

ISSN 2318-3446

# RÓNAI

REVISTA DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS  
E TRADUTÓRIOS



vol. 11  
n° 2  
2023

ufjf  
UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE JUIZ DE FORA

**Expediente**

Profa. Dra. Carol Martins da Rocha (UFJF)

***Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios***

Volume 11, Número 2

**Editores**

Prof. Dr. André Rodrigues Bertacchi (UFJF)

Profa. Dra. Carol Martins da Rocha (UFJF)

Profa. Dra. Noemi Teles de Melo (UFJF)

**Avaliadores e avaliadoras**

Prof. Dr. Alexandre Agnolon (UFOP)

Profa. Dra. Arlete José Mota (UFRJ)

Profa. Dra. Beatriz de Paoli (UFRJ)

Prof. Dr. Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão (UFMG)

Prof. Dr. Daniel Iturvides Dutra

Prof. Dr. Érico Nogueira (Unifesp)

Prof. Dr. Fábio Cairolli (UFPR)

Prof. Dr. Félix Jácome Neto (UFPB)

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos (Unesp/Araraquara)

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann (UFRGS)

Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão (UFMG)

Prof. Dr. José Carlos Baracat Júnior (UFRGS)

Profa. Dra. Lucia Sano (Unifesp)

Prof. Dr. Luís Carlos Lima Carpinetti (UFJF)

Profa. Dra. Marina Faria Sena

Prof. Dr. Pedro Ipiranga Júnior (UFPR)

Prof. Dr. Rafael Matiello Brunhara (UFRGS)

Prof. Dr. Roosevelt Araujo Rocha Junior (UFPR)

Prof. Dr. Tadeu Bruno da Costa Andrade (UFBA)

Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo (USP)

### Apresentação

O segundo número de nosso 11º volume é constituído por dois artigos e sete traduções. A seguir apresentamos brevemente cada um desses textos para buscar despertar o interesse de leitores pelo conteúdo de cada um deles.

Abre nossa seção de artigos “**A ‘masculinização’ de Clitemnestra no Agamêmnon, de Ésquilo**”, de autoria de Tiago Irigaray. Em seu artigo, o estudioso busca defender a existência de incoerências decorrentes da tentativa de Ésquilo de masculinizar Clitemnestra, no que diz respeito a sua condenação. Tal masculinização, na opinião de Irigaray, levanta, ainda, questionamentos sobre representações do feminino, as relações de poder e a origem biológica da vida, que são o que está em jogo no julgamento de Orestes em *Eumênides*, quando Atena determina que Orestes é “filho do pai” numa solução *Deus ex machina* pouco satisfatória.

Paulo Martins e Bruna Dourado Frasci apresentam observações sobre o repertório lexical da nudez nos poetas elegíacos, Propércio, Ovídio e Tibulo em “**A nudez e sua significação nas elegias latinas**”. O objetivo dos autores é destacar a presença de elementos que corroborem a interpretação metapoética de tal repertório nas elegias dos mencionados poetas. Além disso, Martins e Frasci contextualizam o tema frequente da nudez, indicado pela ausência de vestes ou vestes transparentes das *puellae* elegíacas, nesse gênero poético.

Já na seção de traduções, temos inicialmente o trabalho de Dionelle Araújo, “**Tradução de Was darf die Satire?, de Kurt Tucholsky**”. Ali, a estudiosa traz a público sua tradução do alemão para o português brasileiro deste ensaio do jornalista, ensaísta, satirista, poeta e crítico Kurt Tucholsky (1890-1935). Tucholsky, que também assinava os seus trabalhos sob os pseudônimos Peter Panter, Theobald Tiger, Ignaz Wrobel e Kaspar Hauser, se tornou renomado por conta de suas sátiras. Nesta o literato tematiza precisamente o próprio gênero, seus limites e responsabilidades, e defende que a sátira tudo pode.

Na sequência, Wesley Ferreira de Araujo, Paulo Custódio de Oliveira e Tiago Marques Luiz apresentam “**Tradução de ‘Uma conversa solitária: um olhar Bakhtiniano sobre ‘Dagon’, De H. P. Lovecraft’ de Isaac Aday**”. Os estudiosos traduzem do inglês para o português brasileiro artigo de Isaac Aday sobre o clássico conto “Dagon” de Lovecraft. Em seu artigo, o estudioso emprega, o conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin (2010) para analisar o conto lovecraftiano, reconhecendo o narrador solitário não como uma única voz, mas como múltiplas vozes igualmente válidas.

Já Márcio Meirelles Gouvêa Júnior volta-se para um poema de Agostinho de Hipona em “**O Salmo contra a facção de Donato, ou Salmo Abecedário, de Agostinho de Hipona: comentários e tradução de um poema popular do século IV**”. Apresenta-se aqui a primeira tradução poética para o português do *Salmo* –

um sermão contra o cisma donatista que rompera a unidade da igreja católica na África Proconsular –, elaborada em redondilhas maiores (versos septissílabos), em busca de uma semelhança rítmica possível entre os versos originais e a opção tradutória. A tradução é antecedida por um breve panorama histórico e uma análise estrutural da obra, que visa a sistematização de seu conteúdo.

Em “**Tradução coletiva de *Apologia de Sócrates perante os dicastas de Xenofonte***”, Rainer Guggenberger, Tania Martins Santos, Emerson Rocha de Almeida, Fernanda Borges da Costa, Gabriel Heil Figueira da Silva, Laura Castello Branco e Samira de Oliveira Machado apresentam uma tradução do concebida e executada como coletiva. A versão do texto eleito de Xenofonte é resultado do trabalho deste grupo de sete pessoas com as mais variadas proficiências em língua grega e em língua portuguesa.

Em “**O batismo de Probo (*Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca*, XXI): tradução e comentário**”, Fernando Pavão traduz a narrativa do batismo de Probo, que marca o final da primeira parte do enredo dos *Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca*, um romance cristão escrito na Antiguidade Tardia. Tem-se, ainda, uma discussão dos itens relevantes para datação da passagem, além de breve introdução e contextualização do romance.

Por fim, “**Juvenal e os intelectuais: tradução da sátira VII**”, de Mônica Costa Vitorino, encerra nosso número. A estudiosa busca mostrar, por meio da tradução da sátira selecionada, como este poema permite apresentar a condição dos vários profissionais ligados à educação e cultura em Roma no tempo do poeta Juvenal, isto é, séculos I e II d.C. Além disso, Vitorino procura demonstrar que o gênero literário escolhido pelo autor, a sátira, serve perfeitamente como fonte para reconstruir esse ambiente intelectual romano da época.

2

Com votos de boa leitura,

A equipe editorial  
André Rodrigues Bertacchi  
Carol Martins da Rocha  
Noemi Teles de Melo

A “masculinização” de Clitemnestra no *Agamêmnon*, de Ésquilo

Tiago Irigaray  
mestrando/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
tiagoirigaray739@gmail.com

**RESUMO:** Ao longo de toda a tragédia *Agamêmnon*, Ésquilo realiza o gradual processo de “masculinização” de Clitemnestra. A ela são atribuídas várias características então consideradas masculinas. Trata-se de uma construção narrativa para caracterizar Clitemnestra como o exemplo de “má esposa”, como a alma danada de Agamêmnon a amaldiçoa na *Odisseia*. A narrativa gradualmente agrava sua caracterização até culminar no sacrifício de Agamêmnon. A despeito disso, Clitemnestra parte de pressupostos típicos do gênero feminino. Apoiado na análise dos textos originais e na literatura especializada, defendo que a tentativa de Ésquilo de masculinizar Clitemnestra acarreta inconsistências na condenação da heroína, bem como levanta questionamentos sobre representações do feminino, relações de poder e a origem biológica da vida, que são o que está em jogo no julgamento de Orestes em *Eumênides*, quando Atena determina que Orestes é “filho do pai” numa solução *Deus ex machina* pouco satisfatória.

3

**Palavras-chave:** *Oresteia*; Clitemnestra; Ésquilo; Agamêmnon; Narrativa.

The “masculinization” of Clitemnestra in Aeschylus’ *Agamemnon*

**ABSTRACT:** Throughout the entire tragedy *Agamemnon*, Aeschylus carries out the gradual process of “masculinization” of Clytemnestra. Several characteristics then considered masculine are attributed to her. It is a narrative construction to characterize Clytemnestra as the example of a “bad wife”, as Agamemnon's damned soul curses her in the *Odyssey*, and the narrative gradually escalates the characterization until it culminates in Agamemnon's sacrifice. In spite of this, Clytemnestra starts from assumptions typical of the female gender. Supported by the analysis of the original texts and the specialized literature, I argue that Aeschylus' attempt to masculinize Clytemnestra leads to inconsistencies in the heroine's condemnation, as well as raises questions about representations of the feminine, political power relations and the biological origin of life, which are what is at stake in the judgment of Orestes in *Eumenides*, when Athena determines that Orestes is “the son of the father” in an unsatisfactory *Deus ex machina* solution.

A “masculinização” de Clitemnestra no *Agamêmnon*, de Ésquilo

**Keywords:** *Oresteia*; Clytemnestra; Aeschylus; Agamemnon; Narrative.

Desde o início de *Agamêmnon*, mais precisamente desde o verso 10, quando o Vigia classifica Clitemnestra como “uma mulher de máscula vontade”<sup>1</sup> (γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ), Ésquilo inicia uma gradual narrativa que classifica Clitemnestra como uma mulher “masculinizada”, que apresenta em demasia atributos considerados como próprios do gênero masculino. A narrativa de masculinização vai se agravando como uma chaleira aquecendo em fogo baixo, com Clitemnestra tomando sucessivas atitudes “de homem”, até culminar na ebulição, no ato de insubordinação que é eliminar seu marido, a ação central de *Agamêmnon*. O casamento na Antiguidade é uma relação de poder na qual a esposa é uma subordinada hierárquica de seu marido, e o fato de Clitemnestra matar Agamêmnon e ter um amante “embodies the greatest threats to the cultural system of which a wife is capable of” (FOLEY, 2001, p. 201).

A engenhosa narrativa que Ésquilo empreende para “masculinizar” Clitemnestra (e é preciso colocar “masculinizar” entre aspas porque, como veremos, a heroína trágica traça suas motivações e objetivos a partir lugares tidos como próprios do gênero feminino) tem como intenção caracterizar Clitemnestra como uma má esposa muito antes da morte de Agamêmnon. Ao fazer isso, Ésquilo está seguindo a diretriz da poesia épica de Homero, que classificou Clitemnestra como exemplo nefasto de má esposa, a qual macula todo o gênero feminino:

ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
ἦ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτίσω ἄκοιτιν·  
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπείῃ,  
κούρη Ἰκαρίου, ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,  
ἀνδρὸς κουριδίου. τῶ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται  
ἦς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν  
ἀθάνατοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ,  
οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,  
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' ἀοιδὴ  
ἔσσειτ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν.”  
ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,  
ἔσταότ' εἰν Αἴδαο δόμοισ', ὑπὸ κεύθεσι γαίης·

Como é sensato o espírito da irrepreensível Penélope,  
Filha de Icário! Sempre se lembrou bem de Ulisses,  
Seu esposo legítimo. Por isso a fama da sua excelência  
nunca morrerá, mas os imortais darão aos homens

<sup>1</sup> Todas as traduções da *Oresteia* aqui citadas (de *Agamêmnon*, de *Coéforas* e de *Eumênides*) são de Manuel de Oliveira Pulquério (ÉSQUILO, 2008).

um canto gracioso em honra da sensata Penélope.  
Pois não foi assim que se comportou a filha de Tíndaro:  
matou o esposo legítimo. O canto a respeito dela será  
detestável para os homens, pois traz uma fama horrível  
a todas as mulheres; até às que praticam boas ações.  
Foram estas as coisas que diziam um ao outro,  
na mansão de Hades, sob as profundezas da terra. (*Odisseia*, XXIV,  
192-204).<sup>2</sup>

Clitemnestra, a filha de Tíndaro, é amaldiçoada como um exemplo de má esposa para todo o sempre. Ainda mais grave que isso: Clitemnestra macula todo o gênero feminino por toda a eternidade e mesmo as mulheres “que praticam boas ações” têm e terão má fama por causa dela. É uma personagem detestável, vexatória, que carrega atributos fortemente negativos e abomináveis para os antigos helenos:

An overwhelming misogyny accompanies the appearance of Clytemnestra everywhere. Agamemnon only names her in the *Iliad* in order to reject her. In the *Nekyia*<sup>3</sup> (11.400), he hardly mentions Aegisthus and he burdens all women in general with the example of Clytemnestra [...] he finds some comfort in the certainty that the transgression of Clytemnestra will weigh on the reputation of all, even the most irreproachable [...] The sentiment which inspired the first poet satisfied those who later enriched the diatribe thanks to two favorite themes of popular misogyny, that which never accuses a woman of anything without immediately extending the grievance of all the others, and which concludes the recommending to husbands to keep watch over their authority (DELCOURT, 1959 *apud* ZEITLIN, 1978, p. 175, nota 2).

No contexto da *Odisseia*, essa é uma maldição deveras política. A *Oresteia* serve como um “pano de fundo” para a *Odisseia*. A obra de Homero cita a *Oresteia* agourentamente e com bastante frequência: Canto I (v. 29-43); Canto III (v. 248-275); Canto IV (v. 512-537); Canto XI (v. 385-439); Canto XXIV (v. 191-201)<sup>4</sup>. Isso acontece porque os paralelos entre as narrativas são claros: ambos,

---

<sup>2</sup> Todas as traduções da *Odisseia* aqui citadas são da tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2018).

<sup>3</sup> Nota do autor: *Nekyia* é o nome do rito que Odisseu faz para invocar os mortos no Canto 11 da *Odisseia*.

<sup>4</sup> Há contradição entre as versões da *Oresteia* dentro da *Odisseia* (DUKE, 1954, p. 325). Uma das maiores contradições diz respeito à participação de Clitemnestra no homicídio de Agamêmnon. No Canto XI (v. 385-439), o Atrida narra que Clitemnestra participou, inclusive matando Cassandra, e



Orestes e Telêmaco, cresceram com seus pais ausentes e a ausência do patriarca pôs os jovens herdeiros do poder e da propriedade em risco e os forçou a tomar uma atitude; ambos, Agamêmnon e Odisseu, guerrearam em Troia por cerca de uma década, sua ausência prolongada, bem como a incerteza de seu retorno, ameaçando o patrimônio, a família e a vida de cada qual; ambas, Clitemnestra e Penélope, viveram situações de incerteza do retorno dos cônjuges e foram cortejadas na ausência de seus maridos; Egisto, por sua vez, é equivalente aos pretendentes de Penélope em Ítaca (D'ARMS E HULLEY, 1946, p. 212).

O que está em questão na *Odisseia* é o perigo de se desprezar os valores familiares estabelecidos que a família de Odisseu tanto penou para manter (EDWARDS, 2013, p. 2). São valores familiares violentamente patriarcais, que são a base do poder político e da propriedade, e por isso não podem ser contestados sequer pela perspectiva da maternidade, que é como Ésquilo fundamenta o problema trágico de seu *Agamêmnon* a partir do sacrifício de Ifigênia (CHESI, 2014, p. 17-20). Cabe à esposa a fidelidade, a fertilidade e o zelo pelas posses de seu marido, isso garante o poder político e a continuidade hereditária desse poder e da propriedade para o herdeiro legítimo, evitando conflitos. É por isso que a *Odisseia* faz de Clitemnestra o exemplo de má esposa através da censura de Agamêmnon no Canto XXIV (v. 192-204), ao mesmo tempo que faz de Penélope o exemplo de boa esposa no elogio de Odisseu no Canto XIX (v. 107-121). É digno de nota que a vontade da mulher é completamente desconsiderada: se Penélope fosse forçada a se casar com um pretendente, ela teria sido assassinada por Odisseu a despeito de nunca desejar um novo matrimônio. Tanto é assim que Odisseu, depois de alertado pela desgraçada alma de Agamêmnon no Hades, chega à Ítaca em segredo e testa a lealdade de Penélope antes de se revelar, temendo sofrer o mesmo fim que o Atrida.

Ainda mais ominoso que isso – e a mais terrível insinuação da *Oresteia* sobre a *Odisseia* – é que, quando Telêmaco parte em sua jornada, o caso de

---

ajudou Egisto a planejar o dolo. Entretanto, as passagens dos Cantos III (v. 255-275) e IV (v. 512-537) dão a entender que Egisto tomou Clitemnestra contra a vontade dela e que foi ele o responsável pelo planejamento e pela morte de Agamêmnon. Na versão de Nestor, Clitemnestra era “ornada de bons sentimentos” (v. 266) e nega a proposta de Egisto, unindo-se relutantemente a ele apenas quando “a vontade dos deuses a fez submeter-se” (v. 269). Na versão de Menelau ela sequer é mencionada, sendo o Tiestíada o planejador e o executor do dolo. É interessante observar que essas versões conflitantes se refletem na poesia trágica. No *Agamêmnon*, de Ésquilo, Clitemnestra congeminava e executava o dolo. A tragédia sequer menciona diretamente Egisto até o momento posterior à morte de Agamêmnon. Já em *Electra*, de Sófocles, Clitemnestra é retratada como submissa a Egisto, sendo ele quem detém o controle da situação. Na obra de Sófocles, Clitemnestra é, inclusive, tratada por Electra como uma mulher que aceita o novo marido docilmente. A narrativa de Ésquilo se alinha mais com os queixumes de Agamêmnon expressados nos Cantos XI e XXVI da *Odisseia*, enquanto o texto sofociano parece estar de acordo com o relato de Nestor no Canto III e o de Menelau no Canto IV. A partir dessas versões, os tragediógrafos lançaram mão de sua inventividade e escreveram suas tragédias.

Orestes já havia alcançado grande fama por toda a Grécia (EDWARDS, 2013, p. 3). Logo, Nestor e Menelau conseguiram enxergar a analogia entre os dois jovens em apuros facilmente. Os dois contam a Telêmaco sobre a *Oresteia* (Canto IV, v. 512-537; Canto XI, v. 385-439) e deixam pairando a abominável sugestão de que, como Orestes matou Clitemnestra, também Telêmaco deve executar a própria mãe, caso ela contraia matrimônio com um pretendente.

Destarte, Clitemnestra é utilizada na narrativa homérica como um contraexemplo, o exemplo do que a mulher não deve fazer, o exemplo da ruína que uma esposa pode causar, em suma, o exemplo da má esposa. É importante notar que, em Homero, os atos dos homens são todos individuais, particulares, mas o ato de uma mulher pode ser facilmente universalizado para todas as mulheres. A ação executada por uma mulher que se universalizou foi o ato ruim, maléfico, ao invés de qualquer um dos atos benéficos de Penélope, considerada o exemplo de boa esposa e, de fato, Odisseu e Penélope constituem o modelo de casamento grego ideal (FOLEY, 2001, p. 14-18). Também entendo que, nas entrelinhas homéricas, estão elementos de justificação da misoginia, de controle masculino sobre o corpo feminino e de receio da insubordinação por parte das esposas, por isso as mulheres de todos os tempos são “maculadas” pelo ato de Clitemnestra.

A narrativa de Ésquilo, contudo, complexificará muito a questão a ponto de ser possível defender o ponto de vista de Clitemnestra e considerar sua difícil posição entre seu papel de esposa de Agamêmnon e seu papel de mãe de Ifigênia. Na obra de Ésquilo, Clitemnestra sacrifica Agamêmnon principalmente porque ele sacrificou a filha do casal, Ifigênia, e esse motivo é muito sólido e válido. No entanto, considerar o lado de Clitemnestra – e até sentir simpatia por ela – ao que tudo indica não era o objetivo de Ésquilo e é realmente espantoso sermos capazes de o fazê-lo a partir da leitura da tragédia porque, além de ser caracterizada como “masculinizada” e como má esposa, nenhum personagem na *Oresteia*, salvo as Erínias, profere qualquer palavra que considere sua perspectiva. Os outros personagens a condenam e a censuram, a despeito do sacrifício de Ifigênia. Dessa forma, a maldição épica continua forte no gênero trágico e Clitemnestra era praticamente a “vilã” *per se* para os antigos, embora possa ser uma heroína correta e justificada para nós, modernos, sob um olhar anacrônico e com o desenvolvimento do conhecimento de gênero que temos hoje.

### 1. A mulher com “coração de homem” que “fala como um homem”

Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagens: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a

tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta. (*Poética*, 1454a).<sup>5</sup>

Para retratar a má esposa universal, Ésquilo recorrerá a uma estratégia de atribuir à Clitemnestra vários atributos masculinos. O primeiro atributo é a já referida “máscula vontade”. A fala agourenta e ominosa do Vigia prenuncia a atmosfera de dor, intriga e violência que a tragédia desvelará. Alguns dos primeiros versos deixam claro que Clitemnestra ordenou ao Vigia que observasse a noite inteira o hipotético advento do sinal de fogo de forma explícita e severa:

γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.  
εὔτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχω  
εὐνήν ὀνειροῖς οὐκ ἐπισκοπούμένην  
ἐμήν – φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ

Assim o determina o coração de uma mulher, **de máscula vontade**, cheio de expectativa. E quando eu mudo de lugar durante a noite, variando o meu leito húmido de orvalho, que não é vigiado pelos sonhos – pois é o Terror que, em vez do Sono, me assiste. (*Agamêmnon*, v. 9-15).

O texto é bastante claro em ressaltar que o Vigia teme alguma terrível punição, caso não cumpra a ordem que Clitemnestra lhe deu de vigiar. Clitemnestra não é como uma mulher comum porque possui a vontade de um homem.

Em sequência, Clitemnestra vai demonstrar um atributo masculino muito apreciado pelos gregos: inteligência. Ao leitor contemporâneo e sem conhecimento das questões da Grécia Antiga, isso não a diminui, pelo contrário, a inteligência é uma característica tida como promissora e desejável. Para os gregos antigos também era assim, mas exclusivamente aos homens. Inteligência, sabedoria, conhecimento, habilidades matemáticas, desenvolvimento intelectual<sup>6</sup>, tudo isso eram características próprias do gênero

<sup>5</sup> Tradução de Ana Maria Valente (ARISTÓTELES, 2004).

<sup>6</sup> Muitos questionam pertinentemente o porquê de tais atributos, tidos como masculinos, pertencerem especialmente aos domínios de uma deusa mulher, Atena, mas é importante pontuar que Atena sempre decide a favor de heróis masculinos quando há antagonismos entre homens e mulheres (POMEROY, 1995, p. 5). Ela desconfia das mulheres, é uma deusa guerreira virgem intocada, seus domínios (intelecto, sabedoria, guerra defensiva) são todos masculinos de acordo com a cultura grega antiga. Ela é como uma mulher que renuncia a tudo que é feminino para ter sucesso num mundo controlado pelos homens, renunciando à sua feminilidade e sexualidade (POMEROY, 1995, p. 4). Atena apenas se aproxima do universo feminino pelo trabalho manual da

masculino. O que se espera de uma mulher, principalmente de uma esposa, é discrição, modéstia, submissão ao marido e recato (*Poética*, 1454a) (POMEROY, 1995, p. 98). Mesmo Penélope, que era uma esposa astuciosa e inteligente, nunca demonstrava esses atributos: ela era inteligente no espaço privado, ela era secretamente inteligente, dentro do atributo da discrição apropriado às mulheres. E sua inteligência era usada sempre a favor do marido, dentro do atributo da submissão ao marido. Apesar disso, há sim contradição em elogiar Penélope por sua inteligência. Parece que essa característica inadequada às mulheres pode ser tolerada no caso de uma esposa usar a inteligência a favor de seu marido, de modo que corrobore os interesses do esposo. Contudo, Clitemnestra vai demonstrar abertamente sua inteligência e romperá desde logo com a discrição, a modéstia e o recato e será abertamente insubmissa ao marido. É importante ressaltar que a inteligência foi considerada inadequada para as mulheres na Atenas do Período Clássico. A Idade do Bronze, que é o tempo a que remetem os mitos, era menos misógina que a *pólis* ateniense (POMEROY, 1995, p. 93-95). Isso pode nos dar pistas sobre as representações femininas no gênero trágico, o qual retrata muitas personagens mulheres marcantes e que destoam da situação das mulheres na *pólis* ateniense.

A primeira exibição pública de inteligência de Clitemnestra é uma resposta às provocações do coro. O coro de velhos anciãos de Argos duvida da afirmação dela de que Troia caiu e, no diálogo em *sticomitia* que tem com a rainha (*Agamêmnon*, v. 271-280), questiona se ela faz tal afirmação baseada em sonhos ou em rumores inconsistentes, ao que ela responde, contrariada: “Troças de mim como se eu fosse uma criança” (παιδὸς νέας ὡς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας) (v. 277). Diante da insistência incessante e quase desrespeitosa do coro, uma irritada Clitemnestra profere uma resposta contundente na qual ela explica o mecanismo e o caminho dos sinais de fogo que o Vigia observava:

Ἥφαιστος Ἴδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας.  
φрукτὸς δὲ φрукτὸν δεῦρ' ἀπ' ἀγγάρου πυρὸς  
ἔπεμπεν· Ἴδη μὲν πρὸς Ἑρμαῖον λέπας  
Λήμνου· μέγαν δὲ πανὸν ἐκ νήσου τρίτον  
Ἄθῳον αἶπος Ζηνὸς ἐξεδέξατο,  
ὑπερτελής τε, πόντον ὥστε νωτίσαι  
ἰχθῦς πορευτοῦ λαμπάδος πρὸς ἠδονήν,  
πεύκη τὸ χρυσοφεγγές, ὡς τις ἥλιος,  
σέλας παραγγείλασα Μακίστου σκοπαῖς·

---

teclagem e por sua beleza fria e distante. De qualquer outra forma, ela está ligada ao universo masculino grego antigo. Ela sequer menciona que também tem mãe – Métis, absorvida por Zeus quando estava grávida de Atena – e lembra apenas do pai, o patriarca Zeus, que povoou o Olimpo com seus filhos e concentra o poder em suas mãos. Ironicamente, Atena, como Clitemnestra, é uma “mulher masculinizada” (POMEROY, 1995, p. 4).

ὁ δ' οὔτι μέλλων οὐδ' ἀφρασμόνως ὕπνω  
 νικώμενος παρήκεν ἀγγέλου μέρος·  
 ἕκας δὲ φρυκτοῦ φῶς ἐπ' Εὐρίπου ῥοὰς  
 Μεσσαπίου φύλαξι σημαίνει μολόν.  
 οἱ δ' ἀντέλαμψαν καὶ παρήγγειλαν πρόσω  
 γραίας ἐρείκης θωμὸν ἄψαντες πυρί.  
 σθένουσα λαμπὰς δ' οὐδέπω μαυρουμένη,  
 ὑπερθοροῦσα πεδίον Ἄσωποῦ, δίκην  
 φαιδρᾶς σελήνης, πρὸς Κιθαιρῶνος λέπας,  
 ἤγειρεν ἄλλην ἐκδοχὴν πομποῦ πυρός.  
 φάος δὲ τηλέπομπον οὐκ ἠναίνετο  
 φρουρά, πλέον καίουσα τῶν εἰρημένων,  
 λίμνην δ' ὑπὲρ Γοργῶπιν ἔσκηψεν φάος,  
 ὄρος τ' ἐπ' Αἰγίπλαγκτον ἐξικνούμενον  
 ὠτρυνε θεσμὸν μὴ χατίζεσθαι πυρός.  
 πέμπουσι δ' ἀνδαίοντες ἀφθόνω μένει  
 φλογὸς μέγαν πώγωνα, καὶ Σαρωνικοῦ  
 πορθμοῦ κάτοπτον πρῶν' ὑπερβάλλειν πρόσω  
 φλέγουσαν· εἴτ' ἔσκηψεν, εὗτ' ἀφίκετο  
 Ἄραχναῖον αἶπος, ἀστυγείτονας σκοπᾶς·  
 κᾶπειτ' Ἀτρειδῶν ἐς τόδε σκίηπει στέγος  
 φάος τὸδ' οὐκ ἄπαππον Ἰδαίου πυρός.

Hefesto, que lançou do Ida um vívido fulgor. E, como correios de fogo, cada facho transmitiu a outro facho a sua mensagem. Esta chegou primeiro a Lemnos, ao rochedo de Hermes; foi depois a vez de o pico de Atos, consagrado a Zeus, acolher em terceiro lugar o grande facho vindo da ilha; nas alturas, transpondo o dorso do mar, a força do facho viajante alegremente <caminha>, archote de pinheiro que transmite, como um sol, o seu esplendor auriluzente aos cimos do Macisto. O monte não hesita: sem se deixar vencer insensatamente pelo sono, não descursa o seu dever de mensageiro e, de longe, sobre as correntes do Euripo, a luz do archote anuncia a sua chegada aos vigias do Messápιο. Estes dão imediatamente a resposta da chama, deitando fogo a um monte de velha urze, e a notícia segue para frente [...] E eis que se abate sobre este tecto dos Atridas a luz que busca os seus ascendentes no gogo do Ida. (*Agamêmnon*, v. 281-311).

Ela explana com preciso conhecimento geográfico o caminho dos sinais de fogo afim de que o coro pare de duvidar dela e a respeite. Todavia, apesar da exatidão de suas palavras, o coro não se convence e pede ainda mais informações: “Entretanto, gostaria de admirar de novo a história que acabas de contar, do princípio ao fim” (λόγους δ' ἀκοῦσαι τούσδε κάποθαυμάσαι διηνεκῶς

θέλοιμ' ἄν ὥς λέγεις πάλιν; *Agamêmnon*, v. 317-318). Clitemnestra profere outra longa e precisa resposta (*Agamêmnon*, v. 320-346). Só então, não encontrando inconsistências, o coro se convence: “Senhora, **falas com a sensatez de um homem** sábio. Ante as provas seguras que me deste, estou pronto a glorificar os deuses” (γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνος λέγεις. ἐγὼ δ' ἀκούσασ πιστά σου τεκμήρια θεοῦς προσειπεῖν εὐ παρασκευάζομαι; *Agamêmnon*, v. 351-353). Clitemnestra precisou responder com exatidão uma segunda vez, explicando pormenorizadamente as razões pelas quais ela faz sua afirmação, justificando aos velhos homens suas conclusões. Só então o coro diz que se convenceu e acredita nela. E, quando o coro finalmente diz acreditar nas palavras dela, os anciãos afirmam que a rainha: “fala como um homem”. É justamente por ela “falar como um homem” – com exatidão e demonstrando conhecimento – que eles proclamam acreditar nela.

A despeito das explicações detalhadas e coerentes da rainha, o coro mantém secretamente a desconfiança. Essa desconfiança está baseada unicamente no gênero da comunicante. Com Clitemnestra fora de cena, os anciãos se sentem confortáveis para proferir os discursos misóginos tradicionais:

τίς ὧδε παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος,  
φλογὸς παραγγέλμασι  
νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ'  
ἀλλαγῆ λόγου καμῆϊν;  
γυναικὸς αἰχμᾶ πρέπει  
πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι.  
πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὄρος ἐπινέμεται  
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον  
γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος.

Quem é tão infantil ou privado de senso que se inflame com súbitas notícias dum chama, para depois sofrer com a mudança da história? **Ao carácter impulsivo da mulher** quadra o agradecer as coisas antes que elas tomem forma. **Demasiado crédulo, o espírito feminino tem limites rapidamente transpostos** e, por isso, uma notícia saída da boca dum mulher tem igualmente rápida morte. (*Agamêmnon*, v.479-486).

Isso diz o coro no 1º Estásimo, longe dos ouvidos de Clitemnestra, a quem deve obediência por ela ser esposa de Agamêmnon. Os anciãos entendem que aquela resposta e a explicação que receberam não eram próprias de uma mulher. Uma mulher era considerada inferior ao homem, como ela pode saber

mais? Saber, conhecer, não são atributos que colocam alguém numa posição de inferioridade, são o contrário disso.

A sagaz rainha demonstra que conhece seus interlocutores e tem ciência do que eles falam quando ela não está presente. No prosseguimento da tragédia, quando o Arauto anuncia que Agamêmnon está próximo, isso é prova evidente e incontestável de que ela estava certa em acreditar na mensagem dos sinais de fogo. Ela então profere um discurso público:

ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο,  
 ὅτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός,  
 φράζων ἄλωσιν Ἰλίου τ' ἀνάστασιν.  
 καί τίς μ' ἐνίπτων εἶπε, ἔφρυκτωρῶν διὰ  
 πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;  
 ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ.  
 λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὔσ' ἐφαινόμην.  
 ὅμως δ' ἔθνον, καὶ γυναικείῳ νόμῳ  
 ὀλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν  
 ἔλασκον εὐφημοῦντες ἐν θεῶν ἔδραις,  
 θηφάγον κοιμῶντες εὐώδη φλόγα.  
 καὶ νῦν τὰ μάσσω μὲν τί δεῖ σέ μοι λέγειν;  
 ἄνακτος αὐτοῦ πάντα πεύσομαι λόγον.

Eu soltei há muito um grito de júbilo, quando chegou o primeiro mensageiro noturno de fogo, anunciando a conquista e destruição de Ílio. E houve quem me censurasse, dizendo: “Persuadida por sinais de fogo, é assim que julgas que Tróia foi agora destruída? É certo que só a mulher se exalta assim no seu coração.”. Tais palavras sugeriam que eu estava fora de mim: no entanto, eu fazia os meus sacrifícios e, afinal, muitos, por toda cidade, à maneira das mulheres, soltavam gritos de júbilo, lançando na chama fragrante, que arde nos santuários dos deuses, o incenso apaziguador. Mas agora não precisas me dizer mais. Saberei a história do próprio rei. (*Agamêmnon*, v. 586-599).

Um discurso público que é, ao mesmo tempo, uma fala ufana. Ela se ufana de estar certa e, triunfante, lembra como duvidaram dela. É uma fala extremamente masculina, bem como o discurso público, reservado aos homens. Essa fala põe fim ao velado embate entre ela e o coro sobre acreditar ou não nos sinais de fogo. Ela triunfa, como triunfará contra seus opositores e inimigos por toda a extensão de *Agamêmnon*. A passagem também deixa claro que ela está ciente do que o coro – o povo de Argos – pensa sobre ela.

A narrativa de Ésquilo é bastante evidente em construir uma imagem negativa de Clitemnestra, principalmente através do coro. O coro é um

personagem peculiar, diferente de todos os outros personagens, e influencia muito a forma como os espectadores/leitores interpretam a tragédia (SWIFT, 2016, p. 104). “O coro não só deve ser considerado como um dos atores, mas também ser uma parte do todo e participar na ação.” (*Poética*, 1456a). Outrossim, o coro é o elemento da tragédia que possibilita maior liberdade ao tragediógrafo, o personagem que ele mais pode moldar e determinar como quiser: escolher o gênero, o tipo de grupo - de anciãos, como em *Agamêmnon*; de mulheres cativas, como em *Coéforas*; até mesmo de seres mitológicos, como em *Eumênides* - e a aprovação ou censura aos heróis e heroínas trágicos (SWIFT, 2016, p. 104). Ésquilo escolheu um coro hostil à Clitemnestra:

Clytemnestra and Medea are similar characters, women who have been wronged by their husbands and commit murder to take revenge. However, audiences tend to respond much more sympathetically to Medea than Clytemnestra, and one of the ways Euripides achieves this is through Medea’s relationship with the chorus. [...] in Aeschylus’ play, the chorus consists in old men who fear Clytemnestra. Because she lacks a confidant, the audience gets no access to her point of view and so we, like the chorus, perceive her as enigmatic and terrifying. It can be an interesting thought experiment to imagine how changing the chorus’ identity or attitudes might affect the dynamics in a play. (SWIFT, 2016, p. 104-105).

O personagem coro tem um grande poder: ele é capaz de nos fazer sentir simpatia por Medeia, uma mulher que matou os próprios filhos, porque consegue demonstrar a situação difícil que Jasão criou. Já Clitemnestra, que, ao contrário de Medeia, deseja matar o marido para vingar a filha, não tem seu ponto de vista íntimo considerado porque o coro lhe é hostil. O coro de Eurípides, compassivo das dores de Medeia, foi tão poderoso que até nos tempos contemporâneos são realizadas diversas releituras e adaptações da peça sob perspectiva feminista (ZYL SMIT, 2002, p. 108). Clitemnestra é muito menos reinterpretada sob esse prisma, mesmo sendo mais apropriada a questões feministas: ela reivindica que Ifigênia é sua filha, tanto quanto de Agamêmnon (CHESI, 2014, p. 18) e que o marido não tinha o direito de sacrificar a jovem; ela elimina o marido que é seu superior hierárquico e rompe com o casamento forçado; toma o amante que ela mesma escolhe; desafia as diretrizes do patriarcado sobre poder político, papel de gênero, papel da esposa e a perspectiva da maternidade; rompe com padrões de comportamento de gênero; ousa fazer justiça como agente moral autônoma, algo que a cultura lhe negava



pois não cabia à mulher fazer justiça; ousa agir como agente política. No entanto, Ésquilo não concede à Clitemnestra uma passagem onde ela possa expressar suas dores interiores com um interlocutor simpático, como Medeia pôde fazer. O máximo que o coro de Ésquilo faz nesse sentido é condenar o sacrifício de Ifigênia (*Agamêmnon*, v.219-228). Sobre Clitemnestra prevalece a figura ameaçadora da assassina perigosamente astuta que planeja a morte do marido.

## 2. A mulher que profere discursos públicos

Eis que chega Agamêmnon e então Clitemnestra profere um grande discurso público (v. 855-913) que põe por terra qualquer resquício de modéstia e de recato esperado de uma esposa grega. Ela está plenamente consciente disso e desafia a convenção ao se dirigir de forma ampla a todos: “Homens desta cidade, venerandos anciãos de Argos aqui presentes, não me envergonho de falar dos meus sentimentos de amor por meu marido. Com o tempo a timidez das pessoas desaparece. (ἄνδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε, οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους λέξαι πρὸς ὑμᾶς· ἐν χρόνῳ δ' ἀποφθίνει τὸ τάρβος ἀνθρώποισιν; *Agamêmnon*, v. 855-857). Ela narra o sofrimento que foi esperar pela incerta volta de Agamêmnon e ordena às servas que estendam a tapeçaria púrpura para ele entrar na casa. As palavras de Clitemnestra, que o espectador/leitor sabe que está ludibriando Agamêmnon, são frequentemente recheadas de duplo sentido – o que ressalta a habilidade de tragediógrafo de Ésquilo – e entendo que a seguinte passagem contém uma referência velada sobre como Clitemnestra reagiu ao sacrifício de sua filha Ifigênia: “Com tais notícias desesperadoras muitas vezes suspendi de um laço o meu pescoço e foram outras mãos, que não as minhas, que à força me soltaram.” (τοιῶνδ' ἕκατι κληδόνων παλιγκότων πολλὰς ἄνωθεν ἀρτάνας ἐμῆς δέρης ἔλυσαν ἄλλοι πρὸς βίαν λελημμένης; *Agamêmnon*, 874-876). Outrossim, a fala de Clitemnestra nesse discurso adquire tons políticos: “A rainha primeiro se dirige ao coro, e não ao marido a quem vê pela primeira vez em dez anos” (TORRANO, 2013, p. 61).

Todo discurso de Clitemnestra no 3º Episódio tem método e propósito, foi calculado e planejado. Entendo que ela exalta Agamêmnon e infla o orgulho do marido inimigo, que conhece bem, para que ele pise na tapeçaria púrpura e assim cometa *húbris*. Agamêmnon repreende o discurso público e a falta de modéstia da esposa, bem como logo reconhece que não deve pisar a tapeçaria púrpura: “não me estragues com luxos como se eu fosse uma mulher, não me recebas, como a um bárbaro, de boca aberta aos gritos [...] nem faças que o meu caminho suscite a inveja, juncando-o de púrpura. Os deuses é que devem ser honrados dessa maneira” (καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί, μηδ' εἵμασι στρώσασ'

ἐπίφθονον πόρον τίθει θεούς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών; *Agamêmnon*, v. 919-923). O púrpura é cor para os deuses caminharem sobre, mas não para os homens.

Seguir-se-á um diálogo em *sticomitia* no qual Agamêmnon relutará em entrar no castelo pisando a tapeçaria púrpura e Clitemnestra insistirá para que ele assim entre. Ela diz que Príamo teria procedido dessa maneira caso tivesse vencido e que um rei como ele está à altura de tal honra e não deve temer censuras dos demais homens. Agamêmnon é vencido argumentativamente por Clitemnestra e cede. A classificação de má esposa aqui é muito clara: mulher nenhuma deveria insistir, argumentar com o marido como ela fez. A esposa grega era uma subordinada hierárquica do marido e cabia a ela obedecer. A argumentação não só aconteceu como foi pública. Além disso, há enorme simbolismo na cena da tapeçaria. Agamêmnon caminha pelo tapete púrpura para dentro de casa como se fosse uma vítima de sacrifício (ZEITLIN, 1965, p. 467-468). Após Agamêmnon entrar em casa, Clitemnestra se refere a uma relutante Cassandra para que ela entre também nos seguintes termos: “Não tenho vagar para estar a perder tempo aqui à porta. As ovelhas já estão prontas para a imolação pelo fogo e nunca esperei vir a gozar dessa felicidade.” (οὔτοι θυραία τῆδ' ἐμοὶ σχολή πάρα τρίβειν· τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσομφάλου ἔσηκεν ἤδη μῆλα πρὸς σφαγὰς πάρος; *Agamêmnon*, v. 1055-1057). Quem já está “pronto para a imolação” é o próprio Agamêmnon. Cassandra resiste porque é uma profetisa capaz de vislumbrar o futuro e sabe o que a espera. Agamêmnon comete abertamente *húbris* pisando nesse tapete púrpura, nessa beleza da casa, o que faz um paralelo sombrio com a *húbris* que ele cometeu “pisando” na beleza da casa que era Ifigênia. Outrossim, a excentricidade e a luxuosidade da tapeçaria denotam os modos asiáticos e bárbaros de Troia, tão opostos à moderação grega, e pisar na tapeçaria é uma demonstração pública de que Agamêmnon não é mais apto para liderar gregos porque está corrompido pela experiência asiática troiana (FOLEY, 2001, p. 210). Trata-se também da segunda ofensa direta aos deuses que Agamêmnon comete na peça. A primeira ofensa foi mandar saquear sem pudor ou respeito os templos de Troia (v. 525-527). O Atrida é sedento de glória e não resistiu à glória de pisar a tapeçaria púrpura como se fosse um deus. Clitemnestra antecipou que o marido assim agiria.

As múltiplas *húbris* de Agamêmnon que Ésquilo tacitamente expõe (sacrificar Ifigênia, saquear os templos de Troia, pisar a tapeçaria púrpura e a *húbris* hereditária que ele herda do pai, Atreu) dão margem à interpretação de que Zeus, executor da justiça, permite que Agamêmnon morra pelas mãos da mulher. Trata-se de uma morte vergonhosa para um senhor de exércitos tão glorioso. É uma morte que acontece como punição.

### 3. A esposa que executa o marido inimigo

No paroxismo da tragédia, o coro encontra Clitemnestra em pé com a arma na mão, o vestido manchado de sangue, os corpos de Agamêmnon e Cassandra a seus pés. A cena é mesmerizante, de um triunfo sublime para ela, mas de uma catástrofe irreversível para o coro. Os anciãos paralisam em choque e Clitemnestra proclama seu discurso heroico (v. 1372-1398). O assassinato de Agamêmnon adquire fortes tons sacrificiais (ZEITLIN, 1965, p. 467 e 475) (TORRANO, 2013, p. 78) (v. 1386-1392). É como se o sacrifício dele fosse uma retribuição ao sacrifício de Ifigênia: Ifigênia sendo um sacrifício olímpico a Ártemis, embora um sacrifício bastante pervertido (CHESI, 2014, p. 15-16 e 22), e Agamêmnon sendo um sacrifício aos deuses ctônicos (v. 1384-1388).

Não é próprio do gênero feminino portar armas, nem fazer justiça, nem seguir o famoso Código Heroico dos gregos de fazer bem aos amigos e mal aos inimigos (FOLEY, 2001, p. 264 e p. 267) e muito menos, evidentemente, sacrificar o marido. Clitemnestra faz tudo isso e ainda proclama um discurso jactante e glorioso, como um herói grego homem que tivesse finalmente vencido e matado um poderoso inimigo de longa data. O coro, escandalizado e horrorizado, a admoestará. Clitemnestra sustentará que ela fez o que fez por justiça pela filha, Ifigênia. No longo diálogo entre Clitemnestra e o coro que se segue (v. 1399-1576), o coro parece hesitante em aceitar que ela agiu por vontade e iniciativa próprias justamente por causa de seu gênero. Ela se esforçará para provar que sim, que agiu por iniciativa própria e que é justa no que faz. Em outras palavras, ela se esforçará para provar que, apesar de ser mulher, ela agiu como agente moral autônoma (FOLEY, 2001, p. 201-202). Clitemnestra consegue um modesto sucesso quando o coro admite que o caso dela é difícil de julgar (v. 1560)<sup>7</sup>. O horror de um pai sacrificar a própria filha é um fato, no entanto, de acordo com os parâmetros que vimos desde a maldição lançada sobre Clitemnestra na *Odisséia*, uma mulher matar um marido é muito pior, sob a perspectiva política do patriarcado antigo. Talvez a maior prova da força das diretrizes patriarcais na *Oresteia* seja que o crime de Clitemnestra é medido com o crime de Orestes e considerado mais grave: é um agravo maior matar o marido do que matar a própria mãe (ZEITLIN, 1978, p. 172).

Finalmente, para completar cada um dos quesitos de má esposa e má mulher, os quais Ésquilo atribui à Clitemnestra, há o adultério. A audaciosa mulher não medirá palavras sobre sua relação com Egisto: “juro-te que, em mim, a esperança não pisará a casa do medo, enquanto Egisto acender o fogo na minha lareira e me for leal como antes. Nele eu tenho o meu grande escudo de segurança” (οὐ μοι Φόβου μέλαθρον ἐλπίς ἐμπατεῖ, ἕως ἂν αἴθη πῦρ ἐφ’ ἐστίας ἐμῆς Αἰγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί. οὗτος γὰρ ἡμῖν ἄσπις οὐ σικκρά

<sup>7</sup> Há muitas questões sobre esse diálogo, parte central do texto/peça, que não há espaço para tratar aqui: o aspecto político do discurso, o alastor da Casa de Atreu, entre outras. Tratei pormenorizadamente do aspecto político do discurso em outra ocasião (IRIGARAY, 2018, p. 9-12).

θράσους; *Agamêmnon*, 1434-1436). “Acender o fogo na lareira” é uma referência sexual e que implica em um sentido de inversão de papéis de gênero, uma vez que é a esposa ou a filha virgem quem geralmente é responsável pelo fogo da lareira (FOLEY, 2001, p. 214). Os anciões consideram tal inversão de papéis de gênero monstruosa (POMEROY, 1995, p. 99). Há também elementos políticos concernentes à obediência que o povo deve ao novo rei de Argos:

[...] este é um discurso político. Por mais que Clitemnestra e Egisto tenham se unido voluntariamente, uma vez *Agamêmnon* executado eles passam a necessitar um do outro. Mencionar Egisto no discurso é uma lembrança da autoridade masculina a quem o Coro agora deve obediência. É a autoridade masculina que tem o poderio militar. Consistente com as atitudes masculinas que apresenta por toda a extensão da tragédia, Clitemnestra se ufana de sua vida sexual com seu amante e aliado como um homem se vangloriaria. Seria escandaloso em outros contextos, mas não é nada ante a maior das ousadias que foi derramar o sangue do marido. É o triunfo, o canto de vitória ante o inimigo morto: Ifigênia está vingada, sua subordinação a *Agamêmnon* está acabada e ela se deleita com seu sucesso, um prazer quase sexual. (IRIGARAY, 2018, p. 10-11).

É Clitemnestra, a mulher, quem executa todo o plano. Seu amante, Egisto, o homem e a nova autoridade masculina que o povo de Argos agora deve obedecer, permanece nas sombras, escondido até todo o plano ser concluído. É como se ela, a mulher, fosse para o espaço público lutar, vingar, conquistar como um homem, enquanto ele, o homem, fica no espaço privado servindo sexualmente à mulher, dando-lhe prazer, como se Egisto fosse para Clitemnestra o que Cassandra era para *Agamêmnon*<sup>8</sup>. O coro ofenderá Egisto nesses termos de papel de gênero: “Não passas de mulher, tu que metido em casa, desonravas o leito do herói, ao mesmo tempo que maquinavas a morte contra quem acabava de chegar da batalha” (γύναι, σὺ τοὺς ἦκοντας ἐκ μάχης νέον οἰκουρὸς εὐνήν <τ'> ἀνδρὸς αἰσχύνουσαῖμα, ἀνδρὶ στρατηγῶ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον; *Agamêmnon*, v. 1625-1627). Com essas palavras, o coro não apenas rebaixa Egisto como subserviente a uma mulher, mas também contrapõe

<sup>8</sup> Clitemnestra mata Cassandra por desforra porque *Agamêmnon* a humilhou publicamente em Troia ao dizer que preferia suas concubinas à mulher (v. 1436-1438). Nesse sentido, é possível argumentar que Clitemnestra comete *hubris* ao matar Cassandra, que sequer desejava se unir a *Agamêmnon*. Mais uma vez, ela segue o Código Heroico grego e aqui se aproxima um tanto de Medeia ao calar o riso dos inimigos com atos violentos que causam medo. Há muito foi notada a semelhança entre Medeia e Clitemnestra, sobretudo que ambas agem porque seus maridos as prejudicaram.

Agamêmnon, um homem tido como viril general e conquistador de cidades, a Egisto, um homem que não vai à guerra, um efeminado que fica em casa (CAIRNS, 1993, p. 181). O que se pode dizer a favor de Egisto é que ele reivindica a autoria intelectual do ato, tendo idealizado e planejado o dolo: “E, sem entrar em casa, pus as mãos neste homem, porque fui eu que teci toda a trama do funesto plano.” (καὶ τοῦδε τάνδρὸς ἠψάμην θυραῖος ὢν, πᾶσαν ξυνάψας μηχανὴν δυσβουλίας; v. 1608-1609). É importante notar que, diferente de Clitemnestra, Egisto nunca é questionado sobre a autonomia de seus atos e ele age de acordo com os costumes e com a lei:

Egisto surge triunfante no Êxodo e sua presença quebra o espanto e a perplexidade que os anciãos experimentaram com Clitemnestra. Elas são rapidamente substituídas por hostilidade. Egisto é o inimigo declarado de Agamêmnon e é um homem, logo, não há dúvidas sobre a autonomia de sua ação. De fato, ele se torna *phílos* de Clitemnestra porque ambos passam a possuir um inimigo em comum. Não há nem mesmo o que questionar quanto à moralidade dos atos do filho de Tiestes porque eles estão claramente dentro da lei: faz parte do *aidós* dele vingar o pai da mesma forma que fará parte do *aidós* de Orestes vingar Agamêmnon (CAIRNS, 1993, p. 200). Destarte, Egisto seria um personagem quase óbvio demais para os padrões trágicos, não fosse a sua relação com Clitemnestra. (IRIGARAY, 2018, p. 12).

Portanto, a construção narrativa que Ésquilo faz para masculinizar Clitemnestra é meticulosa: inicia com uma vontade comparável a dos homens, passando por uma arguta inteligência e considerável conhecimento, depois retórica e discursos públicos, prosseguindo para uma discussão com o marido a qual ela vence, a execução do marido que ela realiza sozinha, o ufano clamor de vitória ante a morte do marido inimigo e, para completar, o adultério acintoso na forma do amante Egisto, inimigo declarado de Agamêmnon. As *húbris* de Agamêmnon ficam ofuscadas pelo horror da esposa assassina. Em *Coéforas* e em *Eumênides*, o sacrifício de Ifigênia – motivação principal de Clitemnestra – será praticamente esquecido e nunca problematizado nem discutido. *Coéforas* desenvolverá uma narrativa de que Clitemnestra é uma “má mãe” (CHESI, 2014, p. 83) para justificar a violência que Orestes perpetrará. *Eumênides* vai determinar que os filhos são todos filhos do pai (*Eumênides*, v. 657-674 e v. 734-742), a famosa solução *Deus ex machina* de Atena) e a mãe não é parente genética, a mulher é como “a terra” na qual o homem planta “a semente” (ZEITLIN, 1978, p. 179). Dessa maneira, Ésquilo tenta sufocar os

questionamentos que *Agamêmnon* suscita sobre a razão que Clitemnestra teria para fazer justiça pela filha e desconsidera toda a violência que Clitemnestra sofreu nas mãos de Agamêmnon, que a levaram a se insubordinar completamente. A consequência do argumento é bastante cruel: se os filhos e filhas são todos do pai, Ifigênia é filha de Agamêmnon e não de Clitemnestra, logo, Clitemnestra não tem o direito de fazer justiça, e também Orestes, ao matar a mãe, não matou quem o gerou, porque a vida vem do homem.

Quando *Agamêmnon* foi escrito, a personagem de Clitemnestra causava revolta e repulsa, um mau exemplo, uma mulher completamente inadequada e antinatural. Não obstante, as velozes correntezas do tempo seguiram seu curso e, em 1924, ninguém menos que Virginia Woolf afirmou: “Read the *Agamemnon* and see wheter, in process of time, your sympathies are not entirely with Clytemnestra.” (WOOLF, 1924, p. 4). Clitemnestra foi colocada na situação impossível de ter que se submeter docilmente a um marido que era seu desafeto e que chegou ao extremo de sacrificar sua filha. Não parece a nós contemporâneos nada condenável que ela tenha optado pela mais absoluta insubordinação. Mesmo os antigos tiveram dificuldade em contestar as razões de Clitemnestra.

## REFERÊNCIAS

20

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2004.

CAIRNS, Douglas L. *Aidos* - the psychology of honor and shame in Ancient Greek literature. New York: Oxford University Press, 1993.

CHESI, Giulia Maria. **The play of words** - blood ties and power relations on Aeschylus' *Oresteia*. Berlim: DeGrutyer, 2014.

D'ARMS, Edward. HULLEY, Karl K. The Oresteia-Story in the *Odissey*. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 77, 1946, p. 207-213.

DUKE, T.T. Murder in the Bath: Reflections on the Death of Agamemnon. **The Classical Journal**, v. 49, n. 7, 1954, p. 325-330.

EDWARDS. J. Reading Telemachus Through Orestes: Using the *Oresteia* to Explain the *Odissey*. **The Classical Outlook**, v. 90, n. 1, p. 1-3, 2013.

ÉSQUILO. **Oresteia**. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2008.

FOLEY, Helene P. **Female acts in Greek tragedy**. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2018.

IRIGARAY, Tiago. O *Aidós* de Clitemnestra: política e poder no Agamêmnon, de Ésquilo. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 4-14, 2018.

POMEROY, Sarah B. **Goddesses, Whores, Wives and Salves: Women in Classical Antiquity**. Nova York: Shocken Books, 1995.

SWIFT, Laura. **Greek Tragedy – themes and contexts**. New York, Bloomsbury, 2016.

TORRANO, Jaa. **Agamêmnon**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

WOOLF, Virginia. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. Londres: Hogarth Press, 1924.

ZEITLIN, Froma. The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus *Oresteia*. **Arethusa**, v. 11, n° 1/2, p. 149-184, 1978.

ZEITLIN, Froma. The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**. Johns Hopkins University Press, American Philological Association, v. 96, p. 463-508, 1965.

ZYL SMIT, Betine van. Medea The Feminist. **Acta Classica: Proceedings of the Classical Association of South Africa**. Classical Association of South Africa (CASA), v. 45, 2002, p. 101-122.

Data de envio: 24/03/2023  
Data de aprovação: 18/09/2023  
Data de publicação: 15/12/2023

## A nudez e sua significação nas elegias latinas

Paulo Martins  
Universidade de São Paulo (USP)  
paulomar@usp.br

Bruna Dourado Frasci  
graduanda/Universidade de São Paulo (USP)  
bruna.frasci@usp.br

**RESUMO:** A partir da observação do repertório lexical da nudez nos poetas elegíacos, Propércio, Ovídio e Tibulo, o presente trabalho objetiva encontrar elementos que corroborem a sua interpretação metapoética nas elegias latinas. As figuras femininas das *puellae* elegíacas, associadas aos poetas amantes, confundem-se com a própria poesia e não raramente são indicadas pela ausência de vestes ou vestes transparentes. A pesquisa contextualiza, portanto, o tema prevalente das elegias romanas, no microcosmo elegíaco-amoroso, o par amoroso, os rivais amorosos e os êmulos poéticos, além dos termos específicos relativos à ambientação da nudez. Em seguida, observa-se o viés de interpretação ambígua a respeito da figura da *puella* e da poesia, pautado no glossário previamente construído.

**Palavras-chave:** elegia erótica latina; nudez/semínudez; metapoesia.

## Nudity and its significance in Roman elegy

**ABSTRACT:** This work aims to provide arguments supporting a metapoetic interpretation of the lexical repertoire of nudity in the elegies of Propertius, Ovid, and Tibullus. The female figures of the elegiac *puellae*, often described as being naked or wearing transparent clothes, in association with the poet-lover, are confused with poetry itself. This research, therefore, contextualizes the prevailing themes in the erotic-elegiac microcosm of lovers, rivals, and poetic emulators, and specifies terminology related to the setting of nudity in Roman elegy. It also takes into consideration the glossary previously built, and the analysis highlights possible ambiguities that allow for a metapoetic interpretation of the figure of the *puella* as a metaphor for elegiac poetry.

**Keywords:** Latin erotic elegy; nudity/semi-nude; metapoetry.



I<sup>1</sup>

“Full nakedness! All joys are due to thee,  
 As souls unbodied, bodies uncloth’d must be,  
 To taste whole joys.(...).  
 Like pictures, or like books’ gay coverings made  
 For lay-men, are all women thus array’d;  
 Themselves are mystic books, which only we  
 (Whom their imputed grace will dignify)  
 Must see reveal’d. Then since that I may know”  
 John Donne, *Elegy going to Bed*<sup>2</sup>

*No princípio era*. O amor como tema ocorre em muitos gêneros das letras latinas, entretanto, ocupa papel relevante na elegia, rivalizando com a lírica, já que sua vertente romana tem-no como elemento essencial em concorrência com o lamento ou dele decorrente. Esse gênero poético, como se lê em Ovídio, tem um pé surrupiado por Cupido<sup>3</sup>, o *nudus Amor*<sup>4</sup>, e a tentativa de se resistir ao deus acaba fracassada, o que lhe dá relevo nesse constructo poético firmado em, digamos, histórias elegíacas. Ademais, as menções ao fazer poético, observadas na elegia – não que não ocorram em outros gêneros – dão azo a interpretações importantes para sua compreensão como gênero poético autônomo. Este trabalho tem o objetivo de apresentar termos típicos da elegia erótica romana de inegável destaque: a nudez e seu campo semântico conexo, a serviço de duas chaves de interpretação da poesia e da amada em sua função. A questão central, então, será construída a partir de duas perspectivas que têm como pressuposto a poesia ser também a mulher amada, *scripta puella*<sup>5</sup>, e o fato de ela aparecer, repetidas vezes, nua ou semivestida.

Dessa forma, a primeira chave da interpretação diz respeito à tópica elegíaca, associada à mulher amada – a *puella elegíaca*<sup>6</sup> – sob a perspectiva denotativa, ressaltando sua sensualidade e observando o campo da seminudez

23

<sup>1</sup> Agradecemos à FFLCH/USP a bolsa de Iniciação Científica. Agradecemos às generosas e ricas opiniões e sugestões dos pareceristas e dos editores da *Rónai*.

<sup>2</sup> Tradução de Augusto de Campos: “Nudez total: Todo prazer provém do corpo (Como a alma sem corpo) sem vestes/Como encadernação vistosa/Feita para iletrados, a mulher se enfeitada/Mas ela é um livro místico e somente/ A alguns a que tal graça se consente/ É dado lê-la!/ Eu sou um que sabe!” (CAMPOS, 1986, p. 54-55).

<sup>3</sup>Ov. *Am.* 1.1-4.

<sup>4</sup> Prop. 1.2.8: *nudus Amor formam non amat artificem*. Ov. *Am.*: 1.10.15: *et puer est et nudus Amor; sine sordibus anno*.

<sup>5</sup> Para esta discussão é fundamental o trabalho de WYKE, 2002.

<sup>6</sup> Ver MILLER, 2013 e JOHNSON, 2012.

ou nudez completa como elementos ligados ao ambiente erótico, cerne da narrativa erótica. Diante desse quadro, uma série de elementos relativos a esse universo abre caminhos para os *loci* elegíacos. Sobre esses lugares, Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 15), tratando de Propércio, apresenta que o amor é abordado por tópicos que se interligam, como uma espécie de interdependência, ou mesmo, de consequência. Isto indubitavelmente também ocorre em Ovídio e em Tibulo, como assevera Oliva Neto (2013, p. 46), que também as entende como entrelaçadas, sendo, portanto, chave dessas composições poéticas.

Paralelamente à primeira perspectiva, temos o viés conotativo, por meio do qual a poesia se desnuda e consegue se fazer ver como poesia/amada, elaborada por seu poeta/amante e desejada pelo êmulo poético e rival amoroso<sup>7</sup>. Em outras palavras, os elementos referentes à nudez corroboram a construção de uma poesia que, metafórica e não natural, será colocada a nu, ou seja, irá expor o processo compositivo metalinguístico, digamos, sua textualidade. Miller (2013, p. 173) propõe que a partir da elegia 1.1 de Propércio podemos ver Cíntia como amada e poesia. “Este jogo de palavras, nas quais *Cyntia prima* serve de abertura da coleção, revela a divisão entre o tema da narrativa (Cíntia é a primeira por quem me apaixonei) e um comentário metapoético (Cíntia foi o início do livro e seu título)” (MILLER, 2013, p. 173). Ela é a primeira amante do *ego Propertius*, *persona* poética e, ao mesmo tempo, é referência importante ao seu primeiro livro<sup>8</sup>. A elegia 1.2.1, entre outras<sup>9</sup>, vale-se do uso do vocativo *uita* que textualmente equivale ao nome *Cynthia*, a amada. Essa relação nos parece interessante, porque produz um efeito de sentido na construção poética, que corrobora a ideia de que Cíntia não é apenas a amada, mas também a própria narrativa poética. É mister entender *uita* mais do que um chamamento afetivo,

---

<sup>7</sup> Ver MARTINS, 2015b e MARTINS, 2018.

<sup>8</sup> Ver Mart. 18.189.

<sup>9</sup> 1.8.22, 2.3.23, 2.5.18 (não traduzido por Flores em PROPÉRCIO, 2014, p. 100-101), 2.19.27, 2.20.11, 2.20.17, 2.24.29, 2.26.1, 2.26.57 e 2.30.14. Corroboram? Flores: RICHARDSON JR., 2006 – não foi incluído nas referências); (GOOLD, 1990, p. 47): *my love, my dearst*. Contra Flores: FEDELI, 2005, p. 139: “*Mea uita* é um epíteto da amada que adquire uma particular conotação afetiva no verso em que o poeta fala dos primeiros dias de vida de Cíntia: o uso frequente que Propércio – quase exclusivamente no segundo livro – faz do vocativo *uita* referindo-se à Cíntia (1,8,22; 2,5,18; 2,19,27; 2,20,11; 2,20,17; 2,24,29; 2,26,1; 2,30,14 ) remonta à comédia plautina (por exemplo, *Asin*. 614 [ARG.] *Oh melle dulci dulcior tu es. {PHIL.} Certe enim tu uita es mi.*); Poen., 365 [MIL.] *Mea uoluptas, mea delicia, mea uita, mea amoenitas*]; Pseud., 180 [*quibus uitae, quibus deliciae estis, quibus sauiam, mamma, mellillae?*]) através da mediação catuliana [45,13– [“sic” *inquit mea uita Septimille ...*” e 109.1 - *Lucundum, mea uita, mihi proponis amorem*]; análogo é o uso de ζωή e ψυχή [Juv. 6.195: *quotiens lasciuium interuenit illud ζωή και ψυχή!*], entretanto deixa claro o caráter afetivo da expressão, o que justifica a limitação do sentido” (Tradução nossa). HEYWORTH, 2009, p. 518: *my life*; CANALLI, 1987, p. 63: *o mia uita*; MOYA; ELVIRA, 2001, p. 155: *vita mia*; TONELLI, 1994, p. 50: *Vita*; VIARRE, 2005, p. 4: *ô ma vie*; VERGER, 1989, p. 83: *vita mia*; NASCIMENTO, 2002, p. 22: *minha vida*; HERNANDEZ, 1999, p. 37: *mi vida*; GIARDINA, 2010, p. 49: *vita mia*.

como propõe Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 34-35; p. 48-49) “querida”, *uita*, antes, ao nosso ver, refere-se à sucessão de eventos.

É preciso entender a relevância dessa construção poética, pois o tema erótico-amoroso ocupa simultaneamente a vida e a poesia. Obviamente entendendo a vida como textualidade temporal, sequência de acontecimentos disjuntivos que compõem a narrativa: “O sujeito amoroso é poeta: entenda-se, existir é ser poeta, a vida é a poesia, o livro de elegias é o mundo” (OLIVA NETO, 2013, p. 47). Agora, o verso de Propércio (1.7.9, “Assim eu passo a vida”, *Hic mihi conteritur uitae modus*)<sup>10</sup> tem seu sentido completo, haja vista que o universo é restrito, limitado à atividade de amar, ou como aqui é defendido, escrever poesia em que o agente e a paciente da relação compõem a cena elegíaca. Esse sentido de *uita*, portanto, tem seu sentido deslocado do **com quem se fala** para o **quem fala** no discurso amoroso, isto é, se desloca do **tu** referente à Cíntia para o **eu** relativo ao sujeito da enunciação poética.

Ainda Oliva Neto (2013, p. 40) nos chama atenção para outras estratégias utilizadas por Catulo na aplicação dos lugares que serão reutilizados e revitalizados pelos augustanos. Entre elas, temos o efeito construído na elaboração de Lésbia<sup>11</sup>, a parceira do poeta, que é, segundo Miller (2013, p. 167), a primeira *puella* nominada na nesse gênero. Tal procedimento é retomado por Tibulo com Délia e Nêmesis, por Propércio com Cíntia e por Ovídio com Corina. Desse modo, fica claro um lugar singular e importante dessas no gênero. A *puella*, a *domina*, a mulher amada, a *scripta puella* é uma *persona* poética sem a qual o gênero não existe em Roma na sua maior parte.

Por outro lado, o *poeta amator* é outro elemento essencial da narrativa elegíaca, pois que completa o par amoroso, cerne da elegia. É por intermédio dessas estórias de amor – episódios de desilusão ou consumação da relação sexual – que se pode encontrar o elemento da referencialidade, base fundamental para a questão da verossimilhança. Johnson (2012, p. 40) explicita:

...mais provável é o fato de que ele [Propércio] cresceu no final de uma espécie de revolução no comportamento erótico em Roma, uma revolução que se refletiu e foi estimulada pelo amor na poesia de amor de várias gerações de poetas romanos no primeiro século a. C.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Todas as traduções de Propércio seguem a edição de Flores (PROPÉRCIO, 2014). O texto latino de Propércio segue GOOLD, 1990.

<sup>11</sup> Ver MARTINS, 2015b.

<sup>12</sup> Todas as traduções de textos críticos modernos são nossas.

Nisso se reitera a importância da perspectiva de separação entre ficção e realidade. Logo, Propércio deve ser entendido como *poeta amator* no “jogo elegíaco”, oferecido ao leitor numa fronteira entre dois mundos simultâneos e inseparáveis. É nessa fronteira que a verossimilhança se constrói e nela a *persona Propertius* não só como poeta, mas também como eu elegíaco se estabelece no romance elegíaco (MARTINS, 2009, p. 149)<sup>13</sup>.

Desse modo se constrói o preceito de que a personalização do *poeta amator* que se refere a si mesmo por um nome próprio histórico produz seus efeitos numa lúcida estratégia poética. Os dois livros de Tibulo, os primeiros três ou quatro livros de Propércio<sup>14</sup> e os *Amores* de Ovídio são narrativas de experiências amorosas personalizadas com essas mulheres amadas, *puellae, dominae* (OLIVA NETO, 2013, p. 46). É mister entender que além da constituição do ἦθος (*éthos*) do *poeta amator* e da *puella amata*, a verossimilhança e a *fides* são elementos sem os quais não é operado o jogo elegíaco na elegia augustana.

## II

**Enquadramento elegíaco.** No microcosmo elegíaco, isto é, no ambiente – e no registro que o caracteriza –, ao qual os *poetae amatores* e as *scriptae puellae* pertencem, podemos observar lugares recorrentes que, em certa medida, operam, delineiam a matéria dessa poesia, sua *res*. Nesse sentido, uma vez que a tópica é agenciada pelas *personae*, tal enquadramento genérico nos permite compreender o uso do léxico associado à nudez propriamente dita bem como daqueles que lhe são conexos.

**Militia amoris**<sup>15</sup>. Tomemos, inicialmente, a milícia do amor que se observa no poema 1.9 dos *Amores* de Ovídio:

*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;* 1  
*Attice, crede mihi, militat omnis amans.*  
*Quae bello est habilis, Veneri quoque conuenit aetas.*  
*Turpe senex miles, turpe senilis amor.*  
*Quos petiere duces animos in milite forti,* 5  
*hos petit in socio bella puella uiro.*  
*Peruigilant ambo; terra requiescit uterque –*  
*ille fores dominae seruat, at ille ducis.*  
*Militis officium longa est uia; mitte puellam,*

<sup>13</sup> Ver MARTINS, 2009. Ainda que algo dissonante, é essencial a discussão elaborada no livro de VASCONCELLOS, 2016.

<sup>14</sup> Ver a discussão sobre a divisão do livro dois: MARTINS, 2017, p. 175-192 e MURGIA, 2000, p. 147-252.

<sup>15</sup> Ver SERIGNOLLI, 2009.

*Strenuus exempto fine sequetur amans. (Ov. Am. 1.9.1-10)*<sup>16</sup>

É um combatente todo o amante e possui Cupido seus campos de  
batalha;  
ó Ático, acredita em mim, é um combatente todo o amante.  
A idade apropriada para a guerra é, também, a que convém aos prazeres  
de Vênus;  
é uma vergonha um velho soldado, é uma vergonha o amor num  
velho.  
O ânimo que os generais reclamam a um valoroso soldado,  
esse mesmo o reclama a mulher formosa ao homem seu parceiro.  
Ambos são forçados a vigílias; sobre a terra nua repousam um e outro;  
um monta guarda às portas da sua amada, o outro às do seu  
comandante;  
tem por missão o soldado longas jornadas; faz tu partir a amada,  
e, cheio de coragem, segui-la-á, por caminhos sem fim, o amante.<sup>17</sup>

O “lutar”, em contexto amatório, explicita ato sexual, a *rixa amoris*, cujo cenário pressupõe o quarto, a cama ou o leito, a penumbra e a claridade. Entretanto, vale observar nesta elegia atos inerentes à batalha convencional sendo comparados com a batalha amorosa, principalmente, a persistência e a convicção do *miles amans*.

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam* 1  
*edere, materia conueniente modis.*  
*Par erat inferior uersus – risisse Cupido*  
*Dicitur atque unum surripuisse pedem. (Ov. Am. 1.1.1-4)*

Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes  
a cantá-los – o assunto assentava bem o metro;  
Era o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma gargalhada,  
diz-se, e surrupiou-lhe um pé (...)

*cum bene surrexit uersu noua pagina primo,*  
*attenuat neruos proximus ille meos;*  
*nec mihi materia est numeris leuioribus apta,*  
*aut puer aut longas compta puella comas’.* 20  
*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta*

<sup>16</sup> O texto latino de Ovídio segue OVIDIUS, 1977.

<sup>17</sup> Todas as traduções de Ovídio são da edição: OVIDIO, 2011.

*legit in exitium spicula facta meum,  
lunuitque genu sinuosum fortiter arcum,  
...‘quod’ que ‘canas, uates, accipe’ dixi ‘opus!’ (Ov. Am. 1.1.17-24)*

Mal uma nova página se apresenta com o primeiro verso,  
logo faz esmorecer o que vem depois as minhas forças;  
e não tenho assunto apropriado a ritmos mais ligeiros,  
seja ele um rapazinho ou uma jovem elegante, de longos cabelos.”<sup>20</sup>  
Acabava eu de queixar-me, quando ele, de pronto, abriu a aljava,  
escolheu os dardos apontados para me arrasar,  
dobrou com vigor sobre o joelho o arco recurvo  
e disse: “Toma lá, ó poeta, assunto para cantares!”.

**Recusatio.** A *persona Naso*, um poeta épico, muda o rumo da sua poesia, da épica à elegia. Isto é, a batalha empreendida em *epos* heroico é trocada formalmente pelo ritmo sinuoso dos dísticos. Aquilo que se consumou a partir da comparação da *militia amoris* passa a operar a *recusatio* em *res* e *uerba*, em conteúdo e forma. Obra de Cupido que surrupia um dos pés do hexâmetro, ritmo grave (*gravis*), criando o pentâmetro, ritmo leve (*levis*) e, conseqüentemente, quebrando a uniformidade da seqüência hexamétrica, unindo versos *impariter*, como informa Horácio<sup>18</sup>.

28

Nos versos seguintes, o poeta começa a enumerar deuses cuja ação característica é aviltada: Vênus rouba as armas de Minerva, Ceres é obrigada a reinar sobre as montanhas, Apolo é levado a usar a lança e Marte, a lira. O poeta se diz incapaz de produzir poesia grave, pois mal termina um verso outro chega atenuando-o e, dessa maneira, não há matéria para cantar. Termina a seqüência, dizendo que o *nudus Amor* lhe lançou setas. O poeta agora foi atingido pelas setas de Cupido e ele mesmo estará apto a produzir poesia de *res amatoria*, não mais sobre o cenário bélico e heroico, o que pode ser entendido como a segunda tópica elegíaca, a *recusatio* ou recusa do poeta em favor do erótico.

**Exclusus amator.** No ambiente do quarto, evidencia-se a tópica do amante deixado de fora (OLIVA NETO, 2013, p. 52), o *exclusus amator*. Pais ou guardiões são os agentes dessa exclusão garantida por sua autoridade. Todavia, a impossibilidade do encontro também pode se dar pela **recusa da amada** em recebê-lo por não mais lhe desejar. Esse *amator*, a fim de se lamentar por se sentir expulso e abandonado pela amada, pode se posicionar diante da porta e ali passar noites, cantando até de madrugada, lugar comum: ο παρακλαυσίθυρον

---

<sup>18</sup> Hor. *Ars*, v. 75-78: *Versibus impariter iunctis querimonia primum*; destacamos o v. 75.

(*paraklausíthyron*), ou canto diante da porta fechada. Um exemplo excelente é a elegia de Ovídio, *Amores*, 2.19.

Convém também observar os dois elementos que se conectam ao léxico da nudez: a noite e a porta que, conjugadas à vontade recíproca dos amantes, resultam no encontro e acarretam a luta amorosa. Logo, a porta pode se tornar um obstáculo ou acesso ao ato, da mesma maneira que a noite pode ocultar ou tornar nítidos os amantes. Há que se pensar que a porta aberta ou fechada pode expressar conotativa e fisicamente o desejo de a *puella* consumir o ato.

A *recusatio* também corrobora a compreensão da mulher amada como poesia implícita e figurativamente e, portanto, base constitutiva da metalinguagem. A recusa bélica, como se depreende a partir da *militia amoris*, é a interpretação concreta do indivíduo apaixonado. Enquanto isso, no campo do fazer poético, a *recusatio* é a tópica pela qual o poeta afirma e apresenta suas justificativas para não escrever poesia elevada cuja matéria deve abordar gestas, a exemplo da épica.

*Seruitium amoris*. Impossibilitado para o empreendimento bélico e debruçado sobre o fazer poético, o poeta amante passa a ser controlado por essa amada, o que o coloca na condição de servo – *seruitium amoris*. O controle da porta já o demonstrara. A partir desse viés, a amada passa a ser considerada *domina*, senhora, dona. Ao se tomar a *domina* como poesia, o servo do amor explicita sua submissão ao ofício de *poeta amator*, afinal a poesia o domina. Este domínio da poesia e da amada relaciona-se com *morbis amoris*, já que o poeta atingido pelo *Amor* é sujeito de diversas comorbidades amorosas.

Na elegia 2.12 de Propércio, podemos observar a ação de Cupido que, ao atingir o amante/poeta com suas flechas, faz com que este tome atitudes impensadas<sup>19</sup>, perdendo grandes bens por motivos banais<sup>20</sup> (Prop. 2.12.3-4). Assim, ele não tem mais o controle de si, de sua razão e de seus atos, como se o πάθος (*páthos*), o *affectus concitati*, o colocasse, amante, fora do domínio da *ratio*, do λόγος (*lógos*). A morbidez a que está submetido o poeta amante, portanto, é dúplice: é o domínio do πάθος (*páthos*) em relação à *ratio* (*lógos*) e, por outro lado, é o domínio do ofício de poeta – devedor do *páthos*, assim como da própria *ratio*.

*Aemulus amator*. O amante exige a exclusividade da sua amada, da sua poesia o que o aproxima de um “laço oficial”, *foedus et fides*, uma espécie de casamento. Entretanto, num cenário diametralmente oposto ao matrimônio já

<sup>19</sup> No *Eunuco* de Terêncio e no *Truculento* de Plauto, vê-se a mesma figura do jovem incontinente e pródigo, o que comprova a tese de referências à comédia pelos poetas elegíacos romanos.

<sup>20</sup> Prop. 2.12.3-4: [*qui pinxit amorem puerum*] *is primum uidit sine sensu uiuere amantes,/et leuibis curis magna perire bona.*

que a amada é sua *domina*. Muita vez, os elegíacos expõem suas *personae* poéticas num ambiente do adultério<sup>21</sup>, da cobiça, do *ménage à trois*, do voyeurismo<sup>22</sup> etc.

Um homem jovem que transgride, amparado nas *cupiditates adulescentiae*,<sup>23</sup> ou no *tirocinium adulescentiae*,<sup>24</sup> às liberalidades de juventude e uma mulher madura, decidida, culta, conhecedora das artes da música, da dança, da poesia e da sedução, nos moldes de Semprônia, de Clódia ou de Volumnia – *exempla* –, veem-se envolvidos em circunstâncias picantes. Desse modo, o lugar *outsider* da elegia, um *demi-monde*,<sup>25</sup> impede que a narrativa seja dirigida por valores morais, antes implica em sua relativa subversão.<sup>26</sup>

Veyne, acertadamente, diz que “a elegia não é um quadro do *demi-monde*”, ela o não descreve, não se baseia em seus absolutos, não impõe valores como verdade. Ela, sobretudo, não se quer verdadeira. O seu enquadramento ficcional é limítrofe com a realidade e não ela mesma. Nesse mundo “de ficção onde as heroínas são mulheres levianas, onde a realidade só é evocada por lampejos” (VEYNE, 2013, p. 18) surge, como sói acontecer, o rival amoroso, aquele que dividirá com o *ego* elegíaco o leito da amada. No primeiro livro de Propércio, os rivais amorosos, Galo, Basso e Pôntico “são” também poetas (MARTINS, 2018), o que nos impele para a realidade, mas ao mesmo tempo nos retém fora dela, isto é, na ficcionalidade<sup>27</sup>.

*Magister amoris*. Após as experiências amorosas do *poeta amator*, ele está preparado para ser *magister*. No exercício do magistério, sente-se capaz de ensinar aos jovens as verdades do sofrimento do amor e estratégias de conquista da amada. A poesia erotodidática – Cairns é referência<sup>28</sup> – é vezo em Ovídio, mas antes há em Propércio. Oliva Neto (2013, p. 52) informa que o mestre Ovídio vai ensinar moçoilos a conquistar meninas e meninos. Se não der certo, e os moçoilos se ferirem na aventura amorosa, como Propércio previne Pôntico, pois amor é chaga e é loucura (*furor*), doutor Ovídio nos *Remédios do Amor* ensina como curar.

Aqui, a chave metalinguística também se instaura: o ensino do amor pode se relacionar aos atos sexuais e afetivos mas, ao escrever sobre o amor, relaciona-se à escrita elegíaca.

<sup>21</sup> Ver Ov. *Am.* 1.4; Prop. 1.11.

<sup>22</sup> Ver Prop. 1.10.

<sup>23</sup> Cic., *Pro Cael.*, 43: *Ac multi quidem et nostra et patrum maiorumque memoria, iudices, summi homines et clarissimi ciues fuerunt quorum, cum adulescentiae cupiditates deferuissent, eximiae uirtutes firmata iam aetate exstiterunt.* (CICERO, 1958).

<sup>24</sup> Sen. *Contr.* 2.6.11: *'Concessis aetati iocis utor et iuuenali lege defungor; id facio [5] quod pater meus fecit cum iuuenis esset. Negabit? Bona ego aetate coepi; simul primum hoc tirocinium adulescentiae quasi debitum ac sollemne persoluero, reuertar ad bonos mores.'* (SENECA THE ELDER, 1974).

<sup>25</sup> Ver VEYNE, 2013, p. 18.

<sup>26</sup> Ver FEAR, 2005, p. 14-18.

<sup>27</sup> Ver HESLIN, 2012.

<sup>28</sup> Ver CAIRNS, 1972.



## III

*Império dos sentidos.* Desse modo, associado a esses *loci*, há um repertório lexical da nudez, operado e ampliado denotativa e conotativamente, que está baseado em alguns núcleos semânticos: a) *lugares do amor*: leito, quarto, porta; b) *tempo*: noite, dia, tarde; c) *ação/inação*: sono, luta, beijo, abraço, desfalecimento; d) *sintomas físicos*: suor, tremor, libido, paixão feroz, fogo, enrubescimento, palidez; d) *seminudez e nudez*: transparência da roupa, veste de Cós, véu, túnica e partes do corpo. Tomemos a elegia 2.15 de Propércio:

<i>O me felicem! Nox o mihi candida! Et o tu lectule deliciis facte beate meis!</i>	1	
<i>Quam multa apposita narramus uerba lucerna, quantaque sublato lumine rixa fuit!</i>		
<i>Nam modo nudatis mecumst luctata papillis, interdum tunica duxit aperta moram.</i>	5	
<i>Illa meos somno lapsos patefecit ocellos ore suo et dixit 'sicine, lente, iaces?'</i>		
<i>quam uario amplexu mutamus bracchia! Quantum oscula sunt labris nostra morata tuis!</i>	10	
<i>non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu: si nescis, oculi sunt in amore duces.</i>		
<i>Ó sou feliz! Ó noite radiante! Ó tu, leito ditoso graças aos meus gozos!</i>	1	
<i>Que palavras trocadas sob o fogo aceso, que imensa luta ao se apagar a luz!</i>		
<i>Entre a nudez dos seios combateu comigo e às vezes resistiu retendo a túnica.</i>	5	
<i>Com seus lábios abriu meus olhinhos de sono e me disse: "Ah molenga, estás dormindo?"</i>		
<i>Como nos abraçamos num enlace! Quanto demorou-se em teus lábios o meu beijo!</i>	10	
<i>Não quero perder Vênus num mover-se às cegas: Se não sabes – no amor<sup>29</sup> olhos são guias. (Prop. 2.15.1-12)</i>		

<sup>29</sup> Alteramos a grafia em português para minúscula, contrariando a lição de Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014, *passim*), pois acreditamos que a maiúscula só deve ser utilizada quando o amor é uma referência a Cupido.

Sob a égide da felicidade (*O me felicem!*), a *propositio* da elegia se impõe. O tempo se impôs: a noite cuja luminosidade repercute o sentido do oximoro (*O nox mihi candida*) para o *ego* elegíaco que acabara de se expor (*me*)! O dístico, que na sequência apresenta um interlocutor incomum, o leito, cuja principal qualidade é ter tido como hóspedes os “meus gozos”, nos parece engenhoso. Literalmente “ó leito, te tornaste feliz (*lectule facte beate*) por meus gozos” (*deliciis meis*). O dístico seguinte introduz a ação: *narramus multa uerba* com luzes apostas (*apposita lucerna*), isto é, as palavras entre os amantes estão acesas com o fogo dos corpos. Quando as luzes se apagam (*sublato lumine*), caímos na batalha forte (*quanta rixa*).

Em paralelo, parataticamente, são construídos dois instantâneos em dois dísticos: o primeiro expõe a seminudez dos seios da amada em combate com o *ego* elegíaco (*luctata est mecum nudatis papillis*). O segundo expõe que a amante, às vezes, tentava se cobrir com sua túnica. Se só às vezes abria a túnica, com os lábios a amada tentava abrir os olhos do amante. “Com seus lábios abriu meus olhinhos”: um encontro de dois sentidos (*ore suo patefecit lapsos ocelos*). E com abraço mútuo um beijo demorado encaminha: “Não quero perder Vênus num mover-se às cegas (...) – no amor olhos são guias” – *non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu (...) oculi sunt in amore duces*.

Há recorrência da candidez<sup>30</sup> (*candida*) e da cor púrpura<sup>31</sup> ou avermelhada em muitas elegias. As menções ao aspecto cândido dizem respeito à brancura como também podem ser entendidas como o brilho em meio ao calor: depois de toda a agitação dos corpos movidos pela paixão, há como resultado a resplandecência.

Nas situações em que são expressos os sintomas do amor, encontramos palavras como *furor*<sup>32</sup>, cujo significado diz respeito à loucura, ao amor e paixão violenta, a um estado de intensa excitação que gera outro efeito: o *ignis*<sup>33</sup>. Podemos também pensar na utilização metonímica do calor, *aestus*<sup>34</sup>, como referência à ambientação do ato amoroso cujo exemplo saboroso é Ovídio em *Amores*, 1.5.1-2 ou mais, explicitamente, em 3.2.29-30, 3.5.7-8 e 3.5.36: *aestus amoris erat* – “era calor do amor”. Pois bem, esse campo semântico do fogo e do calor abre duas possibilidades. A primeira delas evoca o ambiente, as tochas ou as

<sup>30</sup> Apresentamos em rodapé a ocorrência dos termos que discutimos no *corpus* composto de Propércio, Tibulo e Ovídio nos *Amores*. Em negrito aqueles a que supomos prototípicos. *candida*: (Prop. 1.20.38; 2.3.9; 2.22a.5; 2.22a.8; 2.29b.30; 3.11.16; 3.17.29. Tib. 1.3.94; 1.5.24; 3.2.10; **3.2.18**; **3.4.34**; **3.8.12**; 3.10.17. Ov. *Am.* 1.4.7.; **1.5.10**; **1.7.40**; **2.4.39**; 2.7.5; 3.3.5; 3.5.10).

<sup>31</sup> *purpureus*: Prop. 1.20.38. Tib.: 3.4.30; 3.12.13. Ov. *Am.* 1.3.14; 1.8.12; 1.14.20; 2.138; 2.5.34; 2.9b.34; **3.14.23**.

<sup>32</sup> *furor*: Prop. 1.1.7; 1.4.11; 1.13.20. Tib.: 1.1.49; 1.6.74; 3.9.7. Ov. *Am.* 2.2.13; 3.6.87; 3.14.7.

<sup>33</sup> *ignis*: Prop. 1.1.27; 1.6.7; 1.9.17; 2.34.44; 3.18.20. Tib.: 1.1.6; 1.1.48; **2.3.56**; 2.4.40; 3.7.134; 3.11.6; Ov. *Am.* **1.2.9**; 1.6.57; 1.15.27; 1.15.41; **2.16.11-12**; 2.19.15; 3.9.56.

<sup>34</sup> *aestus*: Prop. 2.28.3; 3.33.43; 3.20.11; 3.24.17; Ov. *Am.* 1.5.1; 3.2.39; 3.5.7-8 e 36.

flamas, responsáveis pela iluminação da noite (*nox, noctis*)<sup>35</sup>, que representa o elemento temporal mais característico para a relação sexual e para o ato da escrita, já que amiúde a composição poética se dá à noite. A segunda possibilidade de leitura de *ignis* repousa sobre o aspecto de vermelhidão e *rubor*<sup>36</sup> que, por extensão, se associa à chama do amor ou ao brilho da paixão. Nesse sentido, brilho, claridade, vermelhidão e enrubescimento se conjugam, além de ocupar o mesmo cenário escuro das noites e o espaço do *lectus*<sup>37</sup>, do *torus*<sup>38</sup>.

*Lectus* amplia o sentido de *torus*. É mister conferir Propércio 4.8.27-28; 4.11.85-86 e Tibulo 1.1.43-44, pois que *torus? Lectus?* pode ser entendido como o leito do amor e do adultério. É nele em que o poeta se dedica à poesia, já que também é reconhecidamente uma espécie de assento destinado à leitura e onde ocorre o registro poético. Vale conferir a natureza do participio passado do verbo *lego, -is, lectum* e o substantivo *lectus,-i*, é isto que Propércio em 2.23.26 faz interagir: *scripta puella a lecta Cynthia*.

Observemos os termos *nudus*<sup>39</sup> e *uestis*<sup>40</sup>, relacionados também à ideia de *nequitia*<sup>41</sup> na sociedade romana. *Nequitia* pode ser entendida como devassidão, lascívia ou sexualidade exagerada, exacerbada, libertinagem etc. É dessa maneira que diversos tradutores a entenderam. Em Ovídio, por exemplo, em *Amores*, 2.1.2, Ascencio André propõe: “eu, o famoso Nasão, poeta de indecências, que experimentei/*ille ego nequitiae Naso poeta meae*” (OVÍDIO, 2011, p. 65). Logo, o poeta assume ser atuante na devassidão, construindo o verossímil do poeta amante ou amante poeta. Por sua vez, em 2.6, Propércio argumenta que a vida devassa, libertina é historicamente marcada a partir do momento em que as casas passaram a ter pinturas libidinosas em suas paredes. Essas teriam “ensinado” as

<sup>35</sup> *nox*: Prop. 1.1.33; 1.6.7; 1.10.3; 1.17.10; 2.15.1; 2.15.24; **2.20.25**; 2.23.11; 2.24b.19; 2.24b.42; 2.32.29; 3. 6.53; 3.13.1; 3.15.2; 3.15.26; **3.16.1**; 3.17.11; 3.20.13; 3.20.22. Tib.: 1.2.24; 1.2.63; 1.2.78; **1.6.32**; 1.8.64; 1.9.42; 1.9.63; 2.1.12; 2.6.49. Ov. Am. 1.2.3; **1.4.60-61**; **1.5.6**; **1.6**; 1.9.45; 1.10.30; 1.11.3; 1.11.13; 1.13.46; 2.10. 27; **2.19**; **3.1.50**; 3.5.1; 3.7.25; 3.14.7.

<sup>36</sup> *rubor*: Ov. Am. 3.3.5-6.

<sup>37</sup> *lectus*: Prop. 1.3.35; 1.8b.33; 1.12.3; 2.1.45; 2.2.1; 2.9a.45; 2.15.2; 2.20.24; 2.22b.47; **2.23.26** [*lecta Cynthia*]; 2.29b.24; 2.33c.41; 2.34.17; **3.6**; 3.8.37; 3.20.2, 21 e 32; **4.8.27-28** [*lectus e torus*], 27 e 35 [*ménage*]; **4.11.85-86** [*lectus e torus*]. Tib. **1.1.43-44** [*lectus e torus*]; 1.2.19; 1.5.7; 1.9.57; 1.19.1. Ov. Am. 2.5.61; **2.10.20**; 3.11b.45; **3.14.20**.

<sup>38</sup> *torus*: Prop. 1.1.36 [*locum ou torus*]; 1.3.12; 1.3.34; **1.14.20**; 2.17.4; 2.23.22; 2.26b.24; 2.29b.35; 3.12.6; 3.20.10 e 14; 3.21.8; 4.11.72; Tib. 1.2.58; 1.2.77; 1.3.26; 1.8.62; 2.5.100; 3.6.60; Ov. Am. **1.4.15** [*ménage*]; 2.7.18; 2.11.31; 3.14.32.

<sup>39</sup> *nudus*: Prop. 1.2.8; **2.1.13**; 2.15.5, 2.15.13, 2.15.15, 2.15.16; 2.19.15; 2.24b.52; **3.8.8** [*nudus x rixa*]; 3.14.4, 3.14.13, 3.14.19; Ov. Am. 1.3.14; **1.5.24**; 1.10.15 [*nudus Amor*]; **2.15.25**.

<sup>40</sup> *uestis*: Prop. 1.2.2; 2.1.6, 2.1.15, 2.1.38a; 4.5.57 [*uestis Coa*]; 1.4.14 [*tacita uestis*]; 2.2.21; 2.15.18; 3.10.15; 3.14.27 [*uestis Tyriae*]; 3.17.32 [*uestis fluens*]; 4.7.8. Tib. 1.7.47; 1.8.13; 1.9.56; 1.10.61; 1.10.27; 2.1.13 [*uestis pura*]; 2.3.53; 2.4.30 [*uestis Coa*]; 2.5.7; 3.4.36; 3.7.121 [*uestis Tyrio*]; 3.8.12. Ov. Am. 1.4.48; 1.6.19; 1.10.16; **3.1.9** [*tenuissima uestis*]; **3.2.27**, 3.2.28, 3.2.36, 3.2.41; 3.6.79; 3.13.24, 3.13.27 [*alba uestis*].

<sup>41</sup> *nequitia*: Prop. 1.6.26; 1.15.38; 2.5.2; 2.6.30; 2.23.30 ou 2.24.6; 3.10. 24; 3.19.10. Ov. Am. 2.1.2; 3.1.17; 3.4.10; 3.11b.37; 3.14.17.

meninas a amar e lhes inculcar o desejo, a devassidão. Nesse sentido, o poeta acentua o caráter didático da pintura, construindo uma relação com sua poesia erotodidática. Estamos, pois, diante do *ut pictura elegia*.

*Templa Pudicitiae quid opus statuisset puellis,* 25  
*si cuiuis nuptae quidlibet esse licet?*  
*Quae manus obscenas depinxit prima tabellas*  
*et posuit casta turpia uisa domo,*  
*illa puellarum ingenuos corrumpit ocellos*  
*nequitiaeque suae noluit esse rudis.* 30  
*ah gemat in tenebris, ista qui protulit arte*  
*orgia sub tacita condita laetitia!*  
*Non istis olim uariabant tecta figuris:*  
*tum paries nullo crimine pictus erat.*

Por que as jovens fariam templo à Pudicícia 25  
se casadas só fazem o que bem querem?  
A mão que obscenas telas primeiro pintou  
e pôs em casta casa imagens vis  
já corrompeu os nobres olhinhos das jovens  
e apresentou-lhes a libertinagem. 30  
Ah! que gema num breu quem revelou com arte  
a orgia oculta nos prazeres mudos!  
Outrora tais figuras não ornavam os lares,  
nem se pintavam crimes nas paredes. (Prop. 2.6.25-36)

Desse modo, a *nequitia* opõe-se ao caráter íntegro do homem *probus*, algo virtuoso para essa sociedade, que pode ser comprovada pela legislação moralizante constituída sob os auspícios de Augusto<sup>42</sup>. É nesse contexto que a *nequitia* opera na poesia verossimilmente a subversão da moral, que, no caso dos jovens rapazes, é tolerada, como vimos. A nudez, portanto, característica do ato sexual é descrita e explícita em muitas passagens de Propércio e Ovídio. Propércio, por exemplo, diante da recusa da *puella* em tirar suas roupas, passa a rasgá-las e, em seguida, ao amor, ao ato sexual.

A noite cândida (*nox candida mihi*) pode ser também interpretada como noite radiante, e nela, observa-se a presença do fogo e da luz (*ignis, lucerna e furor*), que ora são tomados pelo sintoma do desejo excessivo, ora pela claridade da cena, ora pelo esforço físico do ato sexual. A *nequitia*, portanto, algo que deve

---

<sup>42</sup> Ver MARTINS, 2019, p. 37-66.

ser exercido em sua completude para que os sentidos transbordem do poema. E é nesse ambiente que se dá o embate físico (*rixa amoris*).

Tomemos novamente a elegia 2.15 de Propércio:

*Ipse Paris nuda fertur periisse Lacaena,  
cum Menelaeo surgeret e thalamo:  
nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem* 15  
*dicitur et nudus concubuisse deae.  
Quod si pertendens animo uestita cubaris,  
scissa ueste meas experiere manus:  
quin etiam, si me ulterius prouexerit ira,* 20  
*ostendes matri bracchia laesa tuae.  
necdum inclinatae prohibent te ludere mammae:  
uiderit haec, si quam iam peperisse pudet.  
Dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore:  
nox tibi longa uenit, nec reditura dies.*

Dizem que Páris pereceu por ver Lacena  
andar nua no lar de Menelau 15  
e nu dizem que Endímion seduziu a irmã  
de Febo e se deitou com a Deusa nua.  
Porém se insiste em deitar-te sem despir-te,  
sentirás minha mão rasgar-te a roupa:  
e mais – se acaso a ira me levar mais longe,  
tua mãe verá marcas nos teus braços. 20  
Peitos caindo ainda não te impedem brincos<sup>43</sup>:  
isso só faz pudor em quem pariu.  
Farte-se o olhar no amor enquanto o Fado assente:  
vem longa noite e o dia já não volta. (Prop. 2.15.13-20)

A tentativa da *puella* se manter “composta”, isto é, com roupa, não caracteriza a inapetência para o amor. Ao contrário, ela o deseja. Caso contrário nem sequer permitiria a entrada do amante, seria ele um *exclusus amator* diante do παρακλαυσίθυρον (*paraklausíthyron*). A resistência dela parece alimentar o *furor* de ambos, loucura, tesão, *crush* e, em certa medida, uma “violência”

---

<sup>43</sup> Acreditamos que a tradução opera a obscuridade. Literalmente “*necdum inclinatae prohibent te ludere mammae*”: “não é como se teus seios flácidos te impedissem de brincar, jogar”. O que nos parece ser boa ironia. De acordo com FEDELI, 2005, p. 453, a expressão *mammae inclinatae* tem sentido oposto ao de *stantes papillae*. Assim, o uso é absolutamente pejorativo.

assentida<sup>44</sup>, *rixa*. Digamos que isto faz parte do *ludus, iocus* elegíaco, *ludere*. Lembremos que o casal nos primeiros versos adere à *rixa*. A amante o chama de *lente*, o que soa como provocação diante da falta de “atitude”, da preguiça do parceiro. É nesse contexto que os beijos e as preliminares ocorrem e a menção explícita à *Vênus*, aos seios e à recusa são elementos importantes nessa estória. É mister lembrar que a *recusatio* faz parte da maneira de ser do romano no período augustano<sup>45</sup>, a começar pelo próprio imperador, como assevera Freudenburg (2014, *passim*).

Podemos também pensar na elegia inicial do livro I de Propércio, e entender que tal excerto é apenas mais uma das diversas passagens em que se reverberam os lugares-comuns do amor. O poeta, afirmando ter sido intocado por Cupido até se enamorar por Cíntia, explícita, por meio de seus versos, seu sofrimento amoroso.

*Tum mihi constantis deiecit lumina fastus  
et caput impositis pressit Amor pedibus,  
donec me docuit castas odisse puellas* 5  
*improbis, et nullo uiuere consilio.  
Et mihi iam toto furor hic non deficit anno,  
cum tamen aduersos cogor habere deos.*

36

Então Amor tirou-me a altivez do olhar 3  
e esmagou minha testa com seus pés  
até que me ensinou sem pejo a odiar 5  
moça casta e a viver em desatino.  
Já faz um ano que o furor não me abandona  
e ainda sofro os Deuses contra mim. (Prop. 1.1.3-8)

A respeito da tradução de Flores (PROPÉRCIO, 2014), a manutenção do termo “furor” parece interessante para sustentar a ambiguidade existente entre ira, raiva e sentimentos negativos contra o Amor – afinal o poeta foi alvo, vítima de Cupido – e, simultaneamente, a paixão violenta que ainda o arrebatava com relação à amada, motivo pelo qual tanto lamenta no decorrer dos outros versos dessa elegia. Portanto, o poeta adverte: “A mim a nossa *Vênus* traz noites amargas,/ e nunca me abandona um vão amor./ Aconselho, evitai meu mal! Que cada um cuide/ do costumeiro amor sem permutá-lo” (Prop. 1.1.33-36).

---

<sup>44</sup> FLORES (PROPÉRCIO, 2014, p. 331) aproxima esta “violência” daquela pintada por Ovídio em *Amores*, 1.7. Não cremos que se deve fazer esta comparação. Lá a violência é feroz. A amada chora, o amante se arrepende, o que não acontece neste caso.

<sup>45</sup> Ver FREUDENBURG, 2014.

Em 1.4 dirigindo-se ao suposto poeta iâmbico Basso, Propércio compara a beleza de Cíntia às de Antíope e Hermíone, dizendo:

*Cynthia non illas nomen habere sinat:  
nedum, si leuibus fuerit collata figuris,  
inferior duro iudice turpis eat.* 10  
*haec sed forma mei pars est extrema furoris;  
sunt maiora, quibus, Basse, perire iuuat:  
ingenuus color et motis decor artubus et quae  
gaudia sub tacita discere ueste libet.*  
*Quo magis et nostros contendis soluere amores,* 15  
*hoc magis accepta fallit uterque fide.*

Cíntia não deixará que tenham nome:  
mesmo se um duro júri a compara a figuras  
tão finas – nunca sairá por baixo! 10  
Porém no meu furor beleza vale pouco;  
por outras coisas, Basso, aceito a morte:<sup>46</sup>  
sua cor pura, a graça, a longa arte e os gozos  
que colho em sua saia silenciosa!  
Quanto mais tentas acabar com o nosso amor 15  
com mais fidelidade te enganamos. (Prop. 1.4.8-16)

Se Cíntia fosse comparada à Hermíone, ou à Antíope, ou a outras da idade da beleza, não deveria nada a estas *leuibus figuris*. Poesias, mulheres ou pinturas? Afinal, a *figura* é tão arte quanto a *poesis* ou a *elegia* cuja característica de ser *leuis* ou *tenuis* é essencial. Diante do *furor* do *ego* elegíaco, outras coisas são maiores e, por meio delas, ele mesmo aceita a morte: *ingenuus color* (*candidus?*), *motis decor artubus*, *gaudia* que sob a *ueste tacita* colhe. Nesse sentido, longe do *furor* que, às vezes, se aproxima da violência consentida, temos o *furor* que se move nos gozos – *gaudia* sob as vestes onde a nudez se apresenta sob a tutela do tato, o toque.

#### IV

**A construção dos sentidos.** Ainda em Propércio, na elegia 2.10, operando uma *recusatio*, o eu elegíaco aconselha os jovens a cantarem Vênus, e aqui se coloca ao lado deles, haja vista: “eu cantarei guerra” – como o conselho destinado aos velhos – “após minha amada” (Prop. 2.10.7-8). Propércio consolida a imagem

<sup>46</sup> Discordamos da maiúscula em “Morte” na tradução.

da *scripta puella* já que se dedicará ao ἔπος (*épos*) após ter cantado a poesia Cíntia. Está explícito, posto a nu, o seu fazer erótico e poético: “Ó meus versos, tomai forças!” (Prop. 2.10.9). E o seu clamor às Piérides, no verso 12, é em favor de uma voz sublime, essa por ele já mencionada na elegia de abertura ainda desse livro:

*seu nuda erepto mecum luctatur amictu,  
tum uero longas condimus Iliadas:  
seu quidquid fecit siuest quodcumque locuta,                   15  
maxima de nihilo nascitur historia.*

se livre de véus luta comigo nua,  
então componho *Iliadas* imensas;  
se ela faz qualquer coisa ou fala algo qualquer,           15  
do nada nasce uma sublime história. (Prop. 2.1.13-16)

Nesse caso, a nudez associa-se à *militia amoris* e à *rixa amoris*, construindo um efeito de sentido interessante, pois ao mesmo tempo que é uma luta erótica, o que daria azo à poesia elegíaca ou lírica, matrizes genéricas da matéria erótica, o poeta nos impõe outro gênero, a saber, a poesia épica bélica – elevada por natureza –, que pode ser entendida ou como uma sinédoque (*Iliada* por poesia ou por ato sexual), ou uma clara ironia, já que o próprio suporte dessa poesia que se efetua é elegíaco e não épico, ou ainda, por fim, pode estar se referindo à causa da epopeia homérica, Helena de Troia, que será nominada no v. 50. Se causa da guerra lá foi o adultério, conseqüentemente, uma obra épica, o poeta, aqui igualmente deveria fazê-la. Nesse último caso, Propércio está propondo uma *amplificatio* de sua matéria poética e do seu amor: Cíntia é Helena, e ele mesmo é Páris, e, ainda, sua poesia é épica, e ele mesmo um Homero. Tal construção, curiosamente resulta numa *recusatio* invertida, já que a elegia se pretende épica. Fato que paulatinamente no livro II é desmentido até chegarmos no poema 2.10, cuja evocação é o fazer poético, especificamente, de poemas amorosos elegíacos ambientados na *nequitia* como vimos.

O dístico seguinte é valioso dado que o poeta leva a metapoesia às últimas conseqüências. Não trata mais de propor a *militia amoris* como temática do ἔπος (*épos*) guerreiro; vai além: admite que a poesia é digna da história. Existe nesse sentido, a amplificação da *amplificatio*. Sua poesia e sua amada, isto é, a *scripta puella*, é digna do fazer histórico e não do poético. Afinal qualquer coisa que fale ou faça é história. Que história? A história do gênero? Uma narrativa? Ambas. Primeiro porque o gênero elegíaco comporta temática vária desde os arcaicos gregos – pensamos num espectro que vai de Mimnermo a Tirteu –, em segundo, porque as poesias de Propércio, em seu conjunto entre os livros I e III, constituem-



se como uma narrativa disjuntiva de uma história de amor (MARTINS, 2018, p. 32).

Essa elegia, em certa medida, estabelece um diálogo com a elegia 1.6 em que Propércio em interlocução com Tulo propõe:

*Non ego nunc Hadriar uereor mare noscere tecum,  
Tulle, neque Aegaeo ducere uela salo,  
cum quo Rhipaeos possim conscedere montis  
ulterisque domos uadere Memnonias;  
sed me complexa remorantur uerba puellae,  
mutatoque graues saepe colore preces.* 5

Hoje não temo ver contigo o mar Adriático,  
ó Tulo, ou velejar no undoso Egeu,  
contigo eu poderia escalar os Rifeus  
e ultrapassar os lares dos Memnônios,  
mas ela me retém com palavras, abraços 5  
e várias graves preces, furta-cor. (Prop. 1.6.1-6)

O poeta apresenta, ao mencionar mares, montes e povos, temáticas dos grandes feitos – *gestae* –, das viagens e batalhas heroicas, ou seja, da matéria épica, de certa maneira, sustentado o viés metapoético numa *recusatio*. Sob este aspecto, ele recupera na elegia 2.1.17-46, temas histórico-heroicos. Da mesma maneira, nega se debruçar sobre isso e afirma: “ela me retém com palavras, abraços/ e várias graves preces, furta-cor” (Prop. 1.6.5-6). Desse modo, é a matéria poética erótica que se torna objeto do poeta, submisso à servidão.

Wyke (1987, p. 56) evidencia alguns elementos na poesia que indicariam essa transposição de um mundo real ao mundo ficcional e poético, mencionando a alteração da topografia. Ecoando Hesíodo e Calímaco, Propércio também usa uma topografia particular. A partir da elegia 2.10, a ambientação do mundo elegíaco muda. As referências às paisagens italianas tornam-se indicações concernentes ao mundo da linguagem, adequando figuras outrora realistas para seu novo *habitat*<sup>47</sup>.

A respeito dos versos 10-13, Wyke (1987, p. 48) apresenta a possibilidade de esses serem tidos como responsáveis por restabelecer o “realismo” nas narrativas. Todavia, os atributos à figura de Cíntia são constituintes da caracterização elegíaca: os pés suaves da amada podem ser uma comparação

---

<sup>47</sup> Ver FEDELI, 2019.

entre a métrica elegíaca e a métrica do hexâmetro datílico. Com um pé roubado, a elegia se torna mais leve que a épica.

Um dos aspectos evidenciados para que seja possível tomar a mulher presente na poesia de Propércio como elemento ficcional está na banal pluralidade dos sentimentos e da dinâmica do casal, com oscilações que parecem funcionar como espécie de representação genérica daquilo a que estão sujeitos homens e mulheres na relação amorosa. Dessa forma, podemos observar distanciamento do que é relativo a uma única relação amorosa, de um único par amoroso e, portanto, concernente a uma história (MARTINS, 2015a, p. 136).

Harmoniza-se aqui também a ideia de que a elegia não retrata algo acerca da realidade da sociedade, mas acerca de um mundo ficcional que é limítrofe à realidade. A figura da mulher ora heroína, ora cortesã é insustentável e incoerente quando pensada a níveis da realidade de apenas uma única mulher. E ainda é necessário ponderar a possibilidade de serem encontradas distorções a respeito da figura feminina, tanto se são apresentados dados concretos na ficção, quanto se procuramos a realidade nesse universo ficcional (HALLET, 2012, p. 373).

Parece-nos que a correlação entre verossimilhança/verdade e metapoética elegíaca é essencial, pois é justamente nesse detalhamento que podemos compreender a nudez elegíaca. As elegias 1.2 e 2.15 de Propércio em diálogo com as primeiras elegias do primeiro livro de *Amores* de Ovídio e com as elegias 1.6 e 1.8 de Tibulo podem descortinar nossa questão.

Vejamos a elegia 1.2 de Propércio:

*Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo  
et tenuis Coa ueste mouere sinus,  
aut quid Orontea crinis perfundere murra,  
teque peregrinis uendere muneribus,  
naturaeque decus mercato perdere cultu, 5  
nec sinere in propriis membra nitere bonis?  
Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae:  
nudus Amor formae non amat artificem.  
Aspice quos summittat humus non fossa colores,  
ut ueniant hederæ sponte sua melius, 10  
surgat et in solis formosius arbutus antris,  
et sciat indocilis currere lympha uias.  
Litora natiuis persuadent picta lapillis,  
et uolucres nulla dulcius arte canunt.  
Non sic Leucippis succendit Castora Phoebe, 15  
Pollucem cultu non Helaira soror;  
non, Idae et cupido quondam discordia Phoebos,*

*Eueni patriis filia litoribus;  
 nec Phrygium falso traxit candore maritum  
 auecta externis Hippodamia rotis: 20  
 sed facies aderat nullis obnoxia gemmis,  
 qualis Apelleis est color in tabulis.  
 Non illis studium uulgo conquirere amantis:  
 illis ampla satis forma pudicitia.  
 Non ego nunc uereor ne sim tibi uilior istis: 25  
 uni si qua placet, culta puella sat est;  
 cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet  
 Aoniamque libens Calliopea lyram,  
 unica nec desit iucundis gratia uerbis,  
 omnia quaeque Venus, quaeque Minerua probat. 30  
 His tu semper eris nostrae gratissima uitae,  
 taedia dum miserae sint tibi luxuriae.*

De que vale, querida, o enfeite nos cabelos  
 e essa veste de Cós com finas dobras,  
 inundar os teus cachos com mirra do Orontes,  
 vender-te por algum presente exótico,  
 perder nas compras o teu charme natural, 5  
 vetando o brilho próprio do teu corpo?  
 Tua figura não precisa de retoques:  
 o Amor é nu – não ama os artifícios.  
 Olha as cores que a terra inculta floresceu,  
 nascem melhor as heras sem auxílio, 10  
 mais belo cresce o arbusto em grutas solitárias  
 e a água sabe seu caminho indócil.  
 Com suas conchas nativas as praias seduzem  
 e sem arte é mais doce o canto da ave.  
 Leucípe Febe não queimou Castor assim, 15  
 nem Helaíra a Pólux – com enfeites;  
 nem luta em rio pátrio entre cúpido Febo  
 e Idas, de Eveno a filha provocou;  
 nem foi com falso alvor que fisgou seu esposo  
 Hipodâmia levada em carro Frígio: 20  
 seu rosto não devia nada para as joias,  
 tal como a cor dos painéis de Apeles.  
 Não desejavam conquistar qualquer amante:  
 o seu pudor bastava por beleza.  
 Não tenho medo de perder para os rivais: 25

se a moça agrada um só – já basta, é bela;  
sobretudo se Febo te concede os cantos  
e liberal Calíope – a lira Aônia;  
se não te falta a graça da agradável fala,  
nem um dos dons de Vênus e Minerva. 30  
Tu serás sempre a mais querida em minha vida,  
se te causarem tédio os tristes luxos. (Prop. 1.2)

Propércio, após ceder ao Amor, passa a se referir à beleza de Cíntia por meio do desprezo a ornamentos e artifícios que têm a finalidade do embelezamento das mulheres. Aqui, são criticados negativamente o enfeite nos cabelos, a veste de Cós, a mirra do Orontes e, a partir do verso 15, são dados *exempla*<sup>48</sup> – retomada de exemplos mitológicos a fim de ligar na consciência um evento – como ferramenta de sustentação e embasamento das ideias expostas.

Retomando a léxico da nudez construída, evidencia-se o termo “veste de Cós sem finas dobras” (v. 2). O tecido Cós é constituído por uma seda fina e transparente, erotizada. Heyworth (2009, p. 12) entende que a veste de Cíntia é matéria da elegia, assim também entende Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 325). Pode-se também associar as dobras com a forma, uma vez que os zigue-zagues dos versos são mimetizados pela ondulação. Dessa forma, a seminudez explicitada pela veste de Cós iconiza, de um lado, o erótico da figura feminina, de outro, põe a nu a elegia em *res* e *uerba* ou em conteúdo e forma.

No segundo livro de Propércio, os dez poemas iniciais ressaltam aspectos físicos e anímicos de Cíntia e fazem menções diretas a ornamentos e adereços utilizados para elevar a beleza das mulheres. Todavia, o ponto de defesa do *ego* elegíaco está no aspecto natural, sob o discurso de que não são esses artifícios os reais atrativos do amante à amada, mas sim, a sua nudez.

Retomemos a elegia 2.1, na qual a veste de Cós é mencionada novamente.

*Quaeritis unde mihi totiens scribantur Amores,* 1  
*unde meus ueniat mollis in ore liber.*  
*Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:*  
*ingenium nobis ipsa puella facit.*  
*Siue illam Cois fulgentem incedere cerno,* 5  
*totum de Coa ueste uolumen erit;*  
*seu uidi ad frontem sparsos errare capillos,*  
*gaudet laudatis ire superba comis;*

<sup>48</sup> Segundo Martins (2009, p. 93), “na elegia I, 2, há uma série de *exempla* que funcionam como tratamento de uma *quaestio finita*, no caso, a questão da beleza natural”. Ver também MARTINS (2016).

*siue lyrae carmen digitis percussit eburnis,  
 miramur, facilis ut premat arte manus;* 10  
*seu compescentis somnum declinat ocellos,  
 inuenio causas mille poeta nouas...*

Quereis saber por que eu escrevo meus Amores<sup>49</sup>,  
 por que meu livro vem suave aos lábios?  
 Não é Calíope que dita, nem Apolo -  
 quem gera o meu talento é minha amada.  
 Se a vejo refulgir com seu manto de Cós, 5  
 com veste Côa vem o meu volume;  
 se vejo os cachos revoando sobre a fronte,  
 se orgulhará do meu louvor às mechas;  
 se com dedos ebúrneos toca à lira uns versos,  
 admiro as mãos num ágil movimento; 10  
 se ao sono entrega os seus olhinhos relutantes,  
 poeta encontro novas causas, mil... (PROP. 2.1.1-12)

Reforça-se nesse trecho que a nudez não só está a serviço do erótico figurativizado, mas também da metalinguagem. A partir dos poemas, observamos a poesia sendo desnudada diante dos olhos do leitor, assim como a amada se desnuda diante do amante, do poeta. Logo não se pode limitar esta poesia a um só dos eixos.

Os versos 5-6 apresentam a veste de Cós como responsável por excitar o *ego* elegíaco e, mais adiante, os versos 13-14 explicitam a *rixa* que tem por consequência final o estado nu da amante, a partir da remoção de seus véus no momento do ato. Pode-se então observar as duas chaves de interpretação muito bem construídas. Pelo primeiro viés, o amante é atraído pela amada nua, natural: quanto menos artifícios, mais ele a deseja. Nesse sentido, a veste de Cós, os véus e, ainda, as sedas Árabes mencionadas na elegia 2.3 corroboram a construção da seminudez que, a partir da luta amorosa, irá se transformar em nudez.

Para a construção do segundo viés, o poeta passa, a partir do quinto verso, a mencionar, além da veste de Cós, os cachos do cabelo, os dedos que tocam a lira, os olhos relutantes de sono e conclui: “se ela faz qualquer coisa ou fala algo qualquer, do nada nasce uma sublime história” (Prop. 2.1.15-16). Qualquer atitude ou qualquer elemento inato, inerente à amada, haja vista não haver menções a artifícios ou adereços nesses versos, são motivos de inspiração ao

---

<sup>49</sup> Ovídio iniciou a compor *Amores* entre 15-16 a.C., já Propércio começa a compor entre 25-26 a.C. e termina o livro IV em 16. Tal dado nos leva a crer que Ovídio tenha pensado neste verso para dar o nome aos seus primeiros quatro livros.

poeta para que este escreva poesia. Desse modo, os versos que compõem a elegia em questão são argumentos que sustentam sua proposição nos versos iniciais: “quem gera meu talento é minha amada” (Prop. 2.1.4).

Voltando à elegia 1.2, alguns entendem *culta puella* em “*uni si qua placet, culta puella sat est*” (v. 26) com um aspecto que transcende ao físico e, daí, acredita-se que a beleza natural defendida pelo eu elegíaco possa dizer respeito à *puella docta*. Por nosso turno, parece que a beleza está longe da doutrina platônica sugerida por Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 326); antes está mais ligado ao físico, ao concreto. Outra questão que se impõe é a distinção entre *docta puella* e *culta puella*. *Doctus*, adjetivo derivado *docere*, impõe-se como atributo daquele que é ensinado, experto. Já o *cultus* deriva do verbo *colere*, “cultivar”, “gerar”, donde temos aquilo que brota da própria natureza, ou mesmo, enfeitado, esmerado, bem-acabado, logo longe do sentido de refinamento ou transcendente ao físico. Heyworth (2009, p. 518) traduz o verso em questão “*if a girl pleases one, she is well enough turned out*”, portanto muito distante de um “belo transcendente” ou de uma *docta puella* no sentido estrito<sup>50</sup>.

No curso do poema, vários exemplos mitológicos são utilizados como comparação à natureza, esta caracterizada como bela, completa e encantadora por si própria, aqui retomando o aspecto natural e a nudez das paisagens e de seus seres vivos, da poesia, da mulher e do Amor já que, segundo Propércio, “Tua figura não precisa de retoques/e o Amor é nu: não ama os artifícios” (vv. 7-8).

E é no verso 13 que a ideia de oposição entre natural e artificial se dá com clareza: “com suas conchas nativas as praias seduzem e sem arte é mais doce o canto da ave”. O nativo, encontrado sem ornamento e em nudez é belo e atraente. Ademais, os belos arbustos cresceriam em grutas solitárias (v. 11), o que, relacionado ao verso 26, entrelaça a ideia de que “se a moça agrada a um só, já basta, é bela”. Nesse sentido, outro traço característico da *puella* de Propércio é aqui constituído: a popularização e a vulgarização de Cíntia. Afinal, como vimos em 2.23.25-26: “*Tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro/et tua sit toto Cynthia lecta Foro?*”, “Assim tu falas, quando és tema de teu livro/ e tua Cíntia é lida em todo Foro?”. Ou em 2.5.1-2: *Hoc uerum est, tota te ferri, Cynthia, Roma/et non ignota uiuere nequitia?*, “Cíntia, é verdade que andas na boca de Roma,/ infame por tua vida libertina?”.

Que as descrições dessa mulher são incoerentes e plurais entre si já é sabido; todavia, o poeta, em defesa do seu fazer poético, afirma que se apenas a

---

<sup>50</sup> Corroboram o argumento: Giardina (2010, p. 51): “se una donna piace a un uomo solo, è sufficientemente ornata”. Moya e Elvira (2001 p. 159): “la joven que agrada a uno solo bastante adornada está”. Canalli (1987, p. 65): “una fanciulla se piace a uno soltanto è già abbastanza adorna”. Goold (1990, p. 49): “if a girl finds favours with one man, she is adorned enough”. Viarre (2005, p. 4-5): “si elle plait à un seul, une jeune femme est assez parée”.

um [leitor] seus escritos agradarem, sua poesia e seu trabalho já serão válidos. Entretanto, o excerto a seguir alimenta a questão levantada:

*Haec tibi contulerunt caelestia munera diui,* 25  
*haec tibi ne matrem forte dedisse putes.*  
*non, non humani partus sunt talia dona:*  
*ista decem menses non peperere bona.*

Os Deuses te ofertaram dons celestiais: 25  
 não penses que eles vêm da tua mãe!  
 Não, não, teus dotes não provêm de um parto humano,  
 dez meses não pariram teus talentos. (Prop. 2.3.25-28)

Os dons de Cíntia são tão elevados que não podem ser frutos de mãos humanas; todavia, se Cíntia é a poesia de Propércio, essa qualificação demonstra a própria consciência do poeta em relação ao seu ofício. Logo o que temos nessa elegia é um chiste, em rica ironia, pois que é lógico que Cíntia é fruto da arte do poeta. Mas, se tomada em relação a amada, a ironia transforma-se numa hipérbole, dimensionando sua paixão e seu furor.

Cíntia, portanto, é tida como gloriosa, sendo a primeira moça romana a deitar-se com Júpiter. O fato de ser universalmente elevada, portanto, acaba por colocá-la em posição de destaque, conhecida por todos, muito donde sua vulgarização, predicado poético. De forma paradoxal, ela é rebaixada, e a elegia 2.6 bem atesta isso e é útil e desejada por todos os romanos. As duas leituras do jogo elegíaco da metapoesia ficam bem evidenciadas aqui: como mulher, Cíntia é popular e, por isso, vulgar; como poesia, é popular e, por isso, grandiosa e está na boca de todos os romanos<sup>51</sup>.

Entretanto, é a nível poético que nos questionamos aqui: como pode, sendo Cíntia interpretada como poesia, não ser fruto de mãos humanas? Acreditamos que a resposta esteja no ocultamento do trabalho poético, conferindo ao objeto da imitação um caráter natural e não artístico. Portanto, fica claro que o poeta opera na contramão da sua proposição, já que Cíntia, sua poesia, é sua construção poética, não só como poesia, mas como amada. Por ser um objeto mimético bem construído, encarna em si mesmo a própria *natura*. Afinal, como propõe Aristóteles na *Poética*:

---

<sup>51</sup> “Ela, amante, não serve mais a um único *adulescens* – *Propertius*, quem sabe –, serve aos romanos, como que os fazendo retornar ao mito de origem de Aca Laurência. Ainda que a vulgarização de Lésbia em Catulo 58, 94 por exemplo, não a associe a um mito, esta mantém uma estreita semelhança com aquela. Esta *glubit* os netos de Remo e aquela será a primeira romana a copular com Júpiter” (MARTINS, 2015b, p. 142).

Duas causas parecem ter originado a arte poética, ambas naturais. A representação é natural aos seres humanos desde a infância, e é por ela que eles se diferenciam dos outros animais. Pois, o ser humano é o mais mimético de todos [os seres] e seus primeiros aprendizados se fazem através da representação. E todos os homens obtêm prazer das representações. Um sinal comum disso é que nos alegramos ao ver reproduções extremamente realistas de coisas que nos são dolorosas de ver, como cadáveres ou formas de animais repugnantes. (...) É por isso que as pessoas têm prazer em contemplar imagens, porque contemplando-as elas aprendem e inferem o que cada coisa é, por exemplo, “isto é tal coisa”. Até porque, se eles por acaso nunca viram o objeto representado, não é a representação que lhes trará prazer, mas a técnica, a cor ou algum outro elemento. (Arist. *Po.*, 1448b 4-24).<sup>52</sup>

Nesse sentido, quando, em 1.2.14, Propércio afirma que “sem arte é mais doce o canto da ave”, isso nos indica que a imitação é tão bem articulada e artificializada que reproduz um elemento natural que, de tão artificial, parece o objeto nativo, mas, em verdade, definitivamente não o é.

**Conclusões.** O léxico da nudez e seu campo semântico conexo como se pôde observar é relevante no estudo do gênero elegíaco em Roma cuja vida foi tão limitada. Afinal devemos ter em mente que o cânone elegíaco – Catulo, Cornélio Galo, Propércio, Tibulo e Ovídio – durou apenas aproximadamente 104 anos (87 a.C. – 17).

A caracterização do gênero poético antigo em Roma é devedora de aspectos que lhe são sensíveis e sem os quais quaisquer análises estão fadadas à superfície do texto: os lugares comuns e específicos; o mito, o léxico, a narratividade, etc. são aspectos, portanto, que não podem ser deixados de lado.

Para avaliar os usos da nudez na elegia romana, tomamos como *corpus* Propércio, Tibulo e Ovídio nos *Amores*. Esse limite ocorre não por motivos epistêmicos, mas pela natureza do trabalho originário: uma pesquisa de Iniciação Científica, realizada na FFLCH – USP, e por ela mesma financiada.

Nosso percurso foi: a partir do levantamento lexicográfico da nudez e seu campo semântico conexo, realizado a partir do *Classical Latin Texts. A Resource Prepared by The Packard Humanities Institute* (<https://latin.packhum.org>),

---

<sup>52</sup> Tradução de Paulo Pinheiro (ARISTÓTELES, 2019).



instrumento de importância central, aferimos contextualmente o sentido dos termos e suas conexões semânticas. Parte do nosso levantamento foi indicado em rodapé no trabalho e acreditamos que possa ser útil em futuras pesquisas. Igualmente útil foi a obra hoje clássica de René Pichon *Index Verborum Amatoriorum*, que foi parte, da igualmente importante, *De Sermone Amatorio apud Scriptores Latinos* de 1902.

Para aferir o contexto dos termos levantados, lemos e relemos as elegias destacadas, tendo em vista as coleções em que estão inseridas. Nesse sentido, foi mister observar o enquadramento genérico o que, em nossa opinião, está aderido ao que propõem Oliva Neto (2013) e Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014), ao comentar acerca da multivalência da tópica, isto é, como os *loci communes* possuem interfaces inseparáveis na maior parte das vezes. Assim revisitamos os lugares da *militia amoris*, da *recusatio*, do *exclusus amator*, do *seruitium amoris*, do *aemulus amator* e do *magister amoris*.

Tais lugares foram enfrentados por duas possibilidades de leitura: a primeira diz respeito ao cenário do quarto, da relação sexual e das consequências do envolvimento amoroso, que abarcam o universo da nudez que está ligada, quase de forma paradoxal, a todos os ornamentos e artifícios, tanto da poesia como da mulher. Perfumes, enfeites nos cabelos e joias podem representar as estratégias estilísticas na poesia, a fim de construí-la perfeitamente o que significa dizer que o desejo do poeta é se debruçar sobre seu trabalho poético cujo resultado final produza o efeito de sentido de naturalidade fácil, simples ... natural.

Em suma, mapeados os *topoi* elegíacos, evidenciamos o microcosmo erótico do gênero abundantemente e as considerações que, por meio do viés metapoético, tornam as figuras das *puellae* ainda mais interessantes e complexas pelas possibilidades de interpretação num primeiro nível superficial e concreto – com especial atenção ao aspecto da verossimilhança e da separação entre ficção e realidade. E, em segundo nível, metapoeticamente, removemos as camadas de artificialidade (ou acrescentando-as) a fim de enxergarmos o fazer amor do poeta elegíaco como referência à própria poesia e, portanto, “quando os poetas falam das amadas, falam de fazeres poéticos” (MARTINS, 2015b, p. 147). Daí também se depreende a importância da referencialidade na construção da verossimilhança, a fim de que se encontre a oscilação necessária entre ficção e realidade dentro do jogo poético.

Assim, para Myers (1996, p. 1), Corina, Délia e Cíntia, amadas desses poetas, podem ser seus êmulos poéticos e, simultaneamente, guias eróticos que auxiliam no desenvolvimento de seus *carmina*, muitas vezes, servindo de objeto de imitação, o que corrobora a verossimilhança e o jogo elegíaco entre os dois universos, ficcional ou real, no limite, abstrato e real.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução, Introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2019.

CAMPOS, A. **O anticrítico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

CANALLI, L. **Sesto Properzio Elegie**. Traduzione di Luca Canalli. Milano: BUR, 1987.

CAIRNS, F. **Generic Composition in Greek and Roman Poetry**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

CICERO. **Pro Caelio. de Provinciis Consularibus. Pro Balbo**. Edição e tradução de R. Gardner. Cambridge, Ma & London: Harvard University Press, 1958. DOI: 10.4159/DLCL.marcus\_tullius\_cicero-pro-caelio.1958

FEAR, T. Propertian Closure. The Elegiac Inscription of the Liminal Male and Ideological Contestation in Augustan Rome. In: ANCONA, R.; GREENE, E. (Ed.). **Gendered Dynamics in Latin Love Elegy**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005. p. 13-40.

FEDELI, P. **Properzio**. Elegie Libro II. Introduzione, testo e commento. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2005.

FEDELI, P. Dalla città degli amori alla città che cresce: Properzio e la Roma augustea. In: MARTINS, P.; HASEGAWA, A. P.; OLIVA NETO, J. A. (Eds.). **Augustan Poetry. New Trends and Revaluations**. 1ª ed. São Paulo: Humanitas & SBEC, v. 1, 2019. p. 15-36.

FREUDENBURG, K. "Recusatio" as Political Theatre: Horace's Letter to Augustus. **Journal of Roman Studies**, Cambridge, v. 104, p. 105-132, 2014.

GIARDINA, G. **Properzio**. Elegie. Revised edition. (Testi e Commenti 25.). Pisa e Rome: Fabrizio Serra Editore, 2010.

GOOLD, G. P. **Propertius Elegies**. Edição e tradução de G. P. Goold. Cambridge, Ma & London: Harvard University Press, 1990.

HALLETT, J. P. Women in Augustan Rome. In: JAMES, S. L.; DILLON, S. (Eds.). **A Companion to Women in the Ancient World**. Oxford: Blackwell, 2012. p. 372-384.

HERNÁNDEZ, A. Á. **Propercio. El Libro Primero de Elegías**. Texto latino, traducción e introducción al cuidado de A. A. Hernández. Buenos Aires: Nuevohacer, 1994.

HESLIN, P. Metapoetic Pseudonyms in Horace, Propertius and Ovid. **Journal of Roman Studies**, v. 101, 2012, p. 51-72. doi:10.1017/S0075435811000062.

HEYWORTH, S. J. **Cynthia: A Companion to the Text of Propertius**. Oxford: Oxford University, 2009.

JOHNSON, W. R. Propertius – The Meaning of Cynthia. In: GOLD, B. K. **A Companion to Roman Love Elegy**. London: Wiley-Blackwell, 2012. p. 39-43.

MARTINS, P. **Elegia Romana: construção e efeito**. São Paulo: Humanitas, 2009.

MARTINS, P. Sobre a metapoesia em Propércio e na poesia erótica romana: o poeta rufião. **Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 125–159, 2015a.

MARTINS, P. Uma nota a Catulo 8 e 58: a fragmentação do “ego” e a vulgarização de Lésbia. **Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos**, Vitória, [S. l.], n. 6, p. 140–150, 2015b. DOI: 10.17648/rom.v0i6.11975.

MARTINS, P. Espelhamento metapoético: Propércio 1.2 e 2.1. **Organon**, v. 31, p. 205-227, 2016.

MARTINS, P. Ekphrasis, Digression and Elegy: The Propertius’ Second Book. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, Belo Horizonte, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 175–192, 2017.

MARTINS, P. O Galo de Propércio no Monobiblos: amizade poética e rivalidade amorosa. **Phaos – Revista de Estudos Clássicos**, Campinas, v. 18, n. 1, p. 29-55, 2018.

MARTINS, P. A rumour in Propertius. In: MARTINS, P.; HASEGAWA, A. P.; OLIVA NETO, J. A. (Eds.). **Augustan Poetry. New Trends and Revaluations**. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Humanitas & SBEC, 2019, v. 1, p. 37-66.

MILLER, P. A. The *puella*: accept no substitutions. In: THORSEN, T. S. (Ed.). **Latin Love Elegy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 166-179.

MOYA, F.; ELVIRA, A. R. de. **Propércio Elegías**. Edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Cátedra, 2001.

MURGIA, C. E. The Division of Propertius 2. **Materiali e Discussioni per L'Analisi dei Testi Classici**, Pisa, v. 45, p. 147-252, 2000. DOI: <https://doi.org/10.2307/40236186>

MYERS, K. S. The Poet and the Procuress: The Lena in Latin Love Elegy. **JRS**, v. 86, p. 1-21, 1996.

NASCIMENTO, A. A. **Propércio. Elegias**. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

50

OLIVA NETO, João Angelo. **Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português**. 2013. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em: 09 jun. 2023.

OVÍDIO. **Amores e Arte de Amar**. Tradução de C. Ascencio André; prefácio e apêndice de Peter Green. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2011.

OVIDIUS. **Amores**. Ovid in Six Volumes. Vol. 1. Ed. G. Showerman; G. P. Goold. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1977.

PICHON, R. **Index verborum amatoriorum (pars altera)**. Hildesheim: Georg Olms Verlag. [1902: De Sermone Amatoriorum apud Elegiarum Scriptores Latinos], 1990.

PROPÉRCIO, S. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização, tradução, introdução e notas Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SENECA THE ELDER. **Declamations. Vol. 1**. Translated by Michael Winterbottom. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.

SERIGNOLLI, L. "Militia Amoris: uma Figura do Amor." In: MARTINS, P.; OLIVA NETO, J. A.; CAIRUS, H. F. (Eds.). **Algumas Visões da Antiguidade**. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2009.

TONELLI, A. **Propertio**. Il libro di Cinzia. Venezia: Marsilio Editori, 1994.

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

VERGER, A. R. de. **Propertio Elegías**. Madrid: Gredos, 1989.

VEYNE, P. **A Elegia Erótica Romana**. São Paulo: EDUNESP, 2013.

VIARRE, S. **Propertius Élégies**. Texte établi, traduit et commenté par Simone Viarre. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

WYKE, M. Written women: 'Propertius' scripta puella. **JRS**, v. 77, p. 47-61, 1987. DOI:10.2307/300574

WYKE, M. **Roman Mistress**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Data de envio: 27/06/2023  
Data de aprovação: 17/10/2023  
Data de publicação: 15/12/2023

**Tradução de *Was darf die Satire?*, de Kurt Tucholsky**

Dionelle Araújo  
mestranda/ Universidade Federal Fluminense (UFF)  
dionellearaujo@id.uff.br

**RESUMO:** Esta proposta tradutória tem como intuito apresentar uma tradução - do idioma original em alemão para o português brasileiro - para o texto intitulado *Was darf die Satire?* O texto original foi publicado em 27 de janeiro de 1919 no jornal alemão *Berliner Tageblatt* (que esteve em atividade de 01 de janeiro de 1872 a 31 de janeiro de 1939), um dos mais influentes de sua época. A autoria é do jornalista, ensaísta, satirista, poeta e crítico Kurt Tucholsky (1890-1935), que se tornou renomado por conta de suas sátiras, e que também assinava os seus trabalhos sob os pseudônimos Peter Panter, Theobald Tiger, Ignaz Wrobel e Kaspar Hauser. Em *Was darf die Satire?*, assinado por Ignaz Wrobel, Tucholsky tem como tema justamente a sátira e os seus limites e responsabilidades. Em sua opinião, a sátira tudo pode.

52

**Palavras-chave:** tradução; sátira; Kurt Tucholsky.

**Translation of Kurt Tucholsky's *Was darf die Satire?***

**ABSTRACT:** This translation proposal aims to present a translation - from its original language - German - to Brazilian Portuguese - of the text entitled *Was darf die Satire?* The original text was published on January 27<sup>th</sup>, 1919, in the German newspaper *Berliner Tageblatt* (which ran from January 1<sup>st</sup>, 1872, to January 31<sup>st</sup>, 1939), one of the most influential of its time. Written by journalist, satirist, poet, and critic Kurt Tucholsky (1890-1935), who became renowned due to his satires, and who also wrote under the pseudonyms Peter Panter, Theobald Tiger, Ignaz Wrobel, and Kaspar Hauser. In *Was darf die Satire?*, signed by Ignaz Wrobel, Tucholsky, discusses satire and its limits and responsibilities. According to him, satire can do anything.

**Keywords:** translation; satire; Kurt Tucholsky.

## Breve introdução

O jornalista, ensaísta, satirista, poeta e crítico berlinense Kurt Tucholsky (1890-1935) despertou a atenção do público com uma narrativa de teor erótico e lúdico intitulada *Rheinsberg: Ein Bilderbuch für Verliebte*<sup>1</sup> (1912). No entanto, obteve renome através de outras publicações. Além dos textos satíricos, os quais manifestavam críticas às questões sociais, políticas e culturais alemãs, escreveu também crônicas, poemas, contos, resenhas, peças de teatro, músicas de cabaré, entre outros, totalizando, como destaca Linder (2011, p. 45), “mais de 3,000 publicações sob uma variedade de pseudônimos.”<sup>2</sup>

Tucholsky destinava cada pseudônimo para distintos estilos e temas das suas composições. Para os ensaios e comentários voltados para as obras literárias, artísticas, em que o seu pensamento é desenvolvido de forma mais reflexiva e analítica, Tucholsky assinava como Peter Panter. Para uma escrita com um tom mais ácido, provocativo, composto por críticas sociais, o nome usado era Theobald Tiger. Para as escritas satíricas e humorísticas e os comentários de cunho social e político, que focalizavam não só os políticos, como também os burocratas e a burguesa, a autoria recaía sob o nome Ignaz Wrobel; e, por fim, para os trabalhos de ficção, que abordam a alienação, a identidade e a condição humana, Kaspar Hauser.

Em muitos de seus textos, Tucholsky utilizou a ironia e o humor para tecer críticas ao militarismo, ao nacionalismo e ao autoritarismo de sua época: o século XX. Devido a “amplitude de seu alcance literário e social, fato que propicia ao escritor repercussões positivas e negativas” (ROSZIK, 2007, p. 51), Tucholsky foi alvo da perseguição nazista, uma vez que as suas críticas representavam uma afronta à ideologia do nacional-socialismo. Fato esse que resulta, em 1933, na queima dos seus livros, assim como de outros escritores, e na perda da sua cidadania alemã. Por consequência, teve que sair da Alemanha. Exilado na Suécia, Tucholsky morre em dezembro de 1935, em virtude de uma overdose por medicamentos, sendo essa a declaração oficial como a causa da sua morte.

Para a presente proposta de tradução, a escolha é pelo texto intitulado *Was darf die Satire?*<sup>3</sup> – publicado em 27 de janeiro de 1919 no *Berliner Tageblatt*<sup>4</sup> – e assinado por Ignaz Wrobel. Nele, conforme salienta Roszik (2007, p. 39), Wrobel escreve “amparado em reflexões baseadas nos aspectos positivos e negativos da

<sup>1</sup> O livro conta com tradução de Lilian Souza Dunley para a língua portuguesa sob o título de “Rheinsberg: Impressões para os apaixonados” (TUCHOLSKY, 2022).

<sup>2</sup> Tradução minha para: “Tucholsky published over 3,000 works under a variety of pen names”.

<sup>3</sup> O texto original está disponível no site do *Projekt Gutenberg-DE* (TUCHOLSKY, 1919).

<sup>4</sup> *Berliner Tageblatt* foi um jornal liberal berlinense que se transformou em um dos maiores e mais influentes de sua época. Esteve em atividade de janeiro de 1872 a janeiro de 1939.

sátira: positiva quando instrumento de crítica social e negativa apenas para a vítima de seu ataque.”

## 1. Tradução<sup>5</sup>

### *O que pode a sátira?*

Sra. Vockerat: Porém, tem-se que poder sim desfrutar da arte.

Johannes: Da arte pode-se muito mais do que desfrutar.<sup>6</sup>

Gerhart Hauptmann

Quando um de nós faz uma boa piada sobre política, então metade da Alemanha se senta no sofá e se irrita.

A sátira parece algo totalmente negativo. Ela diz: “não!”. Uma sátira que incita a um aumento na dívida de guerra não é uma sátira. A sátira morde, ri, assobia e faz rufar o grande e colorido tambor militar contra tudo o que está estagnado e moroso.

A sátira é algo totalmente positivo. Em parte alguma o mau-caráter se trai mais rápido do que aqui, em parte alguma fica mais evidente o que é um bobo da corte inescrupuloso; alguém que hoje ataca um e amanhã ataca outro.

O satirista é um idealista magoado: ele quer que o mundo seja um lugar bom, mas o mundo é mau, e agora ele luta contra o mal.

A sátira de um artista íntegro, que luta pelo bem, não merece esse desrespeito burguês e o resmungo indignado, com o qual essa arte é desconsiderada neste país.

Acima de tudo o alemão comete um erro: ele confunde o representado com o representante. Se eu quiser apontar as consequências do alcoolismo, quer dizer, a luta contra esse vício, então não posso fazer isso com piedosos versículos da Bíblia, mas de forma mais eficaz através de uma representação convincente de um homem que está completamente embriagado. Eu levanto a cortina que indulgentemente cobriu a podridão e digo: “Vejam!”. Na Alemanha, algo assim se chama “grosseria”. Porém, o alcoolismo é uma coisa ruim, ele prejudica as pessoas, e somente a verdade nua e crua pode ajudar. E assim foi naquela época com a miséria do tecelão, e ainda hoje é assim com a prostituição.

<sup>5</sup> Ressalto que todas as notas de rodapé apostas à tradução são de autoria da tradutora.

<sup>6</sup> Epígrafe referente ao segundo ato da obra teatral *Einsame Menschen* (“Pessoas solitárias”), de autoria do romancista e dramaturgo alemão Gerhart Johann Robert Hauptmann, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1912.



A influência do pensamento provinciano manteve a sátira alemã em seus limites tão escassos. Grandes assuntos são quase totalmente excluídos. Naquela época, somente a *Simplicissimus*<sup>7</sup> se atreveu a mexer com todos os santuários alemães, quando ainda estampava devidamente o grande buldogue vermelho no brasão: o sargento espancador, os burocratas mofados, a palmatória do professor e a prostituta, o empresário de coração empedernido e o oficial fanhoso. Agora, é claro, pode-se pensar em todos esses assuntos como se quiser, e todo mundo é livre para considerar um ataque como injusto e outro como excessivo, mas o direito de um homem honesto a açoitar a sua época não pode ser arruinado com palavras ríspidas.

A sátira exagera? A sátira tem de exagerar, e em sua natureza mais profunda ela é injusta. Ela infla a verdade, para torná-la mais nítida, e não pode funcionar de nenhum outro modo senão conforme a passagem bíblica: “Os justos padecem com os injustos.”

No entanto, agora está profundamente enraizado no alemão o desagradável hábito de não pensar nem representar algo na forma de indivíduos, mas de classes e corporações, e coitado de você se ofender uma delas. Por que as nossas revistas humorísticas, as nossas *Lustspiele*<sup>8</sup>, as comédias e os nossos filmes são tão pobres? Porque ninguém se atreve a enfrentar o opulento monstro marinho que oprime e devasta o país todo: gordo, preguiçoso e fatal.

A sátira alemã sequer desafiou o inimigo do país. Não devíamos, é claro, entre as caricaturas de guerra francesas, imitar as cruéis, mas que força havia nelas, que fúria elementar, que acerto e que efeito! Sem dúvida: elas não deixavam passar nada. Em comparação, tínhamos penduradas as nossas modestas planilhas sobre números de submarinos; elas não faziam mal a ninguém e não eram lidas por quem quer que fosse.

Não devíamos ser tão mesquinhos. Todos nós – professores de escola primária e comerciantes e professores universitários e redatores e músicos e médicos e funcionários públicos e mulheres e representantes do povo – todos nós temos imperfeições e idiossincrasias, nossas pequenas e grandes fraquezas. E nem sempre temos de nos revoltar (“Mestres carniceiros, defendam os seus bens mais sagrados!”<sup>9</sup>), quando vez ou outra alguém realmente faz uma boa piada sobre nós. Ela pode ser maliciosa, mas deve ser honesta. Não há homem verdadeiro nem classe verdadeira que não possa aguentar um bom soco. Ele

<sup>7</sup> Revista satírica alemã que esteve em atuação de 1896 a 1944, e, depois, de 1954 a 1967.

<sup>8</sup> *Lustspiel* e *Komödie* significam “comédia”. A diferença é que *Lustspiel* designa um tipo específico de comédia originária da Alemanha. Trata-se de um gênero de peças cômicas da literatura e do teatro alemães. Já *Komödie* é um termo mais amplo voltado para a comédia em geral, abrangendo tanto peças teatrais quanto outros tipos de entretenimento cômico, como filmes e programas de televisão.

<sup>9</sup> Paródia do título de um quadro do pintor alemão Hermann Joseph Wilhelm Knackfuß (1848-1915): “*Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter*” [“Povos da Europa, defendei vossos bens mais sagrados”].

pode se defender com os mesmos recursos, pode revidar – mas não virar a cabeça magoado, indignado, ofendido. Um vento mais puro arejaria a nossa vida pública, se nem todos levassem tudo a ferro e fogo.

Todavia, a arrogância corporativa cresce até a megalomania. O satirista alemão pisa sobre ovos em meio a categorias profissionais, classes, confissões e instituições locais. Isso é certamente bastante gracioso, mas, com o tempo, vai ficando cansativo. A sátira autêntica é purificadora do sangue: e quem tem sangue saudável, tem também um temperamento puro.

O que pode a sátira?

Tudo.

## REFERÊNCIAS

LINDER, Birgit. Multiple Pseudonymities: The Affinity by Choice between Kurt Tucholsky and Kaspar Hauser. **German Studies Review**. Maryland, v. 34, no. 1, 2011, p. 45–68.

ROSZIK, Anderson Augusto. **A crítica política e literária de Kurt Tucholsky e o início da República de Weimar (1919-1924)**. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de pós-graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

56

TUCHOLSKY, Kurt. *Was darf die Satire?*. 1919. **Projekt Gutenberg-DE**. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/tucholsk/16satire/chap012.html>. Acesso em: 29 mar. 2023.

TUCHOLSKY, Kurt. **Rheinsberg**: Impressões para os apaixonados. Tradução de Lilian Souza Dunley. Bremen: DNLY, 2022.

Data de envio: 24/07/2023

Data de aprovação: 22/11/2023

Data de publicação: 15/12/2023

**Tradução de “Uma conversa solitária: um olhar Bakhtiniano sobre ‘Dagon’,  
De H. P. Lovecraft” de Isaac Aday**

Wesley Ferreira de Araujo  
Mestrando/ Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)  
wesleyfj10@gmail.com

Paulo Custódio de Oliveira  
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)  
paulocustodio@ufgd.edu.br

Tiago Marques Luiz  
Doutorado/ Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
markx2006@gmail.com

**RESUMO:** Esta é uma tradução do artigo intitulado "Solitary conversation: A Bakhtinian exploration of H. P. Lovecraft's 'Dagon'" de Isaac Aday. As histórias de H. P. Lovecraft são frequentemente estudadas por sua capacidade de inculcar horror, e raramente examinadas em termos de forma, estrutura e linguagem. Rompendo com esse paradigma crítico, o presente artigo emprega o conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin (2010) ao conto clássico de Lovecraft, "Dagon", reconhecendo o narrador solitário não como uma única voz, mas como múltiplas vozes igualmente válidas. Chega assim a uma nova compreensão do diálogo e da voz na escrita de Lovecraft, que pode influenciar a forma como lemos suas outras obras, se não o horror em geral. Após essa análise, direções para pesquisas futuras também estão incluídas.

**Palavras-chave:** *Dagon*; Lovecraft; Polifonia; Mikhail Bakhtin.

**Translation of “Solitary conversation: A Bakhtinian exploration of H. P.  
Lovecraft's ‘Dagon’” by Isaac Aday**

**ABSTRACT:** This is a translation of the article titled "Solitary conversation: A Bakhtinian exploration of H. P. Lovecraft's 'Dagon'" by Isaac Aday. H. P. Lovecraft's stories are often investigated for their ability to inculcate horror, and only rarely examined in terms of form, structure, and language. Breaking from this critical paradigm, the present paper engages Lovecraft's classic tale 'Dagon' with Mikhail Bakhtin's concept of "polyphony," recognizing the solitary narrator

Tradução de “Uma conversa solitária: um olhar Bakhtiniano sobre ‘Dagon’, De H. P. Lovecraft” de Isaac Aday

not as one single voice, but rather multiple fully valid voices. In so doing, this piece arrives at a new understanding of dialogue and voice in Lovecraft’s writing which might influence how we read his other works, if not horror in general. Directions for future research are also included.

**Keywords:** *Dagon*; Lovecraft; Polyphony; Mikhail Bakhtin.

## Uma conversa solitária: um olhar Bakhtiniano sobre 'Dagon', De H. P. Lovecraft<sup>1</sup>

Isaac Aday<sup>2</sup>

Estudos contemporâneos sobre a vida e a obra de H. P. Lovecraft são altamente variados em termos de escopo e recepção. Alguns estudiosos atacaram abertamente as tramas e formas sem brilho das histórias de Lovecraft (ROBINSON, 2015), enquanto outros montaram defesas excepcionais de suas supostas falhas prosaicas (BERRUTI, 2005). Alguns críticos investigaram profundamente os componentes sociais e culturais únicos de sua construção e visão de mundo (SIMMONS, 2013), enquanto outros recuaram e investigaram as posições filosóficas subjacentes a eles (PALINHOS, 2017; HARMAN, 2012). O racismo e as crenças pessoais de Lovecraft (tanto em sua obra quanto fora dela) são tópicos frequentes de contenda (GUARDE-PAZ, 2012; JOSHI, 2018), bem como seu lugar no cânone acadêmico, como Steffen Hantke (2013) aponta. Estudiosas feministas observaram o papel das mulheres na ficção de Lovecraft (WILLIAMS, 2013; WISKER, 2013), enquanto outros ainda estudaram as relações e conexões entre sua obra e o folclore nas décadas de 1920 e 1930 (EVANS, 2005).

No entanto, mesmo com essa ampla gama de discussões frutíferas, muito poucos críticos parecem dedicados a se envolver com os aspectos mais formais e linguísticos da escrita de Lovecraft, ou seja, mais especificamente, suas estruturas subjacentes, padrões de linguagem e modos de discurso<sup>3</sup>. Em outras palavras, os críticos parecem hesitantes em tratar a forma de Lovecraft como digna de investigação mais profunda, preferindo, como muitos dos estudiosos acima ilustram, focar nos efeitos e ideias do conteúdo de suas obras. Este é, a meu ver, um descuido flagrante. De fato, embora uma análise do conteúdo de Lovecraft (tema, caráter, nuance filosófica ou biografia) seja certamente útil, ignorar as preocupações mais formais de sua escrita representa uma séria lacuna nos estudos contemporâneos de sua obra.

---

<sup>1</sup> N.T.: Este artigo foi publicado no volume 16 do *Lovecraft Annual* em 2022 e a sua tradução foi autorizada pelo autor. Agradecemos ao professor Aday pela cordialidade e à Hippocampus Press, editora mantenedora do *Lovecraft Annual*, pela mediação e contato com o autor. A referência do artigo se encontra ao final da tradução (ADAY, 2022). O texto-fonte foi traduzido conforme as diretrizes da *Rónai*.

<sup>2</sup> N.T.: Tem MA em Literatura pela Universidade do Texas, em Dallas (2023). Professor de Retórica na Universidade do Texas (Dallas).

<sup>3</sup> Isso não quer dizer que eles sejam inexistentes. O artigo de Massimo Berruti sobre *Dagon* analisa intensamente a linguagem e a forma, notando, entre outras coisas, que o "recurso persistente de Lovecraft para qualificar adjetivos" não é uma falha ou inépcia de sua escrita, mas sim um sucesso. "A proliferação de adjetivos tem os mesmos objetivos estéticos que a afasia [...] A linguagem não chega a lugar nenhum, como um motor que se descompassa" (BERRUTI, 2005, p. 7). Artigos como esses são, no entanto, uma minoria no quadro mais amplo das pesquisas sobre Lovecraft.

Este trabalho busca começar a preencher essa lacuna. Empregando o conceito de *polifonia*<sup>4</sup> de Mikhail Bakhtin (2010), o presente artigo articula uma nova leitura do conto “Dagon”, de Lovecraft, que revela as estruturas literárias mais profundas, as perguntas e as nuances psicológicas dessa história que foram negligenciadas. Começando com uma análise detalhada dos elementos narrativos de “Dagon” em diálogo com alguns dos críticos de Lovecraft, esta análise progredirá para um interrogatório desses elementos narrativos por meio da noção de Bakhtin do *polifônico*, suscitando novas perguntas sobre “Dagon” e, finalmente, estabelecerá uma nova compreensão do próprio texto. Ao fazê-lo, pretendo estabelecer a forma e a linguagem de Lovecraft como dignas de maior investigação literária do que vêm recebendo atualmente.

Gostaria de começar aqui com uma discussão de psicologia em “Dagon”. Afinal, são precisamente as profundezas psicológicas da narração da história que permitem que sua nuance (e talvez também sua natureza polifônica) seja vista com mais clareza. Desde as primeiras passagens do conto, Lovecraft retrata o narrador como um indivíduo com um perfil psicológico tremendamente complicado. A história começa com um vislumbre imediato do seu torturante processo de pensamento:

Escrevo isto sob uma pressão mental considerável, já que, à noite, não mais existirei. Sem um centavo e ao fim de meu suprimento de drogas, que é a única coisa que mantém a vida suportável, não posso mais aguentar a tortura; e deverei lançar-me da janela desse sótão para a rua esquálida abaixo. Não pense que, por ser escravizado pela morfina, seja eu um débil ou um degenerado. Depois de ter lido essas páginas mal rascunhadas, talvez você deduza, ainda que nunca saiba completamente, por que eu devo merecer esquecimento ou morte. (LOVECRAFT, 2017, p. 21)

Mesmo nessas primeiras linhas, alguns fatos que não podem ser ignorados são disponibilizados aos leitores. Primeiro e talvez mais obviamente, o narrador está escrevendo este manuscrito sob “pressão mental considerável” (LOVECRAFT, 2017, p. 21): este documento é, até certo ponto, não apenas uma lembrança de um evento traumático (mas até agora não revelado), mas também uma nota de suicídio de um homem à beira do colapso mental. Segundo, e talvez mais sutilmente, o narrador admite o uso regular de morfina – uma droga associada a dissociações da realidade, alusões e comprometimento geral da

---

<sup>4</sup> Embora os termos relacionados *heteroglossia* e *dialogismo* estejam certamente relacionados a esta análise, e alguns de seus conceitos também possam ser aplicados aqui, a principal ênfase deste estudo será sobre a polifonia como Bakhtin a entendeu dentro da prosa de Fiódor Dostoiévski. Para ajudar a esclarecer o conceito, forneço uma definição deste termo nas páginas a seguir.

mente e das faculdades cognitivas. Esses detalhes, tomados em conjunto, parecem problematizar a validade das impressões do narrador nesta história. De fato, mesmo nesta primeira passagem, o protagonista está claramente estabelecido como um narrador não confiável: qualquer informação que o leitor possa receber dele pode ou não ser borrada ou falsificada por sua instabilidade emocional ou sua dependência de drogas. Portanto, tudo o que vier no manuscrito deverá ser questionado quanto a sua autenticidade.

Alguns críticos que falaram sobre essa “falta de confiabilidade” sugeriram que a falha do narrador em estabelecer credibilidade é simplesmente a marca de uma má narrativa. James Arthur Anderson, um estudioso de Lovecraft, por exemplo, atribui a falta de credibilidade narrativa à precocidade e inexperiência da carreira de Lovecraft, e finalmente reconhece como uma “grande falha” da estrutura da história:

Enquanto muitos dos protagonistas posteriores de Lovecraft contam histórias incríveis [assim como o protagonista em “Dagon”], Lovecraft tem o cuidado de torná-los narradores confiáveis. Como [pode ser visto em] *O Chamado de Cthulhu*, que se assemelha a “Dagon” na estrutura do enredo, os relatos do narrador são verificados por jornais, professores e outras fontes confiáveis. Uma das principais falhas de “Dagon” reside no fracasso de Lovecraft em tornar esse narrador confiável. No primeiro parágrafo, o narrador tenta legitimar-se [...] mas este auto-testemunho não é, em si, suficiente. (ANDERSON, 2011, p. 66; tradução nossa<sup>5</sup>)

61

---

Claro, Anderson tem razão em reconhecer que o “auto-testemunho” do narrador não é suficiente: o narrador, obviamente, não é confiável. Ainda assim, a visão de Anderson do narrador de “Dagon” como um personagem autoinsistente e “auto-testemunhal” leva a uma terceira observação sobre a passagem introdutória, que Anderson e outros críticos parecem ter negligenciado: o narrador parece se dirigir a alguém neste primeiro parágrafo. Aliás, embora a observação de Anderson reconheça corretamente que a linguagem do protagonista é de “auto-testemunho” (por exemplo, “não pense que, por ser escravizado pela morfina, seja eu um débil ou um degenerado”

---

<sup>5</sup> No original: “While many of Lovecraft’s later protagonists tell incredible tales [as does the protagonist in ‘Dagon’], Lovecraft is careful to make them credible narrators. As [can be seen in] “The Call of Cthulhu”, which closely resembles “Dagon” in plot structure, the narrator’s accounts are verified by newspapers, professors, and other reliable sources. One of Dagon’s major flaws lies in Lovecraft’s failure to make this narrator reliable. In the very first paragraph, the narrator attempts to legitimize himself ... but this self-testimonial is not, in itself, enough.”.

[LOVECRAFT, 2017, p. 21]), sua análise acaba por ignorar o fato de que esse autotestemunho requer necessariamente um “outro” externo (real ou imaginado) como receptor desse testemunho. Quando o narrador escreve, por exemplo, que “talvez você deduza” por que ele deve “merecer esquecimento ou morte” (LOVECRAFT, 2017, p. 21), é impossível imaginar que ele está escrevendo para si mesmo – ele já sabe por que deve merecer esquecimento ou morte. O narrador parece, em tais frases, defender-se ativamente contra o que presume ser um julgamento externo: uma pessoa, várias pessoas ou a sociedade em geral que lerá seu manuscrito e terá suas percepções sobre ele e o próprio manuscrito<sup>6</sup>. Este documento está escrito, em outras palavras, com algum tipo de “público” em mente: há um “leitor” implícito e tangível (embora vago) do manuscrito dentro da própria história.

Aqui, uma grande ruptura é feita em relação à crítica anterior de “Dagon”<sup>7</sup>. De fato, talvez pela primeira vez na fortuna crítica desta história, a presente análise compreende a narração do conto tendo certas qualidades inerentes a uma conversa entre várias pessoas, em vez da articulação simples, internalizada e monolítica de um pensamento solitário. Visto dessa forma, não se está mais lendo os processos de pensamento errantes e totalmente internos de um homem que sofre, mas sim uma mensagem escrita para alguém ou algo externo, algum “outro”, que é entendido como capaz de formar julgamentos e opiniões.

É aqui, com essa leitura “conversacional” de “Dagon” em mente, que podemos introduzir o conceito de *polifonia* para examinar mais adiante essa relação. Na análise de Dostoiévski feita por Bakhtin em “Problemas da Poética de Dostoiévski”, algumas das principais qualidades da polifonia podem servir de base para fins definitivos:

1. “[Temos] a impressão de tratar-se não de um autor e artista [...], mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores”. (BAKHTIN, 2010, p. 3)
2. Tais personagens são “dotado[s] de valor” e têm “competência ideológica”, embora as suas ideias sejam “várias teorias filosóficas

---

<sup>6</sup> Este “outro” também é sugerido em outra passagem de “Dagon”. Embora nunca tenha sido nomeado diretamente, este “outro” é, ao final de “Dagon”, apontado como os “companheiros” do narrador, um discurso muito vago que pode ser lido como representantes de vários grupos ou pessoas diferentes (LOVECRAFT, 2017, p. 27). Em uma imprecisão semelhante, o narrador também reconhece que tais “companheiros” podem levar suas informações a sério ou rir delas: permanece obscuro para o narrador e os leitores da história se sua escrita será lida como “um relatório completo para informar ou divertir” (LOVECRAFT, 2017, p. 27).

<sup>7</sup> Uma exceção, talvez, é aquela feita por Salonia (2011), cuja análise de “Dagon” implica a falsidade de Dagon. Ainda assim, pode-se argumentar que o tratamento de Salonia mostra-se muito seguro ao prometer a falsidade da narrativa. Como este artigo defende, a existência ou inexistência de Dagon nunca é solidificada.



autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis”. (BAKHTIN, 2010, p. 3)

3. Cada voz participa na “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” e cada uma é “equipolente” e tem “seus mundos” (BAKHTIN, 2010, p. 3; *itálico no original*). Elas não servem, por exemplo, como a “expressão da posição propriamente ideológica do autor”. (BAKHTIN, 2010, p. 5)

A polifonia pode ser descrita, portanto, como uma “multiplicidade de vozes” ideológica presente em textos fictícios nos quais os personagens não são “porta-vozes” de seus autores, mas entidades livres e individuais com seus próprios conjuntos de crenças e “mundos”. Cada “voz” nessa multiplicidade de vozes não é usada para definir ou estabelecer a verdade de outra voz; cada uma é, ao contrário, uma voz independente e não mesclada em “diálogo” com outras vozes.

Existem, é claro, algumas questões imediatas que surgem na aplicação desse termo às passagens que foram descritas até agora. Talvez a mais surpreendentemente problemática seja o protagonista de “Dagon” ser, de fato, o único personagem que fala explicitamente na história – o que, pode-se imaginar, o excluiria da possibilidade de participar de um diálogo “polifônico” que requer “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2010, p. 4). Ainda assim, com a menção desse “outro” externo para o qual “Dagon” está sendo escrito, podemos questionar essa noção: esse “outro” é um personagem em si, que pode exercer uma influência sobre a escrita do narrador? O “outro”, embora não seja, ele próprio, um falante, ainda é capaz de um certo tipo de fala implícita? Esse “outro” tem, em última análise, uma ideologia própria da qual o autor sente a necessidade de se dissociar? Aqui, pode-se recorrer mais uma vez a Bakhtin, que reconhece que, mesmo em certas passagens de um único autor (um falante),

na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade [...] suponhamos que duas réplicas [...], ao invés de acompanharem uma à outra e serem pronunciadas por dois diferentes emissores,

tenham-se sobreposto uma à outra, fundindo-se em uma só enunciação e em um só emissor. (BAKHTIN, 2010, p. 234)

Bakhtin parece sugerir aqui que é possível, de fato, pensar em certas passagens de autor único como sendo feitas em resposta ou em relação a alguma entidade externa (oculta?), mesmo quando essa entidade não está presente, para a "auto-enunciação" do herói ter “lançadas as palavras do outro sobre ele” (BAKHTIN, 2010, p. 234). O estudioso bakhtiniano Augusto Ponzio desenvolve esta ideia:

A própria palavra alude sempre e apesar de si mesma, quer saiba ou não, à palavra dos outros [...] A consciência de si mesmo é alcançada e percebida no contexto da consciência que outro tem dela [...] Portanto, o dialogismo também se apresenta em uma única voz, em um único enunciado. (PONZIO, 2016, p. 8; tradução nossa<sup>8</sup>).

Como nas *Notas do Subsolo* de Dostoiévski, em que o homem subterrâneo “teme que o outro possa pensar que teme a opinião do outro [...] mas tal medo revela sua dependência da consciência do outro” (PONZIO, 2016, p. 9; tradução nossa<sup>9</sup>) – esses autores parecem argumentar que a definição do *eu*, e o próprio fundamento da consciência, é alcançado pela consciência de si mesmos de como eles são percebidos pelos outros em seu mundo social situado. Ao falar, quer se saiba ou não, pode-se responder a alguém (ou algo) que não seja o eu, mesmo na fala solitária. Em casos como o que Ponzio descreve, o único falante pode, portanto, criar uma resposta ativa para as palavras de outra pessoa (podemos acrescentar: sejam elas reais ou imaginadas por meio de interlocutores internalizados) mesmo quando se está falando sozinho. Uma espécie de “fusão” poderia ocorrer entre a própria pessoa do autor (e todos os seus pensamentos, crenças e assim por diante) e os outros ao redor do autor, resultando na criação de um discurso de multiplicidade de vozes, mesmo de um indivíduo solitário.

Será que um processo como esse está ocorrendo em “Dagon”? De fato, o narrador de “Dagon” certamente está se dirigindo a um “outro” geral, mas bastante tangível em seu discurso, afinal – e esse “outro” tem um efeito concreto sobre o próprio manuscrito, como podemos ver por meio de seu autotestemunho.

---

<sup>8</sup> No original: “one’s own word alludes always and in spite of itself, whether it knows it or not, to the word of others [...] Consciousness of self is reached and perceived against the background of the consciousness that another has of it [...] Therefore, dialogism also presents itself in a single voice, in a single utterance”.

<sup>9</sup> No original: “fears that the other may think that he fears the other’s opinion [...] but such fear reveals his dependence upon the other’s consciousness”.

O “outro” é vago e sem rosto, mas ainda assim presente a tal ponto que o narrador sente a necessidade de defender a si mesmo e a seu manuscrito explicitamente: ele não deseja ser percebido por esse “outro” como um fraco ou degenerado e, portanto, faz uma defesa concreta contra essa percepção em sua escrita. De fato, como no tratamento que Bakhtin dá a *Gente Pobre* de Dostoiévski, com um pouco de imaginação pode-se construir uma imagem rudimentar desse “outro” em conversa com o narrador<sup>10</sup>:

Narrador: Eu tenho algo para lhe dizer, e deve ser levado a sério.

Outro: Mas você é viciado em morfina, você é certamente um débil e degenerado.

Narrador: Eu sou viciado, sim, mas, no entanto, ouça-me, e não me pense um débil ou degenerado. Estou sob tensão considerável.

Outros: Por quê? Por que eu deveria ouvir você, e ler suas “páginas mal rascunhadas” (LOVECRAFT, 2017, p. 21), mesmo depois de admitir ser um viciado em morfina?

Narrador: Depois de ter lido estas páginas, você talvez deduza por que “eu devo merecer esquecimento ou morte” (LOVECRAFT, 2017, p. 21).

Na verdade, pode-se argumentar que as linhas iniciais deste texto representam uma conversa implícita entre o narrador e esse “outro” em um sentido semelhante (embora talvez não idêntico) ao que Bakhtin descreve. Cada linha que o narrador escreve no parágrafo de abertura de “Dagon” parece relacionar-se de alguma forma com as expectativas do narrador sobre como seu manuscrito será recebido ou compreendido. Sua linguagem reflete, em outras palavras, a *expectativa* de que seu manuscrito seja lido por alguém diferente dele (e externo a ele). Sua escrita então atende concretamente às demandas percebidas desse ser externo por meio de autodefesa e, finalmente, parece ajustada na medida em que o documento se torna uma forma de discurso. Visto desta forma, este “outro” tangível, a quem o narrador não só se dirige, mas se dirige explicitamente (“você talvez deduza...”), é de fato neste conto um “personagem”, que, embora mudo, é capaz de falar pela boca do próprio narrador. Independentemente de isso ser ou não polifônico no sentido que Bakhtin descreve – pode não ser a “polifonia propriamente dita” como é vista na obra de Dostoiévski –, pode-se, no entanto, argumentar que há algo certamente

---

<sup>10</sup> Na página 267 de *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2010) cria um diálogo imaginário entre um dos personagens de *Gente Pobre* e o misterioso “outro” a quem o personagem parece responder em suas cartas. O diálogo apresentado neste artigo imita esse diálogo.

“multivocal” nesta passagem, mesmo que isso? venha, repito, de apenas um narrador.

A noção de que a “multiplicidade de vozes” pode ocorrer mesmo dentro de um falante solitário leva a uma observação adicional a respeito de “Dagon”. Em verdade, nos últimos momentos da história, outra “conversa” singularmente conduzida parece ocorrer quando, de repente, o narrador começa simultaneamente a duvidar de suas próprias impressões sobre Dagon enquanto se assegura (contraditoriamente) de sua validade completa e inegável:

Frequentemente me pergunto se tudo não poderia ter sido um puro fantasma – um simples arrepio febril enquanto eu jazia delirante e em insolação no bote aberto após minha fuga [do navio de guerra alemão<sup>11</sup>]. É o que me pergunto, mas sempre vem até mim uma visão hediondamente vívida em resposta (LOVECRAFT, 2017, p. 27).

Aqui, também, pode-se ver a presença de duas perspectivas distintas emergindo de uma boca – e, nesse caso, de uma mente. A primeira voz parece duvidar que Dagon tenha existido: talvez tenha sido tudo um truque de uma mente febril, uma alucinação causada pelo sol ou pelo estresse de sua viagem marítima, e todo este manuscrito seja inteiramente fabricado. A segunda, no entanto, parece estar completamente convencida de sua justeza e traz à mente a imagem da besta, que, devido ao medo que provoca, não pode ser posta em dúvida. Aqui um diálogo imaginário semelhante poderia ser proposto, embora mais curto para evitar redundância:

Narrador 1: Há outros fatores a serem considerados. Nós temos certeza de que não estávamos apenas alucinando? O sol escaldava naquele dia e estávamos com febre.

Narrador 2: Você se esqueceu daquela imagem – aquela imagem horrível? Consegue mesmo duvidar de tal impressão?

Deve-se notar que, como em muitas das obras de Dostoiévski analisadas por Bakhtin, nenhuma “irrevocababilidade” emerge dessa conversa. De fato, embora o narrador “veja” Dagon novamente no final da história, suas impressões são problemáticas devido à implausibilidade previamente reconhecida de sua narrativa: é possível que, em qualquer ponto do texto, o narrador esteja alucinando (devido a estresse, morfina ou ambos), mas, ao mesmo tempo, é possível que tudo o que ele descreve seja realmente verdadeiro. No entanto, a

---

<sup>11</sup> Colchetes inseridos por Aday.

realidade de um ou outro nunca ficou clara nos escritos de Lovecraft. Nenhuma dessas “vozes” é fixada ou confirmada como a única realidade "verdadeira". Em vez disso, de acordo com o conceito de *polifonia* de Bakhtin, cada voz é “equipolente” e é tratada como “dotada de valor” (BAKHTIN, 2010, p. 3).

Com isso em mente, surge a questão de saber até que ponto um “diálogo” interno como o de “Dagon” pode ser entendido como possuidor dos atributos necessários para que seja descrito como *polifônico* no sentido bakhtiniano. Embora, repito, haja apenas uma pessoa neste diálogo, pode-se dizer que existem muitas vozes que competem, discutem e debatem entre si sem a confirmação final da "verdade".

Embora isso possa ser entendido como *polifônico* ou não no sentido em que Bakhtin é geralmente entendido (ou seja, faltam vários pensadores-autores “separados”, como se vê em Dostoiévski, e não é estritamente ideológico ou filosófico por natureza), ainda assim, traz muitas novas questões. O “diálogo interior” de alguém é realmente um diálogo, no sentido de Bakhtin? Há mais de uma cosmovisão filosófica distinta contida em cada “posição” conflitante da mente solitária (mas contraditória e incerta)? O diálogo interno pode ser percebido como polifônico sob certas condições definíveis?

Aqui, talvez, as perguntas sejam tão frutíferas quanto as respostas: pensar sobre o que constitui uma “voz” em uma polifonia (especialmente em referência a histórias mais recentes, como esta, onde os modelos bakhtinianos podem ou não ser aplicáveis) é em si uma direção promissora tanto para os estudos sobre Lovecraft quanto para a crítica literária em geral. Mesmo que ignoremos qualquer conexão de “Dagon” com a concepção de polifonia de Bakhtin, tal conversa, no entanto, nos leva a considerar o que pode ser feito dessas “vozes” dentro da mente solitária (embora contraditória) do protagonista. Na verdade, embora essas perspectivas não pareçam visões de mundo inerentemente plenas, filosóficas ou “completas” como tais, elas permanecem sendo?, no mínimo, duas maneiras de ver o mundo e entender a realidade em conversa uma com a outra: ou Dagon é real ou ele não é.

Esta nova leitura de “Dagon” de Lovecraft rompe fundamentalmente com o molde da crítica anterior. Longe de ser vista como uma história “sobre” uma pessoa e um deus-peixe (muito “real”), esta leitura leva a ver essa história como uma narrativa psicológica complicada entre um homem, uma multiplicidade de pensamentos contraditórios e um "outro" social, todos em conversa uns com os outros. Em outras palavras, torna-se uma história cuja ênfase no discurso e na falta de confiabilidade é fundamental para revelar sua estrutura e significado mais profundos. Vista sob esta luz, a história torna-se, como “Ligeia” de Edgar Allan Poe, menos um mero despertar dos sentidos e mais uma investigação de

personagem, estrutura e forma, e assim digna de investigação em vez de (ou talvez além de) sensação.

A análise acima, embora longe de um estabelecimento universal da natureza polifônica de “Dagon”, permite uma leitura do texto que é, indiscutivelmente, muito mais interessante, matizada e literária do que o conto costuma receber. Essa nova compreensão de “Dagon” requer, no entanto, a capacidade de tratá-lo como um texto cuja linguagem e características formais – e não apenas seu enredo ou valor filosófico – realmente justificam uma investigação mais aprofundada. É certo que muitas das outras histórias de Lovecraft – que frequentemente contêm uma variedade de modos de discurso, de cartas a diálogos e runas antigas – podem ser analisadas de maneira semelhante.<sup>12</sup>

Na verdade, espero que análises como esta se tornem mais comuns. Mas, para revelar as nuances mais profundas desses e de outros textos, é preciso reconhecer a falsidade da noção implícita de que a escrita de Lovecraft, e talvez até mesmo a ficção estranha em geral, é desprovida de alguma capacidade de mérito linguístico. A prosa e a forma de Lovecraft não são simplesmente recipientes fracos pelos quais se buscam ideias contemplativas ou arrepios na espinha; são aspectos importantes de suas narrativas que, quando analisados, permitem uma compreensão mais profunda de suas próprias obras. As características de “esquisitice” em todos os seus homens-peixe e ilhas misteriosas, loucura e morte, não devem distrair os futuros críticos de querer se envolver com a linguagem e a forma desses textos em um nível analítico mais profundo.

### Nota breve<sup>13</sup>

A extensão com que o trabalho de Lovecraft permeou a cultura americana e mundial, mesmo em um momento em que ele era relativamente pouco conhecido, é uma fonte contínua de espanto. Sabe-se que o artista e escritor francês Jean Cocteau discutiu brevemente Lovecraft em “**Books of 1954: A Symposium**” (Observer [Londres], 26 de dezembro de 1954), no qual citou o primeiro volume francês das histórias de Lovecraft, **La Couleur tombée du ciel** (1954). Agora, descobrimos que, em 1951, ele esboçou um desenho a lápis que intitulou **Homage à Lovecraft**: aparentemente, retrata um Deep One de **A Sombra de Innsmouth**. Ainda mais notável, o falecido Stephen Sondheim (1930-2021) mostrou interesse em Lovecraft no início de sua carreira, escrevendo, aos dezenove anos, uma adaptação para o rádio de **Os Ratos nas Paredes**. O texto

---

<sup>12</sup> Pode-se dizer que *O testamento de Randolph Carter*, em especial, compartilha algumas das características de *Dagon* exploradas neste artigo.

<sup>13</sup> Por uma questão de clareza, optou-se por acrescentar esta nota breve antes das referências, embora ela originalmente apareça após as referências no texto-fonte.

datilografado reapareceu recentemente. Não se sabe se o roteiro foi realmente transmitido em 1949 ou em qualquer outro momento.

## REFERÊNCIAS

ADAY, Isaac. Solitary Conversation: A Bakhtinian Exploration of H. P. Lovecraft's "Dagon". **Lovecraft Annual**, New York, n. 16, 2022, p. 62-74.

ANDERSON, J. A. **Out of the Shadows: A Structuralist Approach to Understanding the Fiction of H. P. Lovecraft**. Holicong: Wildside Press, 2011.

BAKHTIN, M. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Ed. and tr. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BERRUTI, M. "'Dagon': Shipwreck to Nowhere." **Lovecraft Studies**, West Warwick, n. 45, p. 1-9, 2005.

EVANS, T. "A Last Defense against the Dark: Folklore, Horror, and the Uses of Tradition in the Works of H. P. Lovecraft." **Journal of Folklore Research**, v. 42, n. 1, p. 99-135, 2005.

GUARDE PAZ, C. "Race and War in the Lovecraft Mythos: A Philosophical Reflection." **Lovecraft Annual**, n. 6, p. 3-35, 2012.

HANTKE, S. "From the Library of America to the Mountains of Madness: Recent Discourse on H. P. Lovecraft." In: SIMMONS, D. (ed). **New Critical Essays on H. P. Lovecraft**. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 135-56.

HARMAN, G. **Weird Realism: Lovecraft and Philosophy**. Winchester: Zero Books, 2012.

JOSHI, S. T. Why Michel Houellebecq is wrong about Lovecraft's Racism. **Lovecraft Annual**, West Warwick, n. 12, p. 43-50, 2018.

LOVECRAFT, H. P. Dagon. In: JOSHI, S. T. (ed). **H. P. Lovecraft Collected Fiction. A Variorum Edition, Volume 1: 1905-1925**. New York: Hippocampus Press, 2015, p. 52-58.

Tradução de “Uma conversa solitária: um olhar Bakhtiniano sobre ‘Dagon’, De H. P. Lovecraft” de Isaac Aday

PALINHOS, J. “Architectures of Madness: Lovecraft’s R’lyeh as Modernist Dystopia.” *In*: MONTEIRO, M.; KONG, M.; NETO, M. (eds). **Utopia(s) - Worlds and Frontiers of the Imaginary**. Boca Raton: CRC Press, 2017, p. 325–28.

PONZIO, A. Otherness, Intercorporeity, and Dialogism in Bakhtin’s Vision of the Text. **Language and Semiotic Studies**, Taipei, v. 2, n. 3, p. 1-17, 2016.

ROBINSON, C. The Abysmal Style of H. P. Lovecraft. *In*: ROSPIDE, M.; SORLIN, S. (eds). **The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 126-41.

SALONIA, J. Cosmic Maenads and the Music of Madness: Lovecraft’s Borrowings from the Greeks. **Lovecraft Annual**, West Warwick, n. 5, p. 91-101, 2011.

SIMMONS, David. “A Certain Resemblance: Abject Hybridity in H. P. Lovecraft’s Short Fiction.” *In*: SIMMONS, D. (ed). **New Critical Essays on H. P. Lovecraft**. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 13-30.

70

WILLIAMS, S. “The Infinitude of the Shrieking Abysses”: Rooms, Wombs, Tombs, and the Hysterical Female Gothic in “The Dreams in the Witch House.” *In*: SIMMONS, D. (ed). **New Critical Essays on H. P. Lovecraft**. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 55-72.

## TRADUÇÕES CONSULTADAS PELOS TRADUTORES

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 5 ed. revista. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LOVECRAFT, H. P. Dagon. *In*: LOVECRAFT, H. P. **Lovecraft: Medo Clássico I**. Tradução e notas de Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017, p. 21-27.

Data de envio: 27/07/2023

Data de aprovação: 22/11/2023

Data de publicação: 15/12/2023



**O Salmo contra a facção de Donato, ou Salmo Abecedário, de Agostinho de Hipona: comentários e tradução de um poema popular do século IV**

Márcio Meirelles Gouvêa Júnior  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
gouvea.bh@terra.com.br

**RESUMO:** No início da vida religiosa, Agostinho de Hipona escreveu o *Salmo contra a facção de Donato*, um sermão contra o cisma donatista que, havia um século, rompera a unidade da igreja católica na África Proconsular. Nessa obra, Agostinho inovou as regras da poética clássica, elaborando um poema de feição popular, de fácil entendimento e memorização. Influenciado pelos ritmos norte-africanos, baseados no isossilabismo e no paralelismo da acentuação das palavras, e não na quantidade das sílabas longas e breves, ele produziu uma das mais inovadoras obras da literatura antiga. Este artigo apresenta a primeira tradução poética para o português do *Salmo*, elaborada em redondilhas maiores (versos septissílabos), dada a semelhança rítmica possível entre os versos originais e a opção tradutória. Pretendeu-se fornecer ao leitor um panorama histórico mínimo à melhor compreensão do poema. Foi incluída neste trabalho uma análise estrutural da obra, para a sistematização de seu conteúdo.

**Palavras-chave:** Agostinho de Hipona; donatismo; métrica; tradução poética.

**The Psalm against the Donatists, or the Alphabetical Psalm, by Augustine of Hippo: comments and translation of a popular poem from the 4<sup>th</sup> century**

**ABSTRACT:** Early in his religious life, Augustine of Hippo wrote the *Psalm against the sect of Donatus*, a sermon against the Donatist schism which, a century ago, had broken the unity of the Catholic Church in Proconsular Africa. In this piece, Augustine innovated the rules of classical poetics, elaborating a poem of popular feature, immediate understanding and memorization. Influenced by North African rhythms, based on isosyllabism and on the parallelism of the accentuation of the words, and not on the number of long and short syllables, he produced one of the most innovative works of ancient literature. This article presents the first poetic translation of this *Psalm* into Portuguese, written in large roundels (septisyllable verses), given the possible rhythmic similarity between the original verses and the translated version. It was intended to provide the reader with a minimum historical overview for a better understanding of the

O *Salmo contra a facção de Donato*, ou *Salmo Abecedário*, de Agostinho de Hipona: comentários e tradução de um poema popular do século IV

poem. A structural analysis of the work was included in this paper, for the systematisation of its content.

**Keywords:** Augustine of Hippo; Donatism; metric; poetic translation.

No final de 393, *Aurelius Augustinus*, recém ordenado presbítero da igreja de Hipona, começou uma ardorosa batalha contra os donatistas – a facção religiosa radical que dominava o norte da África havia quase um século. Sua firme disposição foi assim descrita por Possídio de Calame, seu primeiro biógrafo: *Et haec diebus ac noctibus ab eodem iugiter agebantur* – “E dia e noite ele se consagrava sem cessar a esse trabalho”.<sup>1</sup> Prova de tal empenho são as dezenove obras contra os donatistas relacionadas nas *Retratações*<sup>2</sup> – livro em que, no fim da vida, Agostinho catalogou, explicou e corrigiu quase toda a sua produção intelectual (FITZGERALD, 2019b, p. 848).

A obra com que Agostinho iniciou as pregações contra os donatistas foi uma composição incomum no conjunto de sua produção literária (VAN GEEST, 2016, p. 22.). O *Psalmus contra partem Donati* (“Salmo contra a facção de Donato”) é um texto elaborado em versos para serem cantados nas liturgias – o único do gênero mencionado nas *Retratações*:

*Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillimi uulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam peruenire, et eorum quantum fieri per nos posset inhaerere memoriae, Psalmum qui eis cantaretur per Latinas litteras feci, sed usque ad V litteram. Tales autem abecedarios appellant. Tres uero ultimas omisi; sed pro eis nouissimum quasi epilogum adiunxi, tamquam eos mater alloqueretur Ecclesia. Hypopsalma etiam, quod respondetur, et prooemium causae, quod nihilominus cantaretur, non sunt in ordine litterarum; earum quippe ordo incipit post prooemium. Ideo autem non aliquo carminis genere id fieri uolui, ne me necessitas metrica ad aliqua uerba quae uulgo minus sunt usitata compelleret. Iste Psalmus sic incipit: Omnes qui gaudetis de pace, modo uerum iudicate, quod eius hypopsalma est.*<sup>3</sup>

Querendo que a causa dos donatistas chegasse também ao conhecimento do povo mais humilde e, sobretudo, dos ignorantes e incultos, e para que pudesse ficar, por meio de nós, gravada em sua memória, compus um salmo para que fosse cantado, daqueles que são chamados de *abecedários*, segundo o alfabeto latino, mas tão só até a letra “V”. Quanto às últimas três letras, eu as omiti; acrescentei, porém, uma parte final – um epílogo –, como se a mãe igreja estivesse falando com eles. Há também um refrão (*hypopsalma*), com o qual se responde, e um proêmio da causa, que

<sup>1</sup> Todas as traduções do latim foram feitas pelo autor deste artigo. Possidius Calam., *Vita Aug.* 9.2

<sup>2</sup> August. *Retract.* 1,20; 1,21; 2,5; 2,17; 2,18; 2,19; 2,25; 2,26; 2,27; 2,28; 2,29; 2,34; 2,35; 2,39; 2,40; 2,46; 2,48; 2,51; 2,29.

<sup>3</sup> August. *Retract.* 20.

do mesmo modo deve ser cantado, e que não está na ordem das letras, pois a ordem alfabética começa depois do proêmio. Além disso, eu não quis que pertencesse a nenhuma espécie poética, para que a exigência métrica não me obrigasse a usar algumas palavras que não são usadas pelo povo. Esse salmo começa assim: “Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar”, que é também o seu refrão.

A natureza poética do *Psalmus* é uma exceção no conjunto da obra agostiniana, composta quase toda em prosa. Apesar de ser de sua autoria o tratado *De Musica*, um manual de métrica clássica iniciado por volta de 387, quase nada se conhece de sua produção em versos. De suas composições juvenis, o relato parcialmente biográfico das *Confissões* traz a informação da participação de Agostinho em torneios literários na cidade de Cartago, e da escrita de certo *theatricum carmen*,<sup>4</sup> quiçá graças ao qual ele noticiou haver sido laureado pelas mãos do procônsul.<sup>5</sup> No entanto, nenhum verso da obra cênica se preservou.

Preservou-se, contudo, um epitáfio atribuído a ele com razoável grau de certeza<sup>6</sup> (GSELL, 1922, p. 8). Trata-se de um breve poema dedicado a Nabor, diácono em Hipona morto pelos donatistas no final do século IV (MANDOUZE, 1982, p. 769). Composto em hexâmetros, as letras iniciais de seus versos constroem um acróstico, com a explicitação da função eclesiástica do falecido.

*Donatistarum crudeli caede peremptum*  
*Infossum hic corpus pia est cum laude Nabori.*  
*Ante aliquod tempus cum donatista fuisset,*  
*Conuersus pacem, pro qua moreretur, amauit.*  
*Optima purpureo uestitur sanguine causa.*  
*Non errore perit, non se ipse furore peremit,*  
*Uerum martyrium uera est pietate probatum*  
*Suspice litterulas primas: ibi nomen honoris.*

<sup>4</sup> August. *Conf.* 4.1.1: *hac popularis gloriae sectantes inanitatem, usque ad theatricos plausus et contentiosa carmina et agonem coronarum faenearum* - “persequimos a futilidade da glória popular até os aplausos no teatro, os concursos de poesia e a disputa pelas coroas de fenó”. Apesar de Agostinho não apresentar nenhum verso ou indicação sobre o tema dessa obra teatral, Stanislaw Longosz sustenta a possibilidade de tratar-se de uma adaptação da *Medeia*, de Eurípides (LONGOSZ, 1991, p. 183-184).

<sup>5</sup> August. *Conf.* 4.3.5: *Erat eo tempore vir sagax, medicinae artis peritissimus atque in ea nobilissimus, qui pro consule manu sua coronam illam agonisticam imposuerat non sano capiti meo, sed non ut medicus*. “Havia naquele tempo um homem sagaz, perito em medicina, arte em que ele era muito reconhecido. Fora ele que, como procônsul, pusera com sua mão aquela disputada coroa em minha insana cabeça, e não como médico”.

<sup>6</sup> Brent Shaw considera verdadeira a atribuição do Epitáfio de Nabor a Agostinho (SHAW, 2011, p. 624), em uma opinião acompanhada por Gillian Clark (CLARK, 2017, p. 426, n. 6).

Dos donatistas pelo golpe cruel tombado,  
inumado está aqui, Nabor com pias loas.  
Antes, com os donatistas, por um tempo estive;  
converso, então, amou a paz, por que morreu.  
O corpo ensanguentado pela melhor causa,  
não por erro morreu. Não se matou por fúria.  
Um martírio é posto à prova na piedade.  
Seleciona as primeiras letras: eis seu cargo.

Por sua vez, no livro XV da *Cidade de Deus*, o tratado mais longo e ambicioso do bispo de Hipona, ele registrou como de sua autoria três hexâmetros de um poema intitulado *Laus Cerei*, ou “Louvor ao Círio”, provavelmente composto para a liturgia da vigília pascal (VAN GEEST, 2016, p. 21; CLARK, 2017, p. 425).

*Haec tua sunt, bona sunt, quia tu bonus ista creasti.  
Nihil nostrum est in eis, nisi quod peccamus amantes  
Ordine neglecto pro te, quod conditur abs te.*<sup>7</sup>

Tudo isso é teu e é bom, pois tu, que és bom, o criaste.  
Nada é nosso, senão, pecarmos quando amamos,  
Fora de ordem, em teu lugar o que fizeste.

Por outro lado, vê-se que mesmo no âmbito da exígua produção poética conhecida de Agostinho, o *Psalmus contra partem Donati* destoa por suas características formais, uma vez que os outros três registros conhecidos parecem ter sido compostos segundo as estritas regras da métrica e da prosódia clássica, em contraposição à sua obra inaugural contra os donatistas, cuja inédita estrutura analisar-se-á adiante.

## 1. Os donatistas

Uma breve contextualização é necessária para melhor compreensão do *Psalmus*. Afinal, apesar das referências hinárias bíblicas contidas no seu título e em sua estrutura estrófica abecedária, assemelhada à do Salmo bíblico 118 (119 Heb.), ele não pode ser considerado um canto religioso. É antes um chamado à paz e à unidade da igreja dirigido aos donatistas; é o pedido de interrupção do movimento separatista que os levava a um dos mais longevos e sangrentos cismas do catolicismo primitivo norte-africano. Por isso, na tentativa de convencimento dos dissidentes, o foco de Agostinho não foi teológico, mas político. Isso porque,

---

<sup>7</sup> August. *De civ. D.* 15. 22

só no início do cisma as discordâncias dos donatistas em relação católicos foram de fato teológicas, relacionadas à obrigatoriedade da pureza dos membros para sua aceitação na comunidade e à validade do batismo celebrado pelos apóstatas. Como se verá, a eclosão do conflito violento adveio de discordâncias quanto à sucessão da sé episcopal de Cartago.

Preliminarmente, note-se que o substrato religioso local propiciador do surgimento do cisma donatista era impregnado da mais antiga tradição martirológica norte-africana (FRIEND, 1952, p. 87-88; 143; WHITEHOUSE, 2016, p. 21), que valorizava o sacrifício da própria vida na profissão de fé, e graças ao qual se alcançaria a salvação eterna. Atesta-o Tertuliano, que, ao se referir às perseguições contra os cristãos durante o governo de Marco Aurélio, considerou-as uma concessão divina aos perseguidos, com a finalidade de lhes propiciar o martírio santificador: *Plures efficimur, quotiens metimur a vobis: semen est sanguis Christianorum* - “Pois nos tornamos mais numerosos cada vez que nos colheis: é a semente do sangue cristão”.<sup>8</sup>

Foi, portanto, nesse contexto de radicalismo religioso-social que medraram as origens das discórdias. Suas razões tiveram início durante a Grande Perseguição ordenada por Diocleciano (303-305), quando foi instituído o *dies traditionis* – o dia da entrega. Naquela data os clérigos cristãos deveriam entregar às autoridades romanas os seus livros sagrados e objetos de culto, sob a pena da condenação ao martírio. Premidos pela ameaça, alguns bispos, sobretudo os oriundos da África Proconsular, cumpriram as determinações do império: queimaram incenso nos altares pagãos e atiraram as Escrituras às fogueiras (FRIEND, 1952, p.4), escapando, assim, do suplício após a abjuração da crença cristã. Outros clérigos, porém, em sua maioria da Numídia, preferiram esconder-se ou enfrentar o martírio a cometer a apostasia (FRIEND, 1952, p. 8).

Terminada, porém, a Grande Perseguição, aqueles que, a despeito da violência imperial, haviam resistido à entrega dos livros sagrados e sobrevivido às torturas e ao martírio, opuseram-se ao acolhimento dos renegados de volta às suas igrejas. Conta-o *Optatus Afer*, ou *Optato* de Milevo, fonte mais próxima e quase exclusiva dos acontecimentos, que teve, para subsídio de sua narrativa, um privilegiado acesso aos relatórios e cartas de Constantino (BARNES, 1975, p. 13). Os radicais, na maioria sobreviventes númeras, passaram a chamar os apóstatas de *traditores*, em razão do ato da *traditio*, ou seja, da entrega dos livros sagrados às autoridades romanas (HUNINK, 2011, p. 391; MARKUS, 2019, p. 354). Além disso, consideravam a abjuração uma falta gravíssima, a ponto de só permitirem o retorno dos perjuros à comunidade e à comunhão dos fiéis muito raramente, e só após longa expiação, e de não considerarem válidos os sacramentos por eles ministrados (FRIEND, 1952, p. 119-120; 167).

---

<sup>8</sup> Tert. *Apol.* 50.13

As desavenças entre os radicais e os católicos ganharam expressão violenta em 305. A deflagração ocorreu com a eleição do sucessor de Mensúrio no episcopado de Cartago (WHITEHOUSE, 2016, p. 22). Isso porque os bispos da África Proconsular, em desacordo com o costume da presença de doze sacerdotes para a consagração de um novo bispo (FRIEND, 1952, p. 12), escolheram Ceciliano, o arqui-diácono do falecido Mensúrio, sem esperarem a chegada e os votos das delegações episcopais da Numídia, suas adversárias, por o considerarem um *traditor*. Com efeito, os bispos númidas não reconheceram a eleição de Ceciliano. Exigiram a convocação de um concílio, que se estabeleceu no mesmo ano, sob a liderança de Secundo de Tigisis, primaz da Numídia. Terminado o concílio, Ceciliano foi deposto e, em seu lugar, Maiorino, um clérigo radical contrário aos *traditores*, foi eleito bispo de Cartago (HUNINK, 2011, p. 391). Maiorino permaneceu nesse cargo até à morte, em 313, quando foi substituído por Donato de Casa Negra, que, a partir de então, haveria de dar nome ao movimento cismático.

Entretanto, no mesmo ano da deposição de Ceciliano, a questão da legitimidade do ocupante da sé cartaginesa foi levada pelos bispos da África Proconsular ao arbítrio de Constantino, que desde o início de seu reinado havia se mostrado favorável aos católicos. Contudo, ele preferiu convocar um tribunal para a solução da lide, e mandou convidar cinco bispos gauleses para o comporem. Concluído o julgamento, a decisão proferida foi favorável aos cecilianistas. Por isso, de novo inconformados, os bispos da Numídia, já denominados donatistas, voltaram a recorrer à jurisdição do imperador, que aceitou a reclamação e convocou, no ano seguinte, em 314, um concílio na cidade de Arles. Nesse concílio, mais uma vez, a decisão favoreceu os bispos católicos. E, de novo, os donatistas recusaram o veredito e recorreram mais uma vez a Constantino, que, em 316, ratificou a decisão dos bispos da Gália, e, no ano seguinte, promulgou as leis antidonatistas. Essas normas vigoraram até 321, quando foram revogadas por um edito imperial de tolerância. Com isso, católicos e donatistas foram obrigados a conviver no mesmo espaço geográfico, a despeito da tensão que se instalou entre eles (WHITEHOUSE, 2016, p. 24).

Os conflitos recrudesceram em 347, sob o governo de Constâncio II. O novo imperador havia enviado a Cartago dois notários – Macário e Paulo (FRIEND, 1952, p. 177-179) –, com a missão de investigarem e pacificarem a controvérsia (TILLEY, 1996, p. xxxii). No entanto, uma vez que Macário desde o início dos trabalhos havia se mostrado favorável aos católicos, os donatistas insurgiram-se contra a sua presença, sob o argumento de que os assuntos da igreja não interessavam ao Estado romano. Nessa tensão entre os notários e a população local, Macário e Paulo, durante uma viagem de Theveste a Thamugadi, precisaram reprimir com violência os protestos dos donatistas, que,

então, chamaram para confrontar as tropas imperiais os “circunceliões”, a ala mais radical dos partidários de Donato, e que considerava a violência contra os católicos um ato de piedade (FITZGERALD, 2019a, p. 233). No novo confronto, o partido de Donato foi outra vez vencido, e o líder da seita, retirado do trono episcopal, foi expulso de Cartago. Contudo, o movimento donatista e a prática de rebatizar os católicos não foram interrompidos, e o cisma foi mantido.

Foi, portanto, nesse ambiente de conflitos e tensões que Agostinho, recém ordenado presbítero do bispo Valério de Hipona, começou sua campanha contra o movimento donatista (WHITEHOUSE, 2016, p. 25). No fim da vida, ele assim o descreveu:

*DONATIANI uel DONATISTAE sunt qui primum propter ordinatum contra suam uoluntatem Caecilianum Ecclesiae Carthaginensis episcopum schisma fecerunt, obicientes ei crimina non probata, et maxime quod a traditoribus diuinarum Scripturarum fuerit ordinatus. Sed post causam cum eo dictam atque finitam falsitatis rei deprehensi, pertinaci dissensione firmata, in haeresim schisma uerterunt, tamquam Ecclesia Christi propter crimina Caeciliani, seu uera, seu, quod magis apparuit iudicibus, falsa, de toto terrarum orbe perierit, ubi futura promissa est, atque in Africana Donati parte remanserit, in aliis terrarum partibus quasi contagione communionis extincta. Audent etiam rebaptizare Catholicos, ubi se amplius haereticos esse firmarunt, cum Ecclesiae catholicae uniuersae placuerit nec in ipsis haereticis baptismum commune rescindere.<sup>9</sup>*

Donatianos ou Donatistas. Foram os primeiros a fazer o cisma, porque Ceciliano fora ordenado bispo da igreja de Cartago contra a vontade deles, que o culpavam de crimes não comprovados e, sobretudo, de haver sido ordenado pelos *traditores* das Divinas Escrituras. Mas depois que a causa contra ele foi julgada e concluída, e eles foram declarados culpados de falsidade e foi denunciada a sua teimosa dissensão, eles transformaram o cisma em heresia, como se a Igreja de Cristo, pelos crimes de Ceciliano, verdadeiros ou, como mais claramente parecia aos juízes, falsos, houvesse perecido em todo o orbe das terras, onde havia sido prometido que sempre existiria; e que, portanto, [a Igreja] havia permanecido apenas na facção africana de Donato, visto que nas outras partes da terra foi extinta, por haver sido contagiada pela comunhão (com Ceciliano). Eles também ousam rebatizar os

<sup>9</sup> August. *haer*, 69.1.



católicos, no que mais se confirma que são hereges, quando toda a Igreja Católica não concorda em anular a comunhão do batismo nem dos próprios hereges.

## 2. O poema

Como visto, a excepcionalidade do *Psalmus* no conjunto da obra agostiniana não se manifesta em sua estrutura poética. Destaca-se sobretudo por sua condição inovadora e transgressiva em relação à *ars poetica* latina ainda em voga. Como Agostinho afirmou na já referida passagem das *Retratações*, não era seu objetivo que o “Salmo contra a facção de Donato” pertencesse a algum já consagrado *genus carminis* (“espécie poética”), considerando, para tanto, a aceção do substantivo latino *carmen* como uma obra composta por meio da sequência de palavras dispostas segundo as regras da poesia clássica.

Neste ponto, para clareza da exposição, é importante que sejam determinados dois conceitos relacionados ao estudo do *Psalmus*: o de métrica e o de ritmo. Para tanto, é de particular valia a definição atribuída a Mário Vitorino, um autor também provindo da África Proconsular, conhecido, admirado e citado por Agostinho nas *Confissões*.<sup>10</sup> No início do *Ars Palaemonis de Metrica Institutione*, um estudo sobre a métrica dos hexâmetros, Mário Vitorino escreveu:

*Metrum poeticum quid est? Versificandi disciplina certa syllabarum ac temporum ratione in pedibus observata. (...) Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium.* (Marius Victorinus, *De metris et de hex.* 1)<sup>11</sup>

O que é a métrica poética? É a disciplina da versificação, com a observação da correta disposição de sílabas e tempos no interior dos pés métricos. (...) O que é o ritmo? É a composição modulada de palavras, não segundo a razão métrica, mas de acordo com a escanção numérica aprovada pelo juízo dos ouvidos, como são consideradas as canções dos poetas populares.

Da análise do trecho, além da definição de dois modelos de cadência existentes em seu tempo, um métrico quantitativo e outro rítmico acentual, Mário Vitorino testemunhou a coexistência de dois registros poéticos – um, erudito e baseado no conhecimento das regras da *ars poetica*, e outro, popular, construído a partir da sonoridade da sequência regular das sílabas tônicas nos versos.

<sup>10</sup> August. *Conf.* 8.

<sup>11</sup> Texto segundo a edição de Keil (MARIUS VICTORINUS, 1874).

Então, tendo em vista esses dois registros de produção poética praticados no século IV, percebe-se que, em uma elaboração cuidada e bem pensada, Agostinho preferiu escrever uma obra de aparência popular e não clássica (BAXTER, 1952, p. 18; SPRINGER, 1984, p. 65; CLARK, 2017, p. 434). Por isso, ele não apenas tornou o conteúdo expresso de seu *Psalmus* deliberadamente acessível à audiência, com uma estrutura paratática concisa, versos com sentido completo, vocabulário fácil e estilo simples, capazes de propiciar a clara exposição do problema do donatismo aos fiéis locais (HUNINK, 2011, p. 393). Do mesmo modo, ele o dotou de uma nova cadência, à semelhança do ritmo das “canções dos poetas populares”.

Esse novo ritmo é de imediata percepção, imanente na leitura dos versos originais do *Psalmus*. Reconhece-se que Agostinho abandonou a estrutura quantitativa dos pés métricos, impossibilitando que os versos se encaixassem nos modelos conhecidos e relacionados nos manuais poéticos clássicos, entre os quais o próprio *De Musica* (BEARE, 1957, p. 248; SPRINGER, 1984, p. 68). Afinal, no *Psalmus*, a cadência surge pela regular disposição do acento das palavras, sobretudo as penúltimas sílabas dos hemistíquios. E sabemos que Agostinho também o fez sob a alegação de que a rigidez da sequência de sílabas longas e breves poderia exigir dele o uso de palavras inadequadas ao entendimento de sua audiência.<sup>12</sup> Ressalte-se, mais uma vez, que essa preocupação com a recepção de sua obra era constante nas prédicas que fazia, como se depreende de seu estudo de arte oratória, na *Doutrina Cristã*:

*Quamuis in bonis doctoribus tanta docendi cura sit, vel esse debeat, ut uerbum quod nisi obscurum sit uel ambiguum, latinum esse non potest, uulgi autem more sic dicitur ut ambiguitas obscuritasque uitetur, non sic dicatur ut a doctis, sed potius ut ab indoctis dici solet.*<sup>13</sup>

Entretanto, entre os sábios doutores, o cuidado em instruir é, ou deve ser, tamanho que, se alguma palavra não pode ser latina sem ser ao mesmo tempo obscura ou ambígua, ao passo que se a mesma coisa for dita ao modo popular evitará as ambiguidades e obscuridades, não se deve falar como os doutos, mas antes, como costumam falar os indoutos.

E foi, portanto, nessa busca pela clareza na exposição e de eficácia de propagação de seu conteúdo, que Agostinho, no concernente ao ritmo do poema, adotou sua maior inovação, numa alteração transgressiva e inovadora da

---

<sup>12</sup> August. *Retract.* 20.

<sup>13</sup> August. *Doctr. chr.* 4.10.24.

estrutura, praticamente inédita na literatura escrita latina (ROSE, 1927, p. 385; LAMBOT, 1935, p. 312; HUNINK, 2011, p. 392; CLARK, 2017, p. 438). Os fatores particulares que o influenciaram são conjecturáveis. Provavelmente sob influência maior da forte tradição popular nativa norte-africana de composição poética oral a partir do uso do ritmo acentual (ROSE, 1927, p. 390; HUNINK, 2011, p. 395), ele substituiu os arranjos métricos prosódicos por uma combinação do isossilabismo dos versos com o paralelismo dos acentos em posições fixas nos hemistíquios e das onipresentes rimas finais em “e”, tendo por resultado uma cadência homogênea e eficaz (MAMMÌ, 1993, p. 99; NODES, 2009, p. 391).

Por sua vez, inserindo-se na tradição eclesiástica cristã de entoação dos salmos bíblicos durante as liturgias, Agostinho, provavelmente emulando os textos veterotestamentários, também conferiu ao seu novo salmo latino algumas das características dos hinos hebreus, como a estrutura estrófica, a composição acróstica alfabética, as analogias e paráfrases evangélicas, tais como a do lobo em pele de cordeiro (v. 34) e a do ramo da videira (v. 234-236) (SPRINGER, 1984, p. 68). Além disso, agora no campo estritamente literário de seu *Psalmus*, ele incluiu um forte paralelismo de ideias e as repetições, antíteses e anáforas, recorrentes nos salmos bíblicos (VAN GEEST, 2016, p. 25).

Do mesmo modo, é provável a influência da produção hinária litúrgica de Ambrósio de Milão sobre a composição do *Psalmus*, ou seja, a aplicação por Agostinho das técnicas poéticas aprendidas durante o período milanês de sua estada na Itália.<sup>14</sup> Note-se, porém, que os hinos de Ambrósio foram compostos em metro tradicional, utilizando dímeters jâmbicos sob as estritas regras de escansão, caracterizados pela sucessão de sílabas breves e longas, com a predominante manutenção das vogais tônicas gramaticais coincidentes com os *ictus* dos pés, ao passo que os versos de Agostinho não levam em consideração a extensão das vogais, tão somente sua sonoridade acentual.

Por fim, a prática donatista de composição de salmos, referenciada por Agostinho na *Carta* 55, escrita para Januário em torno do ano 400,<sup>15</sup> provavelmente também atuou para o influenciar na escolha da estrutura bíblica do poema, sobretudo a partir da difusão dos salmos de Parmeniano, bispo donatista que os havia composto em dísticos rimados, à semelhança do que Agostinho faria no *Psalmus* (FRIEND, 1952, p. 194; NODES, 2009, p. 392). Afinal, se a tentativa de exposição do erro do cisma e a peroração em prol da unidade da igreja eram endereçadas aos donatistas, a opção de utilização de uma forma de

<sup>14</sup> Cf. August. *Conf.* 9.6.14-17.

<sup>15</sup> *ita ut Donatistae nos reprehendant, quod sobrie psallimus in ecclesia diuina cantica Prophetarum, cum ipsi ebrietates suas ad canticum psalmodum humano ingenio compositorum, quasi ad tubas exhortationis inflamment*, “por isso, os donatistas nos repreendem, porque cantamos sobriamente na igreja o divino canto dos profetas, ao passo que eles, se inflamam suas ebriedades com o canto de salmos de composição humana, que os despertam como notas exortativas da trombeta no campo de batalha” (August. *Ep.* 55.18.34).

composição já conhecida e praticada por eles era, verossimilmente, a mais adequada para os mover, propiciando, a partir da acentuação do ritmo frasal reconhecível pela audiência, a facilitação do entendimento e a memorização do versos (VAN GEEST, 2016, p. 25).

### 3. O *Psalmus*

A transmissão do *Psalmus* no *corpus Augustinianum* remonta à *editio princeps* das obras agostinianas completas, publicada na Basileia, em 1506, por Johann Amerbach. O texto, que ocupa pouco mais de sete colunas do terceiro dos onze tomos da edição, começa com o refrão e a primeira estrofe abecedária, mas sem o proêmio.<sup>16</sup> Essa foi a estrutura mantida no tomo VII da edição dos *Theologorum Lovaniensium*,<sup>17</sup> de 1576, e repetida na *Patrologia Latina*, de J.-P Migne, de 1845. O prólogo, porém, referido nas *Retratações* como *proemium causae*, bem como os versos 43 e 213-214 da versão atualmente conhecida do poema, foram incorporados às edições apenas a partir da publicação das descobertas de Cyril Lambot no estudo do *Codex Leiden Vossianus Latinus 69* (LAMBOT, 1935, p. 313-314; BAXTER, 1952, p. 18).

O *Psalmus* revela-se à primeira leitura uma obra simples. Destaca-se o entendimento imediato de seus versos (SPRINGER, 1984, p. 65; VAN GEEST, 2016, p. 25). Evidenciam-se nele marcas de oralidade, como a forma sincopada dos verbos no pretérito perfeito (*exempli gratia*: v. 44, 68, 69), a preferência por sentenças curtas com sintaxe sem complexidade (*passim*), o uso de versos de sentido completo, que facilitam a compreensão do conteúdo, a opção por vocabulário acessível, sem a presença de estrangeirismos e pela ordem regular dos termos das orações (HUNINK, 2011, p. 389). No entanto, essa impressão de simplicidade logo se desfaz, dando a perceber tratar-se de um trabalho elaborado, planejado para o fim específico – a exortação pelo término do cisma –, e voltado a um público determinado – os donatistas da região.

Quanto à estrutura temática, o *Psalmus* é composto de 297 versos, divididos em seções bem definidas, reconhecidas desde a sua primeira análise, feita por Agostinho, nas *Retratações*. O texto inicia-se com o refrão (*hypopsalma*), que se repetirá mais vinte vezes, marcando o início de cada estrofe. Esse estribilho convida a audiência ao julgamento dos fatos, sob a alegação do estabelecimento

<sup>16</sup>Para consulta da *Edictio Princeps* da obra de Agostinho, cf: [https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5Qacs78RfNqU3DtLiOmhgAXTVxz8M3YssiGoUH6ZlPbDTBc6bjNPXi4UcUb0lc68yljzNo0RlFoFrpyvLQKYwfw3sOY8Vlj7CoPvjuZK6z4fwyclo1uy2kZh2e0kjw8SQeCu\\_qpnfim0I220cG92BCS7tkUCqyvZV8WLqACqoyABYIW0ak8b6kgRRVpp52YGb8G95UtwVrDmRrFw9lJf5VFfZX0FQWfvzuXIMRYma3sEn6ie\\_5Suf0BzwKqRIEKiE51cPhdq2losnUUohOMVWmMf4ShwhwtfEeJULp4E3zWEUe7D1k](https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5Qacs78RfNqU3DtLiOmhgAXTVxz8M3YssiGoUH6ZlPbDTBc6bjNPXi4UcUb0lc68yljzNo0RlFoFrpyvLQKYwfw3sOY8Vlj7CoPvjuZK6z4fwyclo1uy2kZh2e0kjw8SQeCu_qpnfim0I220cG92BCS7tkUCqyvZV8WLqACqoyABYIW0ak8b6kgRRVpp52YGb8G95UtwVrDmRrFw9lJf5VFfZX0FQWfvzuXIMRYma3sEn6ie_5Suf0BzwKqRIEKiE51cPhdq2losnUUohOMVWmMf4ShwhwtfEeJULp4E3zWEUe7D1k). Acesso em 28/04/2023.

<sup>17</sup> Para a consulta da edição primeira edição dos Teólogos de Louvain, cf: [https://www.google.com.br/books/edition/Opera/0z4B\\_1f618sC?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=aurelius+augustinus+1576+opera&printsec=frontcover](https://www.google.com.br/books/edition/Opera/0z4B_1f618sC?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=aurelius+augustinus+1576+opera&printsec=frontcover). Acesso em 28/04/2023.

da paz. Segue-se um prólogo de cinco versos, que expande o alcance do refrão, para propugnar pelo fim do cisma, representado pela ruptura das vestes alheias e pela destruição da paz. Inicia-se, a partir daí, uma sequência de vinte estrofes de doze versos, começadas, em acróstico, pela sequência das letras do alfabeto, de “A” a “V”. Nessas estrofes, Agostinho descreveu os fatos que levaram à cisão da igreja norte-africana e os eventos que agravaram a crise, até a chegada a seus próprios dias e ao início de sua luta contra os cismáticos. Encerra o *Psalmus* um longo epílogo, construído em forma de prosopopeia da igreja, que suplica pelo término das discórdias (HUNINK, 2011, p. 390). Por fim, há uma breve exortação à unidade dos fiéis.

Quanto à estrutura dos versos, eles apresentam grande irregularidade formal. Porém, valendo-se de todos os recursos da poética clássica para construção sonora, tais como elisões, sínopes, apóopes e sinéreses, Agostinho construiu um eficiente esquema geral de dezesseis sílabas, separadas por uma cesura forte na metade do verso, e com as tônicas realçadas nas posições 7 e 15 (VROOM, 1933, p. 20-27). Essa contagem apenas não se completa no refrão, pela absoluta impossibilidade de ajuste do número de sílabas ao ritmo do restante da obra. Suas dezessete sílabas são rígidas na escansão: nove no primeiro hemistíquio, oito no segundo. Para explicar essa anomalia é robusta a hipótese formulada por Hermanus Vroom, que propôs que a primeira sílaba deveria ser considerada uma marcação rítmica do canto salmódico, com o intuito de convidar os fiéis a entoarem o *hypopsalma* (VROOM, 1933, p. 20-27). Assim, por essa leitura, acompanhada por T. Baxter, a sílaba inicial (*initium*), de natureza prostética, deveria ser pronunciada com melisma, de modo a preparar a audiência para o canto da estrofe seguinte (BAXTER, 1952, p. 21).

#### 4. Agostinho e o verso rítmico

Como até aqui se viu, o *Psalmus* é um dos mais antigos registros literários latinos escritos em versos compostos sob o modelo rítmico acentual. E, para além das razões particulares que provavelmente influenciaram a opção de Agostinho a favor do abandono da métrica clássica nessa obra específica, e que foram relacionadas na seção 3 acima, percebe-se no período a relevância de fatores gerais também capazes de influir nas escolhas, tornando-as, não um fenômeno isolado da criação agostiniana, mas precursoras do sistema de produção poética ocidental a partir do medievo.

O primeiro e mais importante desses fatores foi a perda da capacidade de percepção das quantidades silábicas dos falantes do latim, já desconhecida no final do século IV (BARNES, 1957, p. 215) Atesta-o Agostinho, na *Doutrina Cristã: ubi Afrae aures de correptione vocalium vel productione non iudicant*<sup>18</sup> - “Afinal, os

<sup>18</sup> August. *Doctr. Chr.* 4,10,24.

ouvidos africanos não distinguem uma sílaba breve de uma longa”. E esse fator parece explicar a superficial semelhança rítmica binária entre os hinos ambrosianos – compostos em dímeters jâmbicos, em que os *ictus* coincidem com os acentos naturais das palavras – e os hemistíquios do *Psalmus*, com seu ritmo octossílabo acentual, sonoramente semelhante aos tetrâmetros trocaicos. A forte impressão dos hinos ambrosianos em Agostinho é fartamente atestada no tratado *De Musica* e nas *Confessiones*, e decerto permite a conjectura de que, ao menos em parte, é crível que ele tenha buscado repetir a sonoridade dos versos de Ambrósio. Robustece esta hipótese de uma espécie de emulação da cadência dos hinos ambrosianos feita por Agostinho para os versos métricos do *Psalmus* a condição do tetrâmetro trocaico na literatura latina, usados como *uersus popularis* desde Lívio Andronico e Plauto (SEDGWICK, 1932, p. 98). Sua natureza popular, ajustada às causas particulares já aqui referenciadas, tornam consistente a influência do bispo de Milão também nesse aspecto da produção poética de Agostinho.

Por outro lado, a análise diacrônica da transição do uso do verso quantitativo para o verso acentual, até este se tornar verso cristão por excelência, fornece dados mais acurados para a sua compreensão. O fenômeno foi estudado por William Beare, que compilou três possíveis explicações para a sua origem (BEARE, 1957, p. 210-214).

84

Em uma primeira hipótese, formulada a partir das publicações de Antoine Meillet, que relacionaram os versos gregos e latinos às suas matrizes indo-europeias, a cadência quantitativa métrica seria sua forma originária, natural a todo tronco linguístico; mas essa cadência teria encontrado o seu ocaso em razão do influxo de estrangeiros e bárbaros, não acostumados com às sutis leis melódicas da poética clássica. Por essa interpretação, o ritmo acentual teria substituído a cadência métrica por causa da degeneração prosódica (MEILLET, 1933, p. 244-245).

A segunda hipótese fundamentou-se nas formulações de Frederick Brittain, que propôs a existência de uma cadência rítmica acentual originária para os falantes do latim, constrangida de forma artificial pela importação dos modelos métricos gregos a partir do século II a.C. Nesse sentido, aproveitando-se da natural percepção das quantidades silábicas dos primitivos falantes do latim, os esquemas métricos gregos foram facilmente aceitos, em mais uma assimilação artística helênica feita pelos romanos. No entanto, para Brittain, apesar da eficiência dessa imposição das fórmulas prosódicas métricas na produção poética erudita, a tendência acentual nativa nunca foi extirpada, permanecendo em latente convívio com os modelos métricos helenísticos. Porém, assim que o sistema silábico quantitativo perdeu força, a tendência acentual teria retornado nos versos populares, notadamente nos poemas cristãos. Desse modo,

ao suceder à métrica quantitativa, a poesia rítmica seria, na verdade, um restabelecimento da cadência original do verso latino, também de feição popular (BRITAIN, 1937, p. 1-3).

Por fim, na terceira hipótese, Beare se reportou às teorias de F. Raby, que partira do pressuposto de que esse ritmo nada teria de latino, mas que se trataria de uma inovação inteiramente cristã, trazida com os hinos siríacos, usados pelas igrejas cristãs orientais (RABY, 1953, p. 21; RABY, 1959, p. xii). Esses hinos, de matriz semítica, eram compostos segundo regras acentuais, com a preocupação com o isossilabismo dos versos, com os ornamentos acrósticos, estróficos e de rima (BEARE, 1957, p. 213). Sua primeira ocorrência no ocidente foi atestada por Agostinho nas *Confissões* (9.7.15), durante o cerco ariano à igreja de Ambrósio de Milão:

*Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus maeroris taedio contabesceret, institutum est; ex illo in hodiernum retentum multis iam ac paene omnibus gregibus tuis et per cetera orbis imitantibus.*

Então, determinou-se que se cantassem os hinos e salmos segundo o costume oriental, para que o povo não se consumisse no langor da tristeza. Desde aquele dia até hoje conservou-se essa prática em quase todos os teus rebanhos, imitada nas outras regiões do orbe.

As referências encontradas nas *Confissões* quanto ao caráter inaugural do canto dos salmos à maneira oriental parecem corroborar a verossimilhança da terceira hipótese apresentada por Beare, ou seja, a da origem estrangeira do ritmo isossilábico-acental que haveria de se estabelecer como hegemônico na produção poética cristã, e, posteriormente, na própria poética ocidental. Portanto, esse poderia ser também, em algum aspecto, mais um fator particular de Agostinho a ser levado em consideração na busca pela gênese do *Psalmus*.

No entanto, apesar de todas as evidências aqui relacionadas do caráter inaugural da poesia rítmica atribuído ao *Psalmus*, não se pode afirmar com certeza que essas inovações tenham, de fato e por si mesmas, se tornado modelo para as novas produções da poesia latina. Aparentemente, só mais de sessenta anos depois registrou-se um novo poema composto segundo essas regras rítmicas acentuais: a epístola poética a Arbogastes, conde de Trier, escrita por Auspício, bispo de Toul, uma obra conhecida pela repetição da sonoridade dos dímeters jâmbicos ambrosianos, por meio de um esquema isossilábico acental (BEARE, 1957, p. 251). Por isso, mesmo reconhecendo o mérito de Agostinho em ser o primeiro a manifestar as tendências que haveriam de se consolidar setecentos anos depois, revela-se mais seguro o considerar na condição de

precursor dessa tendência, e não de iniciador do modo de fazer poético que dominou a literatura ocidental pós-medieval. Como um intérprete arguto de toda a produção intelectual de seu tempo, ele foi, aparentemente, o primeiro a compreender a mudança operada no próprio público ao qual ele se dirigia, e o primeiro a vislumbrar o alcance dessas transformações.

## 5. A tradução

Tendo em vista as características de marcante oralidade já referenciadas no *Psalmus*, somadas à estrutura rítmica dos versos originais, construída pela regular sucessão das sílabas tônicas nos conjuntos de hemistíquios octossílabos completos (acataléticos), com acento nas posições ímpares, e o uso do recurso sonoro da rima no hemistíquio final dos versos, o modelo rítmico utilizado por Agostinho parece levar a uma escolha natural do metro em sua tradução para a língua portuguesa. A cadência binária original, com a sílaba tônica fixa na sétima posição, coincide com a da redondilha maior – um metro já presente nas origens da literatura portuguesa, constante no *Cancioneiro Geral*, e que também se tornou o mais característico ritmo da formação oral da literatura brasileira, divulgado nos primitivos romanceiros, nos provérbios, adágios e ditados (CASCUDO, 1978, p. 350). E foi essa a estrutura de versificação utilizada na presente tradução – a redondilha maior.

86

Entretanto, dada a necessidade de reconstrução sonora do texto final, e dada a preponderância dos infinitivos verbais nas rimas do texto original, escolheu-se o uso de rimas oxítonas em “AR”, o que resultou em versos septissílabos cataléticos, ou seja, sem a sílaba átona final. Além disso, decidiu-se pelo uso do verso octossílabo no primeiro hemistíquio do refrão, em razão da já explicada irregularidade no texto original.

## 6. Texto latino<sup>19</sup>

### PSALMUS CONTRA PARTEM DONATI

Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
Foeda est res causam audire	et personas accipere.
Omnes iniusti non possunt	regnum Dei possidere.
Vestem alienam conscindas	nemo potest tolerare:
5 quanto magis pacem Christi	qui conscindit dignus est morte.
Et quis est ista qui fecit	quaeramus hoc sine errore.
Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.

<sup>19</sup> Texto latino segundo a edição de Lambot (1935).



	Abundantia peccatorum	solet fratres conturbare.
	Propter hoc dominus noster	uoluit nos praemonere
10	comparans regnum caelorum	reticulo misso in mare.
	Congregauit multos pisces	omne genus hinc et inde,
	quos cum traxissent ad litus,	tunc coeperunt separare:
	bonos in uasa miserunt,	reliquos malos in mare.
	Quisquis nouit euangelium,	recognoscat cum timore.
15	Videt reticulum ecclesiam,	uidet hoc saeculum mare;
	genus autem mixtum piscis	iustus est cum peccatore;
	saeculi finis est litus:	tunc est tempus separare;
	qui modo retia ruperunt,	multum dilexerunt mare;
	uasa sunt sedes sanctorum,	quo non possunt peruenire.
20	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
	Bonus auditor fortasse	quaerit qui ruperint rete.
	Homines multum superbi,	qui se iustos dicunt esse.
	Sic fecerunt conscissuram	et altare contra altare.
	Diabolo se tradiderunt,	cum pugnant de traditione
25	et crimen quod commiserunt,	in alios uolunt transferre.
	Ipsi tradiderunt libros	et nos audent accusare,
	ut peius committant scelus	quam quod commiserunt ante.
	Qui possent causam librorum	excusare de timore,
	quo Petrus Christum negauit,	dum terreretur de morte.
30	Modo quo pacto excusabunt	factum altare contra altare?
	Et pace Christi conscissa	ut spem ponant in homine,
	quod persecutio non fecit,	ipsi fecerunt in pace.
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
	Custos noster, deus magne,	tu nos potes liberare
35	a pseudoprophetis istis,	qui nos quaerunt deuorare.
	Maledictum cor lupinum	contegunt ouina pelle.
	Nomen iusti ouina pellis,	schisma est in lupino corde.
	Qui non nouerunt Scripturas,	hos solent circumuenire;
	audiunt enim: "traditores "	et nesciunt quid gestum est ante.
40	Quibus si dicam: "probate ",	non habent quid respondere.
	Suis se dicunt credidisse:	dico ego mentitos esse;
	quia et nos credidimus nostris,	qui uos dicunt tradidisse.

	Vis nosse qui dicant uerum?	Qui manserunt in radice.
	Vis nosse qui dicant falsum?	Qui non sunt in unitate.
45	Olim causa iam finita est.	Quid uos non statis in pace?
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
	Dixerunt maiores nostri	et libros fecerunt inde
	qui tunc causam cognouerunt,	quod recens possent probare.
50	Erant quidam traditores	librorum de sancta lege
	episcopi de Numidia,	et non quilibet de plebe.
	Cum Carthaginem uenissent	episcopum ordinare,
	inuenerunt ordinatum	Caecilianum in sua sede.
	Irati sunt quia non ipsi	potuerunt ordinare.
	Erant Botrus et Caelestius	hostes Caeciliano ualde ,
55	impii, fures, superbi,	de quibus longum est referre.
	Iunxerunt se simul omnes	crimen in illum conflare:
	dicunt ordinatorem eius	sanctos libros tradidisse.
	Sic pacis retia ruperunt,	et errant modo per mare.
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
60	Ecce quam bonum et iucundum	fratres in unum habitare!
	Audite uocem prophetae	ut sitis in unitate.
	Crimen nobis quis probauit	antiquum de traditione?
	Quis obiecit in iudicio?	Qui sederunt iudicare?
	Quibus testibus conuicit?	Quis hoc ausus est firmare?
65	Sed hoc libenter finxerunt,	quod se nouerant fecisse,
	Quia fama iam loquebatur	de librorum traditione.
	Sed qui fecerant latebant	in illa perturbatione.
	Inde alios infamarunt,	ut se ipsos possent celare.
	Per illos ceteri errarunt	principes ex ipsa parte,
70	quia non credere collegis	putauerunt sibi turpe.
	Iam, fratres, finiat error	et simus in unitate.
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
	Fecerunt quod uoluerunt	tunc in illa caecitate.
	Non iudices consederunt	tot sacerdotes de more
75	quo solent in magnis causis	congregati iudicare,
	non accusator et reus	steterunt in quaestione,

- non testis, non documentum      quo possent crimen probare,  
sed furor, dolus, tumultus,      qui regnant in falsitate.  
Aut proferte nobis gesta,      quae in concilio solent esse.  
80 Videamus quae res coegit      fieri altare contra altare.  
Si malus erat sacerdos,      deponendus erat ante,  
si non poterat deponi,      tolerandus intra rete,  
sicut modo toleratis      tam multos malos aperte;  
qui tot fertis pro furore,      ferretis unum pro pace.
- 85 Omnes qui gaudetis de pace,      modo uerum iudicate.
- Gaudium magnum esset nobis si tunc nolletis errare;  
sed si tunc non uisum est uerum uel nunc experti uidete.  
Multos enim nunc habetis prauos, qui uobis displicente ualde:  
nec tamen hos separatis      a uestra communione.  
90 Non dico de illis peccatis,      quae potestis et negare:  
fustes, ignes, mortes dico,      quae committunt uestri in luce;  
et tamen suffertis illos      uel errore uel timore.  
Quantum erat ut ferrent unum patres uestri pro unitate  
si tantus erat tumultus,      ut non possent degradare.  
95 Adde quod innocens erat      et nil poterant probare,  
sed ne crimen quaeretur,      ubi se uidebant esse,  
finxerunt se nimis iustos,      cum totum uellent turbare.
- Omnes qui gaudetis de pace,      modo uerum iudicate.
- 100 Honores uanos qui quaerit      non uult cum Christo regnare,  
sicut princeps huius mali,      de cuius uocantur parte.  
Nam Donatus tunc uolebat      Africam totam obtinere;  
tunc iudices transmarinos      petiit ab imperatore.  
Sed haec tam iusta petitio      non erat de caritate.  
Hoc ipsa ueritas clamat,      quam uolo modo referre.  
105 Nam consensit imperator,      misit qui sederent Romae  
sacerdotes qui tunc possent      Caecilianum cum illo audire.  
Dicta causa, nil probatum est:      ausus est et appellare  
et post collegarum sedem      audiri ab imperatore.  
Hinc petitio illa probatur      non esse de caritate.  
110 Deinde ubique uictus coepit      christianos rebaptizare.
- Omnes qui gaudetis de pace,      modo uerum iudicate.

	Iustitiam sequi si uultis, Quod postea fecit Donatus, Dissentiebant sacerdotes	totam causam cogitate. factum quare non est ante? in tota africana parte:
115	sacerdotes transmarini Quid cucurristis ad schisma ut quod postea iudicatum est, et a iudicibus uestris dum uultis erroris regnum	possent inde iudicare. et altare contra altare, iam non possetis audire cogeremini appellare, quoquo modo confirmare?
120	Et nunc et uos totum nostis, et cum uos ueritas urguet, quasi uos aliquis uetet Sed superbia uos ligauit	sed fingitis uos nescire, patres dicitis errasse, iam recedere ab errore. in cathedra pestilentiae.
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
125	Karitatem Christi qui habet, Vel iam uos populi audite qui non tenetis cathedram, Si modo episcopi uestri haberent inter se litem,	pacem non potest odisse. et nobiscum concordate, pro qua pugnetis iniuste. ex una aliqua regione quos uelletis iudicare
130	nisi alterarum regionum Sed cum discussissent causam numquam communicaretis Quare ergo communicastis Nam et ipsi non consenserunt	qui non essent de ipsa lite? pronuntiarent pro una parte, qui illis nollent consentire. istis qui hoc fecerunt ante? transmarinorum sententiae, nam nobis iunguntur hodie.
135	qui pro nobis iudicarunt; Si iudex Christus hoc dicat,	quid habetis respondere?
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
	Lumen cordis si est in uobis, Sunt preces Donati et acta	uerum potestis uidere. quibus quod dictum est probate.
140	Quae si credere non uultis, Quibus si et nos non credamus Amplectamur ergo pacem. Obicitis traditionem:	uos huc aliqua proferte. erit rixa sine fine. Quid ad nos quod gestum est ante? respondemus uos fecisse.
145	Clamatis uos de Machario Illud nostrum iam transactum Habet paleas area nostra:	et nos de circumcellione. uestri non cessant usque hodie. uos hoc solum uultis esse.

	Vos enim non uultis pacem. et utinam minarentur Hos si expellunt isti uestri	Illi minantur de fuste et non tunderent cotidie. non habent per quos regnare.
150	Omnes qui gaudetis de pace,  Modum si excessit Macharius uel legem regis ferebat Non dico istum nil peccasse, Quis enim praecepit illis 155 Non Christus, non imperator fustes et ignes priuatos Quia scriptum est: reconde gladium, non ut homo non moriatur, et postea moriatur inde, 160 Sed tamen si miserentur Fustes Israeles uocant ut plus uastent ipsum nomen	modo uerum iudicate.  conscriptum in christiana lege, cum pugnaret pro unitate. sed peiores uestros esse. per Africam sic saeuire? haec probatur permisisse, et insaniam sine lege. scelus non putant in fuste sed ut conquassetur ualde iam cruciatus in languore. occidunt et uno fuste. quod deus dixit cum honore, quam corpus quod caedunt inde.
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
165	Nolite nobis iam, fratres, Si crudeles erant illi, si autem falsa de illis dicunt, Nos amemus pacem Christi, Si qui sunt mali in Ecclesia, Si non possunt nobiscum esse, 170 Si non poterunt excludi, Dixit Ezechiel sanctus qui gemunt peccata fratrum Sic nos propter malos fratres quod tunc impii fecerunt 175 ut peiores nunc haberent	tempus Macharii imputare. et nobis displicent ualde; deus potest iudicare. gaudeamus in unitate. non nobis possunt nocere. excludantur salua pace. excludantur uel de corde. quosdam consignatos esse, et non separantur inde. non separemur a matre, extra leuantes altare, quam quos se fingunt fugisse.
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
180	Omnis qui Scripturas legit, Iohannes Baptista dixit quod hos tamquam aream suam 180 Misit in messem operarios	nouit quod uolo aperire. tunc ad Iudaeos aperte, posset Christus uentilare. discipulos praedicare,

	per quos area collecta est	et uentilata de cruce.
	Tunc iusti tamquam frumentum	Ecclesiam impleuerunt caste
	uendentes quae possidebant	et mundo dicentes uale.
	Illi tamquam semen erant,	quod toto dispersum est orbe
185	ut alia surgeret messis,	quae uentilanda est in fine.
	Haec crescit inter zizania,	quia sunt haereses ubique;
	huius palea sunt iniusti,	qui non sunt in unitate,
	ex quibus si erat Macharius,	nos quid uis rebaptizare?
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
190	Pone in corde areas duas,	possis quod dico uidere.
	Certe et prior habebat sanctos,	sicut ostendunt scripturae.
	Nam et septem milia uirorum	deus se dixit reliquisse,
	et sacerdotes et reges	multi iusti sunt in lege.
	Ibi habes tantos prophetas,	habes multos et de plebe.
195	Dic mihi: quis tunc iustorum	separauit sibi altare?
	Multa scelera admittebat	iniquus populus ille,
	idolis sacrificatum est,	tot occisi sunt prophetae,
	et nemo tamen iustorum	recessit ab unitate.
	Iusti iniustos sufferebant	uenturo uentilatore,
200	uno templo miscebantur,	sed mixti non erant corde,
	dicebant in illos tanta	et unum habebant altare.
	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.
	Quid uobis ad haec uidetur?	Secunda messis ecclesiae,
	quae per orbem totum crescit,	plura debet sustinere.
205	Habet iam domini exemplum	et in Iuda traditore.
	Hunc inter bonos ferebat,	hunc misit et praedicare.
	Malus seruus praedicabat,	sed Christus erat in fide,
	quia qui iudici credebant	non curabant de praecone.
	Quando dedit sanctam cenam,	nec tunc illum exclusit inde.
210	Et posset per illum tradi,	etiam si inde exisset ante.
	Sed nobis exemplum datum est	malos fratres tolerare,
	ut quando excludi non possunt,	solo separemur corde.
	Sed palea quasi aristarum,	<sunt> quid superbi ualde,
	quos antequam uentilentur,	tempestas rapit de messe.
215	Omnes qui gaudetis de pace,	modo uerum iudicate.

- Rogo, respondete nobis,  
Lapsos sacerdotes uestros  
et nemo tamen post illos  
et quoscumque baptizarunt  
220 Quid ab eis acceperunt,  
Legite quomodo adulter  
non enim dicere potest,  
Si sancti soli baptizant,  
Quid calumniamini nobis  
225 qui nondum eramus uel nati  
Et scriptum est peccata patrum ad iustos non pertinere;  
sed nemo dat fructum bonum si praecisus est de uite.
- Omnes qui gaudetis de pace, modo uerum iudicate.
- Scitis catholica quid sit et quid sit praecisum a uite.  
230 Si qui sunt inter uos cauti,  
antequam nimis arescant ueniant, uiuant in radice;  
Ideo non rebaptizamus, iam liberentur ab igne.  
non quia uos sanctos uidemus, sed solam formam tenere,  
quia ipsam formam habet sarmentum quod praecisum est de uite.  
235 Sed quid illis prodest forma,  
Venite, fratres, si uultis si non uiuant de radice?  
Dolor est cum uos uidemus ut inseramini in uite.  
Numerate sacerdotes praecisos ita iacere.  
et in ordine illo patrum uel ab ipsa Petri sede  
240 ipsa est petra quam non uincunt quis cui successit uidete:  
superbae inferorum portae.
- Omnes qui gaudetis de pace, modo uerum iudicate.
- Talis si quis ad te ueniat  
quales illos sanctos uiros  
et tibi dicat: " O frater,  
245 Quid sit ante factum nescio,  
Si me maculat quod nescio,  
uultus tuos ecce attendo,  
Si me maculat quod nescio,  
et si te credo esse sanctum,  
250 Si maculat quod nescimus, iam non potes sanctus esse,

- quem maculant tot peccata,      quae committunt uestri occulte.  
Si autem quod nescis non curas, nec ego quod factum est ante ".  
Et tamen christianum talem      audes tu rebaptizare?
- Omnes qui gaudetis de pace,      modo uerum iudicate.
- 255      Vae qui pro cathedris uestris      sic contenditis iniuste.  
Clamatis uos solos sanctos,      aliud dicitis in corde  
quia uidetis et uos multos      malos abundare ubique.  
Numquid dicere potestis:      "Mixti sumus intra rete "?  
Respondetur enim uobis      iam uos illud dirupisse.
- 260      Neque dicere potestis      paleas uos sustinere;  
iterum enim respondemus:      Hoc fecissetis et ante.  
Non enim peiores erant      illo Iuda traditore,  
cum quo apostoli acceperunt      primum sacramentum cenae,  
cum tanti sceleris reum      inter se iam scirent esse;
- 265      nec tamen hos inquinabant      sordes in alieno corde.  
Et tamen christianos fratres      audetis rebaptizare.
- Omnes qui gaudetis de pace,      modo uerum iudicate.
- Audite fratres quae dico      et mihi irasci nolite  
quia non sunt falsa quae auditis,      potestis considerare.
- 270      Quid si ipsa mater ecclesia      uos alloquatur cum pace  
et dicat: " O filii mei,      quid querimini de matre?  
Quare me deseruistis,      iam uolo a uobis audire.  
Accusatis fratres uestros      et ego laceror ualde.  
Quando me premebant gentes,      multa tuli cum dolore.
- 275      Multi me deseruerunt,      sed fecerunt in timore;  
uos uero nullus coegit      sic contra me rebellare.  
Dicitis mecum uos esse,      sed falsum uidetis esse.  
Ego catholica dicor      et uos de Donati parte.  
Iussit me apostolus Paulus      pro regibus mundi orare;
- 280      uos inuidetis quod reges      iam sunt in christiana fide.  
Si filii estis, quid doletis,      quia audita sunt praeces meae?  
Quando enim dona miserunt      nolulistis acceptare  
et obliti estis prophetas,      qui illud praedixerunt ante,  
quod gentium reges magni      missuri essent dona ecclesiae.
- 285      Quae dona cum respuistis,      ostendistis uos non esse  
et Macharium coegistis      suum dolorem uindicare.



	Sed ego quid uobis feci,	mater uestra in toto orbe?
	Expello malos quos possum,	quos non possum cogor ferre.
	Fero illos, donec sanentur,	aut separentur in fine.
290	Vos me quare dimisistis	et crucior de uestra morte?
	Si multum malos odistis	quales habetis uidete.
	Si et uos toleratis malos,	quare non in unitate,
	ubi nemo rebaptizat nec	altare est contra altare?
	Malos tantos toleratis	sed nulla bona mercede
295	quia quod debetis pro Christo,	pro Donato uultis ferre ".
	Cantauimus uobis, fratres,	pacem si uultis audire.
	Venturus est iudex noster:	nos damus, exigit ille.

## 7. Texto traduzido

### Salmo contra a facção de Donato

	Todos a quem a paz alegre,	vinde a verdade julgar.
	É vil ouvir um processo,	e uma facção apoiar.
	Não poderão os injustos	o reino de Deus herdar.
	Que rasgues alheias vestes	ninguém pode tolerar:
5	quanto mais merece a morte	quem de Cristo a paz rasgar.
	E quem essas coisas fez	buscaremos sem errar. <sup>20</sup>
	Todos a quem a paz alegre,	vinde a verdade julgar.
	A abundância dos pecados	faz os irmãos agitar.
	Por isso, Nosso Senhor	decidiu nos avisar;
10	comparou o reino do céu	à rede jogada ao mar. <sup>21</sup>
	Muitas espécies de peixes	congregou num só lugar.
	Quem à praia os arrastou	pôs-se logo a os separar:
	colocou num vaso os bons	e atirou os maus ao mar.
	Quem, porém, leu os Evangelhos	com temor há de notar,
15	há de ver que a rede é a igreja,	e há de ver que o mundo é mar. <sup>22</sup>
	Todos peixes misturados	são os justos e quem pecar;
	o fim do mundo é a praia:	tempo é, então, de joeirar;
	os que romperam a rede	gostavam muito do mar;

<sup>20</sup> Agostinho parece aqui se referir ao erro dos donatistas, diversas vezes apontado no texto.

<sup>21</sup> Cf. Mat. 13, 47-48.

<sup>22</sup> Cf. Mat. 13, 49-50.

- o vaso é o trono dos santos, a que nunca irão chegar.
- 20 Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- Bom ouvinte indagará quem pôde a rede rasgar;  
foram os homens soberbos que, justos a se julgar,  
provocaram grande cisma, erguendo altar contra altar.  
Ao diabo se encomendaram, quanto à entrega a porfiar;  
25 o crime que cometeram a outros tentaram passar.  
Os que entregaram os livros ousaram nos acusar,  
p'ra que o crime cometido conseguissem agravar;  
e a entrega de tais livros, por medo justificar,  
como Pedro negou Cristo, temendo o fossem matar.<sup>23</sup>
- 30 De altar contra altar erguerem como, então, vão se exculpar?  
Foi rompida a paz de Cristo p'ra esperança em nós restar?<sup>24</sup>  
A perseguição não pôde o que lograram obrar.
- Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- 96 35 Custódio e grande Deus nosso, só tu podes nos livrar  
dos profetas impostores que querem nos devorar.  
Vão o mau coração de lobo com pele ovina forrar.<sup>25</sup>  
Cisma em coração de lobo da pele ovina é o chamar.  
Quem não leu as Escrituras costuma vir atacar;  
sem saber o que antes houve “traidores” vêm falar.
- 40 Se eu lhes pedir “comprovai”, não saberão retrucar.  
Se afirmarem fé nos seus; “mentirosos” vou bradar –;  
cremos nos nossos, que dizem que os fostes vós entregar.  
Quereis quem disse a verdade? Quem na raiz se encontrar.  
Quem mentiu? Quem na unidade não mais se consegue achar.
- 45 Já há muito a causa acabou. Não quereis em paz estar?
- Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- Disseram nossos mais velhos, fazendo em livros constar,  
os fatos que conheceram e puderam observar.  
Pois quem os livros sagrados achou por bem entregar

<sup>23</sup> Cf. Mat. 26, 70-74.

<sup>24</sup> Cf. Jer. 17,5.

<sup>25</sup> Cf. Mat. 7, 15.

- 50 foram da Numídia os bispos, e não do povo um vulgar.  
Quando a Cartago chegaram para o seu bispo ordenar,  
encontraram já ordenado Ceciliano em seu lugar;  
eles se iraram porque não puderam o ordenar.
- 55 Havia Botro e Celéstio,<sup>26</sup> a Ceciliano odiar,  
furiosos, ímpios, soberbos, dos quais é longo o lembrar.  
Todos se mancomunaram para um crime lhe imputar;  
dizem que quem o ordenou mandou os livros entregar.  
Da paz a rede romperam, e erram agora no mar.
- Todos a quem a paz alegra, vinde a verdade julgar.
- 60 Eis como é bom e agradável p'ra os irmãos juntos estar.<sup>27</sup>  
Para ficardes na unidade ide o profeta escutar!  
Quem da entrega o antigo crime contra nós pôde provar?  
Quem nos levou a juízo? Quem se sentou p'ra julgar?  
Que testemunhos mostrou? Quem os ousou confirmar?
- 65 O que sabiam ter feito quiseram nos imputar,  
pois, sobre a entrega dos livros, já era corrente o falar.  
Mas quem o fez se escondeu naquele tumultuar;  
a outros, então, acusaram, querendo se disfarçar.
- 70 Mesmo os chefes da facção co' eles puseram-se a errar,  
pois, não crendo nos colegas, foram torpes se tornar.  
Para a unidade voltarmos, deixemos, irmãos, de errar!
- Todos a quem a paz alegra, vinde a verdade julgar.
- Fizeram quanto quiseram naquele não enxergar,  
Não escolheram juízes os padres que usam chamar,  
75 tantos quantos nessas causas reúnem-se p'ra julgar.  
Ao processo não levaram nem réu nem quem o acusar,  
nem testemunho ou escritos que o crime fossem provar,  
só fúria, dolo e tumulto, na falsidade a reinar.  
Mostrai-nos, então, as atas que em concílios se há de achar.
- 80 Vejamos quem o forçou a erguer altar contra altar.

<sup>26</sup> Botro e Celéstio: são apresentados por Optato (1.18) e Agostinho (Psal. 54), sem que nada seja referido quanto à sua condição anterior, a ambicionar o cargo de bispo de Cartago, em substituição a Mensúrio. Com a eleição de Ceciliano, a decepção de Botro e Celéstio os levou a manifestarem sua hostilidade contra o novo bispo, e a pedirem a anulação de sua consagração. (MANDOUZE, 1982, p. 163; 204).

<sup>27</sup> Cf. Sal. 132, 1 (133 Heb.)

	Se ele era um mau sacerdote, mas na rede o tolerassem, como agora tolerais Tolerai um só por paz,	deposto devia estar; se o não podiam tirar, tantos maus, sem ocultar. como a tantos, pelo irar.
85	Todos a quem a paz alegra,	vinde a verdade julgar.
	Grande alegria teríamos Mas, se a verdade não vísseis, Pois tendes muitos agora, Mesmo assim não os impedis	se quisésseis não errar. vinde, expertos, a enxergar. muito a vos desagradar. de convosco comungar.
90	Não falo aqui dos pecados mas de fustes, fogo e morte, E os tolerais ainda assim, Quanto aos vossos pais custava	que poderíeis negar: que ousais, à luz, praticar. por temor ou por errar. pela unidade um deixar,
95	se a confusão impedia Soma-se que era inocente, Pois crime não procuravam mais fingiam serem justos	que o pudessem degradar? nada puderam provar. onde pensavam estar; por quererem perturbar.
98	Todos a quem a paz alegra,	vinde a verdade julgar.
100	Honras vazias quem busca como o líder desse mal Porque Donato queria pediu ao imperador Da caridade, porém, É o que a verdade proclama,	com Cristo não quer reinar, do qual parte veem-se 'star. a África toda ocupar, os juízes de além-mar. não vinha o injusto intentar. e o que eu quero recordar.
105	O imperador consentiu; a Roma, para com ele, Lida a ação, nada provou-se; e, depois de a seus colegas, Da caridade, porém,	mandou prelados chamar Ceciliano escutar. mas ousou-se contestar, ao imperador rogar. não vinha o requisitar.
110	Pôs-se Donato, vencido,	aos cristãos rebatizar.
	Todos a quem a paz alegra,	vinde a verdade julgar.
	Ides buscar a justiça? O que depois fez Donato, Por toda a África estavam	Deveis tudo investigar. por que antes não quis findar? os bispos a discordar;

- 115 só os padres ultramarinos podiam, então, julgar.  
 Por que ao cisma concorrestes, erguendo altar contra altar,  
 para, depois, a sentença recusardes a escutar,  
 e que de vossos juízes exigísseis apelar,  
 a todo custo buscando o reino do erro firmar?
- 120 Tudo agora vós sabeis; porém, fingis ignorar.  
 Pois direis que os pais erraram, se a verdade vos forçar,  
 qual se alguém vos impedisse de não voltardes a errar.  
 Porém, ao trono do mal foi o orgulho vos atar.
- Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- 125 *Karidade*<sup>28</sup> – o amor de Cristo – tem quem paz não odiar.  
 Ouvi, ó povos: conosco vinde agora concordar.  
 Vós, que não tendes a sé, que, sem jus, quereis tomar,  
 suponde que os vossos bispos em algum outro lugar  
 se inimizassem; quem vós quereríeis p’ra os julgar,  
 130 senão quem, de outro local, não estivesse a altercar?  
 Se uma causa eles julgassem, por uns a deliberar,  
 vós nunca comungaríeis com quem fosse discordar.  
 Então, por que comungais com quem o ousou praticar?  
 Sem dúvida por ter sido a favor nosso o julgar
- 135 feito pelos transmarinos, que a nós vieram se juntar.  
 Se o juiz – Cristo – isso dissesse, como iríeis retrucar?
- Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- Luz se há em vossos corações, podeis a verdade achar.  
 Preces e Atos de Donato: o que lá está ide olhar.  
 140 Dizei a razão, se não quiserdes acreditar.  
 E se nós também não cremos, não há de a rixa acabar.  
 De que importa o que passou? Vamos a paz abraçar.  
 Vós contestareis a entrega; “Fostes vós”, vamos falar;  
 nós, os circunceliões, vós, Macário ireis mostrar;  
 145 Mas se o nosso já é passado, têm os vossos de passar.  
 Há palhas em nossas eiras, quereis entre elas ficar,  
 já que a paz não procurais – vêm com paus nos assustar.  
 Tomara só ameacem, sem querer nos atacar.

<sup>28</sup> Optou-se aqui pelo uso da letra K, como no original latino, para manutenção da sequência alfabética das estrofes do poema.

Mas se expulsam esses vossos, não têm sobre quem reinar.

150 Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.

Macário, se o ousou, conscrito à lei cristã, se exaltar,  
lutando pela unidade quis a lei régia operar.

Não digo não ter pecado; pudestes os piorar.

Quem, afinal, ordenou-lhes a África assim acostrar?

155 Nem o imperador nem Cristo decerto iriam deixar  
as pauladas, os incêndios e, contra a lei, o aloucar.

Se está escrito “Guarda o gládio”,<sup>29</sup> não veem mal no fuste estar;

a matar não chega o fuste, porém pode derrubar

quem depois há de morrer excruciado de penar.

160 Mas, se têm piedade, matam com o fuste a golpear.

Fustes de Israel os chamam, Deus assim os quis honrar,<sup>30</sup>

pois maltratam mais o nome que o corpo, que vão tombar.

Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.

Não nos deveis de Macário, irmãos, o tempo imputar.

165 Se eles eram cruéis, de fato, muito vamos nos vexar;

se deles dizem mentiras só Deus poderá julgar.

A unidade e a paz de Cristo nós devemos sempre amar.

Se na igreja os maus existem, não podem nos machucar.

Se estar conosco não podem, em paz os vamos tirar;

170 se tirá-los não pudermos, vamos do peito os sacar.

Disse o santo Ezequiel muito assinalado estar

quem pelos pecados chora sem dos irmãos se apartar.<sup>31</sup>

Por maus irmãos não se deve alguém da mãe se afastar,

pois isso os ímpios fizeram, erguendo altar contra altar;

175 piores são do que aqueles dos quais criam escapar.

Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.

O leitor das Escrituras sabe o que intento mostrar.

João Batista, afinal, disse sobre os judeus, sem burlar,

que, tal como em suas eiras, Cristo os ia joeirar.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Cf. Mat. 26,52.

<sup>30</sup> Cf. Gen. 32,23.

<sup>31</sup> Cf. Ez. 9,4.

<sup>32</sup> Cf. Mt. 3,12.

- 180 Mandou à messe os discípulos, com a missão de pregar;<sup>33</sup>  
as eiras que eles colheram, pôs-se a cruz a as joeirar.  
Como o trigo puro, os justos foram a igreja ocupar,  
venderam tudo o que tinham,<sup>34</sup> para ao mundo adeus falar.  
Eram tais quais a semente deixada em todo lugar,<sup>35</sup>  
185 para crescer nova messe, que alguém há de joeirar.  
Esta cresce entre discórdias, por sempre hereges restar.<sup>36</sup>  
Por não estar na unidade, é a palha quem pecar;  
Macário foi pecador? Por que nos rebatizar?
- Todos a quem a paz alegra, vinde a verdade julgar.
- 190 Põe no coração duas eiras e irás melhor cogitar.  
Na primeira há os santos homens – vão os Livros comprovar.  
Sete mil varões, de fato, Deus disse p’ra si guardar,<sup>37</sup>  
Prelados, reis e homens justos podes na Lei encontrar.  
Tens ali grandes profetas, e de berço popular.  
195 Diz-me, então, se algum dos justos separou p’ra si o altar.  
Muitos crimes cometia esse povo a delirar:  
adorar ídolos falsos,<sup>38</sup> todos profetas matar;  
mas nenhum dos justos quis da unidade se afastar.  
Os bons aos maus toleravam aguardando o joeirar,  
200 misturados num só templo, co’ o coração a apartar;  
muitas coisas lhes diziam, mas tinham u’ único altar.
- Todos a quem a paz alegra, vinde a verdade julgar.
- Qual é vossa impressão disso? A outra messe, a se espraiair  
pelo mundo, ou seja, a igreja, muito haverá de penar.  
205 Cristo e Judas, o traidor,<sup>39</sup> podem exemplificar.  
Jesus o tinha entre os bons e o enviou para pregar.  
O mau servo predicava sem na fé de Cristo estar.  
Porém, quem crê no juiz não vai do arauto cuidar.  
Quando celebrou a Ceia, Jesus não quis o expulsar,<sup>40</sup>

<sup>33</sup> Cf. Mt. 9, 38; Luc. 10,1.

<sup>34</sup> Cf. At. 4,35.

<sup>35</sup> Cf. Mt 13, 24, 30. 37-43.

<sup>36</sup> Cf. Mt 13,26.

<sup>37</sup> Cf. 1 Re 19, 18; Rm 11, 4.

<sup>38</sup> Cf. Mt 23, 29-38

<sup>39</sup> Cf. Mt 10, 4.

<sup>40</sup> Cf. Mt 26, 25.

- 210 pois, mesmo antes de partir, o havia de atraíçoar.  
Porém, nos foi dado o exemplo de os maus irmãos tolerar.  
Se expulsá-los não pudermos vamos do peito os tirar.  
Mas, como as palhas da espiga, os soberbos soem ficar:  
da messe a chuva os arranca antes de Ele os joeirar.
- 215 Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- Rogo, dizei-nos por que vós quereis rebatizar?  
Vossos prelados caídos não deixastes comungar,  
e depois deles ninguém mais ousou rebatizar,  
e os que eles rebatizaram vêm convosco comungar;  
220 o que deles receberam, se nada tinham p'ra dar?  
Lede como a santa Lei manda o adúltero apenar.<sup>41</sup>  
Eles não podem dizer que por medo usam pecar.  
Se só os santos batizam, ide, então, rebatizar.  
Por que a nós, que na unidade 'stamos, vindes difamar?  
225 Na perseguição, nem vivos já podíamos estar.  
Lê-se o pecado dos pais aos justos não alcançar,  
mas ninguém produz bom fruto se alguém da vide o podar.<sup>42</sup>
- 102
- Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- Sabeis o que vêm "católica" e "podado" denotar.  
230 Se entre vós houver prudentes, venham na raiz morar.  
Sejam libertos do fogo antes de muito secar.  
Há na fé um só sinal, não vamos rebatizar.  
E, além disso, não sois santos, tendes só o aparentar;  
o ramo tem sua forma pelo ato de o podar.  
235 Mas de que a forma lhes serve se na raiz não vão morar?  
Vinde, irmãos, p'ra na videira vos poderem enxertar.  
Nós sofremos ao vos ver podados no chão ficar.  
Enumerai os pontífices da sé de Pedro a contar,  
e, nessa ordem dos papas, ide o curso acompanhar.  
240 Essa é a rocha que os portões do inferno não vão tombar.<sup>43</sup>
- Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.

<sup>41</sup> Cf. Lv 20, 10; Dt 22, 22.

<sup>42</sup> Cf. Dt 24, 16; Ez 18.

<sup>43</sup> Cf. Mt 16, 18.



- Também, se pleno de fé católica alguém chegar  
 como os santos, sobre os quais nós sempre ouvimos contar,  
 e disser-te: “Irmão, por que quereis me rebatizar?  
 245 O que houve não sei, porém vou na fé cristã ficar.  
 Se eu não sei o que me mancha, vem tu, como és, me mostrar.  
 Fito teu rosto, porém, sem coração enxergar.  
 Se eu não sei o que me mancha, talvez sejas tu o manchar,  
 se acredito que tu és santo, vê com quem vais te mesclar.  
 250 Se o que mancha não sabemos, santo não podes estar.  
 Mancham-te todos pecados que os teus usam praticar.  
 Se do que ignoras não cuidas, do que houve não vou cuidar.”  
 E, mesmo assim, a tal cristão ousarás rebatizar?
- Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- 255 Vós, que pela sede estais injustamente a lutar,  
 bradais que só vós sois santos, com, no peito, outro falar,  
 porque vós, decerto, vedes os maus por todo lugar.  
 “Na rede estamos mesclados” podeis acaso afirmar?  
 Que a rede vós já rompestes nós iremos replicar.  
 260 Que as palhas vós tolerais não podereis retrucar;  
 pois que antes vós não o fizestes também vamos apontar;  
 que eles não eram piores que Judas ireis falar,<sup>44</sup>  
 e os apóstolos com este aceitaram comungar<sup>45</sup>  
 mesmo sabendo que réu ele era de tal pecar.  
 265 Pois, de um alheio coração não os inquinava o sujar.  
 E tu ainda irmãos cristãos ousarás rebatizar?
- Todos a quem a paz alegre, vinde a verdade julgar.
- Ouvi, irmãos: contra mim vós não deveis vos irar,  
 é falsidade o que ouvistes, e bem podeis confirmar.  
 270 E se a própria mãe, a igreja, cheia de paz vos falar:  
 “Filhos meus, por que da mãe tanto estais a vos queixar?  
 E por que me abandonastes quero de vós escutar.  
 Vossos irmãos acusastes sem pejo de me rasgar,  
 Perseguida por gentios padeci muito penar.

<sup>44</sup> Cf. Mt 24, 25.<sup>45</sup> Cf Jo. 13, 22-30

- 275 Abandonaram-me muitos – por imenso recear –;  
contra mim ninguém vos força a virdes vos rebelar.  
Dizeis estardes comigo, mas sabeis que é falso o narrar.  
Católica afirmo ser, dizeis com Donato estar.  
Mandou-me o apóstolo Paulo pelos reis do mundo orar;<sup>46</sup>
- 280 e vós me invejais por reis na cristandade eu contar?  
Por que sofreis – sois meus filhos – por ouvir-se o meu rogar?  
Quando lhes deram presentes, não quisestes aceitar,  
a esquecer-vos dos profetas e de seu profetizar  
que os grandes reis dos gentios dons à igreja iam mandar.<sup>47</sup>
- 285 Recusando os dons, conosco demonstrastes não estar,  
e que obrigastes Macário a vingar o seu penar.  
Eu, no entanto, mãe de todos, o que devo praticar?  
Repilo os maus quando posso; senão, os tenho de aguentar  
até podê-los curar ou, por fim, os apartar.
- 290 Por que vós me abandonastes por vossa morte a chorar?  
Se tanto odiais os maus, quantos haveis ide olhar.  
por que então não na unidade deveis os maus tolerar,  
onde ninguém rebatiza nem ergue altar contra altar?  
Mas, tolerar tantos maus, prêmios não faz conquistar,
- 295 já que o que deveis por Cristo, por Donato ireis pagar.”
- Cantamos p’ra vós a paz se, irmãos, quereis escutar;  
Nosso juiz chegará, daremos o que cobrar.

## REFERÊNCIAS

### Edições dos textos originais latinos

GSELL, Stéphane. *Inscriptions latines de l’Algérie* – tome premier. Paris: Edouard Champion, 1922.

LAMBOT, C. Texte complété et amendé du “*Psalmus contra partem Donati*”. *Revue Bénédictine*, v. 47, p. 312-330, 1935.

MARIUS VICTORINUS. De metris et hexametro commentarius. In: KEIL, Heinrich (ed.). *Grammatici Latini – Scriptores artis metricae*. V. 6. Lipsiae: Teubneri, p. 206-215, 1874.

<sup>46</sup> Cf 1 Tm 2, 1-2.

<sup>47</sup> Cf Sl 71, 10 (72 Heb.).

## Textos complementares

BARNES, T. The beginnings of Donatism. **Journal of Theological Studies**, v. 26, p. 13-22, 1975.

BAXTER, J. H. On St. Augustine "Psalmus contra partem Donati". **Sacris Erudiri**, v. 4, p. 18-26, 1952.

BEARE, William. **Latin verse and european song** – a study in accent and rhythm. London: Methuens & Co Ltd, 1957.

BRITTAIN, F. **The medieval latin and romance lyric to A.D. 1300**. Cambridge: Cambridge University, 1937.

CASCUDO, L. da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio/MEC, 1978.

CLARK, Gillian. In Praise of the Wax Candle: Augustine the Poet and Late Latin Literature. In: ELSNER, Jás; LOBATO, Jesús Hernandez (eds.). **The Poetics of Late Latin Literature**. Ed. New York: Oxford University, 2017, p. 424-446.

FITZGERALD, Allan. Circunceliões. In: FITZGERALD, Allan (ed.). **Agostinho através dos tempos** – Uma enciclopédia. São Paulo: Paulus, 2019a, p. 232-233.

FITZGERALD, Allan. Retractationes. In: FITZGERALD, Allan (ed.). **Agostinho através dos tempos** – Uma enciclopédia. São Paulo: Paulus, 2019b, p. 848-849.

FREND, W. **The Donatist Church** – a movement of protest in roman north Africa. Oxford: Clarendon Press, 1952.

HUNINK, Vincent. Singing together in Church: Augustine's *Psalm against the Donatists*. In: LARDINOIS, André; BLOK, Josine; Van der POEL, M. G. M. (eds.). **Sacred Words: Orality, Literacy and Religion**. Leiden: Brill, 2011, p. 389-402.

LONGOSZ, Stanislaw. El *Theatricum carmen* de Augustín. **Augustinus**, v. 36, p. 181-184, 1991.

MAMMÌ, L. Música, métrica e tempo no pensamento de Agostinho: um projeto. **Cadernos De Trabalho Cepame**, n. 2, v. 2, p. 99-104, 1993.

MANDOUZE, André. **Prosopographie chrétienne du Bas-Empire, 1. Prosopographie de l’Afrique chrétienne (303-533)**. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.

MARKUS, Robert. Donato/Donatismo. In: FITZGERALD, Allan (ed.). **Agostinho através dos tempos – Uma enciclopédia**. São Paulo: Paulus, 2019, p. 354-357.

MEILLET, Antoine. **Esquisse d’une histoire de la langue latine**. Cambridge: Cambridge University, 1933.

NODES, Daniel. The Organization of Augustine’s *Psalmus contra Partem Donati. Vigiliae Christianae*, v. 63 p. 390-408, 2009.

RABY, F. **A History of Cristian-Latin Poetry**. Oxford: Oxford University, 1953.

RABY, F. **The Oxford Book of Medieval Latin Verse**. Oxford: Oxford University, 1959.

ROSE, H. St Augustine as forerunner of medieval hymnology. **The Journal of Theological Studies**. V. 28, p. 383-392, 1927.

SEDGWICK, W. The trochaic tetrameter and the *versus popularis* in Latin. **Greece and Rome**, v. 1, n. 2, p. 96-106, 1932.

SHAW, Brent. **Sacred Violence – African Christians and Sectarian Hatred in the Age of Augustine**. Cambridge: Cambridge University, 2011.

SPRINGER, Carl. The artistry of Augustine’s *Psalmus contra partem Donati*. **Augustinian Studies**, v. 16, p. 65-74, 1984.

TILLEY, Maureen. **Donatist Martyr Stories – the church in conflict in Roman north Africa**. Liverpool: Liverpool University, 1996.

VAN GEEST, Paul. Space in coercive poetry. Augustine’s *Psalm Against the Donatists* and his interpretation of the fear of God in *Enarrationes in Psalmos*. **Perichoresis**, v. 14, n. 2, p. 21-37, 2016.

VROOM, Hermanus. **Le psaume abécédaire de Saint Augustin et la poesie latine rhythimique**. Nijmegen: Dekker & Van de Vegt, 1933.

WHITEHOUSE, John. The Course of the Donatist Schism in Late Roman North Africa. In: MILES, Richard (ed.). **The Donatist Schism** – Controversy and Contexts. Liverpool: Liverpool University, 2016, p. 13-33.

Data de envio: 10/05/2023

Data de aprovação: 16/10/2023

Data de publicação: 15/12/2023

**Tradução coletiva de *Apologia de Sócrates perante os dicastas de Xenofonte***

Rainer Guggenberger  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
rainer@letras.ufrj.br

Tania Martins Santos  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
tanciasantos@letras.ufrj.br

Emerson Rocha de Almeida  
Doutorando/ Universidade Federal do Rio de Janeiro  
profemersonalmeida@letras.ufrj.br

Fernanda Borges da Costa  
Doutoranda/ Universidade Federal do Rio de Janeiro  
ferborges@letras.ufrj.br

Gabriel Heil Figueira da Silva  
Doutorando/ Universidade Federal do Rio de Janeiro  
gheathcliff@gmail.com

Laura Castello Branco  
Graduada/ Universidade Federal do Rio de Janeiro  
lauracbranco@letras.ufrj.br

Samira de Oliveira Machado  
Graduanda/ Universidade Federal do Rio de Janeiro  
samiramachado@letras.ufrj.br

**RESUMO:** Embora já existam traduções em língua portuguesa da *Apologia de Sócrates*, obra escrita pelo polígrafo socrático Xenofonte, não há nenhuma outra que foi concebida e executada como tradução coletiva, no nosso caso, por sete pessoas com as mais variadas proficiências em língua grega e em língua portuguesa. Os encontros diacrônicos de professores e alunos do grego antigo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) proporcionaram essa tradução que tenta reproduzir o estilo de Xenofonte em um português brasileiro de cunho literário. Os primeiros passos tradutórios foram feitos em 2019 numa disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, ficando a sua finalização

reservada a uma disciplina de graduação do curso Português-Grego da UFRJ, em 2022.

**Palavras-chave:** Xenofonte; *Apologia de Sócrates*; tradução coletiva.

### **Collective Translation of Xenophon's *Apology of Socrates***

**ABSTRACT:** It's true that Portuguese translations of the *Apology of Socrates*, a work written by the Socratic polygraph Xenophon, already exist. But it's also true that none of them was conceived and executed as a collective translation, as in our case, by seven persons with rather distinct proficiencies in Greek and Portuguese. The diachronic meetings of these professors and students of ancient Greek at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) provided a translation which tries to reproduce the style of Xenophon in terms of a literary Brazilian Portuguese. The first translation steps were made in 2019 within a class of the Post-Graduate Program of Classics, while it got its final form within a final term class of the Portuguese-Greek Graduate Course of the UFRJ, in 2022.

**Keywords:** Xenophon; *Apology of Socrates*; collective translation.

## 1. Introdução à obra

Sócrates (470 a.C. – 399 a.C.), apesar de ser um filósofo de indiscutível influência na Atenas clássica, não deixou escritos próprios. Foram seus discípulos que tomaram a tarefa de perpetuar a memória e a filosofia socrática através dos relatos de seus diálogos. Tais diálogos proliferaram-se a ponto de serem referidos por Aristóteles como uma categoria própria de escrita poética, os Σωκρατικοὶ λόγοι (*Poética*, 1447b11) ou “diálogos socráticos”. Alguns destes diálogos foram conhecidos como “apologéticos”, inspirados pelo processo de condenação de Sócrates em 399 a.C. iniciado por Meleto. Estas “apologias” centraram-se na defesa de Sócrates das acusações consideradas infundadas por seus discípulos.

O ateniense Xenofonte (430 a.C. – 354 a.C.) foi um dos renomados discípulos de Sócrates que se dedicou à atividade de reconstituir partes do processo que levou à condenação e morte do grande filósofo grego. Xenofonte foi discípulo de Sócrates por um breve período e, após a derrota de Atenas na Guerra do Peloponeso, foi acusado pelos seus concidadãos de aliar-se à Esparta e ao governo dos Trinta Tiranos. A forte associação de Xenofonte com Esparta e a sua admiração aberta pelo governo e modos de vida espartanos culminaram com o seu exílio de Atenas proclamado entre 394 e 393 a.C. As circunstâncias biográficas de Xenofonte afetaram a escrita de suas obras históricas, seus tratados e seus diálogos socráticos (*Memoráveis*, *Econômico*, *Banquete* e *Apologia de Sócrates*).

A *Apologia de Sócrates perante os Dicastas*<sup>1</sup> (Ἀπολογία Σωκράτους πρὸς τοὺς Δικαστάς), escrita por Xenofonte em torno de 386 a.C. (cerca de 13 anos depois da morte de Sócrates), busca inocentar a figura do filósofo perante a opinião pública a despeito de sua condenação pelos membros do *dicastério* ateniense. Neste diálogo, Xenofonte se apresenta como autor-narrador do processo (narrador homodiegético), apesar de não reproduzir explicitamente no texto o seu nome. A *Apologia* escrita mantém uma conexão direta com sua outra obra sobre Sócrates, as *Memoráveis* (371 a.C.), na qual apresenta as acusações do processo contra Sócrates listadas por Xenofonte, quais sejam: o desrespeito pela constituição vigente de Atenas (*Mem.* 1.2.9), o comportamento condenável dos discípulos de Sócrates, Crítias e Alcibíades (*Mem.* 1.2.12-47), a incitação ao desrespeito dos jovens atenienses contra os seus pais (*Mem.* 1.2.49-55), o recurso constante de Sócrates a citações poéticas de teor subversivo (*Mem.* 1.2.56-61), e, enfim, o não reconhecimento dos deuses da cidade, junto com a introdução de novas divindades (*Mem.* 1.1.1. e *Ap.* 10). Na *Apologia*, o poeta Meleto, o comerciante Ânito e o orador Lícon aparecem como coautores do processo; destes

---

<sup>1</sup> Optamos por traduzir o termo δικαστής não por “juízes” ou “jurados”, uma vez que o termo grego não corresponde plenamente a um desses termos modernos.



apenas Meleto figura como aquele que interpôs diretamente a ação (γραφή) contra Sócrates. A animosidade e os motivos dos algozes do processo contra Sócrates são tematizados tanto na *Apologia* como em *Memoráveis*, em que se alega a falta de embasamento para suas acusações senão pelos orgulhos feridos resultantes dos questionamentos de Sócrates ao comportamento de seus cidadãos.

Sócrates afirmava ser inspirado por um δαίμων (*daímon*), uma voz interna que o acompanhava desde a infância, agindo como um guia ou uma voz crítica que o impedia de agir erroneamente. A referência de Sócrates a esta divindade interior não era segredo em Atenas, e sua existência não fora negada por Sócrates no processo. Sócrates, ao encarar as acusações de impiedade e introdução de novas divindades diante dos atenienses, foi objeto de uma defesa vigorosa por parte de Xenofonte. A impiedade, no contexto de Atenas, denotava o desrespeito pela religião tradicional e os rituais dedicados aos deuses. No entanto, Sócrates argumentou que as acusações eram infundadas, realçando o seu modo de vida transparente em relação à religião. Testemunhos de seus contemporâneos atestavam que Sócrates era um crente praticante, apesar de suas críticas à religião tradicional, uma perspectiva compartilhada por outros intelectuais. Já a alegação da introdução de novas divindades fora questionada pelo texto de Xenofonte, uma vez que Atenas frequentemente aceitava a inclusão de cultos a deuses estrangeiros. Assim, Sócrates é criticado por algo tão comum entre os atenienses, enquanto os acusadores não tinham evidências de que Sócrates era um reformador religioso, sem sequer especificar quais deuses ele havia abandonado ou introduzido. É crucial destacar que Sócrates nunca foi acusado de ateísmo, mas sim de impiedade, por não prestar culto a deidades específicas de Atenas.

Enfim, Sócrates não pareceu realizar um esforço considerável para se defender das acusações durante o julgamento, focando-se em demonstrar a inconsistência das acusações e a sua filosofia particular que o levou até aquela situação. Uma filosofia que é, de todo modo, mais consistente com os demais escritos que reproduzem o pensamento de Xenofonte do que com a filosofia socrática embasada na obra correlata de Platão. Além das acusações de impiedade e introdução de novas divindades, Sócrates também foi acusado de corromper os jovens, já que sua educação era uma de suas maiores preocupações e ele se tornara uma referência nessa área. Ele conseguia influenciar os jovens a obedecerem-no mais do que a seus pais, o que provocou a ira de alguns setores da sociedade ateniense.

O veredicto do julgamento de Sócrates resultou em sua condenação à morte pela ingestão de cicuta. A obra de Xenofonte não menciona explicitamente o veneno, mas ambas as versões de Platão e Xenofonte coincidem ao afirmar que Sócrates teve a chance de comutar a pena ou fugir da prisão, mas ele recusou

ambas as alternativas. Segundo Xenofonte, Sócrates justificou sua decisão argumentando que a morte naquele momento era uma saída honrosa, ao invés de enfrentar os problemas naturais da velhice, considerando-se já em idade avançada e sem necessidade de prolongar a vida. Essa justificativa não é encontrada na versão de Platão, que, no diálogo *Críton*, enfatiza a importância de seguir as leis da cidade.

Em resumo, Sócrates enfrentou acusações de impiedade e introdução de novas divindades, sendo defendido por Xenofonte, que argumentou que tais acusações eram infundadas. O julgamento resultou na condenação à morte, que Sócrates aceitou com base em sua própria justificação pessoal, recusando oportunidades de escapar. Além disso, sua influência sobre os jovens também o tornou alvo de acusações de corrupção. A história de Sócrates ilustra vividamente o conflito entre a filosofia e a sociedade de sua época.

## 2. Introdução à tradução

A presente tradução foi elaborada na ocasião da disciplina intitulada "*Paideia e expressividade nos escritos socráticos e na Ciropedia de Xenofonte*", inserida no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ e ministrada no segundo semestre de 2019 pelos professores Emerson Cerdas, Rainer Guggenberger e Tania Martins Santos. A atividade tradutória foi executada como projeto final da disciplina pelos alunos inscritos no programa de Letras Clássicas com proficiência em grego, Emerson Rocha de Almeida, Fernanda Borges da Costa, e Gabriel Heil Figueira da Silva sob a supervisão dos professores Rainer Guggenberger e Tania Martins Santos, com o intuito de concretizar a experiência teórica dos discentes desenvolvida ao longo da disciplina a partir de cuidadosa análise e tradução do texto em grego antigo na edição escolhida (XENOPHON, 2013). Dentre os textos de Xenofonte abordados na disciplina, leu-se a *Apologia de Sócrates* traduzida por Ana Elias Pinheiro e publicada pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos de Coimbra em 2008 (XENOFONTE, 2008). Enquanto a tradução de Ana Elias Pinheiro serviu de inspiração para os estudos do texto, a atividade tradutória embasou-se fortemente no método da disciplina, o que resultou em um foco diferente para a transposição do texto em língua grega para a língua portuguesa.

A metodologia de tradução centrou-se na análise do texto grego a partir das traduções elaboradas pelos discentes com formação e experiência com a língua grega antiga: Emerson Rocha de Almeida (do parágrafo 1 ao 9), Fernanda Borges da Costa (10 ao 22), e Gabriel Heil Figueira da Silva (23 ao 34); e com

acompanhamento da introdução à obra de Xenofonte elaborada pela aluna Ohana Marçal dos Passos.<sup>2</sup>

Em seguida, as traduções dos discentes foram analisadas e debatidas sob a supervisão e correção dos professores Rainer Guggenberger e Tania Martins Santos, com amplo incentivo de aplicação do conhecimento acumulado nas aulas precedentes. A atividade foi realizada através de seguidas reuniões presenciais focadas na leitura das propostas de tradução, com exame sintático e semântico do texto e análise da relação da *Apologia* confrontada com as outras obras de Xenofonte. Este modelo de estudo e revisão do texto permitiu o imenso aprofundamento da compreensão do autor e de sua obra, com ampla participação de discentes e docentes perante suas experiências acadêmicas diversificadas. Deste método resultaram as opções de tradução de termos e passagens específicos cujo foco principal residiu na compreensão do texto em grego por examinadores familiarizados ou que buscam familiarizar-se com o estilo de escrita e a filosofia de Xenofonte. É assim que se formaram a presente tradução e as notas que a acompanham.

Por falta de tempo e pela pandemia da COVID-19, a finalização da tradução coletiva ficou reservado a uma disciplina do último período da graduação do curso Português-Grego da UFRJ, em 2022, na qual as alunas Laura Castello Branco e Samira de Oliveira Machado se dispuseram a revisar as traduções junto ao professor da disciplina, Rainer Guggenberger.

### 3. Tradução<sup>3</sup>

[§1<sup>o</sup>] E<sup>4</sup> de Sócrates<sup>5</sup> parece-me ser digno lembrar também como, quando convocado ao julgamento<sup>6</sup>, deliberou tanto acerca da defesa como também sobre o fim da vida. Escreveram, de fato, sobre isto também outros,<sup>7</sup> e todos destacaram a linguagem pretensiosa dele. Com isso fica evidente que foi realmente assim que Sócrates falou. Mas que ele julgou que, para si, a morte seria mais vantajosa que

<sup>2</sup> Estudo e introdução que resultou no verbete em português publicado na Wikipédia sobre a *Apologia de Sócrates* de Xenofonte, disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Apologia\\_de\\_S%C3%B3crates\\_\(Xenofonte\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Apologia_de_S%C3%B3crates_(Xenofonte)); último acesso em 22.12.2022. Contudo, a introdução à versão final da tradução, abaixo apresentada, foi, na sua maioria, escrita por Fernanda Borges da Costa.

<sup>3</sup> O texto grego que serviu como base da tradução é aquele da edição LOEB (XENOPHON, 2013).

<sup>4</sup> A segunda palavra do texto grego é δὲ, uma partícula que sinaliza continuidade. Xenofonte, com este início, pode ter indicado que a obra começa no meio de um relato sobre Sócrates.

<sup>5</sup> “Sócrates” é a primeira palavra no texto grego. Sendo assim, o começo do texto revela o seu tema, qual seja as lembranças das coisas dignas sobre Sócrates, estabelecendo, desta maneira, uma conexão com a obra *Memoráveis*.

<sup>6</sup> Em grego consta τὴν δίκην, cuja tradução comum é “a justiça”, mas que no contexto jurídico pode significar também “o tribunal”, “o processo” ou mesmo “o julgamento”.

<sup>7</sup> “Outros” (ἄλλοι) reforça a ausência, eventualmente estratégica, de menções a Platão e aos demais autores da primeira metade do séc. IV a.C. que criaram escritos socráticos.

a vida, isto já não deixaram claro, de modo que a linguagem pretensiosa parece ser mais insensata do que era.

[§2º] Em todo caso, Hermógenes, o filho de Hipônico, um companheiro que estava com ele, também relatou tais coisas sobre Sócrates, o que mostra que a linguagem pretensiosa era compatível com a intenção dele. Pois Hermógenes disse que, ao vê-lo conversando sobre tantas outras coisas que não menos acerca do julgamento, perguntou-lhe:

– [§3º] Ó Sócrates, não seria de fato necessário, considerar, também aquilo com que irás te defender?

– A princípio, ele lhe respondeu:

– Por quê? Não parece a ti que tenho praticado essa defesa ao longo da vida?

– Em seguida, Hermógenes replicou:

– Como assim?

– Porque passei a vida sem ter feito nada injusto; isso considero ser a melhor prática para a defesa.

[§4º] Ao que Hermógenes retrucou:

– Não vês como os tribunais dos atenienses, muitas vezes sendo seduzidos pelo discurso, condenaram à morte aqueles que não cometeram injustiça nenhuma, e, por outro lado, tantas vezes, apiedaram-se, por seu discurso, daqueles que cometeram injustiças, ou os absolveram por terem dito palavras lisonjeiras?

– Mas sim, por Zeus! –, respondeu Sócrates –, e já duas vezes tentei refletir sobre a minha defesa, mas o *daimonion*<sup>8</sup> se opunha a mim.

[§5º] Hermógenes<sup>9</sup>, então, falou:

– São coisas estranhas que dizes!

E Sócrates, por sua vez, respondeu:

– Achas estranho se também ao deus parece ser melhor eu já terminar a minha vida? Não sabes que até este momento não admiti a nenhum dos homens que vivesse melhor do que eu? Pois é, para mim, muito agradável saber ter vivido a vida toda de forma piedosa e justa. Descobri ser isso mesmo o que constantemente admiro em mim e também o que os que convivem comigo o reconhecem a meu respeito. [§6º] Agora, se minha idade avançar ainda mais, sei que será necessário passar pelas dificuldades da velhice: enxergar pior, ouvir menos, ser mais lento na aprendizagem e esquecer com maior frequência o que aprendi. Se eu perceber que me torno mais fraco e se encontrar mais falhas em

<sup>8</sup> Sócrates nomeia a manifestação do divino que o guia de *daimonion* (veja ἐγὼ δὲ τοῦτο δαιμόνιον καλεῖ no §24º), classificando-a como uma das formas legítimas de comunicação com os deuses, tanto quanto outras – se não mais.

<sup>9</sup> Em grego consta o pronome αὐτὸν, que, na tradução, foi substituído por um nome próprio para evitar ambiguidade.

mim mesmo, como eu poderia ainda viver com prazer? – disse Sócrates. – [§7º] Talvez, – ele acrescentou – o deus, por sua benevolência, esteja proporcionando-me finalizar a minha existência não só no momento oportuno da vida, mas também do modo mais fácil possível. Isso porque, se a minha condenação for proferida agora, é claro que eu deparar-me com o fim que os encarregados disto julgam algo mais brando, menos dificultoso aos amigos e que mais saudade causa do falecido. Pois quando nada vergonhoso nem desagradável nos pensamentos dos presentes ele deixa, e quando perece, tendo o corpo são e a alma benevolente<sup>10</sup>, como não deixaria saudade? –

[§8º] Sócrates continuou – E com razão, naquela ocasião, os deuses se opunham à minha reflexão sobre o discurso, uma vez que deliberei ser necessário procurar de todo modo os meios para escapar. Pois se eu fizesse isso, em vez de já cessar a minha vida, é evidente que eu me prepararia para morrer sofrendo com doenças ou com a velhice, causadora de todas as dificuldades e de bastante falta de prazeres. – [§9º] Ele disse – Por Zeus, ó Hermógenes, isso eu não desejarei, mas, se eu incomodar os *dicastas* mostrando todos os bens que eu penso ter conseguido de deuses e homens e a opinião que tenho a meu próprio respeito, preferirei mais morrer do que viver sem liberdade, e ainda mendigando para ganhar uma vida muito inferior em vez da morte.

[§10º] Falou Hermógenes que Sócrates, tendo assim decidido, quando os seus adversários o acusaram tanto de não cultuar os deuses que a cidade cultua como de introduzir outras novas divindades e de corromper os jovens, disse, ao se apresentar:

– [§11º] Mas eu, homens, em primeiro lugar, admiro-me de Meleto: o que ele pensou para dizer que eu não cultuo os deuses que a cidade cultua, visto que os demais aqui presentes e o próprio Meleto, se quisesse, podiam ver-me fazer sacrifícios nas festas comunitárias e diante dos altares públicos? [§12º] Como eu teria introduzido novas divindades afirmando que a voz de um deus se manifesta para mim, sinalizando o que é necessário fazer? Pois também os que se servem dos sons dos pássaros e das revelações dos homens sem dúvida formam opinião com base em vozes. Quem contestará que os trovões não falam ou que eles não são o maior presságio? E a sacerdotisa no tripé em Pito? Também ela com sua própria voz não anuncia algo vindo do deus? [§13º] Mas, em todo caso, também que o deus preveja o futuro e prenuncie a quem ele desejar, isto todos dizem e creem do mesmo modo que eu afirmo. Os outros, porém, nomeiam aquilo que prenuncia como pássaros, revelações, sinais e adivinhos, mas eu chamo isso de *daimonion*, e penso que ao chamá-lo assim, digo algo com mais verdade e piedade do que os que atribuem a influência dos deuses às aves. De que, de fato, não

---

<sup>10</sup> “Benevolente”, aqui, é a tradução de φιλοφρονεῖσθαι, que também pode significar “servir aos amigos”.

mento contra o deus, também tenho este indício: pois, também tendo revelado a muitos dos meus amigos os conselhos do deus, jamais se mostrou que eu estava mentindo.

[§14<sup>o</sup>] Quando os *dicastas* ouviram essas coisas, fizeram tumulto, uns por não crer nas palavras, e outros com inveja de ele alcançar coisas maiores dos deuses do que eles. Sócrates disse por sua vez:

– Vinde agora e escutai também outra coisa, para que aqueles de vós que desejarem não continuem desconfiando que eu estou sendo honrado pelo deus. Pois quando Querefonte, certa vez, indagou em Delfos a meu respeito, diante de muitos presentes, Apolo apontou que nenhum dos homens era mais livre, nem mais justo, nem mais prudente do que eu.<sup>11</sup>

[§15<sup>o</sup>] Como os *dicastas*, por sua vez, ao ouvirem estas coisas, compreensivelmente protestaram ainda mais, outra vez Sócrates disse:

– Mas coisa maior, homens, o deus disse em oráculos sobre Licurgo, o legislador dos Lacedemônios<sup>12</sup>, do que sobre mim. Pois dizem que, ao entrar no templo, Apolo lhe disse: “Reflico se devo te declarar deus ou homem.” A mim não me igualou com um deus, mas me julgou superior aos homens em muito. E, no entanto, em relação a isso, vós não deveis crer, sem reflexão, no deus, mas examinai cada uma das coisas que o deus disse.

[§16<sup>o</sup>] Pois quem conheceis que seja menos escravizado do que eu pelos desejos do corpo? E quem é mais livre dentre os homens do que eu, que não aceito nem presentes, nem salário de ninguém? E quem consideraríeis, com razão, ser mais justo do que aquele que, por se ajustar com as coisas ao seu alcance, não necessita de nada dos pertences alheios?<sup>13</sup> E como alguém não diria, e com razão, que sou um homem sábio, que desde o momento em que passei a entender o que estava sendo falado, comecei e nunca mais deixei de investigar<sup>14</sup> e aprender tudo de bom que pudesse?

[§17<sup>o</sup>] Isto não vos parece também serem provas que não me esforcei em vão: o fato de muitos cidadãos entre os que anseiam pela virtude, e muitos dos estrangeiros, terem preferido entre todas a minha companhia? E disso, o que

<sup>11</sup> Esta mesma referência aparece também em X. *Mem.* II 4. Há diferenças sensíveis entre a resposta do Oráculo à consulta de Querefonte, tal como relatado por Xenofonte e por Platão. Em Pl. (*Ap.* 21a) lê-se “Ele perguntou, de fato, se havia alguém mais sábio do que eu. Ora, a Pítia responde que ninguém era mais sábio.” ἤρετο γὰρ δὴ εἴ τις ἔμοῦ εἶη σοφώτερος. ἀνεῖλεν οὖν ἡ Πυθία μηδένα σοφώτερον εἶναι (similar em Pl. *Chrm.* 153b). As diferentes proposições do Oráculo revelam também as diferenças entre as abordagens filosóficas de Xenofonte e Platão (cf. DANZIG, 2003 e DORION, 2006).

<sup>12</sup> A comparação entre Sócrates e Licurgo não é estranha ao estilo e ao pensamento de Xenofonte. Ao escrever a *Constituição dos Lacedemônios*, Xenofonte demonstra o destaque que dá tanto à figura de Licurgo na formação da sociedade espartana, como à construção da imagem do homem sábio que permeia toda a sua obra.

<sup>13</sup> Este argumento é largamente discutido em X. *Oec.* I 6.

<sup>14</sup> Ζητέω (“investigar”; o sentido mais básico seria “buscar”), aqui, e ἐπισκοπέω “examinar” (*Ap.* 15) são verbos utilizados com frequência tanto por Xenofonte como por Platão ao retratar os discursos de Sócrates.

diríamos ser a razão, de que todos sabem que eu teria poucos bens para retribuir, no entanto muitos desejam me presentear? E do fato de que não estão sendo reivindicados benefícios de mim por ninguém, mas muitos concordam dever gratidão a mim?<sup>15</sup>

[§18<sup>o</sup>] E de que, nem no cerco<sup>16</sup>, enquanto os outros lamentavam a si mesmos, eu não passei mais dificuldade do que quando a cidade prosperava ao máximo? E de que os outros arranjam prazeres dispendiosos vindos da ágora, enquanto eu produzo, partindo do meu interior, sem despesas, alegrias maiores do que as deles? Certamente, se ninguém poderia me condenar por mentir quanto às coisas que informei quanto a mim mesmo, como então eu não seria louvado, justamente, por deuses e homens?

[§19<sup>o</sup>] No entanto, tu dizes, Meleto, que com tais práticas eu corrompo os jovens? Realmente, nós sabemos sem dúvida quais corrupções há entre os jovens. Tu, então, diz , se conheces alguém que por minha causa tenha se tornado de piedoso ímpio, de prudente descomedido, de equilibrado pródigo, de moderado bebedor bêbado, de laborioso complacente, ou que por algum outro prazer vil tenha se deixado vencer.

– [§20<sup>o</sup>] Mas sim, por Zeus! – disse Meleto – Eu conheço aqueles que tu persuadiste a te obedecer mais do que aos pais.

– Concordo – disse Sócrates –, quanto à educação<sup>17</sup>, pois eles sabem que ela é minha preocupação. Quanto à saúde, os homens obedecem mais aos médicos do que aos genitores; também nas assembleias, é claro, todos os atenienses são convencidos mais pelos que dizem coisas sensatíssimas do que pelos parentes. Pois, de fato, também vós não elegeis como generais, em vez de pais e irmãos, e sim, por Zeus, também em vez de vós mesmos, aqueles que consideráveis serem os mais sensatos quanto aos assuntos da guerra?

– Pois assim –, disse Meleto –, é proveitoso e está em conformidade com o costume, Sócrates.

– [§21<sup>o</sup>] Portanto –, disse Sócrates –, isto não te parece ser espantoso, que, em outras práticas, os melhores não só obtêm paridade, mas também recebem honrarias, enquanto eu, que sou declarado ser o melhor por eles no que se refere

<sup>15</sup> εὐεργεσίας “benefícios” e χάριτας “gratidão” são expressões carregadas de sentido em Xenofonte, ligadas à definição de felicidade e sabedoria e até mesmo à capacidade de governar, de ensinar ou de gerir os bens e a casa (cf. O’CONNOR, 2010).

<sup>16</sup> Sócrates refere-se ao período do cerco que Atenas sofreu durante a Guerra do Peloponeso contra Esparta.

<sup>17</sup> A educação, ou *paideia* (παιδεία), possui especial importância também para Xenofonte. Seu principal texto sobre a educação, a *Ciropedia* (“A educação de Ciro”), dialoga diretamente com o que implica o argumento socrático do que se trata educar. Na *Ciropedia*, Xenofonte constrói o argumento de que a origem (γένεσις) de alguém é inescapável, mas a sua natureza (φύσις) é modelável através da educação (παιδεία), e, mais importante, um líder é aquele capaz de através da educação dos outros evitar as várias formas de στράσις.

ao maior bem para os homens, a educação, sou por ti acusado com punição de morte por causa disso?

[§22º] É claro que muito mais que isso foi dito por ele e por testemunhas de defesa dentre os seus amigos. Mas eu não me dediquei a falar de tudo do processo, porém me foi suficiente mostrar que Sócrates sobretudo valorizava não ser ímpio com os deuses, nem se mostrar injusto com relação aos homens. E não achava necessário insistir para não morrer, mas considerava já ser o momento oportuno para o fim de sua vida. [§23º] Que pensava dessa forma ficou mais do que claro quando a pena foi dada. Primeiramente, porque, ao ser chamado a impor a si próprio uma pena alternativa, não impôs a si mesmo uma pena e nem deixou que seus amigos o fizessem, mas até chegou a dizer que impor a si próprio uma pena seria concordar com ser injusto. Depois, quando os companheiros quiseram raptá-lo, não aceitou, mas parecia zombar, perguntando se saberiam onde existiria algum lugar, fora da Ática, não acessível à morte.

[§24º] Quando o julgamento chegou ao fim, ele disse:

– Mas, homens, é necessário que as testemunhas que foram instruídas de que é preciso, de má fé, prestar falso testemunho contra mim, estejam cientes de suas grandes impiedade e injustiça. Quanto a mim, porque convém agora ser menos sensato do que antes de ter sido condenado, visto que não se demonstrou que cometi algum crime dos quais me acusaram? Pois eu certamente não me mostrei nunca como alguém que oferece sacrifícios a quaisquer novas divindades em vez de Zeus, Hera, e dos deuses que estão com eles, nem tampouco jurei, nem invoquei outros deuses. Como, por certo, eu destruiria os jovens habituando-os à paciência e também à austeridade? [§25º] E, para os crimes aos quais a pena estabelecida é a morte – saque de templos, arrombamento de muro para roubo, escravização de homens livres, traição da *polis* –, nem os meus próprios acusadores alegaram que algum deles tenha sido praticado por mim. Por essa razão, parece-me espantoso como, em algum momento, pareceu a vós que eu tenha cometido algum crime digno da minha morte. [§26º] Mas, seguramente, não é porque estou morrendo injustamente que tenho de ser menos sensato por causa disso. Pois isto não é vergonhoso para mim, mas para os que me condenam. Consola-me o fato de também Palamedes ter tido um fim quase igual ao meu: pois, ainda hoje, é contemplado com hinos muito mais belos que Odisseu, que lhe causou a morte injustamente. Sei também que se testemunhará a meu favor, não só pelo tempo que está por vir, mas também pelo que já passou, que jamais fiz mal a ninguém, nem tornei ninguém pior, muito pelo contrário, fazia o bem aos que conversavam comigo, ensinando-lhes gratuitamente o que de bom eu podia.



[§27º] Tendo dito isso, retirou-se, em conformidade com o que tenha sido dito, e mostrando pelo olhar, pela postura e pelo andar que estava alegre. Quando percebeu que aqueles que o acompanhavam choravam, ele disse:

– O que é isto? Chorais justamente agora? Pois antes não soubestes que há muito tempo, ao nascer, a natureza me condenou à morte? Realmente, se eu perecer enquanto coisas boas ainda estão afluindo, é claro que seria necessário que isso causasse dor em mim e naqueles que me querem bem; mas, se esperando apenas dificuldades, ponho fim à vida, eu acho que vós todos, considerando que estou bem, deveis estar contentes.

[§28º] Estando presente um certo Apolodoro, um de seus discípulos fervorosos, mas de resto simplório, esse falou assim:

– Mas isto, Sócrates, é o que eu suporto com mais dificuldade: que te vejo morrendo injustamente.

– Diz-se, que acariciando sua cabeça, Sócrates respondeu, rindo ao mesmo tempo:

– Tu, querido Apolodoro, preferirias me ver morrendo justa ou injustamente?

[§29º] Conta-se também que vendo Ânito passar, disse:

– Este é um homem que se orgulha, como se tivesse feito algo grande e nobre, ao me matar, porque ao vê-lo recebendo as mais altas honrarias da cidade, eu disse que não deveria limitar-se a educar o filho sobre curtumes. Como é miserável – continuou – aquele que não sabe, aparentemente, que qualquer um de nós dois que tiver feito o mais útil e o mais belo em todos os tempos, este é realmente o vitorioso! [§30º] Mas, certamente – disse ele –, também Homero atribuiu àqueles que estão no instante de dissolução da vida, conhecer o que virá, e eu também desejo proferir um oráculo. Pois, certa vez, passei um pouco de tempo com o filho de Ânito, e ele não me parecia ser fraco de espírito, de modo que afirmo que ele não permanecerá na vida servil que o pai lhe forneceu. Mas, por não ter um mentor comprometido, cairá em algum desejo vergonhoso e avançará certamente a um futuro de mais depravação.

[§31º] Tendo dito isso, não mentiu. De fato, o jovem, deliciando-se com vinho – nem de noite, nem de dia parava de beber –, por fim, não valeu nada para sua cidade, para seus amigos e para si próprio. Certamente, Ânito, por causa da péssima educação do filho, e de sua própria insensatez, mesmo morto, ainda possui má reputação.

[§32º] E Sócrates, ao se exaltar perante o tribunal, despertou inveja e garantiu ainda mais sua condenação pelos *dicastas*. Portanto, parece ter se cumprido o destino que agrada a deus, pois, por um lado, se livrou da parte mais difícil da vida, por outro, alcançou a mais fácil das mortes. [§33º] Demonstrou, assim, sua força de espírito, pois quando percebeu que para ele era melhor

morrer do que viver, assim como nunca se opôs a qualquer outra coisa boa, nem fraquejou diante da morte, mas alegremente a aceitou, e se sujeitou a ela.

[§34<sup>o</sup>] E eu, por certo, ao contemplar a sabedoria e a nobreza do homem, nem sou capaz de não lembrar dele, nem, ao lembrá-lo, de deixar de louvá-lo. E se, entre aqueles que anseiam pela virtude, alguém já encontrou pessoa mais prestativa que Sócrates, eu considero esse homem digno de ser considerado o mais feliz.

## REFERÊNCIAS

ARISTOTELIS. **De arte poetica liber**. Rudolf Kassel (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1965 (cit. *Poética*).

DANZIG, Gabriel. Apologizing for Socrates: Plato and Xenophon on Socrates' Behavior in Court. **Transactions of the American Philological Association**, v. 133, n. 2, p. 281-321, 2003.

DORION, Louis-André. Xenophon's Socrates. In: AHBEL-RAPPEAND, Sara; KAMTEKAR, Rachana (org.). **A Companion to Socrates**. Malden (MA), Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2006. p. 93-109.

120

O'CONNOR, David K. Xenophon and the Envidable Life of Socrates. In: MORRISON, Donald R. (org.). **The Cambridge Companion to Socrates**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 48-74.

PLATÃO. **O Banquete, Apologia de Sócrates**. Tradução do grego de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001 (cit. *Ap.*).

PLATO. **Charmides. Alcibiades 1 & 2. Hipparchus. The Lovers. Theages. Minos. Epinomis**. Translated by W. R. M. Lamb. Loeb Classical Library 201. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1927 (cit. *Ap.* [texto grego]).

PLATO. **Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo**. Edited and translated by Christopher Emlyn-Jones and William Preddy. Loeb Classical Library 36. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2017 (cit. *Chrm.*).

XENOFONTE. **Banquete. Apologia de Sócrates**. Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008.

XENOPHON. **Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology.** Translated by E. C. Marchant, O. J. Todd. Revised by Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 168. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2013.

Data de envio: 27/02/2023

Data de aprovação: 27/10/2023

Data de publicação: 15/12/2023

**Geopônicas 15.2: introdução e tradução**

Liebert de Abreu Muniz  
UFERSA, Campus Caraúbas/RN  
liebertmuniz@yahoo.com.br

**RESUMO:** O presente texto propõe uma introdução com explicações gerais sobre a coletânea técnica do período bizantino, *Geopônicas*, acompanhada de uma tradução para o português da seção 15.2. A obra, que data de meados do séc. X d.C., foi dedicada a Constantino VII Porfirogeneto, imperador bizantino nascido em 906 e morto em 959, e se inseriu, à época, na nova abordagem histórica de fazer compilações enciclopédicas de saberes do mundo antigo. A coletânea foi composta por 20 livros de teor técnico e versavam sobre as muitas facetas dos trabalhos do campo. A seção 15.2 abriga um dos poucos registros detalhados da *bugonia*, o procedimento de geração de abelhas a partir de um boi morto. O procedimento é parte do arcabouço cultural e folclórico da cultura clássica, e o texto ora traduzido para o português adquire importância por, ao lado das *Geórgicas* 4 de Virgílio, oferecer uma descrição detalhada do procedimento.

122

**Palavras-chave:** *Geopônicas*; *bugonia*; período bizantino; literatura técnica.

**Geoponica 15.2: introduction and translation**

**ABSTRACT:** This paper proposes an introduction with general explanations about the technical collection from the Byzantine period, *Geoponica*, followed by a translation of section 15.2 into Portuguese. The work, which dates from the mid-10<sup>th</sup> century, was dedicated to Constantine VII Porphyrogenetus, Byzantine emperor born in 906 and died in 959, and was inserted, at the time, in the new historical approach of Antiquity to make encyclopaedic compilations of knowledge of the ancient world. The collection consisted of 20 books of technical content and dealt with the many facets of work in the fields. Section 15.2 contains one of the few detailed records of *bougonia*, the procedure for generating bees from a dead ox. The procedure is part of the cultural and folkloric framework of classical culture, and the text now translated into Portuguese acquires importance because, together with Virgil's *Georgics* 4, it offers a detailed description of the procedure.

**Keywords:** *Geoponica*; *bougonia*; Byzantine period; technical literature.



## Introdução

As *Geopônicas* foram provavelmente compiladas entre 944 e 959 de nossa era. O título em grego mais conhecido do tratado é Γεωπονικά, numa tradução dos elementos formadores do título (γῆ, terra, + πόνος, fadiga, pena, trabalho): “os árduos trabalhos do campo” (a língua grega registra o substantivo γεωπόνος para “lavrador, agricultor”). Outro título presente nos manuscritos supérstites: αἱ περὶ γεωργίας ἐκλογαί – numa tradução livre, *As seleções sobre os trabalhos do campo* –, um título mais fiel ao traço marcante do texto, qual seja: trata-se de uma compilação de preceitos agrícolas de autores diversos no tempo. Mais de 30 autores figuram como partícipes ou fontes das *Geopônicas*: Júlio Africano, Anatólio, Apsirto, Apuleio, Arato, Aristóteles, Berítio, Cassiano Basso,<sup>1</sup> Damogerão, Demócrito, Dídimos de Alexandria, Cássio Dionísio, Diófanes da Bitínia, Filóstrato, Florentino, Fronto, Hierocles, Hipócrates, Juba, Leontino, Nestor, Opiano, Pânfilo, Paxamos, Pelagônio, Ptolomeu de Alexandria, Pitágoras, os irmãos Quintílios,<sup>2</sup> Sotião, Tarentino, Teomnesto, Varrão, Vindaniônio (ou Vindânio), Xenofonte e Zoroastro.<sup>3</sup>

Do ponto de vista textual, muitas das menções a esses autores geram dúvidas quanto à autenticidade, o que torna as *Geopônicas* um desafio à crítica textual. Do ponto de vista prático, preceitos diversos são problemáticos quanto à aplicabilidade, como as seções do Livro 16 que versam sobre a hipiatría; as seções do Livro 10 sobre a fruticultura; outrossim, a parte sobre a *bugonia* na seção 2 do Livro 15, que exploraremos à frente. Apesar das imprecisões, algumas informações parecem aplicáveis e, decerto, são constitutivas de uma espécie de cultura campesina antiga e tradicional de determinadas regiões. Isso ocorre, por exemplo, com as detalhadas informações nos Livros 4 e 5, que parecem remontar a Diófanes e que apontam para um conhecimento mais preciso da viticultura na Bitínia. Trechos sobre a cultura da oliveira no Livro 9 chamam a atenção; e uma descrição de estufas no Livro 10, seção 7, para a cultivo da cidra, método ainda se encontram no norte da Itália.

<sup>1</sup> A quem equivocadamente se atribui a organização do tratado, Κασσιάνου Βάσσου Σχολαστικοῦ περὶ γεωργίας ἐκλογαί (*Geoponicasiue Cassiani Bassi Scholastici de Re Rustica eclogae*). Sobre ele, sabemos que viveu no séc. VI d.C. Logo, ele não pode ser editor das *Geopônicas*, mas autor das αἱ περὶ γεωργίας ἐκλογαί. Cf. PAULY; WISSOWA, 1910, 2, 1667-1668.

<sup>2</sup> Os irmãos Quintílios, originários da colônia romana de Alexandria de Tróade, Quintílio Condiano e Quintílio Valério. Sob influência de Nerva, o pai dos Quintílios ocupou importantes funções públicas. Os irmãos foram cônsules em 172 e 180 d.C. A família, no entanto, em 183, foi perseguida e vitimada pelo imperador Cômodo e teve suas terras confiscadas em 183 d.C. (cf. o verbete “Quintilli Brothers” por Anthony R. Birley no  *OCD* (HORNBLLOWER; SPAWFORTH; EIDINOW, 2012)).

<sup>3</sup> Não parece haver consenso quanto aos nomes dos autores presentes nas *Geopônicas*, cf. CASSIANUS, 1805, p. iii-x e PAULY; WISSOWA, 1910, 7.1, p. 1221-1222.

Em panorama geral, a coletânea de excertos é dividida em 20 livros, financiados por Constantino VII Porfirogeneto e dedicados a ele, o imperador bizantino nascido em 906 d.C. e morto em 959 d.C., filho de Leão VI (morto em 912 d.C.). Constantino ascendeu ao poder após ficar sob a regência de outros; tornou-se conhecido como uma espécie de patrono da erudição, mormente pelo interesse em uma nova abordagem histórica da Antiguidade, a saber, de fazer compilações enciclopédicas de saberes do mundo antigo<sup>4</sup>.

Os livros – subdivididos em várias seções menores – se dedicam a temas técnicos diversos: Livro 1 versa sobre a meteorologia astrológica; Livro 2, sobre a agricultura; Livro 3, sobre o calendário agrícola; Livros 4-8, sobre a viticultura e o tratamento da vinha; Livro 9, sobre a cultura da oliveira; Livro 10, sobre as árvores frutíferas; Livro 11, sobre as plantas ornamentais; Livro 12, sobre as hortaliças; Livro 13, sobre fórmulas contra pragas; Livros 14-20, sobre a criação de animais: principalmente Livro 14 que versa sobre a avicultura; Livro 15, sobre as abelhas; Livro 16, sobre cavalos; Livro 17, sobre bovinos; Livro 18, sobre pequenos rebanhos; Livro 19, sobre os cães e a caça; Livro 20, sobre os peixes.

A seção 15.2 é uma descrição detalhada da *bugonia*, ou o nascimento de abelhas a partir de um boi morto. O fenômeno fazia parte do arcabouço cultural campesino antigo (MUNIZ, 2019, p. 18-9). Reconhece-se, como mencionado, que a *bugonia* foi problemática quanto à sua aplicabilidade, o que se sugere compor uma espécie de folclore popular dos antigos gregos e romanos que chegou até o período bizantino. Na literatura grega, menções literárias ao fenômeno ocorrem em Filetas de Cós (fr. 22, edição de Powell), em Calímaco (fr. 383.4, edição de Pfeiffer: CALLIMACHUS, 1949) e Nicandro (v. 741 da *Theriaca*, edição de Gow & Scholfield). É significativo também que não haja referência à *bugonia* no *corpus Aristotelicum*. Na prosa agrária latina, o fenômeno está rapidamente presente em Varrão, 2.5.5 e 3.16.4 e em Columela, 9.14.6; na poesia latina de temática campesina, se faz presente nas *Geórgicas* 4 de Virgílio, v. 284-314. Na Idade Média, se fez presente em Isidoro de Sevilha (*Etymologiarum siue Originum*, 11.4.3 e 12.8.1-3), na *Anthologia Palatina* (epigrama 7.36.3-4), no verbete βούπαις do Suda e nas *Geopônicas*. A passagem das *Geórgicas* 4 e a seção do tratado bizantino que ora se apresenta traduzida para o português são os textos mais detalhados da Antiguidade sobre a *bugonia*. O texto grego das *Geopônicas* é o estabelecido por H. Beckh para a editora Teubner: CASSIANUS. *Geoponica siue Cassiani Bassi Scholastici de re rustica eclogae*, 1994.

## 1. Texto grego

---

<sup>4</sup> Cf. [9] C. VII = Constantine VII Porphyrogenetus (CANCIK; SCHNEIDER, 2003-2010, Vol. 4, p. 722).

*Περὶ μελισσῶν, καὶ πῶς ἂν ἐκ βοῶς γένοιτο, ὃ καλεῖται βουγονή.  
Φλωρεντίνου.*

(1) Τὸ χωρίον, ἐν ᾧ ἔσονται αἱ μέλισσαι, τετράφθαι πρὸς χειμερινὰς ἢ ἔαρινὰς ἀνατολὰς ἡλίου χρή, ὅπως ἂν θάλπος ἔχῃ χειμῶνος, καὶ θέρους αἱ αὖραι αὐταῖς ἐπιπνέουσαι ἀναπαύωσιν αὐτάς. (2) ὕδωρ δὲ κρατίστον σμῆνεσι, τὸ διὰ τραχείας ῥέον ψηφίδος, ἀδιάφθορον τε καὶ ἀθόλωτον· ὑγιείας τε γὰρ καὶ καθαροῦ μέλιτος ποιητικόν. (3) χρή δὲ ἐνιστάναι σπιλάδας πέτρας, καὶ ξύλα μικρὸν ὑπερέχοντα τοῦ ὕδατος, ἵνα ἐφιζάνουσαι πίνωσιν ἀμογητί. (4) εἰ δὲ μὴ εἴη ῥέον ἀπὸ τῆς γῆς ὕδωρ, ἐκ φρέατος ὕδωρ ἐπαντλεῖν εἰς καθαρὸν ληνοῦς ἢ κρήνας. ἔστωσαν δὲ αὐταὶ πλησίον τῶν μελισσῶν, ὅπως ὑδροφοροῦσαι μὴ κάμνωσι. (5) νομῆ δὲ θύμου μάλιστα χαίρουσι, καὶ ἀφθόνως τούτου νεμόμεναι, μέλι τε πλεῖστον φέρουσι, καὶ σμῆνη τίκτουσιν. (6) ἐλελίσφακόν τε καὶ θύμβρα καὶ κύτισσον ἥδιστα μελισσῶν τροφαί, τὰ τε νέα σμῆνη προσοζάνει κυτίσσω μάλιστα, καὶ ἀπ' αὐτοῦ λαμβάνεται ἀπονώτερον. (7) κατακλείσεις δέ, τουτέστιν ἀγγεῖα πρὸς ὑποδοχὴν ἄριστα τὰ ἐκ σανίδων ὀξείνων ἢ σικίνων· ὁμοίως δὲ καὶ τὰ ἐκ πιτυίνων ἢ φηγίνων. εὖρος δὲ ἔστω πηχυαῖον, καὶ μῆκος δίπηχυ. (8) κεχρίσθω δὲ ἔξωθεν κονίας καὶ βολβίτου φυράματι· ἦττον γὰρ ἂν σαπίη. τρυπᾶν δὲ αὐτὰ χρή πλάγια, ὅπως οἱ ἄνεμοι ἡρέμα εἰσπνέοντες τὰς τε ἀράχνας αὐτῶν καὶ τὰ εὐρωτιῶντα ξηραίνωσι καὶ διαψύχωσι. (9) Χαίρει δὲ ἐρημία μάλιστα τὸ ζῶον, καὶ ἄχθεται ἀνθρώπων ἐπιφοιτήσῃ. ὅθεν χρή ἐσμοφύλακα θριγκίον περιοικοδομησάμενον ἐξ ἀραιῶν λίθων, ἵνα αὐταὶ διὰ τῶν ὀπῶν εἰσπετόμεναι, τοὺς τε ἐπιβουλεύοντας ὄρνις, καὶ τὴν δρόσον δύνωνται διαφυγεῖν. (10) φιλοῦσι δὲ τὰς συνθήβεις νομάς, καὶ ἐπὶ ξένας μονὰς οὐκ ἂν ἐκοῦσαι ἔλθοιεν· διόπερ κατὰ χώραν αὐτάς δεῖ φυλάττειν. (11) εἰ δὲ πριαμένῳ τινί, ἢ κατ' ἄλλην αἰτίαν, μετακομίζῃ ἀνάγκη γένοιτο, νυκτὸς καὶ ἡρέμα, καὶ δέρμασι τὰ ἀγγεῖα περιδήσας, αἰρέτω πρὸ ἡμέρας. λαθῶν γὰρ οὔτε τὰ κηρία τaráξεις, οὔτε τὰ ζῶα ἀνιάσεις. (12) Τιθύμαλλον δὲ νεμηθεῖσαι, τοῦ τε ὀποῦ γευσάμεναι, διάρρροϊαν νοσοῦσι. διὸ δεῖ ἀφανίζῃ καὶ ἐκτίλλῃ τὸν ἐγγὺς πεφυκότα, αὐτάς τε ἰᾶσθαι, ῥοιᾶς τοῦ καρποῦ τὴν σκέπην, τουτέστι τὸ κέλυφος, κόψαντα, καὶ διὰ λεπτοῦ κοσκίνου σήσαντα... μετὰ μέλιτος καὶ οἴνου αὐστηροῦ φυράσαντα. (13) φθειριώσας δὲ ἰάση κλῶνας μηλέας καὶ ἐρινεοῦ καίων καὶ καπνίζων. ἀμβλυωπίαν δὲ νοσοῦσας ἰάση καπνῶ φύλλων ὀριγάνου. (14) ὥσπερ δὲ αἱ βουγονεῖς μιᾶ καὶ εἰκοστῇ ἡμέρᾳ ζωογονοῦνται οὕτως καὶ οἱ ἐσμοὶ αὐξάνονται ταῖς ἴσαις ἡμέραις. (15) Οἱ δὲ βασιλεῖς ἐν ἄκροις τοῖς κηρίοις εὐρίσκονται. χρή δὲ ἐκάστῳ σμηνίῳ ἓνα ἀπολείποντα, τοὺς λοιποὺς ἀφανίζῃ. συνιστάμεναι γὰρ πρὸς ἕκαστον αἱ μέλισσαι στασιάζουσι, καὶ τῶν ἔργων ἀφίστανται. (16) τῶν δὲ βασιλέων οἱ μὲν ἄριστοὶ εἰσι τῇ χροιά ξανθοί, μέγεθος ἡμιόλιον μελίσης. οἱ δὲ δεύτεροὶ ποικίλοι, ὀλίγον ὑπομελαίνοντες, μέγεθος διπλάσιον. (17) Ἐκ δὲ τοῦ χωρίου τιθύμαλλον, καὶ ἐλλέβορον, καὶ θαψίαν, καὶ ἀψίνθιον, καὶ ἀγρίαν συκῆν ἐξαιρεῖν χρή, καὶ πάντα τὰ τὴν μέλισσαν φθείροντα· ἀλλὰ μὴν καὶ τὸ μέλι φαῦλον ἐργάζονται ἀπὸ τούτων μεταλαμβάνουσαι. (18) Καὶ τὰ ἐπιβουλεύοντα δὲ αὐταῖς οὕτω διαφθερεῖς (εἰσι δὲ ταῦτα σφήκες, αἰγίθαλλοι, μέροπες, χελιδόνες, κροκόδειλοι, σαῦραι)... καὶ πάντα τὰ τὴν μέλισσαν φθείροντα ἀποσώβει καὶ ἀναίρει. (19) πρὸς πάντα δὲ τοὺς προσιόντας ἀνθρώπους δυσχεραίνουσαι, καὶ ἐπ' αὐτοὺς ὀρμῶσαι, χαλεπώτερά εἰσι τοῖς οἴνου καὶ μύρου ὄζουσι· καὶ γυναιξὶ δὲ ἐπέρχονται, μάλιστα ταῖς ἡφροδισιασμέναις. (20) κεχρίσθω δὲ τὰ ἀγγεῖα, ἐν οἷς αἱ μέλισσαι, ἢ θύμου ἢ λεύκης ἄνθεσιν ἐπιμελῶς. μάλιστα δέ,

ἵνα ἀγαπῶσι τὰς οἰκήσεις καὶ ἐμμένοιεν, ἢ νάρδου βοτάνης καὶ σμύρνης τὸ ἴσον ὁμοῦ λειάνας, τετραπλοῦν τε μέλιτος συμμίξας τούτοις, χρίσεις τὰ ἀγγεῖα. (21) Ἰόβας δὲ ὁ βασιλεὺς Λιβύων ἐν λάρνακι ξυλίνη φησὶ δεῖν ποιεῖσθαι μελίσσας· καὶ Δημόκριτος καὶ Βάρων, ἐν Ῥωμαίᾳ γλώσση, ἐν οἴκῳ φασὶ χρή ποιεῖσθαι, ὅπερ ἐστὶ καὶ ἄμεινον. (22) Ὁ δὲ τρόπος οὗτος. οἶκός σοι ἔστω ὑψηλός, δεκαπηχυαῖος, καὶ εὖρος πηχῶν ἰ καὶ ταῖς λοιπαῖς πλευραῖς ἴσος. εἴσοδος δὲ εἰς αὐτὸν περιποιεῖσθω μία, καὶ θυρίδες τέσσαρες, ἐν ἐκάστῳ τοίχῳ μία. (23) εἰς τοῦτον ἀγαγὼν βοῦν τριακοντάμηνον, εὖσαρκον, λιπαρὸν μάλιστα, περίστησον αὐτῷ νεανίας πολλούς, καὶ τυπτέτωσαν αὐτὸν ἰσχυρῶς, καὶ τύπτοντες αὐτὸν ῥοπάλοις ἀποκτεινάτωσαν, ὁμοῦ ταῖς σαρκὶ τὰ ὀστέα συναλοῦντες. (24) φυλακὴν ἐχέτωσαν, τὸ μὴ αἵμαξαι τι τοῦ βοός (οὐ γὰρ ἂν ἐξ αἵματος κηθεῖη ἢ μέλισσα), ταῖς δὲ πρώταις πληγαῖς μὴ βιαίως ἐμπεσόντες. (25) Εὐθύς δὲ ἀποπεφράχθω πᾶς τοῦ βοός πόρος ὀθόναϊς καθαραῖς καὶ λεπταῖς πίσση κεχρισμέναις· οἶον ὄμματα, καὶ ῥῖνες, καὶ στόμα, καὶ ὅσα τῇ φύσει πεποιήται εἰς κένωσιν ἀναγκαίαν. (26) ἔπειτα θύμον ὑποστρώσαντες πολύν, καὶ ὑπτιον ἐπ’ αὐτοῦ καταθέντες τὸν βοῦν, ἐξελθόντες τοῦ οἴκου εὐθύς τὴν θύραν καὶ τὰς θυρίδας ἐπίχρισάτωσαν πηλῶ στεγανῶ, ὡς μήτε ἀέρι, μήτε ἀνέμῳ, μηδ’ ἦντιν’ οὖν εἴσδυσιν ἢ διάπνευσιν εἶναι. (27) Τρίτη δὲ ἐβδομάδι χρή πάντοθεν ἐξανοίξαντα εἰσεᾶσαι φῶς τε καὶ ἀέρα καθαρὸν, πλὴν ὀπόθεν ἂν καθίη σφοδρὸν πνεῦμα· εἰ γὰρ ὧδε ἔχοι, τὴν κατὰ τοῦτο εἴσοδον κεκλεισμένην χρή εᾶσαι. (28) ἐπὰν δὲ δόξωσιν ἐμψυχῶσθαι αἱ ὕλαι πνεῦμα αὐταρκες ἐπισπασάμεναι, αὔθις χρή συγκλεῖσαι τῷ πηλῶ κατὰ τὴν προτέραν χρίσιν. (29) ἐνδεκάτη δὲ μετὰ ταύτην ἡμέρᾳ ἀνοίξας εὐρήσεις πλήρη μελισσῶν βοτρυδὸν ἐπ’ ἀλλήλαις συνηγμένων, καὶ τοῦ βοός λειπόμενα τὰ κέρατα καὶ τὰ ὀσῆ, καὶ τὰς τρίχας, ἄλλο δὲ μηδέν. (30) φασὶ δὲ, ἐκ τοῦ ἐγκφάλου μὲν γίνεσθαι τοὺς βασιλέας, ἐκ δὲ τῶν σαρκῶν τὰς ἄλλας μελίσσας· γίνεσθαι δὲ καὶ ἐκ τοῦ νωτιαίου μυελοῦ βασιλέας· κρατιστεύειν μέντοι τοὺς ἐκ τοῦ ἐγκεφάλου μεγέθει τε, καὶ κάλλει, καὶ ῥώμῃ τῶν ἄλλων. (31) τὴν δὲ πρώτην τροπὴν καὶ μεταβολὴν τῶν σαρκῶν εἰς ζῶα, καὶ οἶονεὶ κῆσις τινὰ καὶ γένεσιν, καθιστορήσεις ἐντεῦθεν. (32) ἀνεωγμένου γὰρ τοῦ οἴκου, μικρὰ καὶ λευκὰ τὸ εἶδος, καὶ ἀλλήλοις ὅμοια, καὶ οὐ τέλεια, οὔτε ἤδη πάντη ζῶα περὶ τὸν μόσχον πληθύνοντα ὄψει· ἀκίνητα μὲν πάντα, κατὰ μικρὸν δὲ αὐξανόμενα. (33) ἴδιος δ’ ἂν καὶ τὴν πτεροφύησιν ἤδη διαρθρουμένην, τὴν τε οἰκείαν χροιάν λαμβανούσας, περικαθεστῶσας δὲ τὸν βασιλέα, καὶ προσπετασθείσας, βραχύτερον δέ, καὶ ὑποτρεμούσας ταῖς πτέρυξι, διὰ τὴν ἀήθειαν τῆς πτήσεως, καὶ τὴν τῶν μελῶν ἀτονίαν. (34) Προσιζάνουσι δὲ ταῖς θυρίσι ῥοιζηδόν, ὠθοῦσαι καὶ βιαζόμεναι ἀλλήλας, πόθῳ τοῦ φωτός. (35) ἄμεινον δὲ τὰς ἀνοίξεις καὶ ἀποφράξεις τῶν θυρίδων, καθὼς εἴρηται, παρ’ ἡμέραν ποιεῖσθαι. (36) δέος γὰρ μὴ μεταβάλλοντα ἤδη τὴν τῶν μελισσῶν φύσιν, διὰ τὴν πλείω σύγκλεισιν οὐ σπάσαντα κατὰ καιρὸν τὸν ἀέρα, ὥσπερ πνιγμῶ διόλγηται. (37) Τοῦ δὲ οἴκου ὁ μελισσῶν ἐγγύς ἔστω, καὶ ὅταν ἐκπετασθῶσιν ἀνοιγομέναις ταῖς θυρίσιν ὑποθυμία θύμου τε καὶ κνεώρου. (38) τῇ γὰρ ὁσμῇ ἐλκύσεις αὐτὰς εἰς τὸν μελισσῶνα, τεθεραπευμένας ὀσμαῖς ἀνθῶν· καὶ θυμιῶν οὐκ ἀκούσας εἰσελάσεις. χαίρουσι γὰρ μέλιτται τῇ εὐωδίᾳ καὶ ἀνθεσιν, εἰκόσιν εἶναι μέλιτος δημιουργοῖς.

## 2. Tradução



*Sobre as abelhas e como se pode gerá-las a partir de um boi, o que se chama bugonia.*

De Florentino.<sup>5</sup>

(1) O lugar em que as abelhas devem estar precisa ser voltado para o nascer do sol de inverno ou de primavera, a fim de que elas tenham calor durante o inverno e que ventos de verão soprando sobre elas as refresquem. (2) A melhor água para o enxame é aquela que corre por ásperos seixos, pura e límpida, produzindo, assim, abelhas saudáveis e mel puro. (3) É necessário colocar pedras marinhas e madeiras emergindo um pouco da água para que, ao pousar, possam beber sem fadiga. (4) Se não houver água corrente jorrando da terra, derrame água de um poço sobre lagares límpidos ou reservatórios, e que eles estejam próximos das abelhas para que elas não se cansem levando água. (5) Elas se agradam muito com a abundância de tomilho<sup>6</sup> e, compartilhando dele sem inveja<sup>7</sup>, produzem muito mel e geram enxames. (6) Sálvia<sup>8</sup>, segurelha<sup>9</sup> e codesso<sup>10</sup> são os alimentos mais agradáveis às abelhas, novos enxames se adaptam melhor ao codesso e dele tiram proveito sem grandes penas. (7) As melhores melgueiras,<sup>11</sup> isto é, os receptáculos para a acolhida [das abelhas] são

<sup>5</sup> Sobre Florentino, sabemos (cf. JONES; MARTINDALE; MORRIS, 1971; verbete “*Florentinus 2*”) que foi provavelmente nativo da cidade Trier. Provavelmente ocupou a função de estenógrafo entre 379-80 d.C., questor por volta de 395 d.C., e *Praefectus Urbis Romae* entre 395 d.C. e 397 d.C., tendo por fim sido substituído no cargo por Lampádio. Teria se afastado das funções públicas para viver o restante da vida na Gália. Teve dois irmãos, Minérvio e Protádio, e um filho também chamado Minérvio. Cláudio dedicou a Florentino o segundo livro de *De Raptu Proserpinae*, “Do Rapto de Prosérpina.” Notabilizou-se na função de *Praefectus* por sua ação quando da deserção de Gildo, filho do rei Nubel, da Mauritânia (cf. JONES; MARTINDALE; MORRIS, 1971; verbete “*Gildo*”), pelo lado ocidental do império. A querela contra o governo central, em 397 d.C., fez com que o abastecimento de grãos ficasse comprometido em Roma. Apesar da fome, Florentino soube administrar e manter a cidade em paz (PAULY; WISSOWA, 1910, 6.2, 2755).

<sup>6</sup> Em grego, θύμος, timo, tomilho.

<sup>7</sup> O advérbio ἀφθόνως, “sem inveja”, reforça a ideia da abundância de tomilho, ou seja, por haver grande uma grande quantidade de tomilho, as abelhas não invejam. Ademais, essa ideia negativa acentua outras presentes no texto (ἀμογητί, “sem fadiga”, e μὴ κάμνωσι, “que não se cansem”, ἀπονώτερον, “sem grandes penas”). Em conjunto, as negativas constroem uma ambientação ideal para as abelhas.

<sup>8</sup> Para o grego ἐλελίσφακον.

<sup>9</sup> Segurelha (para o grego θύμβρα): designação das plantas da família das labiadas; erva anual (*Satureja hortensis*) nativa da Europa, com propriedades estimulantes e antiespasmódicas; caracterizada por ramos cobertos de pelos brancos, folhas lineares, lanceoladas, aromáticas e de sabor picante, usada como condimento, flores brancas ou avermelhadas, em corimbos, e aquênios ovoides; também chamada alfavaca-do-campo; mesmo que tomilho (*Thymus vulgaris*) (cf. HOUAISS, 2009).

<sup>10</sup> Codesso (para o grego κύττισσον): designação comum a várias árvores e arbustos dos gêneros *Cytisus* e *Adenocarpus* e especialmente a um arbusto do gênero *Laburnum*, todos de uma mesma tribo da família das leguminosas; nativo da Europa, melífero, com folhas trifolioladas, flores amareladas e vagens achatadas e sinuosas.

<sup>11</sup> Melgueira (para o grego κατὰ κλεισις): cortiços com favos de mel.

as feitas de tábuas de faia<sup>12</sup> ou figueira; e igualmente o são as feitas da madeira de pinho ou de azinheira. A largura deve ser de um côvado e a extensão de dois. (8) Deve ser untada externamente com uma pasta<sup>13</sup> de areia e esterco, e desse modo possa estragar menos. É preciso perfurá-las transversalmente para que os ventos que sopram levemente no interior sequem e exponham ao ar as teias de aranhas e os bolores. (9) Esses animais agradam-se principalmente no isolamento e sofrem com a intervenção dos homens. Por essa razão, é preciso que o apicultor<sup>14</sup> construa em redor um pequeno muro feito de pedras delgadas para que as abelhas ao voar através dos buracos possam escapar das aves que as perseguem e do orvalho. (10) Elas gostam de suas pastagens costumeiras e para pousos estranhos não devem ir facilmente: justamente por isso é necessário conservá-las em seu lugar. (11) Se ao ser comprada por alguém ou, por outra razão, for necessário transportar de lugar, na noite e com calma, o apicultor, amarrando as melgueiras<sup>15</sup> com couro, deve manusear tudo antes do dia, fazendo de maneira reservada, sem agitar os favos e sem estressar os animais. (12) Ao comerem a eufórbia,<sup>16</sup> provando do sumo, elas sofrem de diarreia; por isso é preciso eliminar e arrancar a [eufórbia] crescida próxima a elas, e remediá-las com uma proteção do fruto da romã, isto é, uma capa<sup>17</sup>, depois de moída e coada em fina peneira [...] e misturada com mel e vinho seco. (13) Uma vez, porém, o enxame adoecido, irás curá-lo queimando e defumando rebentos de macieira e figueira selvagem. Se doentes da visão, irás curá-las com a fumaça das folhas do orígano.<sup>18</sup> (14) Da mesma maneira que as nascidas de um boi<sup>19</sup> são geradas em vinte e um dias, assim os enxames se reproduzem no mesmo número de dias. (15) As rainhas<sup>20</sup> se encontram no interior dos favos de mel. É necessário que em cada colmeia, mesmo pequena, se deixe apenas uma e elimine as demais. Colocadas juntas com mais de uma rainha, as abelhas entram em discórdia e se afastam dos trabalhos. (16) As melhores dentre as

<sup>12</sup> Para o grego ὀξεῖνος (ὀξέα, ὀξύινος), cf. LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996: ὀξέα ou ὀξύη: *fagus siluatica*, faia.

<sup>13</sup> κονίας καὶ βολβίτου φυράματι: cf. LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996: φύραμα, “massa”, “pasta”; βόλβιτον ou βόλβιτος corruptelas da forma masculina βόλιτος, “esterco de vaca”.

<sup>14</sup> Em grego, ἔσμοφύλαξ, o protetor do enxame.

<sup>15</sup> Em grego, ἀγγεῖα. Cf. 15.2.7.

<sup>16</sup> Em grego, τιθύμαλλος (*Euphorbia Peplus*), a eufórbia, designação comum às plantas do gênero *Euphorbia*, da família das euforbiáceas (HOUAISS, 2009), para o inglês *spurge*, caracterizada por um sumo leitoso acre com propriedades purgativas ou medicinais (cf. *Oxford English Dictionary (OED)*).

<sup>17</sup> Em grego, κέλυφος, cf. LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, falando de frutas, “revestimento, invólucro, capa”.

<sup>18</sup> Em grego, ὀρίγανος(ή), orígano, designação comum às plantas do gênero *origanum*, da família das labiadas nativas da Europa, da Ásia e do Mediterrâneo; a espécie mais conhecida é o orégano (HOUAISS, 2009).

<sup>19</sup> Em grego, αἰβουγονεῖς.

<sup>20</sup> Em grego, οἰβασιλεῖς, masculino. Entre os antigos, a crença era de que um macho da espécie regia a colmeia.

rainhas são as de pelos dourados, de tamanho uma vez e meia de uma abelha comum; as segundas melhores são as de cores variadas, de tom enegrecido, o dobro do tamanho. (17) A eufórbia, o heléboro,<sup>21</sup> a tápsia,<sup>22</sup> o absinto<sup>23</sup> e a figueira selvagem<sup>24</sup> devem ser retiradas do lugar, e tudo o que possa destruir as abelhas. Na verdade, convivendo com essas coisas, elas produzem um mel inferior. (18) Da mesma maneira, deverás destruir os animais que as ameaçam (são eles: as vespas, os abelheiros, os abelharucos, as andorinhas, lagartos<sup>25</sup> e salamandras) [...] e todas as coisas que são perniciosas, que afugentam e que destroem as abelhas. (19) Por dificilmente suportar a aproximação dos homens e avançar contra eles, são mais severas para com eles quando exalam cheiro de vinho e de perfume; atacam as mulheres principalmente as que acabaram de ter relações sexuais. (20) As melgueiras, onde ficam as abelhas, devem ser besuntadas cuidadosamente com flores de tomilho ou de choupou-branco.<sup>26</sup> E para que elas, sobretudo, gostem de suas moradas e queiram permanecer nelas, deverás, de igual maneira, amaciar a mesma proporção de forragem de nardo<sup>27</sup> e mirra e, misturando a eles quatro vez a quantidade de mel, besuntarás as melgueiras. (21) Juba, rei a Líbia, diz ser possível produzir abelhas em um baú de madeira; Demócrito e Varrão,<sup>28</sup> em latim, dizem ser possível produzir em um cômodo, o que é ainda melhor. (22) A instrução é a seguinte: o cômodo deve ser alto, de dez côvados, a largura também de dez côvados e os lados na mesma medida. Uma única entrada deve ser construída e quatro janelas, uma em cada lado. (23) Para lá levando um boi de trinta meses de boa aparência, bem gordo. Deves cercá-lo com muitos jovens, e eles devem bater nele fortemente com maças e devem matá-lo, esmagando os ossos juntamente com a carne. (24) Eles devem estar atentos para não deixar sangrar alguma parte do boi (pois a abelha não pode ser concebida do sangue), nem cair violentamente com os primeiros golpes. (25) Cada orifício do boi deve ser imediatamente obstruído com tecidos

<sup>21</sup> Em grego, ἑλλέβορος (no dialeto ático ἑλλ-), heléboro, erva do gênero *helleborus*, da família das ranunculáceas, muito venenosa, e nativa da Europa, Mediterrâneo e Ásia (HOUAISS, 2009). Em inglês, *hellebore*, nome dado pelos antigos a plantas de propriedades venenosa e medicinais e famosas para doenças mentais (OED).

<sup>22</sup> Em grego, θάψια, a tápsia, planta do gênero *thapsia* da família das umbelíferas, nativas do Mediterrâneo. Em inglês, *deadly carrot* (cf. OED).

<sup>23</sup> Em grego, ἀψίνθιον, *Artemisia absinthium*, erva aromática nativa da Europa; das raízes e folhas se extrai um óleo volátil tóxico com ação sobre o sistema nervoso (HOUAISS, 2009).

<sup>24</sup> Em grego, ἄγριουσκῆ. Pelo menos uma versão antiga do texto traz “ἄγριονσίκυον”, “pepino selvagem” (cf. Paládio 1.37.5).

<sup>25</sup> Em grego, κροκόδειλος, cf. LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996 κροκόδιλος, palavra jônica para lagarto.

<sup>26</sup> Em grego, λεύκη, choupou-branco, árvore (*Populusalba*) da família das salicáceas, nativa da Europa e Ásia, de casca rugosa na base e lisa no ápice, rica em tanino.

<sup>27</sup> Em grego, νάρδος (ή), nardo, *nardus*, planta da família das gramíneas, nativa da Europa e Oeste da Ásia.

<sup>28</sup> Cf. Varrão 3.16; Columela 9.14.3.

limpos, finos e besuntados com resina:<sup>29</sup> os olhos, as narinas, a boca e outros foram feitos pela natureza para a evacuação necessária. (26) Depois, estendendo bastante tomilho, colocando o boi deitado sobre ele e saindo imediatamente da sede, eles devem untar as portas e as janelas com argila espessa de modo que não haja entrada de ar, de vento, ou saída alguma.<sup>30</sup> (27) Na terceira semana, é preciso deixar entrar luz e ar puro plenamente, exceto por onde o vento passe com mais força: se assim for, é preciso deixar a referida entrada fechada. (28) Quando as matérias<sup>31</sup> parecerem animadas, respirando por conta própria, faz-se necessário novamente fechar com argila conforme a primeira argamassa. (29) No décimo primeiro dia depois deste, ao abrir encontrarás [a sede] repleta de abelhas reunidas umas sobre as outras formando cachos, e os chifres e os ossos restantes do boi, os pelos e nada mais. (30) Dizem que as rainhas nascem do cérebro, e, das carnes, as demais abelhas, e que as rainhas também nascem da medula espinhal, e que, entretanto, as que nascem do cérebro são mais fortes que as demais em tamanho, beleza e vigor. (31) Observarás a primeira mudança e a transformação dos corpos<sup>32</sup> em animais, como se fossem o embrião e o nascimento, a partir desse ponto. (32) Pois, uma vez aberta a sede, verás animais pequenos e brilhantes de aspecto, semelhantes uns aos outros e imperfeitos, ainda não verás animais por toda a parte se aglomerando em torno do vitelo:<sup>33</sup> verás todos imóveis, crescendo aos poucos. (33) Só depois poderás ver uma abelha adquirindo asas, outras tomando a coloração natural, outras rodeando a rainha, outras voando, outras tremulando as asas por causa da inexperiência de voar e da falta de vigor das articulações. (34) Elas se reúnem nas janelas com grande zumbido, empurrando e usando de força umas sobre as outras na busca pela luz. (35) Melhor, então, é que abras e feches as janelas em dias alternados, como foi perguntado. (36) É recomendado, pois, que a natureza das abelhas não seja alterada por conta de um confinamento mais demorado, não tomando ar em tempo, uma vez que o calor sufocante pode matar as abelhas. (37) Que o apiário esteja perto de casa e, quando se espalharem, com as janelas abertas, fumiga o tomilho e o louro.<sup>34</sup> (38) Pois com a fragrância arrastarás as abelhas para o apiário, sendo atraídas pelas fragrâncias das flores, e fumigando as conduzirás para dentro de bom grado. As abelhas, pois,

<sup>29</sup> Em grego, πίσσα, pez ou resina.

<sup>30</sup> Na passagem, μηδ' ἤντιν' οὖν εἴσδουσιν ἢ διάπνευσιν εἶναι... “que não haja entrada ou transpiração alguma...”; para διάπνευσις, cf. *LSJ*, mesmo que διαπνοή, “exalação”, “transpiração”.

<sup>31</sup> Em grego, ὕλη, cf. *LIDDELL; SCOTT; JONES*, 1996 III.1. A. S. F. Gow (1944, p. 14) sugere outra emenda ao texto em razão do uso raríssimo da palavra grega ὕλη com o sentido de “matéria” nas *Geopônicas*. Segundo o estudioso, αἱ εὐλαί, “as larvas”, parece a palavra mais apropriada.

<sup>32</sup> Em grego, τῶν σαρκῶν.

<sup>33</sup> Em grego, μόσχος, broto, rebento, filhote [de algum animal], vitelo.

<sup>34</sup> Em grego, κνέωρος(ός), tipo de louro; cf. *LIDDELL; SCOTT; JONES*, 1996, *spurge-flax* (*Daphne Gnidium*); cf. *OED*, da família da eufórbia. Cf. Plínio 21.9.

regozijam-se com o bom perfume e com as flores, que parecem existir para as fabricantes do mel.

## REFERÊNCIAS

CALLIMACHUS. *Volumen I. Fragmenta*. Edidit R. Pfeiffer. Oxonii: E TypographeoClarendoniano, 1949.

CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. (Eds). *Brill's New Pauly: encyclopaedia of the Ancient World: Antiquity*. English Edition Christiane F. Salazar et al. Leiden-Boston: Brill, 2003-2010.

CASSIANUS. *Γεωπόνικα: agricultural pursuits*. Vol. II. Trans. by T. Owen. London, 1805.

CASSIANUS. *Geoponica siue Cassiani Bassi Scholastici de re rustica eclogae*. Ed. Henricus Beckh. Stuttgart: Teubner, 1994.

*Oxford English Dictionary [OED] CD-ROM, version 4.0.0.2, 2009.*

GOW, A. S. F. BOYTONIA in *Geoponica XV.2. The Classical Review*. Vol. 58, nº 1, p. 14-15, 1944.

HORNBLLOWER, S; SPAWFORTH, A.; EIDINOW, E. (Eds.). *The Oxford Classical Dictionary*. 4.ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Com a nova ortografia da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JONES, A. H. M; MARTINDALE, J. R.; MORRIS, J. *The Prosopography of the Later Roman Empire*. Vol. 1, AD 260-395. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *A Greek-English Lexicon, with a revised supplement*. 9.ed. Oxford: Clarendon, 1996.

MUNIZ, L. Cenas de restauração: a grotesca imagem da bugonia nas *Geórgicas* 4.281-314. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 7, nº 2, p. 17-28, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ujf.br/index.php/ronai/article/view/28173/19899>. Acesso em: 20 jun. 2023.

NICANDER. *The Poems and Poetical Fragments*. Ed. with a translation and notes by GOW, A. S. F. & SCHOLFIELD, A. F. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PAULY, A. F., G. WISSOWA *et al.* *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: A. Druckenmüller, 1910.

POWELL, J. U. (Ed.) *Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum graecorum aetatis ptolemaicae. 323-146 a.C. Epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum*. Chicago: Ares Publisher, 1981.

Data de envio: 02/07/2023

Data de aprovação: 24/10/2023

Data de publicação: 15/12/2023

**O batismo de Probo (*Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca*, XXI):  
tradução e comentário**

Fernando Pavão  
mestrando/Universidade de São Paulo (USP)  
pavao.fernando@hotmail.com

**RESUMO:** A narrativa do batismo de Probo marca o final da primeira parte do enredo dos *Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca*, um romance cristão escrito na Antiguidade Tardia. Trata-se de uma passagem importante para a datação da composição, que apresenta uma possível relação intertextual e um termo não dicionarizado, que pode indicar um erro na passagem dos manuscritos unciais para os minúsculos. O objetivo desse artigo é apresentar a tradução dessa passagem (*Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca*, XXI) e uma discussão dos itens relevantes para datação nela contidos, além de introduzir brevemente a obra para contextualização do estudo.

**Palavras-chave:** *Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca*; Romance Grego Antigo; Ficção grega do período imperial.

**The baptism of Probus (*Acts of Xanthippe, Polyxena, and Rebecca*, XXI): a  
translation and commentary**

**ABSTRACT:** The narrative of the baptism of Probus marks the end of the first part of the plot of the *Acts of Xanthippe, Polyxena, and Rebecca*, a Christian novel written in Late Antiquity. This is an important passage for establishing the date of composition, with a possible intertextual relationship and a non-dictionary term, which may indicate an error in the passage from uncial to minuscule manuscripts. The purpose of this article is to present the translation of this passage (*Acts of Xanthippe, Polyxena, and Rebecca*, XXI) and a discussion of the relevant items for establishing the date of the composition, as well as briefly introducing the work to contextualize the study.

**Keywords:** *Acts of Xanthippe, Polyxena, and Rebecca*; Ancient Novel; Greek fiction from the Imperial Period.

## 1. Sobre a obra<sup>1</sup>

A narrativa ficcional conhecida como *Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca*<sup>2</sup> foi composta em grego *koiné*, em data incerta, na Antiguidade Tardia. Seu enredo pode ser dividido em duas partes, de vinte e uma seções cada. A primeira narra a conversão de Xantipa ao cristianismo e as provações que ela enfrenta até a conversão de seu marido Probo, um homem importante da região da Hispânia. A segunda narra as aventuras da virgem Políxena, irmã mais nova de Xantipa, e o seu encontro com Rebeca em terras distantes, em uma sequência de raptos, desencontros e livramentos miraculosos. Os apóstolos Paulo, Pedro, Filipe e André também estão presentes na obra, mas, diferente dos *Atos Apócrifos*, não como protagonistas. Dentre eles, Paulo é o que ocupa maior destaque.

O enredo da primeira parte tem início quando um servo de Probo vai a Roma e ouve Paulo. Ele é apressado por cartas para retornar e acaba adoecendo, desejoso pela mensagem apresentada como divina. Já na Hispânia, o servo relata aos seus senhores o que viu e ouviu, mesmo sem saber o nome do pregador, e acaba falecendo. Esse relato é o suficiente para Xantipa também adoecer, e ela passa a se lamentar e a realizar longas preces. Ela adota, desde então, uma postura de completa abstinência sexual, além de outras duras austeridades. É nesse contexto que o próprio Paulo chega à Hispânia. Probo, por sua vez, não entende as transformações na vida da esposa e, tendo inicialmente recebido Paulo em sua casa, o expulsa e tenta impedir que Xantipa saia para ver o pregador. Ela, no entanto, consegue subornar o soldado que guardava o portão e foge para ser batizada. Probo, após um sonho interpretado por sábios de sua confiança, acaba também se convertendo e igualmente recebe o batismo. Já a segunda parte da narrativa tem como foco o rapto da virgem Políxena, irmã de Xantipa, por um inimigo de seu pretendente. Ele tenta levá-la para Babilônia, mas acaba sendo desviado de seu caminho após cruzar com um navio no qual estava o apóstolo Pedro e, assim, termina na Grécia. Lá, a jovem é salva pelo apóstolo Filipe, mas, após descobrir que aquele que a raptou havia reunido um exército, foge. Desse modo, ela passa a viver várias aventuras: amizade com uma leoa selvagem; batismo e abandono pelo apóstolo André; encontro com a também virgem Rebeca, de Israel, e com um muleiro cristão, que tenta ajudá-la a retornar para casa; novo rapto, dessa vez por um governante poderoso; tentativa de fuga com o filho do governante, que também era cristão; condenação à morte na arena;

---

<sup>1</sup> Esse artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa que contempla a tradução completa dos *Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca* e um estudo da relação da obra com o romance grego antigo.

<sup>2</sup> O título do texto grego é Βίος καὶ πολιτεία τῶν ὁσίων γυναικῶν Ξανθίππης Πολυξένης καὶ Ρεβέκκας, *Vida e conduta das santas mulheres Xantipa, Políxena e Rebeca*. O título em latim, *Acta Xanthippae et Polyxenae*, foi dado por James para publicação em 1893, segundo Burrus (2018, p. 15), aparentemente para enfatizar as afinidades com os *Atos Apócrifos*.



livramento miraculoso por outra leoa e conversão de toda a cidade; nova tentativa de rapto em uma ilha no caminho de volta; e, por fim, retorno para Hispânia e reencontro com Paulo e Xantipa.

Para aqueles familiarizados com as prosas ficcionais do período imperial romano, já é possível notar pelo breve resumo acima que a composição possui diversos pontos de contato com os romances antigos<sup>3</sup> de temática amorosa e de aventuras (KONSTAN; RAMELLI, 2014, p. 187). Devido a essa proximidade, o escritor e pesquisador britânico Montague Rhodes James, que editou e publicou o texto grego em 1893, acreditou que a obra poderia despertar a atenção tanto dos que se interessam pelos primórdios do cristianismo quanto dos que estudam o desenvolvimento da literatura greco-romana (JAMES, 1893). Desses últimos, segundo ele, por se tratar de uma narrativa cujo propósito era substituir os “romances pagãos” (*pagan novels*). Nas décadas seguintes, porém, a obra acabou ficando praticamente esquecida, apesar do grande número de publicações acadêmicas a respeito do romance antigo que surgiram no século XX e ainda continuam a surgir<sup>4</sup>. Essa tendência vem finalmente mudando nos últimos anos, com a publicação de artigos que colocam os *Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca* em diálogo com os romances gregos e com os *Atos Apócrifos* em influentes coletâneas internacionais, como a *Fiction on the Fringe* (KONSTAN, 2009). Nas últimas décadas, tivemos também a publicação de novas traduções do texto para o inglês (EASTMAN, 2016), para o holandês (HUNINK, 2013) e para o francês (JUNOD, 2023), essa última, já no ano de 2023, pela prestigiosa editora Brepols.

A seção XXI, que destaco no presente texto, é particularmente interessante para examinarmos, pois marca o final da primeira parte do enredo, quando Probo se converte e é batizado. Como veremos na sequência, trata-se de um trecho importante para a discussão a respeito da datação da obra e que, dentre os desafios para a tradução, inclui uma palavra não dicionarizada.

## 2. Texto grego<sup>5</sup>

[XXI] Τότε ἀναστὰς ἀπὸ τοῦ ἐδάφους ὁ Πρόβος ἀνέπεσεν πάλιν ἐπὶ τὴν κλίνην· καὶ τὸ πρῶτ' ἀναστὰς ἦλθεν πρὸς τὸν Παῦλον, καὶ εὐρών αὐτὸν βαπτίζοντα πολλοὺς εἰς τὸ τῆς ζωαρχικῆς τριάδος ὄνομα, λέγει· Εἰ ἄρα ἄξιός εἰμι, κύριέ μου Παῦλε, λαβεῖν τὸ βάπτισμα, ἰδοὺ ἡ ὥρα. λέγει αὐτῷ ὁ Παῦλος· Τέκνον, ἰδοὺ ἔτοιμον τὸ ὕδωρ πρὸς καθαρισμὸν τῶν προσερχομένων τῷ Χριστῷ. παρευθὺ οὖν σπουδαίως ἀποδυσάμενος τὰ ἱμάτια αὐτοῦ, κρατοῦντος αὐτὸν τοῦ Παύλου,

<sup>3</sup> Utilizo o termo “romance antigo” seguindo a nomenclatura empregada em português para o estudo do gênero. Na literatura crítica anglófona, o termo predominante é “*ancient novel*” e, na francófona, “*roman antique*” ou “*roman ancien*”.

<sup>4</sup> Para um ensaio panorâmico a respeito do romance antigo e de algumas das principais publicações sobre o tema, ver DUARTE, 2016.

<sup>5</sup> A tradução tem por base a edição de James (1893), que utiliza o manuscrito *Paris gr. 1458* (XI d.C.).

εἰσεπήδησεν εἰς τὸ ὕδωρ, λέγων· Ἰησοῦ Χριστέ, υἱὲ τοῦ θεοῦ καὶ θεὲ αἰώνιε, πᾶσα μου ἁμαρτία ὑπὸ τοῦ ὕδατος τούτου κατασχεθεῖη. ὁ δὲ Παῦλος εἶπεν· Βαπτίζομέν σε εἰς ὄνομα πατρὸς καὶ υἱοῦ καὶ ἀγίου πνεύματος. καὶ εἶθ' οὕτως ἐποίησεν αὐτὸν τῆς εὐχαριστίας μεταλαβεῖν τοῦ Χριστοῦ. τότε ἡ Ζανθίππη περιχαρῆς γενομένη πάνυ, περὶ τὴν ἑσπέραν ὥρμησεν σὺν τῷ ἀνδρὶ ἐν τῇ οἰκίᾳ τοῦ δοῦναι εὐφρασίαν πᾶσιν τοῖς ἐν τῷ οἴκῳ καὶ ἑορτὴν ἐπιτελέσαι· καὶ ἐλθόντων αὐτῶν, διαταξαμένη δεῖπνον λαμπρὸν γενέσθαι, ἀνήρχετο αὐτὴ ἐπὶ τρίκλινον. καὶ ἰδοὺ ἐπὶ τὴν κλίμακα δαίμων ἐπελθὼν ἐν ὁμοιώματι ἐνὸς τῶν μίμων, στὰς ἐν γωνίᾳ σκοτεινῇ ἐβούλετο ἐκφοβῆσαι καὶ δειλαίνειν τὴν Ζανθίππην. αὐτὴ δὲ νομίσασα εἶναι τὸν μῖμον ὃν εἶχον κατὰ συνήθειαν, χολέσασα εἶπεν· Πλειστάκις αὐτῷ εἶπον ὅτι οὐκέτι παιγνίων ἀνέχομαι, καὶ περιφρονεῖ μου ὡς γυναικός· καὶ εὐθέως ἀρπάσασα κογχοστάτην σιδηροῦν, ῥίπτει εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ καὶ συνέτριψεν αὐτοῦ ὄλην τὴν ὄψιν. τότε ὁ δαίμων ἀνεβόησε λέγων· Ἦ βία· ἀπὸ τούτου χανότου καὶ αἱ γυναῖκες ἔλαβον ἐξουσίαν τοῦ τύπτειν ἡμᾶς. ἡ δὲ Ζανθίππη ἐδείμασεν σφόδρα.

### 3. Tradução: O batismo de Probo (*Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca, XXI*)

Então Probo se levantou do chão e se deitou novamente no leito. De manhã cedo, ele se levantou e foi até Paulo e, tendo o encontrado batizando muitos em nome da trindade doadora de vida, disse: “Se sou digno de receber o batismo, meu senhor Paulo, eis a hora”. Disse-lhe Paulo: “Filho, eis que a água está pronta para a purificação dos que vêm a Cristo”. Imediatamente, então, ele depressa retirou as suas vestes e, com o apoio de Paulo, saltou na água dizendo: “Jesus Cristo, filho de Deus e Deus eterno, que todo o meu pecado seja retido debaixo dessa água”. E Paulo disse: “Nós te batizamos em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”. E assim ele o fez tomar parte da ceia de ação de graças de Cristo. Então Xantipa ficou muito radiante e, em casa, por volta do entardecer, começou com o marido a dar bom ânimo a todos e a celebrar uma festa. Assim que chegaram, ela ordenou que uma ceia esplêndida ocorresse, e retornava para a mesa de refeição. E eis que perto da escada veio um demônio, à semelhança de um dos atores. De pé, em um canto escuro, ele desejava apavorar e intimidar Xantipa. Mas ela, considerando ser um ator que conhecia, disse irada: “Muitas vezes eu lhe disse que não suporto mais brincadeiras, mas ele me despreza como mulher”. E imediatamente ela pegou uma base de ferro, lançou no rosto dele e despedaçou toda a sua representação. Então, o demônio gritou, dizendo: “Ó violência! Com essa base as mulheres também receberam poder para nos golpear”. Mas Xantipa estava inteiramente assustada.

### 4. Comentário: O batismo de Probo (*Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca, XXI*):

Nas seções XIX e XX, Probo, por fim, se interessa pelo modo de cristianismo relatado na obra e vai até Paulo, que estava na casa de Filóteo<sup>6</sup>, um dos governantes da região, pois ele próprio havia o expulsado de sua casa. Ele encontra o apóstolo ensinando sobre a legitimidade das relações no casamento, ecoando a mensagem de *I Coríntios* 7.1-17, ao propor que aqueles que ardem na carne devem aguardar o matrimônio, em aparente contradição com o desenvolvimento da narrativa até ali, que exaltava a completa abstinência sexual por meio da figura exemplar de Xantipa. Tal ensino enche Probo de esperanças, e ele questiona o pregador para entender o porquê de sua esposa ter se afastado dele. O personagem Paulo, no entanto, alerta Probo sobre o castigo para os que cedem aos desejos da carne, contradizendo<sup>7</sup> o próprio ensinamento anterior e o texto de *I Coríntios*. Probo, tendo retornado a sua casa muito admirado, não se alimenta naquele dia e passa a realizar preces. A seção XXI, traduzida acima, narra o que ocorre na sequência, quando Probo retorna até Paulo de manhã cedo para ser batizado. O texto menciona que ele encontra o apóstolo batizando muitos em nome da “trindade doadora de vida” (ζωαρχικῆς τριάδος). Essa construção, segundo aponta Pervo (2015, p. 163), com base no *Patristic Greek Lexicon*, tem seu primeiro uso conhecido em Gregório de Nissa (330-395 d.C.). Eastman (2016) complementa que o termo pode sugerir o final do século IV d.C. como *terminus a quo* para datação. Essa possível relação ganha relevo, pois as estimativas para datação dos *Atos de Xantipa, Políxena e Rebeca* são variadas e se baseiam principalmente em elementos do próprio texto, devido à ausência de fontes manuscritas ou de testemunhos externos capazes de apoiar na avaliação<sup>8</sup>.

Outro desses elementos também pode ser encontrado na seção XXI, e foi observado por Bonnet (1894) em um artigo para *The Classical Review*. Após o batismo de Probo, Xantipa, que desde o início da narrativa jejuava, decide

<sup>6</sup> Conforme nota Eastman (2016, p. 434), Filoteo significa “aquele que ama Deus” e é uma transposição de Teófilo, suposto destinatário do evangelho de Lucas e do livro canonizado de *Atos dos Apóstolos*.

<sup>7</sup> Junod (2023, p. 67) entende que não há contradição entre os ensinamentos. Ele propõe que, no caso específico de Probo, o que está em pauta é o domínio sobre um desejo carnal animado por forças demoníacas, do qual o personagem precisa se libertar. Assim, para Junod, a primeira metade da obra não insta seus leitores a praticar a abstinência sexual, mesmo se casados, ou a renunciar ao casamento. A partir desse entendimento, ele questiona também se Políxena seria um paradigma de virgindade para sempre. A proposta de Junod, contudo, me parece frágil, pois não explica o motivo de Xantipa ter se afastado do marido logo no início da narrativa. Já na segunda metade da obra, tanto Políxena quanto Rebeca rejeitam o casamento em favor da virgindade. Seriam, então, todas essas personagens, assim como Tecla nos *Atos de Paulo e Tecla*, Migdônia nos *Atos de Tomé*, Drusiana nos *Atos de João* e Maximila nos *Atos de André*, casos específicos ou figuras exemplares?

<sup>8</sup> Segundo Junod (2023, p. 106-107), existem apenas três manuscritos preservados da obra: um em Paris, *Bibl. Nat., gr. 1458* (fols. 5v-17v), do século XI d.C.; um em Moscou, *Bibl. du Musée historique*, gr. 161 (fol. 259-272), também do século XI d.C.; e um no Vaticano, *Vat. gr. 803* (fol. 66-79v), do século XI ou XII d.C. Quanto aos testemunhos, James (1893, p. 43-44) destaca o *Menológico* de Basílio II e a menção (ὑπόμνημα) atribuída a Simeão Metafrasta como os dois exemplos mais antigos, ambos do século X d.C.

realizar uma festa, e ordena uma grande ceia para comemoração. No entanto, um demônio surge para tentar intimidá-la, mas ela o confunde com um ator conhecido e o ataca. Ele, então, surpreso, declara: “Ó violência! Com essa base (χανότου) as mulheres também receberam poder para nos golpear”. O termo χανότου, presente no texto grego editado por James em 1893, e até hoje o único disponível para obra, não é dicionarizado. De acordo com Bonnet (1894, p. 339), trata-se de um erro que ocorreu na passagem de um manuscrito uncial para um minúsculo, quando foi lido ΩΒΙΑΑΠΟΤΟΥΤΟΥΧΑΝΟΤΟΥΚΑΙ no lugar de ΩΒΙΑΑΠΟΤΟΥΚΟΓΧΟCTΑΤΟΥΚΑΙ. Assim ele propõe a correção para ὦ βία ἀπὸ τοῦ κογχοστάτου καὶ [...]. Segundo Bonnet, esse κογχοστάτης de ferro, que Xantipa lança no demônio, parece ser o pé (ou base) em que era colocado um vaso chamado κόγχη ou κόγχος, como στυλοβάτης é o pé sobre o qual uma coluna se apoia. Localizei o termo κογχοστάτης somente no *Patristic Greek Lexicon*, definido em inglês como “shell-shaped dish or container”. Já κόγχη, segundo o *Dicionário grego-português* (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2006-2010), pode ser entendido como um “vaso em forma de concha, usado como medida para líquidos”. Contudo, na primeira tradução do texto para o inglês, publicada por Craigie (1889), lemos “O violence, from this destroyer [...]”, desconsiderando a correção de Bonnet e oferecendo uma alternativa que, para Eastman (2016) é meramente especulativa, mas acabou se tornando influente. A versão em português de Proença e Proença (2022, p. 251)<sup>9</sup>, por exemplo, segue essa opção e traduz para “ó violência, do destruidor, [...]”. É cabível destacar que, um pouco antes, na mesma seção, o objeto que Xantipa toma para lançar é denominado κογχοστάτην σιδηροῦν no texto grego, coerente com a lógica proposta por Bonnet. Assim, opto na tradução por incorporar a correção e traduzo κογχοστάτην σιδηροῦν para “base de ferro” e κογχοστάτης para “base”. Uma alternativa proposta por Junod (2023, p. 147), em sua recente versão para o francês, é assumir o enigmático termo χανότου e focar na pessoa e no contexto, e não no objeto, resultando em: “Ô violence par cette personne”. Essa discussão a respeito do termo χανότου influencia a datação da composição, já que a correção proposta por Bonnet (1894) prevê a existência de manuscritos unciais. Segundo Eastman (2016), os unciais foram amplamente substituídos pelos minúsculos por volta do ano 800 d.C.<sup>10</sup>, sendo esse período, portanto, o *terminus ad quem* aproximado que pode ser inferido com base na correção sugerida. Temos assim,

<sup>9</sup> Tradução não anotada. A edição, com diversos *Atos Apócrifos*, lista em sua ficha técnica os tradutores: Claudio J. A. Rodrigues, Alex Altorfer, Jorge Camargo, Vagner Barbosa e Mariana E. Alces de Almeida, mas não vincula as obras traduzidas com os respectivos tradutores. Também não menciona se as traduções foram realizadas a partir das línguas antigas.

<sup>10</sup> Paroschi, em *Origem e Transmissão do Texto do Novo Testamento* (2012, pp. 24-25), acrescenta que a mudança para os minúsculos foi gradual, “vindo a se consolidar por volta do século XI, a partir de quando somente as minúsculas foram usadas”.

na seção XXI, indícios que situam o texto entre o final do século IV e o final do século VIII de nossa era, além de desafios interessantes para a tradução de um romance cristão<sup>11</sup> ainda pouco estudado.

## REFERÊNCIAS

BONNET, M. Sur les actes de Xanthippe et Polyxène. *The Classical Review*, v. 8, n. 8, p. 336-341, 1894.

BURRUS, V. Desiring Women: Xanthippe, Polyxena, Rebecca. In: JOHNSON, S.; DUPERTUIS, R. R.; SHEA, C. (eds.). *Reading and teaching ancient fiction: Jewish, Christian, and Greco-Roman narratives*. Atlanta: SBL Press, 2018. p. 9-27.

CRAIGIE, W. A. Life and Conduct of the Holy Women, Xanthippe, Polyxena, and Rebecca. In: SCHAFF, P. (ed.). *The Ante-Nicene Fathers*, vol. 9. New York: Scribner's Sons, 1899, p. 369-389. Disponível em: [www.ccel.org/ccel/schaff/anf09.pdf](http://www.ccel.org/ccel/schaff/anf09.pdf). Acesso em: 04 abr. 2020.

DUARTE, A. da S. Dez textos para conhecer o Romance Antigo. In: FARIA, J. R. (ed.). *Guia bibliográfico da FFLCH*. São Paulo: 2016 [8 p.]. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/files/2017-11/Romance%20antigo.pdf>. Acesso em 11 abr. 2020.

EASTMAN, D. L. Life and Conduct of the Holy Women Xanthippe, Polyxena, and Rebecca. In: BURKE, T.; LANDAU, B. (eds.). *New Testament Apocrypha: More Noncanonical Scriptures*, Volume 1. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 2016, p. 416-452.

HOLZBERG, N. *The Ancient Novel: an introduction*. London: Routledge, 2005.

HUNINK, V. *Vrouwen naast Paulus, twee romans uit het vroege christendom*. Budel: Damon, 2013, p. 53-110.

---

<sup>11</sup> A expansão do cristianismo no período imperial, em paralelo com o florescimento do romance antigo, teve como uma de suas consequências, no âmbito literário, o surgimento de diversas obras ficcionais em prosa que não mais exaltavam o poder de Eros, de Afrodite ou de Ísis, mas o de Cristo e de seus apóstolos. Dentre elas, podemos destacar os chamados *Atos Apócrifos*: *Atos de André*, *Atos de João*, *Atos de Paulo*, *Atos de Pedro* e os *Atos de Tomé*, datados aproximadamente entre os anos 150-250 d.C. Essas narrativas apresentam diversas características e motivos em comum com os demais romances antigos e são entendidas como “romances cristãos” por pesquisadores como Holzberg (2005, p. 17) e Ipiranga Júnior (2014, p. 57).

IPIRANGA JR., P. O romance antigo: teorização e crítica. **Eutomia: Revista de literatura e linguística**, Recife, v.1, n. 14, p. 45-65, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/726>. Acesso em: 09 mai. 2020.

JAMES, M. R. Apocrypha Anecdota: A Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments. In: **Texts and Studies: Contributions to Biblical and Patristic Literature**, vol. 2, no. 3. Cambridge: University Press, 1893. p. 58-85. Disponível em: <https://archive.org/details/apocrypha-anecdota00jame/page/58/mode/2up>. Acesso em 03 mar. 2021.

JUNOD, E. **Xanthippe et Polyxène: Un roman chrétien**. Turnhout, Belgium: Brepols, 2023.

KONSTAN, D. Reunion and Regeneration: Narrative Patterns in Ancient Greek Novels and Christian Acts. In: KARLA, G.A. (ed.). **Fiction on the Fringe: Novelistic Writing in the Post-Classical Age**. Leiden: BRILL, 2009, p. 105-120.

KONSTAN, D.; RAMELLI, I. The Novel and Christian Narrative. In: CUEVA, E.; BYRNE, S. (eds.). **A Companion to the Ancient Novel**. Malden/Oxford: Wiley/Blackwell, 2014, p. 180-198.

140

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. de M. (org.). **Dicionário Grego-Português**. 5 vols. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006-2010.

PAROSCHI, W. **Origem e Transmissão do Texto do Novo Testamento**. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

PERVO, R. Dare and Back: The Stories of Xanthippe & Polyxena. In: RAMELLI, I.; PERKINS, J. (eds.). **Early Christian and Jewish Narrative: The Role of Religion in Shaping Narrative Forms**. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015, p. 161-204.

PROENÇA, E de; PROENÇA, A. O. de (org.). **Um outro testamento: atos apostólicos**. São Paulo: Fonte Editorial, 2022.

Data de envio: 02/09/2023

Data de aprovação: 24/10/2023

Data de publicação: 15/12/2023

### Juvenal e os intelectuais: tradução da sátira VII

Mônica Costa Vitorino  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
vitorinomonvit@gmail.com

**RESUMO:** O objetivo principal desse texto é, através da tradução da Sátira VII, de Juvenal, apresentar a condição dos vários profissionais ligados à educação e cultura em Roma no tempo do poeta, isto é, séculos I e II d.C., e demonstrar que o gênero literário escolhido pelo autor, a sátira, serve perfeitamente como fonte para reconstruir o ambiente literário e intelectual romano da época.

**Palavras-chave:** Juvenal; Sátira VII; intelectuais.

### Juvenal and intellectuals: translation of Satire VII

**ABSTRACT:** The main purpose of the article is, through the translation of Juvenal's seventh satire, to present the condition of the various professionals linked to education and culture in Rome in the poet's time, that is, the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> centuries AD; and demonstrate that the literary genre chosen by the author, the satire, serves perfectly as a source for reconstructing the Roman literary and intellectual environment of the time.

**Keywords:** Juvenal; Satire 7; intellectuals.

São poucas e incertas as informações sobre a vida do poeta. Décimo Júnio Juvenal teria provavelmente nascido em Aquino, no sul do Lácio, entre os anos de 50 e 60 d.C., ou até mesmo no ano de 67, e teria morrido em 127. A sua produção poética constitui-se de 16 sátiras, em hexâmetros, subdivididas em cinco livros, num total de 3869 versos. A primeira sátira do autor, como geralmente é admitido, tem a função de um prólogo em que o poeta estabelece o seu programa poético. Nos versos 1-21, o autor declara abertamente desejar adotar a sátira como gênero literário e, em seguida, passa a elencar os motivos de tal escolha.

A razão que impele Juvenal a escrever sátiras é a *indignatio* diante dos vícios da cidade; matéria das suas sátiras será escrever tudo aquilo que os homens fazem: seus desejos, temores, iras, prazeres, intrigas.

*cum tener uxorem ducat spado, Mevia Tuscum figat  
aprum et nuda teneat uenabula mamma,  
patricios omnis opibus cum prouocet unus quo  
tondente grauis iuueni mihi barba sonabat,  
cum pars Niliacae plebis, cum uerna Canopi  
Crispinus Tyrias umero reuocante lacernas  
uentilet aestiuum digitis sudantibus aurum  
nec suffere queat maioris pondera gemmae,  
difficile est saturam non scribere... (1, 22-30)*

Quando um efeminado eunuco casa-se, Mévia transpassa um javali etrusco e com os seios nus segura os venábulos, quando desafia todos os patrícios com as suas riquezas um único homem, cujo corte me fazia ressoar a dura barba de homem feito, quando parte da plebe do Nilo, um escravo de Canopo, Crispino, movimentando os ombros, ajeita o seu manto de púrpura de Tiro e agita, durante o verão, o seu anel de ouro entre os dedos suados, e não poderia suportar o peso de uma gema maior, é difícil não escrever sátira.<sup>1</sup>

Após ter escolhido o gênero literário, um escritor latino habitualmente indicava os seus *auctores*, tomando posição em relação a estes. Juvenal, ainda na primeira sátira, declara abertamente tomar como modelo Lucílio: *cur tamen hoc potius libeat decurrere campo // per quem magnus equos Aurunca flexit alumnus* (1, 19-20); “Todavia, por qual motivo prefiro correr neste campo, através do qual o grande filho de Aurunca guiou os seus cavalos?”

<sup>1</sup> Todas as traduções do latim são nossas.



A sátira luciliana (LEFÈVRE, 2003, p. 251-252) se propunha um objetivo concreto e imediato, aquele de proporcionar alegria aos amigos e dores aos inimigos. Esta se caracteriza, na sua crítica a fatos e pessoas do presente, por um acento político e por um tom polêmico. Lucílio apresenta as suas sátiras como surgidas das vísceras, sem mediações ou atenuantes, com uma violenta sinceridade. A característica mais visível entre os dois autores é o tom agressivo endereçado a pessoas designadas pelo próprio nome. Já a divergência entre eles reside no fato de Lucílio ter atacado pessoas vivas da sua época, enquanto Juvenal usou nomes genéricos como *exempla*, seguindo o estilo retórico de fornecer elementos concretos àquilo que se critica e se ataca, de modo a obter a credibilidade do ouvinte. Juvenal, adotando o tom agressivo de Lucílio, assume conseqüentemente uma posição diversa daquela de Horácio, mesmo julgando que os argumentos que pretende tratar poderiam perfeitamente ter sido tratados pelo poeta de Venosa: *haec ego non credam Venusina digna lucerna?* (1, 51): “Essas coisas eu não deveria julgar dignas da lucerna de Venosa?”

O estilo de Juvenal, movido pela indignação, e a sua concepção da sátira parecem incompatíveis com os ensinamentos da *Ars poetica*, bem como a violência do seu tom muito contrastante como os *Sermones*. *Si natura negat, facit indignatio uersum // quaecumque potest, quales ego uel Cluuienus* (1, 79-80), “Se a natureza nega, a indignação faz o verso, como pode, como posso eu ou Cluvieno”.

Segundo Juvenal, inclusive Horácio, que faz opção por uma sátira de tom mais tranquilo, diante de tipos sociais tão corruptos como os contemporâneos de Juvenal, não se recusaria a usá-los como matéria, pois *quis iniquae tam patiens urbis, tam ferreus, ut teneat se?* (1, 30-31), “Quem é tão paciente diante de uma cidade tão perversa, tão férrea, a ponto de se conter?”.

A primeira sátira de Juvenal se ocupa principalmente dos problemas de composição e fornece a chave de leitura desejada pelo autor. Seria empobrecedor afirmar que Juvenal tenha escolhido a sátira por ser um gênero destinado unicamente a finalidades éticas e não poéticas, ou então que não se trataria de uma escolha devida a inclinações pessoais, mas a uma necessidade específica, enquanto um gênero no qual o poeta poderia dar vazão a toda a sua raiva.

O verso *si natura negat facit indignatio uersum* (1, 79) introduz uma questão fundamental à discussão da poética de Juvenal. O que, à primeira vista, pode parecer uma afirmação de que, na composição da sátira, não seria necessário o talento poético, não corresponde absolutamente às críticas movidas pelo autor à literatura do seu tempo. Torna-se necessário, portanto, procurar esclarecer o verdadeiro significado do verso. A palavra *natura* equivale aqui, indubitavelmente, a *ingenium*, e, dessa equivalência, se compreende que todo o

discurso se volta para os problemas da *ars*, ou seja, os problemas da elaboração, da elocução, do estilo e da dignidade literária.

Horácio, na sua *Ars poetica*, postula que a obra bela não é resultado exclusivo do gênio e do trabalho, mas sim que, para produzi-la, é necessário o concurso seja da *natura*, seja da *ars*:

*Natura fieret laudabile carmen an arte,  
quaesitum est; ergo nec studium sine diuite uena  
nec rude quid prosit uideo ingenium alterius sic  
altera poscit opem res et coniurat amica* (Hor. *Ars*, 408-411)

Já se questionou se o que torna um poema digno de elogio é a natureza ou a arte: eu não vejo de que serve a dedicação sem uma veia rica, nem o talento sem o polimento; assim, uma coisa pede auxílio da outra, conspirando amigavelmente.

O critério da qualidade poética é introduzido por Juvenal, no âmbito da primeira sátira, no verso 1, 80: *qualecumque potest, quales ego uel Cluuienus*. O resultado artístico obtido poderá ser sublime ou medíocre, dependendo da qualidade ou da mediocridade do escritor. É evidente que não se trata de uma declaração de incompetência da parte de Juvenal. A sua modéstia deve ser entendida como um procedimento retórico, propriamente uma *excusatio*, que, na verdade, constitui um elemento característico dos prefácios em geral.

## 1. A sátira VII

A sátira é considerada uma suasória, termo derivado do verbo *suadere*, que significa “convencer”, “persuadir”. Indicava o discurso destinado a persuadir alguém a fazer ou não determinada ação. Na forma de discurso deliberativo, foi um dos exercícios mais frequentes nas escolas de retórica da época imperial. É dedicada ao poeta Telesino.

A parte inicial da sátira consiste em uma introdução que estabelece o tema geral, seguido por um grande número de *exempla*. Segundo Juvenal, o imperador é a única esperança para os intelectuais: *et spes et ratio studiorum in Caesare tantum* (7, 1), “Tanto a esperança como a motivação para as letras residem somente em César”.

A identidade desse *Caesar* é objeto de discussão (HELMBOLD; O’NEIL, 1959; HIGHET, 1960, 106-112; PEPE, 1961). Permanece a dúvida se o poeta tinha em mente Trajano ou Adriano. De qualquer modo é provável que Juvenal faça alusão a um período compreendido entre o fim do principado de Trajano e o início do de Adriano, antes da partida deste para uma viagem de inspeção às províncias, no ano 121 d.C.

Além do imperador, não se pode ter ajuda de nenhuma outra fonte, porque, da parte dos nobres que os deveriam patrocinar, os escritores recebem apenas elogios e nada mais: *spes nulla ulterior, didicit iam diues auarus // tantum admirari, tantum laudare disertos* (7, 30-31), “nenhuma outra esperança; o rico avaro logo aprendeu somente a admirar, somente a elogiar os escritores”.

A isso, segue uma exemplificação detalhada da triste condição dos poetas (7, 36-97), e Juvenal argumenta que é difícil produzir obras literárias quando se tem de se preocupar com a própria subsistência: *quis locus ingenio, nisi cum se carmine solo // uexant et dominis Cirrhae Nysaeque feruntur // pectora uestra duas non admittentia curas?* (7, 63-65), “Que espaço para o talento, exceto quando a tua mente, que não admite dois pensamentos, é arrastada pelos senhores de Cirra e de Nisa e se atormenta somente com a poesia?”.

O autor recorda a tranquilidade usufruída por Horácio e Virgílio já que integravam o círculo literário de Mecenas em comparação aos poetas do seu tempo. Para ele não basta a fama, que deve ser seguida por uma recompensa em valor: *contentus fama iaceat Lucanus in hortis // marmoreis, at Serrano tenuique Saleio // gloria quantalibet quid erit, si gloria tantum est?* (7, 79-81), “Satisfeito com a fama, Lucano pode estar tranquilo nos seus jardins de mármore, mas, para Serrano e o pobre Saleio, a que serve a glória, por maior que seja, se é somente glória?”.

A sua conclusão é que um poeta, malgrado a fama, às vezes é obrigado a vender as suas obras por causa da fome:

*curritur ad uocem iucundam et carmen amicae  
Thebaidos, laetam cum fecit Statius urbem  
promisitque diem: tanta dulcedine captos  
adficit ille animos tantaque libidine uolgi  
auditur. Sed cum fregit subsellia uersu  
esurit, intactam Paridi nisi uendit Agauem* (7, 82-87);

Corre-se a ouvir a agradável voz e a poesia deleitante das *Tebaidas*, quando Estácio tornou a cidade alegre e anunciou o dia: ele impressionou os espíritos atraídos por tamanha doçura e com tanto prazer do público é ouvido. Mas, depois que fez quebrar os assentos com os seus versos, passa fome se não vende a Páris a sua *Agave* inédita.

O autor prossegue comentando a situação dos historiadores (7, 98-104), que também não recebem patrocínio adequado. O número exíguo de versos dedicados aos historiadores é explicado pelo fato de que a situação dos escritores de história, geralmente, aristocratas e políticos aposentados, não exigia patrocínio (COURTNEY, 1980, p. 262).

Em seguida aborda a profissão dos causídicos que, no fim de um processo, conseguem obter somente um presuntinho seco, um pote de atuns pequenos, velhas cebolas e cinco bilhas de vinho sabino, considerado de péssima qualidade, demonstrando que o pagamento não é proporcional ao esforço empregado na defesa da causa.

Se um advogado quer ser conhecido, deve manter um alto nível de vida e dispende quantias enormes de dinheiro em um luxo totalmente exterior; sendo pobre ostenta riquezas que não possui e vai à ruína. Juvenal conclui que em Roma são as aparências que contam e ninguém contratará os serviços de um advogado se esse não demonstra uma boa condição econômica.

Não obstante já ter-se referido a essa classe em termos sarcásticos em outras sátiras, na sátira sétima Juvenal demonstra simpatia por essas pessoas que devem lutar pela sobrevivência, ironizando apenas os que, para conseguir clientes demonstram uma situação de vida absolutamente diferente da realidade:

*[et tamen est illis hoc utile. purpura uendit]  
causidicum uendunt amethystina; conuenit illi  
et strepitu et facie maioris uiuere consus,  
sed finem impensae non seruat prodiga Roma (7, 135-138)*

[contudo isto é útil àqueles. A púrpura enobrece] roupas da cor da ametista enobrecem um advogado; convém a ele viver em um clamor e em uma aparência de maior riqueza, mas, em gastos, a pródiga Roma não põe limites.

Nos versos 150-214, é discutido o problema dos profissionais de declamação, que se esforçam para ensinar os alunos a declamarem, mas não obtêm sucesso pois os alunos são desinteressados e não aprendem nada. Os seus pais gastam enormes somas em pórticos e colunas, mas não querem pagar o salário dos *rhetores* mesmo que todos exijam deles uma extrema competência: *nosse uolunt omnes, mercedem soluere nemo (7, 157)*; “todos desejam saber, ninguém deseja pagar”. Segundo o autor, os professores de retórica, na verdade, além de terem que suportar o tédio indescritível dos exercícios escolares, devem ainda recorrer ao tribunal para obter sua exígua recompensa:

*...et uitae diuersum iter ingreditur  
ad pugnam qui rhetorica descendit ab umbra,  
summula ne pereat qua uilis tessera uenit  
frumenti... (7, 172-175)*

... e iniciará uma carreira diversa aquele que, da sombra da escola de retórica, desce à batalha, a fim de que não perca a ínfima soma com a qual adquire a tésseira frumentária de pouco valor.

Quando um interlocutor, diante da menção dessa condição de miséria dos professores de retórica, recorda a riqueza de Quintiliano, o poeta responde: *exempla nouorum fatorum transi* (7, 189-190); “passa a exemplos de destinos mais singulares”. Daí o autor passa então a discorrer sobre a potência da *Fortuna* na vida de uma pessoa, para concluir: *Si Fortuna uolet, fies de rhetore consul; si uolet haec eadem, fiet de consule rhetor* (7, 197-198); “Se a Fortuna quiser, tu, de retor, tornar-te-á cônsul; se ela igualmente quiser, de um cônsul fará um retor”.

A última profissão a ser comentada na sátira é a dos professores de gramática, que recebem um salário ainda inferior ao dos professores de retórica. Depois de ter perdido a noite no trabalho, deve demonstrar extrema erudição em vários campos. O autor termina a seção confrontando o passado com o presente, um tempo em que os jovens chegam inclusive a surrarem os seus mestres. Apesar disso, os pais exigem que seja dada aos filhos uma erudição incomensurável, além de um rigoroso controle disciplinar, pois deve vigiar os alunos para que não cometam atos libidinosos durante as aulas. Como recompensa, e só no fim do ano, o professor de gramática recebe uma soma bastante menor que a dada a um auriga como prêmio cada vez que vence nas corridas do circo.

147

No desenvolvimento deste artigo, não se pretendeu uma abordagem em que a chave de leitura biográfica determinasse a obra, nem tampouco uma abordagem meramente inversa, em que a obra determinasse as ações, mas um procedimento teórico que afrontasse as complexas implicações entre ambas.

Os estudiosos após informarem que o tema da pobreza de quem exercita atividades intelectuais ocorre, por exemplo, nos epigramas de Marcial e em Tácito, afirmam que o tema para Juvenal devia ser um argumento de vida vivida, quer pela atividade de advogado (v. 14-125), quer por ter produzido poesia.

As informações biográficas sobre os autores, especialmente no caso de escritores antigos, certamente podem contribuir à compreensão das suas obras, porém, caso existam, devem ser analisadas com extrema cautela, ao menos por dois motivos: em primeiro lugar, porque nem sempre constituem testemunhos autênticos, mas sobretudo simples hipóteses, baseadas em indícios pouco consistentes e argumentos raramente incontroversos, geralmente formulados por estudiosos, sejam antigos, sejam modernos, que muitas vezes de mínimos acenos conseguem de algum modo desenvolver teorias que, por mais coerentes e confiáveis que possam parecer, estarão sempre confinadas ao âmbito da simples conjectura, jamais dotadas de plena e segura confiabilidade; em segundo lugar porque essas informações biográficas sobre os autores antigos, caso não sejam

usadas com a devida prudência, além de preconceitos contra o autor às quais se referem, podem motivar uma errônea ou redutiva interpretação da sua obra.

Uma tradição estilística se institui em dois planos: o do conteúdo e o da expressão. Ao sistema do conteúdo pertencem, em primeiro lugar, os temas; ao da expressão, os meios linguísticos e, *lato sensu*, estilísticos. A tradução foi permanentemente orientada por esses dois pressupostos complementares e interdependentes, tendo-se sempre em mente a autonomia do produto literário acabado, corroborado pelos fatos históricos, sociais e políticos que se verificaram presentes na base das escolhas estéticas.

As dificuldades encontradas concernem sobretudo à necessidade contínua de se consultar, além de dicionários e manuais de língua latina em várias línguas, enciclopédias e livros de mitologia, história, cultura, literatura greco-latina e outras disciplinas, imprescindíveis para uma melhor compreensão do texto.

Para o leitor contemporâneo, a obra de Juvenal apresenta características de grande atualidade. Os seus personagens, mesmo pertencendo a tempos muito antigos, parecem familiares, assemelham-se a tipos da crônica hodierna. Ao mesmo tempo, muitas das situações descritas que retratam as atitudes dos personagens, dos seus sentimentos, abstraídas do contexto histórico, podem ser percebidas ainda no momento atual.

A obra de Juvenal oferece abundantes elementos e testemunhos que vão além da esfera da vida privada *stricto sensu*, podendo constituir dados relevantes para uma história social do Império Romano. Do ponto de vista científico, devem ser utilizados com a devida cautela, visto que muitas vezes tais informações não estão plenamente de acordo com os dados oferecidos pelas fontes históricas tradicionais.

Acima de tudo, deve-se ter em mente que Juvenal não é um escritor de história, mas um poeta que, nas suas sátiras, escolhe a sociedade do seu tempo como tema privilegiado. No caso da sátira VII, verifica-se que as informações contidas no poema podem contribuir para elucidar a condição dos poetas, historiadores, causídicos, professores de retórica e gramática nos séculos I – II d.C., época em que eles não dispunham nem de prestígio, nem de patrocínio.

## 2. Texto latino<sup>2</sup>

*Et spes et ratio studiorum in Caesare tantum;  
solus enim tristes hac tempestate Camenas  
respexit, cum iam celebres notique poetae  
balneolum Gabiis, Romae conducere furnos  
temptarent, nec foedum alii nec turpe putarent*

5

---

<sup>2</sup> Na tradução seguiu-se o texto latino da edição de DE LABRIOLLE; VILLENEUVE, 1967.

<i>praecones fieri, cum desertis Aganippes uallibus esuriens migraret in atria Clio. nam si Pieria quadrans tibi nullus in umbra ostendatur, ames nomen uictumque Machaerae et uendas potius commissa quod auctio uendit</i>	10
<i>stantibus, oenophorum, tripedes, armaria, cistas, Alcithoen Pacci, Thebas et Terea Fausti. hoc satius quam si dicas sub iudice 'uidi' quod non uidisti; faciant equites Asiani, [quamquam et Cappadoces faciant equitesque Bithyni]</i>	15
<i>altera quos nudo traducit gallica talo. nemo tamen studiis indignum ferre laborem cogetur posthac, nectit quicumque canoris eloquium uocale modis laurumque momordit. hoc agite, o iuuenes. circumspicit et stimulat uos</i>	20
<i>materiamque sibi ducis indulgentia quaerit. si qua aliunde putas rerum expectanda tuarum praesidia atque ideo croceae membrana tabellae impletur, lignorum aliquid posce ocius et quae componis dona Veneris, Telesine, marito,</i>	25
<i>aut clude et positos tinea pertunde libellos. frange miser calamum uigilataque proelia dele, qui facis in parua sublimia carmina cella, ut dignus uenias hederis et imagine macra. spes nulla ulterior; didicit iam diues auarus</i>	30
<i>tantum admirari, tantum laudare disertos, ut pueri Iunonis auem. sed defluit aetas et pelagi patiens et cassidis atque ligonis. taedia tunc subeunt animos, tunc seque suamque Terpsichoren odit facunda et nuda senectus.</i>	35
<i>accipe nunc artes. ne quid tibi conferat iste, quem colis et Musarum et Apollinis aede relicta, ipse facit uersus atque uni cedit Homero propter mille annos, et si dulcedine famae succensus recites, maculosas commodat aedes.</i>	40
<i>haec longe ferrata domus seruire iubetur in qua sollicitas imitatur ianua portas. scit dare libertos extrema in parte sedentis ordinis et magnas comitum disponere uoces; nemo dabit regum quanti subsellia constant</i>	45
<i>et quae conducto pendent anabathra tiglio</i>	

*quaeque reportandis posita est orchestra cathedris.  
nos tamen hoc agimus tenuique in puluere sulcos  
ducimus et litus sterili uersamus aratro.  
nam si discedas, laqueo tenet ambitiosi* 50  
*[consuetudo mali, tenet insanabile multos]*  
*scribendi cacoethes et aegro in corde senescit.  
sed uatem egregium, cui non sit publica uena,  
qui nihil eitum soleat deducere, nec qui*  
*communi feriat carmen triuiale moneta,* 55  
*hunc, qualem nequeo monstrare et sentio tantum,  
anxietate carens animus facit, omnis acerbi  
inpatiens, cupidus siluarum aptusque bibendis  
fontibus Aonidum. neque enim cantare sub antro*  
*Pierio thyrsunque potest contingere maesta* 60  
*paupertas atque aeris inops, quo nocte dieque  
corpus eget: satur est cum dicit Horatius 'euhoe.'  
quis locus ingenio, nisi cum se carmine solo  
uexant et dominis Cirrhae Nysaeque feruntur  
pectora uestra duas non admittentia curas?* 65  
*magnae mentis opus nec de lodice paranda  
attonitae currus et equos faciesque deorum  
aspicere et qualis Rutulum confundat Erinys.  
nam si Vergilio puer et tolerabile desset  
hospitium, caderent omnes a crinibus hydri,* 70  
*surda nihil gerneret graue bucina. poscimus ut sit  
non minor antiquo Rubrenus Lappa coturno,  
cuius et alueolos et laenam pignerat Atreus?  
non habet infelix Numitor quod mittat amico,  
Quintillae quod donet habet, nec defuit illi* 75  
*unde emeret multa pascendum carne leonem  
iam domitum; constat leuiori belua sumptu  
nimirum et capiunt plus intestina poetae.  
contentus fama iaceat Lucanus in hortis  
marmoreis, at Serrano tenuique Saleiio* 80  
*gloria quantalibet quid erit, si gloria tantum est?  
curritur ad uocem iucundam et carmen amicae  
Thebaidos, laetam cum fecit Statius urbem  
promisitque diem: tanta dulcedine captos  
adficit ille animos tantaque libidine uolgi* 85  
*auditur. sed cum fregit subsellia uersu  
esurit, intactam Paridi nisi uendit Agauen.*





<i>sic Pedo conturbat, Matho deficit, exitus hic est Tongilii, magno cum rhinocerote lauari qui solet et uexat lutulenta balnea turba perque forum iuuenes longo premit assere Maedos empturus pueros, argentum, murrina, uillas; spondet enim Tyrio stlattaria purpura filo. [et tamen est illis hoc utile. purpura uendit] causidicum uendunt amethystina; conuenit illi et strepitu et facie maioris uiuere census, sed finem inpensae non seruat prodiga Roma. fidimus eloquio? Ciceroni nemo ducentos nunc dederit nummos, nisi fulserit anulus ingens. respicit haec primum qui litigat, an tibi serui octo, decem comites, an post te sella, togati ante pedes. ideo conducta Paulus agebat sardonyche, atque ideo pluris quam Gallus agebat, quam Basilus. rara in tenui facundia panno. quando licet Basilo flentem producere matrem? quis bene dicentem Basilum ferat? accipiat te Gallia uel potius nutricula causidicorum Africa, si placuit mercedem ponere linguae. declamare doces? o ferrea pectora Vetti, cum perimit saeuos classis numerosa tyrannos. nam quaecumque sedens modo legerat, haec eadem stans perferet atque eadem cantabit uersibus isdem. occidit miseros crambe repetita magistros. quis color et quod sit causae genus atque ubi summa quaestio, quae ueniant diuersa parte sagittae, nosse uolunt omnes, mercedem soluere nemo. 'mercedem appellas? quid enim scio?' 'culpa docentis scilicet arguitur, quod laeuae parte mamillae nil salit Arcadico iuueni, cuius mihi sexta quaque die miserum dirus caput Hannibal inplet, quidquid id est de quo deliberat, an petat urbem a Cannis, an post nimbos et fulmina cautus circumagat madidas a tempestate cohortes. quantum uis stipulare et protinus accipe: quid do ut totiens illum pater audiat?' haec alii sex uel plures uno conclamant ore sophistae et ueras agitant lites raptore relicto; fusa uenena silent, malus ingratusque maritus</i>	<p>130</p> <p>135</p> <p>140</p> <p>145</p> <p>150</p> <p>155</p> <p>160</p> <p>165</p>
---	---

<i>et quae iam ueteres sanant mortaria caecos.</i>	170
<i>ergo sibi dabit ipse rudem, si nostra mouebunt consilia, et uitae diuersum iter ingredietur ad pugnam qui rhetorica descendit ab umbra, summula ne pereat qua uilis tessera uenit frumenti; quippe haec merces lautissima. Tempta</i>	175
<i>Chrysogonus quanti doceat uel Pollio quanti lautorum pueros, artem scindes Theodori. balnea sescentis et pluris porticus in qua gestetur dominus quotiens pluit. Anne serenum expectet spargatque luto iumenta recenti?</i>	180
<i>hic potius, namque hic munda nitet ungula mulae. parte alia longis Numidarum fulta columnis surgat et algentem rapiat cenatio solem. quanticumque domus, ueniet qui fercula docte conponit, ueniet qui pulmentaria condit.</i>	185
<i>hos inter sumptus sestertia Quintiliano, ut multum, duo sufficient: res nulla minoris constabit patri quam filius. 'unde igitur tot Quintilianus habet saltus?' exempla nouorum fatorum transi. felix et pulcher et acer,</i>	190
<i>felix et sapiens et nobilis et generosus adpositam nigrae lunam subtexit alutae, felix orator quoque maximus et iaculator et, si perfrixit, cantat bene. distat enim quae sidera te excipiant modo primos incipientem</i>	195
<i>edere uagitus et adhuc a matre rubentem. si Fortuna uolet, fies de rhetore consul; si uolet haec eadem, fiet de consule rhetor. Ventidius quid enim? quid Tullius? anne aliud quam sidus et occulti miranda potentia fati?</i>	200
<i>seruis regna dabunt, captiuis fata triumphum. felix ille tamen coruo quoque rarior albo. paenituit multos uanae sterilisque cathedrae, sicut Tharsimachi probat exitus atque Secundi Carrinatis; et hunc inopem uidistis, Athenae,</i>	205
<i>nil praeter gelidas ausae conferre cicutas. di maiorum umbris tenuem et sine pondere terram spirantisque crocos et in urna perpetuum uer, qui praeceptorem sancti uoluere parentis esse loco. metuens uirgae iam grandis Achilles</i>	210

*cantabat patriis in montibus et cui non tunc  
eliceret risum citharoedi cauda magistri;  
sed Rufum atque alios caedit sua quemque iuuentus,  
Rufum, quem totiens Ciceronem Allobroga dixit.*

quis gremio Celadi doctique Palaemonis adfert 215  
quantum grammaticus meruit labor? et tamen ex hoc,  
quodcumque est (minus est autem quam rhetoris aera),  
discipuli custos praemordet acoenonoetus  
et qui dispensat frangit sibi. cede, Palaemon,  
et patere inde aliquid decrescere, non aliter quam 220  
institor hibernae tegetis niueique cadurci,  
dummodo non pereat mediae quod noctis ab hora  
sedisti, qua nemo faber, qua nemo sederet  
qui docet obliquo lanam deducere ferro,  
dummodo non pereat totidem olfecisse lucernas 225  
quot stabant pueri, cum totus decolor esset  
Flaccus et haereret nigro fuligo Maroni.  
rara tamen merces quae cognitione tribuni  
non egeat. sed uos saeuas inponite leges,  
ut praeceptori uerborum regula constet, 230  
ut legat historias, auctores nouerit omnes  
tamquam ungues digitosque suos, ut forte rogatus,  
dum petit aut thermas aut Phoebi balnea, dicat  
nutricem Anchisae, nomen patriamque nouercae  
Anchemoli, dicat quot Acestes uixerit annis, 235  
quot Siculi Phrygibus uini donauerit urnas.  
exigite ut mores teneros ceu pollice ducat,  
ut si quis cera uoltum facit; exigite ut sit  
et pater ipsius coetus, ne turpia ludant,  
ne faciant uicibus. non est leue tot puerorum 240  
obseruare manus oculosque in fine trementis.  
'haec' inquit 'cura; sed cum se uerterit annus,  
accipe, uictori populus quod postulat, aurum.'

### 3. Tradução

Não só a esperança mas também o motivo dos estudos<sup>3</sup> se depositam somente em César. É o único que nesses tempos se voltou para as tristes

<sup>3</sup> *Ratio studiorum*: *studia*, nesse sentido, é comum na Idade de Prata.

Camenas.<sup>4</sup> Quando já célebres e conhecidos poetas tentavam tomar de empreitada um pequeno banho em Gabes,<sup>5</sup> ou fornos em Roma, nem outros julgavam desonroso (5) ou torpe tornar-se pregoeiros. Quando Clio<sup>6</sup> faminta mudava dos vales desertos de Aganipe<sup>7</sup> para os átrios. Se nenhum quadrante<sup>8</sup> se mostra para ti na sombra da Piéria,<sup>9</sup> passes a amar o nome e um gênero de vida semelhante ao de Maquera,<sup>10</sup> (10) e vender de preferência as coisas entregues a ti para serem leiloadas de pé na hasta pública: enóforo, trípode, armários, cestas, a *Alcitor* de Pácio, as *Tebaidas* e o *Tereu* de Fausto.<sup>11</sup> Isto é preferível a dizeres no tribunal: “Vi aquilo que não vistes, que isto façam os cavaleiros da Ásia,<sup>12</sup> os cavaleiros da Capadócia e da Bitínia.<sup>13</sup> (15) Que outra Gália<sup>14</sup> mande aqueles calçados que deixam nu o calcanhar.” Ninguém todavia seja obrigado pelos seus estudos a suportar um trabalho indigno de agora em diante, todo aquele que entrelaça um elóquio vocal com metros canoros e mordeu o louro.

Coragem, ó jovens. A benevolência do imperador está atenta e vos estimula (20) e busca para si a ocasião. Ó Telesino,<sup>15</sup> se julgas dever esperar de qualquer outra parte apoio para as tuas condições e para isso o pergaminho da cor de açafão é preenchido, pede um pouco de lenha o quanto antes e o que compões oferece ao marido de Vênus (25) ou tranque os teus libretos e os exponha aos furos da traça. Quebra o mísero cálamo e destrua as tuas batalhas das vigílias, tu que escreves poemas sublimes em um pequeno quarto para que te tornes digno da hera e de uma estátua magra. Nenhuma outra esperança; o rico avaro já aprendeu (30) somente a admirar, somente a elogiar a eloquência como os meninos a ave de Juno.<sup>16</sup> Mas a idade avança não só para suportar o mar mas também a guerra e o cultivo da terra. O tédio então penetra o ânimo, então a velhice facunda mas miserável odeia a si própria e a sua Terpsícore.<sup>17</sup> (35)

<sup>4</sup> *Camenas*: Alguns poetas utilizavam, em vez de *Musas*, o termo *Camenas*, divindade itálica. O adjetivo *tristes* quer designar a condição miserável do poeta.

<sup>5</sup> *Balneolum Gabiis*: diminutivo depreciativo de *balneum*. A cidade era visitada por causa dos seus banhos sulfurosos.

<sup>6</sup> *Clio*: Musa da História, no verso significa musa em geral.

<sup>7</sup> Aganipe: fonte consagrada às musas no monte Helicão.

<sup>8</sup> Quadrante: a moeda de menor valor em uso.

<sup>9</sup> Piéria: distrito situado ao norte do monte Olimpo.

<sup>10</sup> Maquera: nome de um leiloeiro público. A profissão de leiloeiro era desprezada, apesar de lucrativa.

<sup>11</sup> *Alcitheon*, de Pácio, e *Thebas e Terea*, de Fausto, sobre esses dois poetas, não existe nenhum testemunho, provavelmente poetas ruins.

<sup>12</sup> Cavaleiros da Ásia: A província da Ásia era o reino de Pérgamo, doado ao povo romano por Átalo III. Ao usar o substantivo *equites*, Juvenal está sendo sarcástico, pois dificilmente teriam recebido essa distinção. Eram considerados perjuros e enganadores.

<sup>13</sup> Cavaleiros da Capadócia e da Bitínia: regiões da Ásia Menor.

<sup>14</sup> A outra Gália: é a Galácia, região da Ásia Menor para a qual, no século III a.C., emigraram populações célticas da Gália. Provavelmente calçavam um sapato aberto na parte posterior que os tornavam ridículos.

<sup>15</sup> Telesino: destinatário da sátira, poeta de pouco sucesso.

<sup>16</sup> Ave de Juno: o pavão.

<sup>17</sup> Terpsícore: Musa da dança, no verso significa musa em geral.

Aprende agora as artimanhas. Para que não te dê algo aquele que tu cultuas, tendo abandonado o templo das Musas e de Apolo; ele próprio compõe versos e é superado somente por Homero por causa dos seus mil anos. E se tu, inflamado pela doçura da fama, desejas recitar, ele te empresta uma casa suja. (40) Desta casa há muito tempo fechada é disponibilizada a chave cuja porta de entrada imita os portões de uma cidade acossada. Oferece libertos que se sentam na última parte da fileira e coloca à disposição as altas vozes dos clientes. Nenhum dos patronos oferecerá o valor dos assentos (45), dos estrados que pendem da trave alugada e da orquestra que foi posta com cadeiras a serem restituídas. Nós próprios todavia continuamos isto, traçamos sulcos na fina areia e revolvemos a praia com um estéril arado. Se desejas afastar-te, o hábito de uma má ambição te mantém no laço, (50) a incurável mania de escrever mantém muitos e envelhece em um coração doente. Mas o poeta egrégio que não tem veia banal, que costuma compor nada vulgar, que não cunha um poema trivial com uma moeda comum, (55) este que não consigo mostrar mas somente sentir. Produz somente um espírito desprovido de ansiedade, não sofredor de qualquer preocupação, ávido das florestas e apto a beber as fontes da Aônia.<sup>18</sup> Não pode pois cantar sob a caverna das Piérides,<sup>19</sup> nem tocar o tirso e a triste (60) pobreza e a falta de dinheiro das quais dia e noite o corpo padece. Saciado está quando diz Horácio: “Evoé!”<sup>20</sup> Que espaço para o talento, quando a tua mente, que não admite dois pensamentos, é arrastada pelos senhores de Cirra e de Nisa<sup>21</sup> e se atormenta somente com a poesia? (65) Precisa-se de uma grande mente, não perturbada por obter uma coberta para direcionar a sua atenção para os carros, os cavalos e as faces dos deuses e como uma das Erínias confunda a mente de Rútulo.<sup>22</sup> Sem dúvida se para Virgílio faltassem um escravo e uma casa suportável, todas as hidras teriam caído dos cabelos (70) e a trombeta surda não teria lamentado nada grave. Exigimos que Rubreno Lapa<sup>23</sup> não seja inferior do que o antigo coturno cujo *Atreu* empenha não só as vasilhas mas também o manto. O miserável Numitor<sup>24</sup> não tem o que mandar ao amigo, para Quintília tem o que presentear, nem lhe faltou (75) recurso para que comprasse um leão domesticado que devia ser alimentado com muita carne. É evidente que o animal certamente é de gasto menor e que o estômago do poeta exige um gasto maior. Satisfeito com a fama, Lucano<sup>25</sup> pode estar tranquilo nos seus jardins de mármore, mas para Serrano e

<sup>18</sup> Aônia: região onde ficavam as florestas e as fontes das musas.

<sup>19</sup> Piérides: as Musas.

<sup>20</sup> Evoé: grito das Bacantes.

<sup>21</sup> Senhores de Cirra e Nisa: Apolo e Dioniso, respectivamente.

<sup>22</sup> Erínias... mente de Rútulo: alusão à *Eneida*, de Virgílio. Turno, o rei dos rútilos foi tomado pela ira, isto é, por uma das três Erínias, as Fúrias, no caso, Alecto.

<sup>23</sup> Rubreno Lapa: tragediógrafo desconhecido.

<sup>24</sup> Numitor: Juvenal é sarcástico ao usar o adjetivo *infelix* para um rico que não oferece dinheiro a um amigo poeta, mas dispende altas somas com artigos luxuosos.

<sup>25</sup> Lucano: autor da época de Nero, escreveu o poema épico *Farsália*. Era riquíssimo.

o pobre Seleio<sup>26</sup> (80), a que serve a glória, por maior que seja, se todavia é somente glória? Correm para ouvir a agradável voz e a poesia da deliciosa *Tebaidas* quando Estácio<sup>27</sup> deixou a cidade feliz e anunciou o dia: ele impressionou as mentes atraídas por tamanha doçura e com tanto prazer do público (85) é ouvido. Mas, depois que fez quebrar os assentos com os seus versos, passa fome se não vende a Páris<sup>28</sup> a sua Agave inédita. Aquele [isto é, Páris] distribui a muitos cargos militares e coloca no dedo dos poetas o anel de ouro semestral. O que não dão os patrícios, dará o histrião. Tu próprio velas os Camerinos<sup>29</sup> (90) e Barea,<sup>30</sup> tu os grandes átrios dos nobres. “Pelopea” faz os prefeitos, “Filomela”<sup>31</sup> tribunos. Todavia não tenhas inveja do poeta que se sustenta com o teatro. Que Mecenas haverá para ti? Que, agora, Proculeio<sup>32</sup> ou Fábio?<sup>33</sup> Que, de novo Cota<sup>34</sup> ou um segundo Lântulo?<sup>35</sup> (95) Naqueles tempos a recompensa estava à altura do talento, então era útil a muitos tornar-se pálido (nos estudos) e abster-se do vinho durante todo o dezembro. Ora o vosso trabalho é mais fecundo, escritores de história? Este consome mais tempo e mais óleo. Certamente sem nenhum limite surge a milésima página (100) para todos e continua a aumentar os muitos gastos com o papiro. Assim exige o imenso volume da matéria e a lei do gênero. O que contudo daí colhes? Que fruto provém da terra arada? O que proporcionará a um historiador quanto poderia proporcionar a um que lê as notícias do dia? “Mas gente ociosa porque goza do leito e da sombra” (105) Diz portanto o que as atividades civis fornecem aos causídicos e os apontamentos em grandes maços que carregam. Eles próprios pronunciam grandes discursos mas então quando especialmente um credor está ouvindo ou se mais energicamente do que aquele tocou-lhe o flanco aquele que veio com um grande registro por causa de um débito dúbio. (110) Então buracos como foles destilam imensas mentiras e a toga no peito se suja com o cuspe: se desejas descobrir os seus verdadeiros ganhos, põe em um lado o patrimônio de cem causídicos e em outro somente o do vermelho Lacerta.<sup>36</sup> Os comandantes estão sentados, tu, pálido Ajax, ficando de

<sup>26</sup> Serrano e Saleio: poetas da época de Domiciano que gozavam de grande notoriedade, mas que, provavelmente, não eram ricos.

<sup>27</sup> Estácio: poeta épico, autor das *Tebaidas*, ouvidas com grande admiração nos auditórios, mas não obtinha retorno em dinheiro. Juvenal cita uma outra obra escrita por ele: *Agave*.

<sup>28</sup> Páris: pantomimo que gozava de muito prestígio na corte de Domiciano e, por isso, podia distribuir cargos militares e outras regalias. Os tribunos militares usavam, como marca dessa função, um anel de ouro.

<sup>29</sup> Camerinos: ilustre família de Roma.

<sup>30</sup> Barea: nobre condenado à morte por Nero.

<sup>31</sup> Pelopea e Filomela: títulos de pantomimas ou tragédias.

<sup>32</sup> Proculeio: personagem da época de Augusto, generoso em relação aos empobrecidos pelas guerras civis.

<sup>33</sup> Fábio: protetor de Ovídio.

<sup>34</sup> Cota: também protetor de Ovídio.

<sup>35</sup> Lântulo: personagem de identificação incerta.

<sup>36</sup> Vermelho Lacerta: As equipes que corriam no Circo eram distinguidas pelas cores dos casacos do auriga: branca, verde, azul e vermelha.

pé, (115) hás de dizer argumentos dúbios sobre uma liberação diante de um juiz roceiro. Rompe, miserável, o teu fígado inchado, quando a ti exausto serão afixadas verdes palmas, glória das tuas escadas. Qual recompensa pela voz? Um presuntinho seco e um pote de atuns jovens ou velhas cebolas, ração mensal dos mouros, (120) ou vinho transportado no Tibre, cinco bilhas. Se advogaste quatro vezes, ainda que tiveste obtido um único áureo, daí se abatem os quinhões de acordo com a convenção dos legistas. A Emílio<sup>37</sup> será dado tanto quanto é permitido ainda que nós mesmos tratemos causas com mais competência. No entanto, no vestíbulo da sua casa há um carro de bronze, (125) uma alta quadriga e ele mesmo sentado sobre um feroz cavalo de guerra ameaça arremessar à distância uma lança recurvada e uma sua estátua caolha máquina batalhas. Se Pedão vai à falência e Matão está na miséria, este é o fim de Tongílio,<sup>38</sup> que costuma se lavar com um grande vaso de chifre de rinoceronte (130), e a multidão suja de lama que põe em desordem as termas e pelo fórum faz pressão sobre os jovens escravos com a sua grande liteira para haver de comprar escravos, peças de prata, vasos de murra, vilas; garante pois tecidos preciosos de púrpura de fios tírios. Contudo, isto é útil àqueles. A púrpura enobrece (135). Roupas da cor da ametista enobrecem um causídico; convém a ele viver não só em um clamor como também em uma aparência de maior riqueza, mas em gastos a pródiga Roma não põe limite.

158

Confiamos na nossa eloquência? Ninguém atualmente daria duzentos sestércios se um grande anel não brilhasse no dedo de Cícero. (140) Voltam a atenção àquelas coisas em primeiro lugar quem defende uma causa ou se tu tens oito escravos, dez acompanhantes de comitiva ou uma liteira atrás de ti ou à frente pés togados. Por isso, Paulo<sup>39</sup> defendia causas com uma sardônica alugada e dessa forma ganhava mais do que Galo e Basílio<sup>40</sup>. Rara em trapos é a eloquência. (145) Quando seria permitido a Basílio defender a causa de uma mãe que chora? Quem poderia suportar Basílio mesmo discursando bem? Que a Gália te acolha ou de preferência a África nutriz dos causídicos, se te agrada obter uma recompensa da tua eloquência. Ensinas declamação? O férreo coração de Vécio,<sup>41</sup> (150) quando a tua classe numerosa mata os tiranos cruéis. Tudo aquilo que, sentado, acabara de ler, de pé estas mesmas coisas reproduz e as mesmas coisas declamará com os mesmos versos. A mesmice mata os miseráveis professores. Qual colorido do estilo e qual seja o gênero da causa e onde está a conclusão (155) da questão, quais flechas partem da direção oposta desejam todos saber,

<sup>37</sup> Emílio: rico advogado da época de Domiciano.

<sup>38</sup> Pedão, Matão, Tongílio: advogados menos expressivos.

<sup>39</sup> Paulo: advogado obscuro que tomava de aluguel objetos para ostentar riqueza.

<sup>40</sup> Galo e Basílio: advogados mais competentes que porém não utilizavam os expedientes de Paulo.

<sup>41</sup> Vécio: professor de retórica que, nas *suasoriae*, dava preferência a temas contra os tiranos, argumento muito adequado às declamações.



ninguém deseja pagar o valor (das aulas). “Pedes o dinheiro? O que de fato aprendi?” “Sem dúvida a culpa do professor é evidente porque da parte do mamilo esquerdo nada bate ao jovem da Arcádia. A cada seis dias (160), o cruel Aníbal enche a minha pobre cabeça, isto é tudo aquilo que sobre o qual delibere ou procure atingir Roma a partir de Cannes ou cauteloso depois das chuvas e raios faça dar a volta as coortes banhadas pela tempestade. Quanto desejas receber imediatamente recebe. O que dou (165) para que tantas vezes o pai ouça aquele?” Isto uns seis ou mais sofistas gritam a uma só voz e travam verdadeiras batalhas, deixando de lado o raptor. Calam os venenos versados, o malvado e ingrato marido e as pomadas que já curam cegos de longa data. (170) No entanto, ele próprio adotará para si o bastão se os nossos conselhos não o moverem, e empreenderá um caminho de vida diverso aquele que do conforto da escola de retórica dirige-se para a batalha do foro, para que a pequena soma da qual se obtém a tésseira de baixo custo do trigo não desapareça totalmente, pois esta é uma recompensa extremamente distinta. (175)

Informa-te quanto Crisógono ganha, ou Polião,<sup>42</sup> para ensinarem os filhos dos ricos, rasgarás toda a *Arte* de Teodoro.<sup>43</sup> Os seus banhos custam seiscentos sestércios e muito mais o pórtico no qual é levado em liteira o patrão toda vez que chove. Por acaso deveria esperar o céu sereno e sujar os jumentos com a lama recente? (180) De preferência neste lugar, pois neste lugar brilha o casco da mula elegante. De outra parte surja a sala do almoço sustentada com altas colunas da Numídia e arrebate o sol de inverno. Por quanto custa a casa, haverá quem prepare com perícia as iguarias, haverá quem condimente os pratos. (185) Entre esses gastos serão suficientes a Quintiliano<sup>44</sup> dois mil sestércios e é muito. Nada custará menos ao pai do que seu filho. “De onde então Quintiliano obtém dinheiro para tantas propriedades? Não te detenhas exemplos de destinos extraordinários. O homem afortunado é bonito e também enérgico, (190) o homem afortunado é sábio, é célebre, de ascendência ilustre, ele leva a lua colocada no sapato negro; o homem afortunado é também melhor orador e lançador de dados e mesmo resfriado canta bem. A diferença reside no que as estrelas te reservam no momento em que comesças (195) a lançar os primeiros vagidos e ainda vermelho com o sangue da tua mãe. Se a Fortuna quiser, tu, de retor, tornar-te-á cônsul; se ela igualmente quiser, de cônsul tornar-te-á retor.

<sup>42</sup> Crisógono e Polião: provavelmente dois professores de Retórica.

<sup>43</sup> *Arte* de Teodoro: Teodoro foi professor de retórica do imperador Tibério; a sua *Arte* era um tratado de retórica.

<sup>44</sup> Quintiliano: autor da época de Domiciano, foi advogado e professor de retórica, o primeiro a ser regularmente muito bem pago pelo Estado, na época de Vespasiano. Escreveu a obra intitulada *Institutio oratoria*.

(200) O que pois Ventídio?<sup>45</sup> O que Túlio?<sup>46</sup> Por acaso uma estrela diversa e a admirável potência de um misterioso destino? Aos escravos os destinos darão reinos, aos prisioneiros triunfo. Aquele afortunado contudo é mais raro do que um corvo branco. Muitos se arrependem da vã e estéril cátedra como prova a morte de Lisímaco e de Segundo Carrinas;<sup>47</sup> e tu o viste indigente, Atenas (205) nada exceto a fria cicuta ousaste oferecer-lhe.

Ó deuses, dai às sombras dos antepassados uma terra leve, sem peso, e que respirem perfume de açafão e, na urna, uma eterna primavera aqueles que desejaram que o professor ocupasse o lugar de um pai, inviolável. Temendo a vara, Aquiles, já grande, (210) cantava nos montes da pátria e não teria provocado o riso a cauda do professor citaredo. Mas os jovens ferem Rufo<sup>48</sup> e outros, Rufo que diziam várias vezes ser o Cícero alóbrogo. Quem a bolsa de Celado<sup>49</sup> e do douto Palémon<sup>50</sup> paga (215) o quanto mereceu o esforço do professor de gramática? E todavia, disso, tudo aquilo que seja é por sua vez, menor do que salário do professor de retórica, guardião inepto do aluno e aquele que paga retém uma parte para si. Cede, Palémon, e suporta daí algo diminuir, não diferentemente que (220) o vendedor de cobertas de inverno e de lençóis brancos contanto que não perca aquilo que fizeste sentado a partir da metade da noite quando nenhum artesão, ninguém que ensina a cardar a lã com o ferro recurvado teria ficado sentado. Contanto que não tenha sido em vão ter respirado o cheiro das lucernas precisamente (225) quanto são os alunos, quando todo Flaco<sup>51</sup> estava escuro e a fuligem aderira o negro Marão.<sup>52</sup> Contudo raro é um salário que não dispense a inquirição do tribuno. Mas vós impondes leis cruéis: o professor deve fixar as regras da língua, (230) ler história, conhecer todos os autores como seus próprios dedos e unhas, para que por acaso interrogado quando se dirige ou às termas ou aos banhos de Febo<sup>53</sup> possa dizer o nome da nutriz de Anquises,<sup>54</sup> o nome e a pátria da madrasta de Aquêmolos,<sup>55</sup> possa dizer quantos anos Acestes<sup>56</sup> teria vivido, (235) quantas urnas de vinho sículo teria oferecido aos frígios. Exigi que forme como com o polegar o caráter juvenil dos vossos filhos como quem

<sup>45</sup> Ventídio: Públio Ventídio Basso veio a Roma como prisioneiro depois da guerra social, foi cônsul no ano de 43. Triunfou na guerra contra os partos (38 a.C.).

<sup>46</sup> Túlio: Sêrvio Túlio, sexto rei de Roma, filho de uma escrava.

<sup>47</sup> Lisímaco e Segundo Carrinas: desses dois professores de retórica, do primeiro é incerto até mesmo o nome; os códices trazem Lisímaco, Trasímaco e Tersímaco. De Segundo Carrinas, há uma informação em Dion Cássio de que teria sido expulso de Roma por ordem de Calígula.

<sup>48</sup> Rufo: professor de retórica, oriundo da Gália Narbonense, habitada pelos alóbroges e por isso chamado Cícero Alóbrogo por aqueles que queriam exaltar as suas qualidades oratórias.

<sup>49</sup> Celado: gramático desconhecido.

<sup>50</sup> Palémon: famoso professor de retórica da época de Nero e professor de Quintiliano.

<sup>51</sup> Flaco: Horácio (*Quintus Horatius Flaccus*).

<sup>52</sup> Marão: Virgílio (*Publius Vergilius Maro*)

<sup>53</sup> Febo: um personagem qualquer (“banhos de Febo”),

<sup>54</sup> Anquises: pai de Eneias.

<sup>55</sup> Um dos guerreiros do rei Turno.

<sup>56</sup> Acestes: Fundou uma colônia na Sicília. Acolheu Eneias e sepultou Anquises.

molda um rosto com cera; exige que seja também pai da própria classe para que não cometam jogos repugnantes e não façam jogos entre si. “Não é fácil vigiar as mãos de tantos meninos (240) e os seus olhos que batem no momento final”. “Diz: isto é sua função. Mas quando tiver passado o ano, recebe o dinheiro que o povo pede para um vencedor”.

#### 4. Comentários

14-17: *quod non uidisti; faciant equites Asiani, // [quamquam et Cappadoces faciant equitesque Bithyni] // altera quos nudo traducit gallica talo. // nemo tamen studiis indignum ferre laborem.*

Juvenal faz referência aos asiáticos que, chegados a Roma, faziam carreira e conseguiam atingir a ordem dos cavaleiros, com perjúrios e intrigas. A Capadócia e a Bitínia eram regiões da Ásia Menor, enquanto a “outra Gália”, também na Ásia Menor, é a Galácia, para onde, no terceiro século a.C., transferiram-se populações da Gália; sobre o tipo de calçado que utilizavam, o passo não tem interpretação unânime, parece que usassem uma espécie de sandália aberta na parte posterior, chamada *gallica*.

25: *componis dona Veneris, Telesine, marito:*

Referência a Vulcano (deus do fogo); quer dizer que devem ser lançados ao fogo.

44: *ordinis et magnas comitum disponere uoces:*

Uma das funções do cliente pobre era aplaudir os poetas protegidos pelo seu patrono.

57-62: *anxietate carens animus facit, omnis acerbi // inpatiens, cupidus siluarum aptusque bibendis // fontibus Aonidum. neque enim cantare sub antro // Pierio thyrsumque potest contingere maesta // paupertas atque aeris inops, quo nocte dieque // corpus eget: satur est cum dicit Horatius 'euho.'*

As musas habitam a Aônia, por isso as selvas e as fontes das musas são chamadas de “aônias”. Juvenal insiste na condição do poeta: a miséria não sabe se inspirar nas grutas das musas (as *Pierides*), nem tocar o tirso, uma espécie de cana adornada com folhas de hera e brotos de videira usadas pelas Bacantes em suas danças, simbolizando o espírito dionisíaco do talento poético. “Evoé” é o grito das Bacantes, usado por Horácio nas *Odes* (II, 19, 5-8). Horácio é mencionado para personificar o poeta em geral, mas também acentuar a distinção entre a poesia da sua época e a anterior, da época de Mecenas.

66-68: *magnae mentis opus nec de lodice paranda // attonitae currus et equos faciesque deorum // aspicere et qualis Rutulum confundat Erinys.*

Alusão a Virgílio, através de temas da *Eneida*. Os rútuos foram obstáculo à instalação de Enéias no Lácio. O rútuio em questão é Turno, rei dos rútuos, aqui dominado pela ira, representada pela *Erinys* do passo; o substantivo é geralmente

usado no plural, o singular, designando uma das três Fúrias, pode ser também explicado por exigências métricas.

77-81: *...constat leuiori belua sumptu// nimirum et capiunt plus intestina poetae// contentus fama iaceat Lucanus in hortis// marmoreis, at Serrano tenuique Saleiio// gloria quantalibet quid erit, si gloria tantum est?*

Lucano, que sabemos ter sido riquíssimo, é o grande poeta da época de Nero, autor da *Farsália*. Serrano e Saleio Basso são poetas da época de Domiciano; não deviam ser ricos, mas parece que tiveram alguma notoriedade.

86-87: *...sed cum fregit subsellia uersu// esurit, intactam Paridi nisi uendit Agauen.*

Papírio Estácio foi poeta épico, autor da *Tebaide*, de grande sucesso. A *Agauê* em questão é uma tragédia composta por ele sobre o mito das Bacantes. Páris, já mencionado por Juvenal, era um histrião muito próximo a Domiciano.

94-97: *quis tibi Maecenas, quis nunc erit aut Proculcius// aut Fabius, quis Cotta iterum, quis Lentulus alter?// tum par ingenio pretium, tunc utile multis// pallere et uinum toto nescire Decembri.*

Mecenas foi o famoso protetor de artistas da época de Augusto; Proculeio também foi protetor de artistas famosos, como certamente também o Fábio mencionado, que é de difícil identificação. Cota e Lêntulo também foram grandes personagens apreciadores das artes. A referência a dezembro é devida a ocorrência nesse mês dos *Saturnalia*, festas marcadas por excessos pessoais de todo o tipo.

100-102: *Nulla quippe modo millensima pagina surgit// omnibus et crescit multa damnosa papyro// sic ingens rerum numerus iubet atque operum lex.*

Nos poucos versos afirma, no entanto, que não mais rentável é o trabalho dos historiadores. Por causa da complexidade do gênero, o escritor de história consome mais do seu tempo e mais óleo para a sua lâmpada.

O gênero exige, geralmente, o gasto de muito papiro, visto que o escritor não limita os argumentos tratados.

Segundo Courtney (COURTNEY, 1980, p. 362), cada *uolumen* comportava 200 *paginae* (“colunas”), geralmente muitos historiadores estendiam sua obra a 5 – 10 *uolumina*.

104: *quis dabit historico quantum daret acta legenti?*

Em Roma, publicavam-se todos os dias os chamados *Acta diurna*, folhetos com as notícias oficiais mais importantes, compilados pelo Estado e afixados em lugares públicos.

106-107: Também o trabalho do advogado é mal recompensado, exceto caso ostente riqueza, mesmo não verdadeira.

São necessárias informações históricas para a compreensão dos versos:

*Dic igitur quis causidicus ciuilia praestant//officia...*

Paolicchi (1986, p.474) afirma: “A defesa legal era, primeiramente, uma função civil do homem político, um aspecto da relação patrono e cliente. A lei Cíncia

(204 a.C.) proibia retornos em dinheiro e em presentes, apesar de não ter sido sempre respeitada, principalmente, em relação aos presentes. Augusto a retomou (17 a.C.), introduzindo punições a quem recebesse recompensas. Depois, com o principado, isto também mudou: o patrocínio legal passou a não ser mais gratuito, exceto no caso de advogados ricos, como Plínio. Cláudio estabeleceu um pagamento de dez mil sestércios”.

119-121: *quod uocis pretium? siccus petasunculus et uas// pelamydum aut ueteres, Maurorum epimonia, bulbi // aut uinum Tiberi deuectum, quinque lagonae*

A *epimonia Maurorum* é a ração mensal para um escravo africano. O vinho vindo da Toscana, ou seja, pelo Tibre, eram vinhos pouco apreciados, em oposição aos da Campânia.

147-149: *...accipiat te// Gallia uel potius nutricula causidicorum// Africa, si placuit mercedem ponere linguae,*

A Gália e a África eram então, já havia algum tempo, sede de renomadas escolas de retórica.

152: *Nam quaecumque sedens modo legerat, haec eadem stans*

Há duas interpretações para a entediante leitura em sala: a inteira classe lê a mesma declamação, primeiramente, sentada, depois de pé; ou então: lê sua declamação primeiro quem está sentado, depois os mais velhos que estão de pé. (PAOLICCHI, 1996, p. 480).

160-164: *...cuius mihi sexta// quaque die miserum dirus caput Hannibal inplet, // quidquid id est de quo deliberat, an petat urbem// a Cannis, an post nimbos et fulmina cautus// circumagat madidas a tempestate cohortes.*

Juvenal menciona um tema muito utilizado nas escolas de declamação para a produção de *suasoriae*: a figura de Aníbal era a predileta e sua incerteza, na 2ª guerra púnica, que depois da derrota romana em Cannes (216 a.C.), não ousou atacar diretamente o exército romano.

Além disso, a incerteza vivida junto aos pântanos em volta do lago Trasimeno e resolvida com uma manobra famosa que lhe permitiu vencer os romanos (BARELLI, 1960, p. 342-343).

166-170: *...haec alii sex// uel plures uno conclamant ore sophistae// et ueras agitant lites raptore relicto; // fusa uenena silent, malus ingratusque maritus// et quae iam ueteres sanant mortaria caecos.*

Nesses versos, temas de *controuersiae* que eram fictícias: raptos de jovens, envenenamentos, sofrimentos femininos no matrimônio, descrição de compostos farmacêuticos que restituem a visão (VIANSINO, 1990, p. 310).

175-177: *...quippe haec merces lautissima. Tempta// Chrysogonus quanti doceat uel Pollio quanti// lautorum pueros, artem scindes Theodori.*

Os mesmos nomes, Crisógono e Polião, aparecem na sátira VI como cantores. Aqui parece que sejam outros, agora dois *rhetores*. Quanto a Teodoro, sabe-se que foi mestre de Tibério e a sua *Ars* era um texto de retórica.

197-199: *si Fortuna uolet, fies de rhetore consul; // si uolet haec eadem, fiet de consule rhetor. // Ventidius quid enim? quid Tullius? ...*

P. Ventídio Basso, cônsul em 43, tinha sido um condutor de mulas; Sérvio Túlio, rei de Roma, era filho de uma escrava.

213-214: *sed Rufum atque alios caedit sua quemque iuuentus, // Rufum, quem totiens Ciceronem Allobroga dixit.*

O retor Rufo era originário da Gália Narbonense habitada pelos alóbrogos e por isso e pelos seus dotes oratórios chamado de Cícero Alóbrogo.

226-227: *quot stabant pueri, cum totus decolor esset // Flaccus et haereret nigro fuligo Maroni.*

Os bustos de Horácio e Virgílio, muito comuns nas escolas e bibliotecas, estavam já escurecidos pelo fogo e pela fumaça das lanternas que iluminavam tais ambientes.

230-236: *ut praeceptorum uerborum regula constet, // ut legat historias, auctores nouerit omnes // tamquam ungues digitosque suos, ut forte rogatus, // dum petit aut thermas aut Phoebi balnea, dicat // nutricem Anchisae, nomen patriamque nouercae // Anchemoli, dicat quot Acestes uixerit annis, // quot Siculi Phrygibus uini donauerit urnas.*

Juvenal, depois de listar as várias competências exigidas aos professores de gramática, ironicamente, ridiculariza as perguntas que lhe são dirigidas quando está na via pública, todas de vã erudição: a nutriz de Anquises era Tisífone, mas é uma informação de um escoliasta e não aparece em outras fontes; Anquêmolos e Acestes são personagens da *Eneida*, respectivamente dos livros X e V.

242-243: *“Haec”, inquit, “cura, sed cum se uerterit annus, // accipe, uictori populus quod postulat, aurum”.*

Courtney (1986, p. 380): “A um gladiador vitorioso eram pagos 500 sestércios se *aucturatus*, ou 400 se um escravo”.

## REFERÊNCIAS

### Edições e traduções

BARELLI, E. (trad.). **Decimo Giunio Giovenale: Satire**. Milano: Rizzoli, 1960.

DE LABRIOLLE, P.; VILLENEUVE, F. **Juvénal, Satires**. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

PAOLICCHI, L. (cur.). **Persio – Giovenale: Le satire**. Roma: Salerno Ed., 1996.

VIANSINO, G. (cur.). **Decimo Giunio Giovenale: Satire**. Milano: Mondadori, 1990.

## Estudos

COURTNEY, E. **A Commentary on the Satires of Juvenal**. London: Athlone Press, 1980.

HELMBOLD, W. C., O'NEIL, E. N. The Form and Purpose of Juvenal's Seventh Satire. **CPhil** (Classical Philology), Chicago, 54, 1959, p. 100-108.

LEFÈVRE, E. La letteratura dell'età repubblicana. In: GRAF, F. (dir.). **Introduzione alla filologia latina**. Roma: Salerno, 2003, p. 223-261.

PEPE, L. Questioni Adrianee. **Giornale Italiano di Filologia**, Tournhout, 14, 1961, p. 163-173.

Data de envio: 30/05/2023

Data de aprovação: 15/10/2023

Data de publicação: 15/12/2023