

revista brasileira de estudos clássicos

clás
sica



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

DIRETORIA (2016-2017)

Paulo Martins, USP (Presidente)

Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ (Vice-presidente)

Vagner Cavalheiro Porto, USP (Secretário Geral)

Alexandre Pinheiro Hasegawa, USP (Secretário Adjunto)

Mary Macedo de Camargo Neves Lafer, USP (Tesoureira)

Norberto Luiz Guarinello, USP (Tesorero Adjunto)

EDITORES

Tatiana Oliveira Ribeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Adriane Silva Duarte, USP (2016-2019)

Alessandro Rolin de Moura, UFPR (2013-2017)

Fábio Favarsani, UFOP (2016-2019)

Fábio Vergara Cerqueira, UFPEL (2013-2017)

Gabriele Cornelli, UnB (2013-2017)

Henrique Fortuna Cairus, UFRJ (2016-2019)

José Geraldo Costa Grillo, UNIFESP (2013-2017)

Kátia Maria Paim Pozzer, UFRGS (2016-2019)

Maria Cecília de Miranda N. Coelho, UFMG (2013-2017)

Paulo Martins, USP (2013-2017)

Paulo Sérgio de Vasconcellos, UNICAMP (2016-2019)

Renata Senna Garraffoni, UFPR (2013-2017)

Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ (2016-2017)

Teodoro Rennó Assunção, UFMG (2016-2019)

CONSULTORES INTERNACIONAIS

Airton Brazil Pollini (Université de Haute Alsace, Mulhouse, França)

Aloys Winterling (Humboldt-Universität zu Berlin, Alemanha)

Ana María González de Tobia (UNLP, Argentina)

Anastasia Bakogianni (Massey University, Nova Zelândia)

Andreas Michalopoulos (National & Kapodistrian University of Athens, Grécia)

Carlos Levy (Université Paris IV, França)

Catalina Balmaceda (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Daniel Rinaldi (Universidad de la República, Uruguai)

David Konstan (New York University, EUA)

Francisco de São José Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal)

Harry M. Hine (University of St Andrews, Reino Unido)

José Remesal Rodríguez (Universidad de Barcelona, Espanha)

Konstantinos P. Nikoloutsos (Saint Joseph's University, EUA)

Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra, Portugal)

Maria Helena Trindade Lopes (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Martin Dinter (King's College London, Reino Unido)

Paulo Butti de Lima (Università degli Studi di Bari, Itália)

Philippe Rousseau (Université Lille 3, França)

Sergio Casali (Università di Roma II, Itália)

Silvia Milanezi (Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, França)

Stefania Giombini (Universitat de Girona, Itália)

revista brasileira de estudos clássicos

clás
sica



*n. 30
n. 2
2017*

CLASSICA. Revista Brasileira de Estudos Clássicos

[ISSN 0103-4316 / e-ISSN 2176-6436]

Caixa Postal 905, 30161-970, Belo Horizonte, MG, Brasil

<http://revista.classica.org.br> e-mail: editor@classica.org.br
publicada pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos desde 1988

Classica foi publicada anualmente de 1988 a 1991 e bianualmente de 1992 a 2005; em janeiro de 2006 a periodicidade tornou-se semestral.

A Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos não se responsabiliza pelas opiniões expressas pelos autores nem pelo uso indevido de quaisquer elementos presentes em artigos assinados.

É responsabilidade dos autores obter previamente as autorizações necessárias para a reprodução de imagens, trechos longos de obras publicadas e outros itens protegidos por copyright.

Informações sobre filiação à entidade e impressão de volumes sob demanda estão disponíveis no site da *Classica* (ISSN 2176-6436): <http://revista.classica.org.br>.

Indexada em *L'Année Philologique*, França.
UC Impactum, Portugal.
CrossRef, EUA.
Diadorim/IBICT, Brasil.
Latindex, México.
REDIB, Espanha.
EZB -Elektronische Zeitschriftenbibliothek, Alemanha.
Sumários.org, Brasil.
InterClassica, Espanha.

Abreviatura: **Classica (Brasil)**.

EDITORAÇÃO: Alda Lopes

Classica : revista brasileira de estudos clássicos / Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.
– v.1 (1988)-v.4 (1991) ; v.5 (1992)-v.18 (2005) ; v.19 (2006)- .
– Belo Horizonte : SBEC, 1988-2005 ; 2006-
Anual: 1988-1991 ; bial 1992-2005 ; semestral: 2006
ISSN 0103-4316 / eISSN 2176-6436
I. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

Classica está licenciada sob os termos da [Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



SUMÁRIO

Classica 30, 2, 2017

Artigos

An Unknown Correlation in Hexametric Poetry and the Interpretation of the *Brevis in Longo* Principle

Una correlación desconocida en la poesía hexamétrica y la interpretación del principio brevis in longo

Alejandro Abritta 9

Notas de Arquíloco, Fr. 118 & 119 *IEG*

Notes on Archilochus Fr. 118 & 119 IEG

Paula Cunha Corrêa 25

As funções estéticas e ideológicas do catálogo na *Eneida* VII

On the Aesthetic and Ideological Functions of the Catalogue in Aeneid VII

Felipe Vale da Silva

Sabrine Ferreira da Costa 35

Images of Dead Poets in Roman Elegiac and Lyric Underworld

Imagens de poetas no mundo dos mortos da poesia elegíaca e lírica romana

Paulo Sérgio de Vasconcellos 47

As romanas e o poder nos *Anais* de Tácito

Roman Women and Power in Tacitus' Annals

Taís Pagoto Bélo

Pedro Paulo Abreu Funari 75

A exposição dos animais na obra de Plínio o Velho: exotismo e monstrosidade na *Naturalis Historia*

Animal's exposition in Pliny the Elder's work: exoticism and monstrosity in Naturalis Historia

Ana Thereza Basilio Vieira 91

Artigo de Revisão

Quintus cum Domino Liber Iocatur: a disposição e o arranjo dos epigramas no livro V de Marcial

Quintus cum Domino Liber Iocatur: Disposition and Arrangement of the Epigrams in Martial's Book 5

Robson Tadeu Cesila 113

Resenha Crítica

BONAZZI, Mauro; SCHORN, Stefan. *Bios Philosophos: Philosophy in Ancient Greek Biography*. Turnhout: Brepols, 2016. 313p. ISBN 978-2-503-56546-0

Bernardo C. D. A. Vasconcelos

Gustavo Laet Gomes 137

ARTIGOS

AN UNKNOWN CORRELATION IN HEXAMETRIC POETRY AND THE INTERPRETATION OF THE *BREVIS IN LONGO* PRINCIPLE

Alejandro Abritta*

* Becario de
investigación del
Instituto de Filología
Clásica, Facultad de
Filosofía y Letras,
Universidad
de Buenos
Aires – Conicet.
alejandrobritta88 @
yahoo.com.ar

RESUMEN: El objetivo de este artículo es mostrar que (algunos) poetas hexamétricos de la Grecia Antigua no eran indiferentes a la cantidad de la sílaba final del verso, estudiando la correlación entre esa cantidad y los diferentes finales de palabra posibles en el cuarto pie del verso. Los resultados del estudio sugieren que en algunos poetas había una cierta preferencia por la “coherencia rítmica” en el segundo colon, lo que indica que, incluso si había una “indiferencia composicional” respecto a la cantidad de la última sílaba, no había “indiferencia efectiva”.

PALABRAS CLAVE: Hexámetro dactílico; *Brevis in Longo*; Métrica griega antigua; diéresis bucólica; cesura heptemímera; Homero; Apolonio de Rodas; Nono.

UNA CORRELACIÓN DESCONOCIDA EN LA POESÍA HEXAMÉTRICA Y LA INTERPRETACIÓN DEL PRINCIPIO BREVIS IN LONGO

ABSTRACT: The goal of this paper is to show that (some) Ancient Greek hexametric poets were not indifferent to the quantity of the final syllable of the verse, by studying the correlation between that quantity and the different possible word ends in the fourth foot of the verse. The results of the study suggest that in some poets there was a certain preference for “rhythmic coherence” within the second colon, which indicates that, even if there was “compositional indifference” regarding the quantity of the last syllable, there was not “actual indifference”.

KEYWORDS: Dactylic Hexameter; *Brevis in Longo*; Ancient Greek Metrics; Bucolic Diaeresis; Hephthemimeral Caesura; Homer; Apollonius Rhodius; Nonnus.

INTRODUCTION

The final syllable of the dactylic hexameter has been traditionally left aside in the quantitative analysis of the metre.¹ For the most part, scholars have assumed that its alleged “indifference” meant that the number of long and short vowels (or heavy and light syllables, see below) in the last location of the line was merely a product of chance, since poets did not care about the quantity of the final syllable. This has led to a universal disregard for the data regarding the sixth foot of Archaic and Hellenistic hexameter in basically all statistical studies. It is only when we get to Nonnus that the final syllable seems to start to matter, allegedly because of the influence of the disappearance of quantitative oppositions in the language.²

This paper will present data that suggest that some poets paid attention to the quantity of the final syllable of the hexameter since Homer.³ It will not convince many scholars that such an extended methodological principle as the actual indifference (see below on “actual” vs. “compositional” indifference) of the final syllable is incorrect. However, I hope it will suffice to at least cast some doubt on its up until now mostly unquestioned validity.

1. *BREVIS IN LONGO*⁴

There are two connected but independent problems when studying the final syllable of the hexameter. First, whether poets and listeners (or readers) of hexametric poetry cared about or even noticed the quantitative oppositions at the end of the line. Second, if they cared, which syllables were considered heavy and which syllables were considered light.⁵

¹ E.g. in O’Neill (1942) or Van Raalte (1986). O’Neill, however, provides information about the quantity of the final syllable in his corpus in his table 29.

² See Maas (1962, 16-17) and Magnelli (2016, 361-63, with numerous references). See also Allen (1967, 59-60), with a different (though not completely different) explanation of the data.

³ I have used the samples and analysis systems published in <<https://greekmps.wordpress.com>>. The reader can check the editions used and the exact composition of each sample in the documents available in <<https://greekmps.wordpress.com/data-and-tools/samples>>.

⁴ I will use *brevis in longo* as if it simply meant that the poets could place both light and heavy syllables at the end of the line. That will allow avoiding “indifference”, which is a word I rather reserve for the interpretations of the principle. Note that “*brevis in longo*” usually means “a short syllable followed by a rest that makes up the time of a long” (Leedy 2014, 8), that is, it involves only one aspect of the indifference and its phonetic explanation. In my use, the term covers the general phenomenon and says nothing about its explanation.

⁵ Since there are two different “quantities” involved here (vocalic and syllabic), I will use the dual terminology introduced by Allen (1973, 53-55): “heavy” and “light” are used for syllabic quantity (that is, (C)VV(C) and (C)VC vs. (C)V) and “long” and “short” for vocalic quantity (that is, (C)VV(C) vs. (C)V(C)).

The first problem must be dealt with axiomatically, given the fact that we have no direct evidence to solve it.⁶ Since it is an unquestionable fact that poets could place at the end of the verse either heavy or light syllables (not only in hexameters and not only in Ancient Greek poetry), the question is if this indifference was “actual”, meaning that the listeners or readers were actually unaware of the opposition or at least that they did not care about it,⁷ or “compositional”, meaning that the poets could place either heavy or light syllables at the end of the line, but the listeners or readers noted the difference. In the first case, we would expect not to find evidence of a preference in the quantity of the final syllable at all; if we found such a preference, we would seek an explanation that did not depend on the actual quantity of the syllable. In the second case, we would not be surprised if we found some tendency in the distribution of quantities in the final location of the verse; if, on the other hand, we found no evidence of a preference, we would assume that the compositional indifference has led to metrical indifference, which is not uncommon in other locations. In this case, the quantity of the final syllable would be analogous to phenomena like Bulloch’s bridge in Homer, which is not an active rule.⁸

The second problem is much more complicated, since it determines how we must analyse the data. Some scholars consider that syllables at the end of the verse ending in a consonant should be considered heavy, as if they were closed.⁹ Other scholars consider that at the end of the verse those syllables should be considered light, since there is no following consonant to close the syllable.¹⁰ Nobody (actual indifference of the final location apart) would question that βουλή (*Il.* 1.5) at the end of the line is a spondee or that ἔθηκε (*Il.* 1.2) at the end of the line is a trochaic ending word; the problem is how should we count a word like Ἀχιλλῆος (*Il.* 1.1).

I have decided that the best strategy is not to solve the problem, but to analyse the data in both scenarios. Fortunately, with the system used in this study, this is not only possible but actually rather simple. Given that the results will vary sometimes from one scenario to another, I will analyse each group of outcomes, and leave to the reader the ultimate decision on which one should be accepted.¹¹

⁶ However, we do have indirect evidence (see Quint. 9.4.93 and Luque Moreno 2005, 119n19).

⁷ A position explicitly held by Nagy (1990, 439-40) and implied in the extended notation “-” for the final syllable in textbooks like Maas (1962), Korzeniewski (1968), West (1982) and Sicking (1993).

⁸ “When the hexameter of Callimachus has word boundary after 3rd biceps, it must have not only regular caesura but also a bucolic diaeresis” and there has to be a syntactic break “at either the caesura or the bucolic diaeresis or both” (Devine and Stephens 1984, 12). The rule was presented in Bulloch (1970).

⁹ Irigoin (1967), followed by Allen (1973, 204-207).

¹⁰ See Dale (1964, 20n9).

¹¹ There is a third possible interpretation that I will not consider here. Given that Ryan (2011) has recently demonstrated that the Homeric hexameter was sensible to multiple levels of syllabic quantity (though I disagree with the interpretation of the data he provides regarding the *longum.biceps* ratio), it might be that this also applied to the final syllable. In that case, correlations that oppose (C)V(C) to (C)VV(C) could be considered correlations of “vocalic quantity” and correlations that oppose (C)V to (C)V(C) and (C)VV(C), correlations of “syllabic quantity”. Both types could coexist in the history of a metre and even within the same poet between different locations.

Besides the problem of final “closed” syllables, there is the problem of final diphthongs, particularly with the light diphthongs *αι* and *οι*. Here, I have used the same strategy of not solving the issue. With diphthongs, there are three alternatives; for two of them (the accentual determination of the quantity described in <<https://greekmps.wordpress.com/prosodical-bases/syllabic-structure-and-code/>> and considering all diphthongs as heavy syllables) I have used an automated system of analysis. Except for the sample of Theocritus,¹² I have also divided manually (that is, not using the automated system of analysis) between light diphthongs and heavy diphthongs.¹³

When the alternatives for final closed syllables and final diphthongs are put together, there are six different interpretations of the quantity of the final syllable to take into account. It would have been easier simply to reject most of them and choose one to conduct all tests, but in the absence of evidence I prefer to leave the decision to the reader. While the validity of the results is unquestionable (at least in principle) when the different scenarios show ample coherence, it depends fundamentally on the reader’s opinion on the quantity of final syllables in the hexameter when there is no coherence.

Since I will be referring to the different interpretations constantly, table 1 presents them with a simple system of references:

Interpretation of the final syllable	Reference
Final closed syllables counted as light, accentually defined quantity of diphthongs	Scenario A1
Final closed syllables counted as heavy, accentually defined diphthongs	Scenario B1
Final closed syllables light, all final diphthongs counted as heavy	Scenario A2
Final closed syllables heavy, all final diphthongs heavy	Scenario B2
Final closed syllables light, diphthongs with standard quantity	Scenario A3
Final closed syllables heavy, diphthongs with standard quantity	Scenario B3

TABLE 1 – Interpretations of the quantity of the final syllable of the verse and references.

2. DETECTING CAESURAE

This paper will be concerned with the correlation between the presence of the bucolic diaeresis in a verse and the quantity of the final syllable. I have used (for the first part of the analysis) two possible oppositions in the fourth foot of the verse: presence vs. absence of bucolic diaeresis and presence of bucolic diaeresis vs. presence of hepthemimeral caesura.

Since I have used automated systems to detect caesurae, the results may differ from the ones that can be obtained by manually analyzing the verses. The system counts a

¹² I have excluded Theocritus because of his numbers in the other four scenarios.

¹³ See Smyth (1956, §169): “final –αι and –οι are regarded as short (...). But in the optative [they] are long [and] also in the locative οἶκοι.”

bucolic diaeresis when there is a lexical word ending at the end of the fourth foot of the hexameter not followed by enclitic (see <<https://greekmps.wordpress.com/prosodical-bases/clisis>> for the meaning of “lexical” and “enclitic” here; the actual number is probably lower since the system is designed to detect accentual clisis and not rhythmic clisis).¹⁴ It counts a hepthemimeral caesura when there is a lexical word ending in the fourth *longum* of the verse not followed by enclitic and there is no lexical word ending at the end of the fourth foot (in other words, bucolic diaeresis trumps hepthemimeral, which is coherent with what we know about their frequencies in the hexameter).¹⁵ Note that the minor inconveniences that this system has should not affect the outcome of the analysis, given that what I will study is the correlation between the breaks in the fourth foot and the quantity of the final syllable, and if there is some deviation in the estimations it affects verses with heavy final syllable and light final syllable uniformly. In any case, table 2 presents the estimated percentages of caesurae in the fourth foot provided by the system:

	Estimated bucolic	Estimated hepthemimeral	Other verses	Total verses analysed
<i>Iliad</i>	638 (52.25%)	358 (29.32%)	225 (18.43%)	1221
<i>Odyssey</i>	677 (53.60%)	357 (28.27%)	229 (18.13%)	1263
Callimachus	599 (64.06%)	180 (19.25%)	156 (16.68%)	935
Apollonius	559 (61.84%)	164 (18.14%)	181 (20.02%)	904
Theo. (buc.)	500 (80.39%)	53 (8.52%)	69 (11.09%)	622
Theo. (other)	649 (53.24%)	328 (26.91%)	242 (19.85%)	1219
Theo. (<i>Id.</i> XI)	47 (58.02%)	23 (28.40%)	11 (13.58%)	81
Nonnus	476 (53.97%)	176 (19.95%)	230 (26.08%)	882

TABLE 2 – Estimations of breaks in the fourth foot of the samples analysed. Percentage of each number in its sample is shown between parentheses.¹⁶

¹⁴ See Devine and Stephens (1994, 352-53) for the distinction between “accentual” and “rhythmic” clisis in Ancient Greek. Simply put, accentual clitics are atonic and tonally dependent on a lexical word, while rhythmic clitics constitute an appositive group (usually referred to as a “metrical word”) with lexical words. All accentual clitics are rhythmic clitics, but not vice versa. In Ancient Greek, e.g., τε, ἐν and περί are accentual (and rhythmic) clitics, and δεῦρο, τῆς and τόνδε are rhythmic clitics.

¹⁵ Therefore, *Il.* 1.521 νεικεῖ, καί τε μέ φησι μάχη Τρώεσσιν ἀρήγειν and 1.559 τιμήσης, ὀλέσης δὲ πολέας ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν count as cases of “hepthemimeral caesura”, but *Il.* 1.570 ὄχθησαν δ’ ἀνὰ δῶμα Διὸς θεοὶ Οὐρανίωνες and 1.578 πατρὶ φίλω ἐπίηρα φέρειν Δί, ὄφρα μὴ αἴτε count as cases of “bucolic caesura”. Note that the system cannot account for the fact that in 1.570 there is a stronger break between Διὸς and θεοὶ than between θεοὶ and Οὐρανίωνες; in order to get better results, we would eventually need to manually input that information.

¹⁶ Compare these with Van Raalte (1986, 86-87) percentages of bucolic diaeresis, based only upon the figures provided by O’Neill for words ending at position 8 (that is, at the end of the fourth foot) in the hexameter (except for Nonnus; for this poet Van Raalte analysed 150 verses himself), which do not take clisis into account:

It should be noted that I have also used an estimation to identify verses without bucolic diaeresis based on the absence of words ending at the end of the fourth foot. This means that there is always a difference between the total of the tables opposing presence vs. absence of bucolic diaeresis and the total verses analysed. In order to reduce the possibility of miscalculations, I have preferred to do this instead of simply assuming that all verses in which the system does not detect a bucolic diaeresis do not have bucolic diaeresis.¹⁷

3. INFLUENCE OF THE BREAK IN THE FOURTH FOOT ON THE QUANTITY OF THE FINAL SYLLABLE

Table 3 is an example of the methodology used to analyse the correlation between the break in the fourth foot and the quantity of the final syllable:

	Light final syllable	Heavy final syllable	Total
4th with bucolic diaeresis	162	438	600
4th without bucolic diaeresis	83	403	486
Total	245	841	1086

TABLE 3 – Correlation between presence of bucolic diaeresis and quantity of the final syllable in the *Iliad*. All final closed syllables and all final diphthongs were considered heavy (scenario B2). χ^2 test (random distribution) = 15.1 ($p < 0.0001$); $\Omega = 1.80$.¹⁸

	Word-end at 8
<i>Iliad</i>	61.7%
<i>Odyssey</i>	59.0%
Callimachus	66.8%
Apollonius	61.4%
Theocritus	76.2%
Nonnus	58.0%

The numbers are consistently lower in my table, which is not surprising, but the only important difference in the hierarchy is in *Iliad*, which is in the eight position with the data used here and in the third with Van Raalte's.

¹⁷ Therefore, e.g., *Il.* 1.512 ἀλλ' ἀκέων δὴν ἦστο· Θέτις δ' ὡς ἦψατο γούνων, has not been included neither as a case of “verse with bucolic” nor as a case of “verse without bucolic”, since there is a word-end at the end of the fourth foot (ὡς), but it is the word-end of a proclitic. *Il.* 1.516 ὄσσον ἐγὼ μετὰ πᾶσιν ἀτιμοτάτη θεός εἰμι is a good example of a verse counted by the system as a “verse without bucolic” and the previous line, *Il.* 1.515 ἦ ἀπόειπ', ἐπεὶ οὐ τοι ἐπι δέος, ὄφρ' εὖ εἰδέω, a good example of a “verse with bucolic”.

¹⁸ I have always calculated Ω (the odds ratio) with the formula $(11/12)/(21/22)$, where the first digit is the row and the second digit is the column. This means that in every case Ω shows how more likely is it to find a light final syllable in the case described in the first row than in the case described in the second row. If the outcome is positive, it is more likely; if it is negative, it is less likely. See Agresti (2007, 28-30): “The odds are nonnegative, with value greater than 1.0 when a success is more likely than a failure. When odds = 4.0, a success is four times as likely as a failure. The probability of success

Table 4 shows the same correlation, but opposing presence of bucolic diaeresis vs. presence of hepthemimeral caesura. Surmise abbreviate.

	Light final syllable	Heavy final syllable	Total
Bucolic diaeresis	162	438	600
Hepthemimeral	67	291	358
Total	229	729	958

TABLE 4 – Correlation between type of break in the fourth foot and quantity of the final syllable in the *Iliad*. All final closed syllables and all final diphthongs were considered heavy (scenario B2). χ^2 test (random distribution) = 8.46 (p=0.0036); Ω = 1.61.

In both cases, the null hypothesis that the distribution is random can be rejected at the 1% level of significance. This is also the case in all other scenarios in the analysis of *Iliad* (in scenario A2 for the opposition bucolic/hepthemimeral, however, the null hypothesis can be rejected only at the 10% level of significance). The Ω values show overwhelming coherence (that is, they are close in value and always higher than 1): they range from 1.29 (scenario A3) to 1.80 (scenario B2) in the opposition bucolic/no-bucolic and from 1.30 (scenario A2) to 1.61 (scenario B2) in the opposition bucolic/hepthemimeral. This means that it is at least almost 30% more likely to find a light heavy syllable when there is bucolic diaeresis than when there is not. In some interpretations, more than 60% more likely.

Since it would be cumbersome to present all tables produced for each poet, I have published them in an online document. However, the compiled data can be found in the appendix. Tables 5 and 6 summarize the Ω values in each text for each scenario. Italics indicate that the null hypothesis can be rejected only at the 10% level of significance, underlined indicates rejection at the 5% level of significance and bold font, rejection at the 1% level of significance.

is 0.8, the probability of failure is 0.2, and the odds equal $0.8/0.2 = 4.0$. We then expect to observe four successes for every one failure. When odds = 1/4, a failure is four times as likely as a success. We then expect to observe one success for every four failures.”

For a simple description of the χ^2 test made by philologists (which I condense here), see Jones and Gray (1972, 192-9): “A common method for measuring the difference between samples is the ‘chi square test’. [It] indicates how much a particular frequency (...) deviates from some standard (...). The standard procedure [is] to set up [a] ‘null hypothesis’ (...) [and] If enough (...) criteria are found [that is, there is a *significant* difference between the samples], the hypothesis is rejected; otherwise it is retained.”

	Scen. A1	Scen. B1	Scen. A2	Scen. B2	Scen. A3	Scen. B3
<i>Iliad</i>	<u>1.33</u>	1.70	<u>1.30</u>	1.80	<u>1.29</u>	1.58
<i>Odyssey</i>	1.00	<u>1.38</u>	1.04	1.53	0.97	<u>1.31</u>
Callimachus	1.00	1.10	1.15	<i>1.45</i>	0.96	1.05
Apollonius	1.13	<u>1.45</u>	1.18	1.71	1.04	<i>1.31</i>
Theocritus (buc.)	0.71	0.68	0.88	0.88	-	-
Theocritus (other)	0.86	1.04	0.94	1.22	-	-
Theocritus (<i>Id.</i> 11)	0.83	0.69	0.86	0.68	-	-
Nonnus	1.39	<u>1.95</u>	1.42	2.22	1.34	<u>1.76</u>

TABLE 5 – Ω values for the 2x2 tables showing the correlation between presence vs. absence of bucolic diaeresis and quantity of the final syllable by sample, with different interpretations of the quantity of the final syllable (see table 1).

	Scen. A1	Scen. B1	Scen. A2	Scen. B2	Scen. A3	Scen. B3
<i>Iliad</i>	<u>1.32</u>	1.56	<i>1.30</i>	1.61	<u>1.35</u>	1.56
<i>Odyssey</i>	1.14	<u>1.37</u>	1.19	1.53	1.12	<i>1.31</i>
Callimachus	1.09	1.10	1.15	1.22	1.11	1.11
Apollonius	1.74	<i>1.42</i>	1.67	<i>1.47</i>	1.72	1.37
Theocritus (buc.)	0.67	0.67	0.81	0.83	-	-
Theocritus (other)	0.86	1.09	0.98	<i>1.39</i>	-	-
Theocritus (<i>Id.</i> 11)	0.74	0.78	0.79	0.80	-	-
Nonnus	4.66	6.61	4.85	8.15	4.77	8.34

TABLE 6 – Ω values for the 2x2 tables showing the correlation between presence of bucolic diaeresis vs. presence of hepthemimeral caesura and quantity of the final syllable by sample, with different interpretations of the quantity of the final syllable (see table 1).

The numbers of the *Odyssey* are clearly not as coherent as the ones of the *Iliad*. The main difference is found between scenarios with closed final syllable light (type A) and scenarios with closed final syllable heavy (type B). We can interpret the results in at least two distinct ways: on the one hand, it is possible that the only quantity that is considered in the *Odyssey* is the syllabic quantity; on the other, perhaps the vocalic quantity was less important for this correlation than the syllabic quantity, which is most likely rhythmic (see below). In any case, we can draw two conclusions from the Ω values of the tables of the *Odyssey*: first, the coherence of the Ω values in the positive outcomes with those of the *Iliad* suggests that, if there was a tendency, it had the same direction in both poems (combining bucolic diaeresis with light final syllable). Second, if it is real, the tendency is weaker in the second poem than in the *Iliad*.

The diversity of outcomes in the Hellenistic samples is not surprising. Callimachus and Theocritus show no preferences regarding the quantity of the final syllable,¹⁹ with one peculiar coincidence: in both, scenario B2 shows less than 10% chance of being the result of random distribution, in Callimachus in the opposition bucolic/no-bucolic and in Theocritus' non-bucolic poems in the opposition bucolic/hepthemimeral. In both cases, the direction of the preference is that shown by the Homeric poems.

Apollonius has more interesting numbers. His results are very coherent through the scenarios in the opposition bucolic/hepthemimeral, and similar to those of the *Odyssey* in the opposition bucolic/no-bucolic. The Ω values are higher than 1.3 in all positive outcomes and always higher than those of the *Odyssey*. Of the poets studied, he is the most faithful follower of Homer.

Finally, Nonnus is by far the strictest author of the ones analysed in tables 5 and 6 (which, of course, is true in more ways than one; see Magnelli, 2016). In the opposition bucolic/no-bucolic he shows numbers similar to Homer (numbers in scenarios type A are closer to those of the *Iliad*, but non-significant as those of the *Odyssey*) and Apollonius, but in the opposition bucolic/hepthemimeral he clearly takes things to the extreme. No scenario produces an Ω value below 4.5, which means that in his work it is at least 4.5 times more likely to find the combination bucolic diaeresis + light final syllable than to find the combination hepthemimeral + light final syllable.

4. IDENTIFYING THE RHYTHMIC TENDENCIES

Homer, Apollonius and Nonnus have shown a preference for combining bucolic diaeresis and light final syllable. However, we cannot be sure if that is because they actually preferred that combination, or because they preferred to avoid or use another. Since a preference for combining hepthemimeral caesura with final heavy syllable would produce the same outcome, it is necessary to verify what is happening in each case, in order to properly interpret the observed tendencies.

To do this, I have analyzed two more oppositions in each scenario: bucolic diaeresis vs. no word end in the fourth foot and hepthemimeral caesura vs. no word end in the fourth foot. By excluding one break from each analysis, we can be sure that, if there is any effect, it is being caused by the remaining one. Also, if the Ω values in both oppositions have the same sign, we will know that the effect is produced by the absence of word end in the fourth foot. In any case, though the numbers considered here are smaller, these tests should help us identify the actual rhythmic tendencies that are influencing the distribution of quantities and words in the hexameter.

The Ω values with each scenario, using the same method as in tables 5 and 6 to signal significativity, are shown in table 7.

¹⁹ Fantuzzi (1995), also discovers several coincidences between these two poets, though he considers that the bucolic poems are the most Callimachean. Brioso Sánchez, 1976/7, concluded, however, that the more Callimachean poems were the "epic" *Idylls*.

		Scen. A1	Scen. B1	Scen. A2	Scen. B2	Scen. A3	Scen. B3
<i>Iliad</i>	Bucolic	1.19	<u>1.61</u>	1.20	<u>1.76</u>	1.11	<u>1.43</u>
	Hepth.	0.90	1.03	0.92	1.10	0.82	0.92
<i>Odyssey</i>	Bucolic	<u>0.70</u>	1.16	<u>0.77</u>	1.36	<u>0.70</u>	1.18
	Hepth.	0.56	0.85	<u>0.64</u>	0.89	<u>0.62</u>	0.90
Apollonius	Bucolic	0.90	1.91	0.96	2.51	0.80	<u>1.64</u>
	Hepth.	0.52	1.34	<u>0.58</u>	<u>1.71</u>	0.47	1.20
Nonnus	Bucolic	0.82	1.15	0.85	1.31	0.77	0.98
	Hepth.	0.18	0.17	0.18	0.16	0.16	0.12

TABLE 7 – Ω values for the 2x2 tables showing the correlation between presence of bucolic diaeresis vs. no word end in the fourth foot and quantity of the final syllable (rows “bucolic”) and the correlation between presence of hepthemimeral caesura vs. no word end in the fourth foot and quantity of the final syllable (rows “Hepth.”) by sample, with different interpretations of the quantity of the final syllable (see table 1).

These numbers clearly imply that there are different tendencies in each text. In the *Iliad*, the only significant results are the ones in the first row: that suggests that in this poem the active tendency was a preference for the combination bucolic diaeresis + light final syllable (as in *Il.* 1.531, ... διέτμαγεν· ἦ μὲν ἔπειτα or 1.547 ... ἀκούεμεν οὐ τις ἔπειτα). From the rhythmic point of view, this seems to indicate a preference for combining a feminine break within the colon with a feminine break at the end of it.²⁰ It could also be that the poet tried to preserve the descending rhythm produced by the bucolic diaeresis throughout the second colon. In any case, it seems likely that some sort of “rhythmic coherence” is behind these numbers. The fact that they only affect the bucolic diaeresis could be explained by its proximity to the sixth foot (which is perhaps not quite convincing) or by the fact that it is a metron diaeresis, a type of break which stichic verses tend to avoid.²¹

In the *Odyssey*, the results are highly incoherent with the ones in the previous section. Scenarios type B, which were the ones that produced significant outcomes there, are non-significant here, and the Ω values do not indicate that one tendency is stronger than the other. However, in scenarios type A, which were non-significant before, a significant tendency to avoid combining a caesura in the fourth foot with a light final syllable appears

²⁰ Accepting compositional indifference as the proper interpretation of the *brevis in longo* principle means that we have to deal with the rhythmic or perceptual difference between heavy and light final syllables. I have assumed that, even if the marked element in the sixth foot was always the *longum* (something that has been questioned by David 2006, 101-2), heavy final syllables gave the verse a stronger, more masculine ending, especially since light final syllables would have been clearly associated with the feminine break in the third foot. This assumption helps to interpret the data that I will present, but it may need to be revised when more data regarding distribution of quantities in the final syllable of different Ancient Greek metres becomes available.

²¹ See Sicking (1993, 53 and 55).

here. In other words, when we consider final closed syllables heavy, there seems to be a slight tendency to prefer the combinations bucolic + light final syllable (as in *Od.* 1.410 ...οἴχεται, οὐδ' ὑπέμεινε or 1.413 ...ἀπώλετο πατρὸς ἐμοῖο) and hepthemimeral + heavy final syllable (*Od.* 1.425 ...θάλαμος περικαλλέος αὐλῆς or 2.348 ...προσέφη θάλαμόνδε καλέσσας). This can be explained using the same criteria as in the case of the *Iliad* (that is, rhythmic coherence within the second colon).²² However, when we consider final closed syllables light, there seems to be a tendency to prefer the combinations no word end in the fourth foot + light final syllable (*Od.* 2.380 ...ἐϋρραφέεσσι δοροῖσι or 2.390 ...ἔϋσσελμοι φορέουσι) and caesura in the fourth foot + heavy final syllable. The only interpretation of this second possible outcome I can think of is that it is the result of an avoidance of the echo produced in the combination heavy final syllable in the fifth *longum* + heavy final syllable at the end of the verse (*Od.* 3.302 ...κατ' ἄλλοθρούς ἀνθρώπους), since in Homer more than 70% of the lines (271 out of 376) that have no word end in the fourth foot have word end in the fifth *longum*.

The outcomes for Apollonius suggest two conclusions: in his poetry, both caesurae shared a common preference against verses with no word end in the fourth foot (only 57% of which have word end in the fifth *longum*) and significant results do not help to decide if the active tendency was to combine bucolic + light final or hepthemimeral + heavy final syllable. We cannot properly interpret the first conclusion without making a decision regarding the interpretation of final closed syllables, since the sign of the Ω values changes between scenarios that consider them heavy (type B) and scenarios that consider them light (type A). On the other hand, since in every scenario the Ω value is higher in “Bucolic” than in “Hepth.” – note that the lowest ratio between the values is 1.37 (=1.639/1.198) for scenario B3 –, I believe that it is quite likely that in Apollonius both tendencies regarding the combination of caesura with final quantity (bucolic + light; hepthemimeral + heavy) coexisted. Apollonius takes on Homer’s preference for rhythmic coherence within the second colon, and reinforces it.

Once again, Nonnus’ numbers are the most peculiar. He shows no preference for the combination bucolic diaeresis + light final syllable (except for a slight non-significant one in scenarios B1 and B2), but has an extreme tendency to combine hepthemimeral with heavy final. I believe that this is not simply an adoption of the rhythmic coherence we have seen in Homer and Apollonius, but the result of an avoidance of the combination hepthemimeral + light final syllable, which, in the best case scenario (scenario A3), occurs only 7 times in Nonnus’ sample.²³ This avoidance is probably caused by the notable preference for heavy

²² Note that the Ω value is always higher in “Bucolic” than in “Hepth.” in scenarios type A too, which suggests that even in those cases there is a preference for rhythmic coherence.

²³ In *Dyon.* 5.262 (...φέρων ἐδίδαξε βοτῆρας), 8.120 (...βροτῶν θελκτήρια κείται), 10.386 (...φέρων μνηστῆρας ἀγῶνος), 11.340 (...τεοὶ γέγασσι φονῆες; this case would perhaps be excluded by a system sensitive to rhythmic clisis), 12.274 (...γέρον ἐκλίνατο φοῖνιξ), 13.219 (...ἄτε στενάχουσα τοκῆ; again, a debatable case) and 16.264 (...Νέμεσις δ' ἐγέλασσαν ἰδοῦσα). Note that only the last two examples are unambiguous combinations of hepthemimeral + light final syllable, since the final syllables in the other five would be counted as heavy in at least one of the possible scenarios considered.

final syllables in Nonnus: a combination hepthemimeral + light final would imply a stronger break within the second colon than at the end of it, and this seems to contradict the basic principles of this poet's hexameter.

5. CONCLUSIONS

While it may be possible to explain the numbers analysed in the previous sections without rejecting actual indifference of the final syllable, it seems to be unnecessary. Compositional indifference in the sixth foot does not contradict what we know about the hexameter or about Ancient Greek metrics, and it easily accounts for the results presented here. In Callimachus and Theocritus, it has led to metrical indifference regarding the correlation between the fourth and the sixth foot (we do not know – yet – if it has led to absolute metrical indifference). In Homer (at least in the *Iliad*) and Apollonius, however, it coexists with a tendency to produce a rhythmically coherent second colon, in which the poets preferred to combine feminine with feminine (or descending with descending) and masculine with masculine. Finally, in Nonnus, for whom we already knew compositional indifference did not lead to metrical indifference, we have found what might even be considered a new rule of his hexameter, an avoidance of the combination hepthemimeral + light final syllable, and we explained it assuming that the avoided combination emphasises too much the weaker ending in a poet that clearly preferred strong endings for his line.

As noted in the introduction, some scholars might not be convinced that the tests presented in this paper suffice to rule out actual indifference of the final syllable in the hexameter (much less in Ancient Greek poetry in general). However, the burden of proof is now in their field. Either they have to find a scenario that produces uniformly random results (none of the scenarios used here does that), or they must find another explanation for the correlations observed. If that does not happen, a whole new aspect of the hexameter (and of Ancient Greek metre in general) is open: by accepting compositional indifference as the proper interpretation of the *brevis in longo* principle, we need to start analysing what has each poet done with it.

REFERENCES

- AGRESTI, A. *An Introduction to Categorical Data Analysis*. New Jersey: Wiley, 2007.
- ALLEN, W. S. Correlations of Tone and Stress in Ancient Greek. In: *To Honor Roman Jakobson*. Den Haag: Mouton, 1967. v. 1, p. 46-62.
- ALLEN, W. S. *Accent and Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. Aportaciones al estudio del hexámetro de Teócrito. *Habis*, v. 6, p. 21-56 y v. 7, p. 57-76, 1976/1977.
- BULLOCH, A. W. A Callimachean Refinement to the Greek Hexameter. *CQ*, v. 2, p. 258-268, 1970.

- DALE, A. M. Observations on Dactylic. *WS*, v. 77, p. 15-36, 1964.
- DAVID, A. P. *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- DEVINE, A. M.; STEPHENS, L. D. *Language and Metre*. Chico, California: California Scholars Press, 1984.
- DEVINE, A. M.; STEPHENS, L. D. *The Prosody of Greek Speech*. New York: Oxford University Press, 1994.
- FANTUZZI, M. Variazione sull'esametro in Teocrito. In: FANTUZZI, M.; PRETAGOSTINI, R. (Ed.) *Struttura e storia dell'esametro greco*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 1995. v. I, p. 221-264.
- IRIGOIN, J. Colon, vers et période (à propos d'un chœur des *Núees* d'Aristophane). In: WESTENDORP BOEMA, R. E. H. (Ed.) *Κωμωδοτραγήματα: Studia Aristophanea, viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*. Amsterdam, 1967. p. 65-73.
- JONES, F. P.; GRAY, F. E. Hexameter Patterns, Statistical Inference and the Homeric Question: An Analysis of the La Roche Data. *TAPhA*, v. 103, p. 187-209, 1972.
- KORZENIEWSKI, D. *Griechische Metrik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- LEEDY, D. *Singing Ancient Greek: A Guide to Musical Reconstruction and Performance*, eScholarship (<<http://escholarship.org/uc/item/1rj4j3n1>>), 2014.
- LUQUE MORENO, J. Hexámetros especiales. *RELat*, v. 5, p. 117-145, 2005.
- MAAS, P. *Greek Metre*, trans. H. Lloyd-Jones. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- MAGNELLI, E. The Nonnian Hexameter. In: ACCORINTI, D. (Ed.) *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden: Brill, 2016. p. 353-371.
- NAGY, G. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- O'NEILL Jr., E. G. The Localization of Metrical Word Types in the Greek Hexameter. *YCLS*, v. 8, p. 103-178, 1942.
- RYAN, K. M. Gradient syllable weight and weight universals in quantitative metrics. *Phonology*, v. 28, p. 413-454, 2011.
- SICKING, C. M. J. *Griechische Verslehre*. München: C. H. Beck, 1993.
- SMYTH, H. W. *A Greek Grammar for Colleges*. New York: American Book Company, 1956.
- Van RAALTE, M. *Rhythm and Metre. Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse*. Assen: Van Gorcum, 1986.
- WEST, M. L. *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

APPENDIX

Since it would be cumbersome to include every table produced for this study, but the data should be available for its consultation, I have included in this appendix two tables, each with the number of verses with heavy or light syllables with different types of fourth foot by scenario and by poet. The first table shows number of verses with bucolic diaeresis and without bucolic diaeresis (see sec. 2 for the meaning of “without bucolic”). The second table shows the number of verses with bucolic diaeresis, with hepthemimeral and with no word end in the fourth foot. I have included a column “total” in each table: note that it adds up the verses considered in each table, not the total number of verses in the sample.

Sample	Scenario	Bucolic diaeresis		No bucolic diaeresis		Total
		Heavy final	Light Final	Heavy final	Light Final	
<i>Iliad</i>	Scenario A1	290	310	269	217	1086
	B1	404	196	378	108	
	A2	324	276	294	192	
	B2	438	162	403	83	
	A3	272	328	251	235	
	B3	386	214	360	126	
<i>Odyssey</i>	Scenario A1	299	335	224	251	1109
	B1	428	206	352	123	
	A2	301	333	254	221	
	B2	462	172	382	93	
	A3	279	355	206	269	
	B3	408	226	334	141	
Callimachus	Scenario A1	290	284	156	153	883
	B1	413	161	228	81	
	A2	335	239	191	118	
	B2	458	116	263	46	
	A3	269	305	142	167	
	B3	392	182	214	95	
Apollonius	Scenario A1	190	355	112	186	843
	B1	362	183	221	77	
	A2	226	319	136	162	
	B2	398	147	245	53	
	A3	176	369	99	199	
	B3	348	197	208	90	
Theocritus (buc.)	Scenario A1	281	196	51	50	578
	B1	362	115	69	32	
	A2	311	166	63	38	
	B2	392	85	81	20	
Theocritus (other)	Scenario A1	313	298	227	251	1089
	B1	462	149	365	113	
	A2	342	269	260	218	
	B2	491	120	398	80	

Theocritus (<i>Id.</i> 11)	Scenario A1	19	22	10	14	65
	B1	29	12	15	9	
	A2	22	19	12	12	
	B2	32	9	17	7	
Nonnus	Scenario A1	401	66	354	42	863
	B1	419	48	374	22	
	A2	409	58	360	36	
	B2	427	40	380	16	
	A3	390	77	345	51	
	B3	408	59	366	30	

Sample	Scenario	Bucolic diaeresis		Hepthemimeral		No word end on 4th		Total
		Heavy final	Light Final	Heavy final	Light Final	Heavy final	Light Final	
<i>Iliad</i>	Scenario A1	290	310	198	160	100	90	1148
	B1	404	196	273	85	146	44	
	A2	324	276	216	142	111	79	
	B2	438	162	291	67	157	33	
	A3	272	328	189	169	91	99	
	B3	386	214	264	94	137	53	
<i>Odyssey</i>	Scenario A1	299	335	180	159	69	108	1150
	B1	428	206	264	93	128	53	
	A2	301	333	203	154	83	98	
	B2	462	172	287	70	142	39	
	A3	279	355	167	190	64	117	
	B3	408	226	251	106	123	58	
Callimachus	Scenario A1	290	284	95	85	56	64	874
	B1	413	161	133	47	83	37	
	A2	335	239	111	69	74	46	
	B2	458	116	149	31	101	19	
	A3	269	305	89	91	49	71	
	B3	392	182	127	53	76	44	
Apollonius	Scenario A1	190	355	79	85	48	100	857
	B1	362	183	121	43	117	31	
	A2	226	319	89	75	60	88	
	B2	398	147	131	33	129	19	
	A3	176	369	74	90	41	107	
	B3	348	197	116	48	110	38	

Theocritus (buc.)	Scenario A1	281	196	26	27	22	20	572
	B1	362	115	36	17	30	12	
	A2	311	166	32	21	25	17	
	B2	392	85	42	11	33	9	
Theocritus (other)	Scenario A1	313	298	156	172	90	96	1125
	B1	462	149	253	75	135	51	
	A2	342	269	182	146	99	87	
	B2	491	120	279	49	144	42	
Theocritus (<i>Id.</i> 11)	Scenario A1	19	22	9	14	2	3	69
	B1	29	12	15	8	2	3	
	A2	22	19	11	12	2	3	
	B2	32	9	17	6	2	3	
Nonnus	Scenario A1	401	66	170	6	175	35	853
	B1	419	48	173	3	191	19	
	A2	409	58	171	5	180	30	
	B2	427	40	174	2	196	14	
	A3	390	77	169	7	167	43	
	B3	408	59	173	3	183	27	

Recebido em: 29/09/2017

Aprovado em: 22/11/2017

NOTAS A ARQUÍLOCO, FR. 118 & 119 IEG²

Paula Cunha Corrêa*

* Professora de Língua e Literatura Grega. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
correa@usp.br

RESUMO: Nestes comentários aos fragmentos 118 e 119 IEG² de Arquíloco, são examinados os textos, as traduções e fortunas críticas, com destaque para a imagem bélica em 119 IEG² que é transposta de um contexto marcial para um amatório.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia grega arcaica; Arquíloco de Paros; imagens marciais e amatórias.

NOTES ON ARCHILOCHUS FR. 118 & 119 IEG²

ABSTRACT: These notes on fragments 118 and 119 IEG² of Archilochus examine the verses, their translations and critical fortune, focusing on the martial imagery in 119 IEG² that was transposed from a martial to an amatory context.

KEYWORDS: Archaic Greek poetry; Archilochus of Paros; martial and amatory imagery.

I. Fr. 118 IEG²: Plutarco, *de E apud Delphi* 5. 386d:

“εἰ γὰρ {ὄφελον}”, φησὶν ἕκαστος τῶν εὐχομένων· καὶ Ἀρχίλοχος εἰ γὰρ ὧς¹ ἐμοὶ γένοιτο χειρὶ² Νεοβούλης θηγεῖν³

“Ah, se” diz cada um que suplica, e Arquíloco:

Ah, se eu pudesse com a mão tocar Neobula

¹ ὧς Hoffmann (1898), Lasserre (1950, p. 169), εἰ γὰρ ὧς | ἐμοὶ γένοιτο χεῖρα Νεοβούλης θίγει Brunck (1772); ὧς Fick (1888). Diehl (1936²) notava no Pap. Flinders-Petrie (ed. Mahaffy 1.tab. 4.2 p.23): εἰ γὰρ ὦ[ς...], mas, conforme Degani e Burzacchini (1977, p. 29, n. 1), os traços restantes no papíro impedem a identificação do verso de Arquíloco. Segundo Blass (1900, p. 103), ὧς introduz uma comparativa à qual responderia uma completiva ὧς.

² Hiller (1890), Hauvette (1905), Marzullo (1967², p. 20); χεῖρα codd., Brunck (1772), Liebel (1812, 1818²), Gaisford (1823), Schneidewin (1838), Bergk (1882⁴, 1915), Hoffmann (1898), Diehl (1936²), Edmonds (1931), Lasserre (1950, p. 169; 1958), Treu (1959), Tarditi (1968), Degani e Burzacchini (1977), Rankin (1977, p. 65), Adrados (1990³), Gerber (1999).

³ θίγειν codd., Brunck (1772), Liebel (1812, 1818²), Gaisford (1823); θηγεῖν Schneidewin (1838).

Liebel (1812, p. 128) leu o verso de Arquíloco (Fr. 118 *IEG*²) acreditando tratar-se do período em que “Arquíloco” fazia a corte a Neobula,⁴ enquanto Jurenka (1900, p. 135), Hauvette (1905, p. 72-3, 228) e Treu (1959) também apontavam no verso o “sentimento delicado” de um desejo tímido, por parte do poeta, de tocar a mão de Neobula. Conforme Fränkel (1975, p. 142), quando o pacto de casamento é rompido, o poeta suspira, desejando tocar a mão da amada. Tarditi (1968), por sua vez, traduz: “ah se eu pudesse tocar a mão de Neobula: só a sua mão!”, aludindo ao fragmento 119 *IEG*² de Hipônax como paralelo:

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρπεινα.

Ah, se eu tivesse uma virgem bela e tenra.

Para Campbell (1983, p. 6), esse verso de Arquíloco seria sobre uma moça, noiva do poeta, talvez a mesma que é “charmosamente descrita” nos fragmentos 30 e 31 *IEG*², e Gerber (1999), que também não vê como necessária a junção dos fragmentos 118 e 119 *IEG*² em um só poema, traduziu o verso de 118 *IEG*² como: “Se eu pudesse tocar Neobula, na sua mão”.

Mas outra via de interpretação surgiu no século dezenove quando Elmsley (*apud* West, 1971, 1998²) acrescentou ao verso de Arquíloco Fr. 118 *IEG*² mais dois do fragmento 119 *IEG*²:

Fr. 119 *IEG*²: Escólio a Eurípidēs, *Medeia* 679:

ἄσκον τοίνυν λέγει τὸν περὶ τὴν γαστέρα τόπον. Ἀρχίλοχος·

καὶ πεσεῖν⁵ δρήστην ἐπ’ ἄσκον, κάπι⁶ γαστρὶ γαστέρα
προσβαλεῖν⁷ μηρούς τε μηροῖς⁸

Fr. 119 *IEG*²: Escólio a Eurípidēs, *Medeia* 679:

Askón significa a região do ventre. Arquíloco:

*e cair sobre o odre servil, e ventre contra ventre
lançar, coxas contra coxas.*

⁴ Liebel (1812, 1818²) cita o testemunho de Pseudo-Luciano *Amores* 3, iii. 86. 24 Macleod, Arq. 33 *IEG*²: ἔναγχος γούν διηγουμένου σου τὸν πολὺν ὡς καὶ παρ’ Ἡσιόδῳ κατάλογον ὧν ἀρχῆθεν ἠράσθης. ἰλαραὶ μὲν τῶν ὀμμάτων αἱ βολαὶ τακερῶς ἀνυγραίνοντο, τὴν φωνὴν δ’ ἴσην τῇ Λυκάμβου θυγατρὶ λεπτόν ἀφιδύνων ἀπ’ αὐτοῦ τοῦ σχήματος εὐθύς δῆλος ἦς οὐκ ἐκείνων μόνων ἀλλὰ καὶ τῆς ἐπ’ αὐτοῖς μνήμης ἐρῶν.

⁵ καὶ πεσεῖ δρήστην ἐπ’ ἄσκον, μηρούς τε μηροῖς Liebel (1812, 1818²); ... καὶ πεσεῖ | δρήστην ἐπ’ ἄσκον | μηρούς τε μηροῖς... Gaisford (1823); πεσεῖν Schneidewin (1838).

⁶ κῆπι Schneidewin (1838).

⁷ Elmsley *apud* Bergk (1882⁴, 1915); προσβάλλειν Schol. Eur.; προσβαλέειν Schneidewin (1838).

⁸ μηροῖς Fick (1888), Hoffmann (1898), Tarditi (1968).

Bergk (1882, 1915) e vários editores e comentadores posteriores⁹ seguiram Elmsley ao supor que os fragmentos 118 e 119 *IEG*² de Arquíloco fizessem parte de um só poema; mas, a seu ver, os versos talvez não se seguissem imediatamente, e portanto Bergk conferiu aos fragmentos números distintos em sua edição. A sugestão de Elmsley é atraente porque a justaposição de um anseio aparentemente singelo (Fr. 118 *IEG*²) à afirmação agressiva de um desejo sexual (Fr. 119 *IEG*²) encontra-se também, por exemplo, no *Epodo de Colônia* de Arquíloco (Fr. 196^a *IEG*²).¹⁰ Essa hipótese também evita uma interpretação possivelmente incongruente do fragmento com relação ao que os antigos testemunhos alegam.¹¹

As duas leituras, a mais “romântica” e a irônica, dependem, evidentemente, do modo como se constrói o verso do fragmento 118 *IEG*² e de como se explica a relação entre o verbo no infinitivo (*thigeîn*¹²) e o substantivo “mão”, no acusativo (*kbeîra*) ou dativo (*kbeîri*). Pois, conforme a primeira interpretação, teríamos um acusativo de objeto: o sujeito do verbo *thigeîn* (o “eu”) deseja “tocar a mão de Neobula”.

Aqueles que não aceitaram a possibilidade do acusativo ser complemento do verbo adotaram a emenda de Elmsley para o dativo, imaginando tratar-se de um dativo instrumental ou de meio (o sujeito deseja tocar Neobula “com a mão”¹³), ou entenderam que a mão no acusativo (*kbeîra*) fosse o sujeito, não o complemento (= o sujeito deseja que a sua mão/braço toque Neobula¹⁴), ou ainda que fosse um acusativo de relação.¹⁵ No entanto, como o verbo *thigánō* pode reger o acusativo, como em Álcman Fr. 58.2 *PMGF*,¹⁶ Sófocles *Antígona* 546¹⁷ e Ferécates Fr. 10. 4 K-A,¹⁸ do ponto de vista gramatical, as duas leituras são admissíveis.

Pode-se imaginar que o poeta, para surtir efeito, deliberadamente arrematasse uma exclamação aparentemente singela (Fr. 118 *IEG*²: *Ab! Se eu pudesse tocar a mão de Neobula*) com uma descrição de amor carnal (Fr. 119 *IEG*²: *e cair sobre o odre servil, e ventre contra ventre | lançar, coxas contra coxas*). Nesse caso, é interessante o emprego do tetrâmetro, pois Arquíloco costuma recorrer a trímetros jâmbicos para poemas eróticos mais vulgares. Outra possibilidade é que se tratasse de um poema de ódio e vingança (*Ab! Se eu pudesse por a minha mão em Neobula*).¹⁹

⁹ Fick (1888), Hiller (1890), Hoffmann (1898), Diehl (1925¹, 1936², 1952³), Edmonds (1931), Lasserre (1950, p. 169; 1958), Treu (1959), West (1989²), Adrados (1990³).

¹⁰ Cf. Corrêa (2010, p. 355-417) para Arquíloco Fr. 196^a *IEG*².

¹¹ Cf. Marzullo (1967², p. 20) e Degani-Burzacchini (1977, p. 28).

¹² O verbo *thigánō* não é atestado na épica homérica.

¹³ Hiller (1890), Hauvette (1905), Marzullo (1967², p. 20) e West (1971¹, 1989², 1993).

¹⁴ Lasserre (1950, p. 169; 1958): “Ah! je voudrais que mon bras pût êtreindre Néobule...”.

¹⁵ Degani-Burzacchini (1977, p. 29, n. 1).

¹⁶ ... ἄ μή μοι θίγηις, τῷ κυπαρίσκῳ.

¹⁷ ...μήδ’ ἄ μή θίγεις | ποιοῦ σεαυτῆς.

¹⁸ Cf. Campbell (1982², p. 154) e *LSJ* suplemento.

¹⁹ Cf. Lasserre (1958) e Marzullo (1967², p. 20), segundo o qual o “eu” não deseja acariciar a mão de Neobula, mas, com a mão, apoderar-se dela; Eurípides *Hipólito* 1044 (γυναικὸς θιγεῖν) sendo citado como paralelo.

De todo modo, não há como escolher entre essas alternativas, caso se opte por unir os fragmentos 118 e 119 *IEG*.²⁰

Degani e Burzacchini (1977, p. 28-9) ofereceram argumentos novos. Para a manutenção do acusativo *kebeira*, encontraram sustentação em um *tópos* literário: o do homem/rapaz que toma a moça/mulher pela mão (*lábe kebeira*). Mas, neste caso, seria para levá-la imediatamente ao leito, como faz Anquises com a deusa no *Hino Homérico a Afrodite* v. 155.²¹ Segundo esses, trata-se de mais um elemento, além da adequação métrica, sintática e semântica demonstrada por Elmsley, a favor da reunião dos fragmentos 118 e 119 *IEG*.² Os dois críticos também citam os seguintes paralelos que, segundo eles, dependem claramente do poema de Arquíloco 118 & 119 *IEG*:²

- 1) o passo das *Tesmosforiantes* de Aristófanes em que Eurípides pede para “tocar a mão” (*kebeira* v. 1115²²) da moça e, depois, professa desejar “cair na cama” (*pesein*, v. 1122²³) com ela.
- 2) os versos de Teócrito *Id.* 2. 138-40²⁴ em que a moça rememora sua experiência amorosa.

Por fim, é nessa mesma linha que Petropoulos (2003, p. 75) afirma que o verso de Arquíloco (Fr. 118 *IEG*), na forma de um desejo, é “claramente um pedido para se ter acesso a um *erómenos* ou a uma noiva”, o verbo *thingánō* sendo a “*vox propria* para o avanço sexual do homem”.²⁵

Por mais sedutora que seja a sugestão de Elmsley, talvez os argumentos não sejam suficientes para autorizar a reunião desses versos transmitidos por fontes distintas,²⁶ embora a maioria dos editores e comentadores leiam os fragmentos 118 e 119 *IEG* de Arquíloco como se fizessem parte de um só poema.

II. Fr. 119 *IEG*, Escólio a Eurípides *Medeia* 679

“ἀσκοῦ με τὸν προύχοντα μὴ λῦσαι πόδα»

ἀσκὸν τοίνυν λέγει τὸν περὶ τὴν γαστέρα τόπον. Ἀρχίλοχος·

²⁰ Kirkwood (1974, p. 41).

²¹ Outros passos citados por Degani e Burzacchini (1977, p. 29, n. 1) são Álcman Fr. 3. 80 *PMGF* e Píndaro *P.* 9. 122.

²² φέρε δεῦρό μοι τὴν χεῖρ', ἴν' ἄψωμαι κόρης.

²³ τί δ' οὐκ ἔῤῃς λύσαντά μ' αὐτὴν ὃ Σκύθα | πεσεῖν ἐς εὐνήν καὶ γαμήλιον λέχος;

²⁴ ἐγὼ δέ οἱ ἄ ταχπειθῆς | χειρὸς ἐφραψαμένα μαλακῶν ἔκλιν' ἐπὶ λέκτρον. | καὶ ταχὺ χρῶς ἐπὶ χρωτὶ πεπαίνεται.

²⁵ Veja o comentário de Thompson a Ésquilo, *Coéforas* 71ss., em Petropoulos (2003, p. 75).

²⁶ Liebel (1812) e Gaisford (1823) não situam os fragmentos 118 e 119 *IEG* próximos um ao outro. Assim também Fränkel (1975, p. 142), Rankin (1977, p. 65), Gerber (1975, p. 183) e Burnett (1983, p. 24, n. 21) não os associam em suas leituras.

καὶ πεσεῖν δρήστην ἐπ' ἄσκον, κάπι γαστρὶ γαστέρα
προσβαλεῖν μηρούς τε μηροῖς

Askón significa a região do ventre. Arquíloco:

*e cair sobre o odre servil, e ventre contra ventre
lançar, coxas contra coxas.*

Treu (1959, p. 222) foi o primeiro a observar o uso que Arquíloco faz de um recurso estilístico de narrativas marciais: o poeta compara o casal de amantes durante o ato sexual com a posição dos guerreiros em formação de falange no campo de batalha, na épica homérica (*Iliada* 13. 128-31; 16. 215²⁷):

οἱ γὰρ ἄριστοι
κρινθέντες Τρῳᾶς τε καὶ Ἴκτορα δῖον ἔμιμον,
130 φράξαντες δόρυ δουρί, σάκος σάκει προθελύμνω·
ἀσπίς ἄρ' ἀσπίδ' ἔρειδε, κόρυς κόρυιν, ἀνέρα δ' ἀνήρ

“Os de escol, os melhores, por Héctor
e os Tróicos esperavam, lança a lança unindo,
jungindo escudo a escudo; adarga rente a adarga,
homem a homem, elmo a elmo;”²⁸

e na elegia marcial de Tirteu, Fr. 11.31-3 *IEG*²:

καὶ πόδα πᾶρ ποδὶ θεῖς καὶ ἐπ' ἀσπίδος ἀσπίδ' ἐρείσας,
ἐν δὲ λόφον τε λόφῳ καὶ κυνέην κυνέη
καὶ στέρνον στέρνωι πεπλημένος ἀνδρὶ μαχέσθω,

“pé junto a pé e escudo contra escudo,
elmo contra elmo, crinas confundidas,
contra o inimigo, peito a peito, invista;”²⁹

Como no fragmento 191 *IEG*² e, principalmente, em 193 *IEG*², Arquíloco transfere para o campo da poesia amorosa/erótica um elemento estilístico recorrente no contexto de narrativas de guerra. Após Arquíloco, em contexto erótico, Anacreonte Fr. 439 *PMG* traz imagem semelhante:³⁰

²⁷ Veja também *Iliada* 12. 105; 13. 145-52; 17. 354-5 e Corrêa (2009, p. 73-6) para a discussão sobre a existência de uma forma incipiente de falange hoplítica em Homero.

²⁸ Tradução de De Campos (2002).

²⁹ Tradução de De Falco e Coimbra (1941).

³⁰ Cf. Lucílio 8. 305-6 Marx, Tibulo I. 8. 26, Ovídio *Am.* I. 4. 43-44, 3. 7.10, Marcos Argentário *AP* 5. 128 e Teócrito *Id.* 2. 140.

πλέξαντες μηροῖσι † πέρι μηρούς

trançando coxas com coxas,

Para Fowler (1987, p. 24), os versos de Arquíloco e Tírteu não seriam “imitações” homéricas, pois talvez houvesse expressões similares em outras narrativas marciais da tradição jônica, já que o seu caráter formular é evidente. Se não é necessário supor alusões de Arquíloco às passagens iliádicas supracitadas, isso não afeta, porém, o efeito obtido pelo deslocamento da expressão de um contexto marcial para um erótico. Arquíloco dá nova aplicação a uma descrição tradicional de luta.³¹

Gaisford (1823, p. 302) já citava com relação ao fragmento 119 *IEG*² de Arquíloco, provavelmente por causa da cena narrada e do termo *dréstēn* (traduzido aqui como “servil”), os comentários à *Iliada* de Eustácio, em que prostitutas são mencionadas: uma mulher “pública” (Arquíloco Fr. 207 *IEG*²: *dēmos*) e uma que “trabalha por paga” (Arquíloco Fr. 208 *IEG*²: *ergátis*).³²

Dréstēn pode ser um substantivo ou adjetivo (“servo”/“servil”), e foi compreendido de diversas maneiras neste verso de Arquíloco. Para Tarditi (1968), qualificaria o “odre” como “excitado”, o odre sendo aqui, provavelmente, uma imagem para o órgão sexual feminino. Scherer (1964, p. 96) sugeriu que *dréstēn* (como o substantivo “servo”) seria o sujeito que “cai sobre o odre”, “servo” e “odre” sendo metáforas respectivamente para os órgãos sexuais masculino e feminino.³³

Não é difícil entender a imagem do “odre” para genitais femininos,³⁴ mas a compreensão de “servo” (*dréstēn*) como “pênis” é mais difícil. Em sua tradução de 1999, Gerber verte apenas “odre” como metáfora para o órgão sexual feminino, lendo *dréstēn* não como um substantivo, mas como um adjetivo que qualifica o “odre”, conforme a sua perífrase: “que trabalha por paga” ou “assalariado”.³⁵ Assim, a imagem compararia o órgão sexual feminino com um utensílio feito de pele de animal (um odre), e ainda acentuaria a sua vulgaridade ao qualificá-lo como “servil”.³⁶

Quanto ao tom do poema, as interpretações divergem. A linguagem expressa, segundo Kirkwood (1974, p. 41), despeito ou ódio, mas a “ferocidade sexual não pode ser totalmente separada da paixão amorosa”. Hauvette (1905, p. 194) considerava os versos de um naturalismo

³¹ Fowler (1987, p. 24).

³² Hauvette (1905, p. 194) observa que ataques a prostitutas não são raros em Arquíloco.

³³ Gerber (1975), que não associa os fragmentos 118 e 119 *IEG*², segue porém Scherer (1964) em sua interpretação de *dréstēn* e *askón*.

³⁴ Henderson (1991, p. 20): “*askós* = cunt (?)” nos *Acarñenses* 119 de Aristófanes (cf. *LSJ* 2 cp. *sákandros*). Cf. Burnett (1983, p. 79 n. 12) e Adrados (1999³, p. 93 n. 5) para “odre” no sentido obsceno. Burnett (1983, p. 79 n. 12) ainda nota que, em Eurípidés *Medeia* 679, o bico do odre figura o pênis, mas que em Arquíloco trata-se do órgão sexual feminino.

³⁵ Cf. Kirkwood (1974, p. 41) e Gerber (1999): “And to fall upon her wineskin that works for hire and to thrust belly against belly, thighs against thighs”. Hauvette (1905, p. 240) verte o adjetivo como “ativo”.

³⁶ Para Hauvette (1905, p. 271), o efeito cômico resulta do emprego de *askós* (pele de um animal) para o ventre de pessoa grosseira.

terrível e, conforme Fränkel (1975, p. 144), o [poeta] fala desavergonhadamente do “calor de sua paixão”. Para Burnett (1983, p. 78-9), trata-se de um ataque a uma prostituta, agredida por ser assalariada. A quem quer que os versos fossem dirigidos, é notável que, embora a vulgaridade seja mais frequente nos jambos, os troqueus de Arquíloco não sejam totalmente isentos dela.

A paródia das descrições de fileiras de combate introduz, conforme alguns leitores, certa comicidade.³⁷ Pois enquanto nas batalhas os guerreiros se unem para formar uma fileira cerrada de proteção mútua, nos versos de Arquíloco os amantes mais se parecem com adversários que se afrontam no momento do embate de fileiras inimigas. E o deslocamento da imagem, do universo da guerra para o do amor, também é eficaz porque guerra e amor no imaginário grego, sob a figuração de Ares e Afrodite, formam um casal de opostos complementares.

REFERÊNCIAS

ADRADOS, F. R. *Líricos Griegos I: Elegíacos y Yambógrafos Arcaicos*. 3. ed. Barcelona: Alma Mater, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990. [1ª ed. 1956-1959].

BERGK, T. *Poetae Lyrici Graeci*. Leipzig: B. G. Teubner, 1882, 1915. [4a ed.] v. II.

BLASS, F. Vermischtes zu den griechischen Lyrikern und aus Papyri. *Rheinisches Museum für Philologie*, v. 55, p. 91-103, 1900.

BRUNCK, R. F. P. *Analecta Veterum Poetarum Graecorum*. Estrasburgo: Argentorati, 1772. v. I.

BURNETT, A. P. *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*. London: Duckworth, 1983.

CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric Poetry: A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. 2. ed. Bristol: Bristol Classical Press, 1982.

CAMPBELL, D. A. *The Golden Lyre; the Themes of the Greek Lyric Poets*. London: Duckworth, 1983.

CAMPOS, H. de. *Ilíada de Homero*. Trad. São Paulo: Arx, 2002. v. II.

CORRÊA, P. d. C. *Armas e varões; A guerra na lírica de Arquíloco*. 2. ed. rev. e aument. São Paulo: Edunesp, 2009.

CORRÊA, P. d. C. *Um Bestiário Arcaico; Fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

De FALCO, V.; FARIA COIMBRA, A. de. *Os Elegíacos Gregos de Calino a Crates*. São Paulo: Brusco, 1941.

DEGANI, E.; BURZACCHINI, G. *Lirici Greci*. Florenza: La Nuova Italia, 1977.

DIEHL, E. *Anthologia Lyrica Graeca*. Leipzig: B. G. Teubner, 1925 [1ª ed.], 1936 [2ª ed.], 1952 [3ª ed.].

³⁷ Cf. Campbell (1983, p. 6-7).

- EDMONDS, J. M. *Greek Elegy and Iambus*. London: Heinemann, 1931.
- FICK, A. Die Sprachform der altonischen und altattischen Lyrik. *Beiträge zur Kunde der Indogermanischen Sprachen*, v. 11, p. 242-272, 1886.
- FICK, A. Die Sprachform der altonischen und altattischen Lyrik. *Beiträge zur Kunde der Indogermanischen Sprachen*, v. 13, p. 173-221, 1888.
- FOWLER, R. L. *The Nature of Early Greek Lyric. Three Preliminary Studies*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1987.
- FRÄNKEL, H. *Early Greek Poetry and Philosophy: a history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. Trad. M. Hadas e J. Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975.
- GAISFORD, T. *Poetae Minores Graeci*. Leipzig: Kühn, 1823. v. I.
- GERBER, D. E. Archilochus Fr. 119 W. *Phoenix*, v. 29, n. 2, p. 181-184, 1975.
- GERBER, D. E. *Greek Iambic Poetry from the seventh to the fifth centuries B. C.* Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1999.
- HAUVETTE, A. *Archiloque, sa vie et ses poésies*. Paris: Fontemoing, 1905.
- HENDERSON, J. *The Maculate Muse; Obscene Language in Attic Comedy*. 2. ed. New York; Oxford: Oxford University Press, 1991.
- HILLER, E. *Anthologia Lyrica Graeca sive Lyricorum Graecorum Veterum praeter Pindarum*. Leipzig: B. G. Teubner, 1890.
- HOFFMANN, O. *Die griechischen Dialekte in ihrem historischen Zusammenhange (III): Der Ionische Dialekt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1898.
- JURENKA, H. *Archilochos von Paros. Aus den Fragmenten dargestellt*. Jahres-Bericht d. Maximilians-Gymnasium: Viena, 1900.
- KIRKWOOD, G. M. *Early Greek Monody*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1974.
- LASSERRE, F. *Les Épodes d' Archiloque*. Paris: Belles Lettres, 1950.
- LASSERRE, F. e BONNARD, A. *Archiloque: Fragments*. Paris: Belles Lettres, 1958.
- LIEBEL, I. *Archilochi Reliquiae*. Leipzig: Sommer, 1812; Viena: Johann Bartholomäus Zwick, 1818 [2^a ed.].
- MARZULLO, B. *Frammenti della lirica greca*. 2. ed. Florenza: Sansoni, 1965-1967.
- PETROPOULOS, J. C. B. *Eroticism in Ancient and Medieval Greek Poetry*. London: Duckworth, 2003.
- RANKIN, H. D. *Archilochus of Paros*. Park Ridge, N.J.: Noyes Press, 1977.

SCHERER, A. Die Sprache des Archilochos. In POUILLOUX, J. et al. (Ed.). *Archiloque: Sept exposés et discussions*. Entretiens sur l'Antiquité Classique X [Vandœuvres, Genebra, 26/8-3/9/1963]. Genebra: Fondation Hardt, 1964. p. 89-107.

SCHNEIDEWIN, F. W. *Delectus Poesis Graecorum Elegiacae, Iambicae, Melicae*. Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 1838.

TARDITI, G. *Archiloco*. Roma: dell' Ateneo, 1968.

TREU, M. *Archilochos*. München: Ernst Heimeran, 1959.

WEST, M. L. *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati I*. Oxford: Oxford University Press, 1971 [1ª ed.], 1989 [2ª ed.].

WEST, M. L. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Recebido em: 20/12/2017

Aprovado em: 22/01/2018

AS FUNÇÕES ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS DO CATÁLOGO NA *ENEIDA* VII

Felipe Vale da Silva*

Sabrina Ferreira da Costa**

* Doutor em Letras
(Alemão) pela
Universidade de São
Paulo.
felipe.vale.silva@
gmx.com

** Graduação em
Letras (Francês) pela
Universidade de São
Paulo.
sabriner.costa@usp.br

RESUMO: O presente artigo parte da consideração do uso peculiar do catálogo em Virgílio, levando em conta sua apresentação em modelos precedentes e posteriores do gênero épico, ao investigar a função deste recurso no livro VII da *Eneida*. Propõe-se que o catálogo desempenha uma função dupla intimamente ligada ao tema central do poema. Virgílio se vale daquele como estratégia de defesa da ideologia imperialista augustana, ao passo que manuseia em favor deste propósito a experimentação de um modelo renovado de fazer poético, pautado em ideais clássicos de beleza e simetria. Nesta conjuntura, a personagem Camila manifesta-se como figura modelar, pelo que terá suas características esmiuçadas no desdobramento final deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: *Eneida*; catálogo; poesia épica; literatura augustana; guerreira Camila.

ON THE AESTHETIC AND IDEOLOGICAL FUNCTIONS OF THE CATALOGUE IN AENEID VII

ABSTRACT: This paper sets out to dispose the peculiar employment of the catalogue in Virgil, taking into account the presence of such an important element in both previous and posterior models of epic poetry and thereby focusing on the employment of this device in book VII from the *Aeneid*. The underlying proposal of the article is that Virgil's catalogue plays a double function, intimately connected to the central subject of his poem: it is employed as a way to endorse Augustan imperialistic ideology and to experiment with a renewed model of poetic creation based upon the classical ideals of beauty and symmetry. In this sense, the character Camilla can be deemed as a model figure, and thus will be analyzed in detail at the end of the article.

KEYWORDS: *Aeneid*; catalogue; epic poetry; Augustan literature; warrior Camilla.

O catálogo é uma parte constitutiva da épica tradicional; ele serve a uma função específica dentro da economia do texto que tem sido discutida desde a Antiguidade até, pelo menos, o Classicismo de Weimar, já em meados de 1800. Nesse sentido Williams (1961, p. 146) interpreta o catálogo como uma peça essencial do “maquinário” épico, e o faz com razão.

Não obstante, certas dificuldades surgem quando partimos de um dado curioso: nos exemplos mais célebres de poesia épica no percurso da literatura ocidental, os objetos catalogados são diversos; eles variam de povos em embarcações (*Iliada*), passando por líderes tribais italianos (*Eneida*), chegando até mesmo a legiões de demônios (*Paradise Lost* de Milton) e espécies de árvores (*The Faerie Queene* de Spencer).¹ Há na tradição, portanto, uma singular liberdade de escolha dos objetos de catalogação que força seus intérpretes a considerar dois fatores:

- (1) Qual é o sentido do objeto elencado na economia do texto – em outras palavras, que tipo de valores representam e buscam negociar com seu público?
- (2) Qual é a função do catálogo em si em relação ao todo do texto em que figura – em que parte do texto ele se insere, como se relaciona com outros episódios, qual é sua função dentro da dinâmica narrativa?

Respostas diversas foram dadas a alguns dos catálogos mais renomados do cânone. R. D. Williams (1961, p. 146) justificou o de Apolônio, por exemplo, como uma introdução ao tipo de texto que viria adiante; o fato de inseri-lo logo no início de seu poema, diz o autor, parece apontar para um tipo de catálogo desvinculado da economia do texto, meramente ornamental, ou ainda uma forma de demonstrar conhecimento e, assim, legitimar o texto para sua comunidade de leitores eruditos. Outros catálogos carregam valor explicitamente ideológico: Homero foi aquele que expôs um catálogo de embarcações, cada qual ligada a uma cidade-estado, sob pretexto de defender a coesão da Magna Grécia, incluindo os mais diferentes povoados falantes de grego em uma unidade político-cultural coesiva.

Todos esses dados são aparentemente dispersos, mas não são de todo improfícuos para formularmos o ponto de partida de nossa argumentação: a função de cada catálogo em cada texto épico deve ser analisada em sua singularidade, uma vez que a técnica de catalogação em si é complexa.

Este será o ponto de partida para a análise que se segue do uso da técnica em Virgílio, tendo como foco, sobretudo, o catálogo presente no livro VII da *Eneida* (vv. 645-817). Inicialmente compará-lo-emos a outros catálogos da tradição épica anterior e posterior, destacando seus traços gerais, posição no poema e relação com o tema central. A tese primária deste artigo partirá da hipótese de que o catálogo em Virgílio serve a dois objetivos bastante

¹ A poesia catalogal – a qual podemos associar ao princípio de que é descomplicado engendrar poesia versando sobre temas poéticos, laborioso é transformar matéria não poética em poesia – foi sobejamente usada pelo que conhecemos hoje por poesia didascálica: *Trabalhos e Dias* e *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo, bem como *Fenômenos* de Arato e *Veneno dos animais* de Nicandro são alguns exemplos modelares do gênero.

coerentes com o tema da *Eneida*: primeiramente, ele defende uma ideologia imperialista e a ideia de que Eneias, o patriarca dos romanos e ancestral de Augusto, estava predestinado a conquistar a região da Hespéria. Para fundamentar este ponto utilizaremos, sobretudo, as abordagens de viés histórico de Gransden (2004) e Panoussi (2010). O segundo alvo do catálogo diz respeito à sua função estética ou poética. Há maior simetria na construção catalogal da *Eneida* do que em outros textos da tradição, e, baseados em Williams (1961) e Boyd (1992), argumentaremos que isso se deve a um uso programático de imagens e técnicas narrativas por parte de Virgílio. Um exemplo privilegiado para explicarmos ambas as funções do catálogo será o da guerreira volasca Camila, cujo exame detido dará desfecho a esta análise.

Começemos pela diferença central entre Virgílio e outros catalogadores: em seu catálogo a ordem dos objetos listados tem sua razão de ser; este não parece ser o caso da *Iliada*, em que Homero lista vinte e nove grupos de naus dos aqueus, assomadas a dezesseis grupos dos troianos. Dentro desses dois grupos, a ordem é algo aleatória. O catálogo traz incongruências relativas aos demais cantos, o que leva, ademais, alguns estudiosos a considerá-lo interpolação tardia.²

Virgílio, por sua vez, inova no uso da técnica ao aplicar o princípio romano de simetria artística num momento por excelência caótico da épica.³ A posição de seu catálogo no texto é de suma importância: à primeira vista, ele foi inserido em um ponto avançado, mais ou menos em sua metade, diferente do habitual das grandes épicas antigas. Na *Iliada*, por exemplo, o recurso aparece no canto II, vv. 484-761; nas *Argonáuticas*, o ‘catálogo dos argonautas’ surge logo no início, em I, vv. 20-228. Ademais, ao invés de receber uma seção exclusiva para si, o catálogo é disposto na segunda metade do livro VII, como continuação de uma sequência vertiginosa de eventos: Eneias chega ao Lácio; Ilioneu propõe aliança ao hospitaleiro rei Latino, o qual por conta dos fados está decidido a conceder a mão de Lavinia a Eneias; Alecto, a mando de Juno, intervém nos eventos de modo a retardar novamente o triunfo do filho de Vênus; Amata, partidária de Turno, espicaçada pela Fúria, faz oposição aos troianos; um cervo é ferido por Iulo, e as hostilidades que darão abertura para a seção bélica da obra têm início. Observe-se que as contingências se desenrolam no momento da narrativa em que os viajantes atingem sua “terra prometida” (nas palavras de Gransden, 2004, p. 71), após terem passado por diversas provações no trajeto de Troia ao Lácio.

O livro VII, portanto, é um dos momentos cruciais de transição do povo troiano, de sua transformação em povo romano,⁴ e é justo nesse momento de clímax que Virgílio

² Por exemplo, o espartano Menelau, no catálogo, é proveniente de Micenas. Além disso, os primeiros a ser nele mencionados são os beócios, figuras secundárias na obra como um todo. Ver referências em Mark, 2005, p.10 et seq.

³ Williams (1961, p. 149) enxerga nessa manobra o melhor uso da técnica de *variatio* por parte de Virgílio.

⁴ No livro VI, Eneias é pela primeira vez chamado de romano; após ser ‘reconstruído’ enquanto guerreiro ao longo dos seis primeiros livros da obra, e conquistar seu estatuto de herói, ele morre simbolicamente enquanto troiano, e renasce (i.e., retorna do inferno para o mundo dos vivos) um novo homem. O livro VII prenuncia a mesma transição para os demais membros de seu exército, dessa vez por meio da conquista na guerra que devirá.

insere um catálogo, técnica que na *Eneida* parece ter uma função por excelência retardadora da dinâmica épica. No que seria o primeiro texto épico modelar para a tradição ocidental, i.e., a *Iliada*, a catalogação é e deve ser um momento de monotonia, uma espécie de pausa para negociação, um acerto de contas com a comunidade que ouve o poema. Virgílio, em sua épica, estaria fazendo uso da função retardadora a seu favor, estabelecendo-a de modo a servir a dois objetivos: um ideológico e um estético. Os itens seguintes do trabalho explorarão cada um deles.

Há certa importância no objeto catalogado na *Eneida*: nele, deparamo-nos com a listagem de um “amontoado de clãs” (*a gathering of clans*, na formulação de Fowler, 1916, p. 26 et seq) que forma um bando semibárbaro, semimítico, numa representação da antiga Itália, destinada a se misturar com o sangue troiano e, no futuro, formar-se como o glorioso Império Romano (Gransden, 2004, p. 87). Embora o catálogo se ordene por treze seções principais – cada uma delas centrada na descrição de representantes tribais –, ele cria um quadro muito mais amplo que nos revela detalhes preciosos sobre modos de vida, formas de se portar e vestir dos povos que habitavam a região.

Mais de um crítico propôs uma interpretação da simetria interna da passagem: Williams (1961, p. 150) sugere que o narrador inicia no campo mítico: as figuras iniciais como Aventino, Cátulo e Coras⁵ estão todas ligadas à mitologia greco-romana. Elas, por assim dizer, compartilham de um universo mágico bastante diverso das seguintes: a partir da descrição de Cátulo e Coras até Umbrão, lidamos com o mundo real de heróis italianos. Esta é a seção do texto com maior número de detalhes etnográficos e geográficos, em que são mencionadas figuras sobre as quais ainda temos material documental confiável.⁶ Após esse longo excursão, o narrador retorna ao campo poético, tratando de Turno (o herói mítico que encabeçará a liga contra Eneias) e Camila, a quem voltaremos a seguir. Por fim, mesmo que o narrador exponha uma infinidade de ideias e de detalhes pictográficos, a unidade do texto não se perde: Virgílio está, antes de tudo, lidando com o tema central de seu poema, apresentando a infinidade de forças inimigas contra as quais Eneias teve de lutar para que a Roma de Augusto, vislumbrada no livro VI, pudesse surgir.

Seu catálogo, assim, é plenamente coerente com a preparação do texto para sua segunda metade bélica. Há um consenso crítico desde a Antiguidade de que Virgílio, na *Eneida*, integra a narrativa de (des)venturas odisséica e a mavórtica iliádica; o início do livro VII valeria justamente como um divisor de águas na obra (Gransden, 2004, p. 31), além de notabilizar o que seria seu escopo, nas palavras de Virgílio (livro VII, vv. 44-45): “Maior empresa acometo, mais digna de ser decantada / em todo o tempo (...)”.⁷ O narrador, conquanto o sublinhado, vai além de criar uma divisão dentro da obra: em seu catálogo lemos também uma genealogia do povo romano desde o período anterior à glória de Roma. Certamente há na cena muito da mostra de erudição cara aos poetas alexandrinos; como

⁵ Todos os nomes de personagens e citações da *Eneida* em português aqui apresentados provêm da tradução de Carlos Alberto Nunes (2014 [1981]).

⁶ Ver detalhes em Williams, 1961, p. 151-152.

⁷ *maior rerum mihi nascitur ordo, / maius opus moveo.*

eles, Virgílio esbanja de “conhecimento antiquário, conexões etnográficas e associações etiológicas entre o passado e presente” (Williams, 1961, p. 148).⁸ Mas é importante não perder de vista que o autor também defende interesses específicos que se deixam ver, entre outros artificios, emblematicamente; por mais simpatia que haja em seus relatos de costumes estrangeiros, estamos diante dos mesmos estrangeiros que foram e deveriam ser conquistados por Eneias e seus herdeiros (cf. Boyd, 1992, p. 214). A infalibilidade do sucesso do herói e seu séquito é parte da ideologia tipicamente imperial da Roma de Augusto, da qual Virgílio foi um representante.⁹

À frente, lidemos com a sina pessoal do herói. Uma passagem da *Iliada* (canto XX, v. 293) prognosticou a sobrevivência do jovem Eneias, sem deixar claro como exatamente seria seu futuro. A ínclita manobra de Virgílio consiste em aproveitar a lacuna fazendo da personagem o ancestral mitológico dos romanos. Para tornar a tarefa possível, o autor recupera o guerreiro então fragilizado por uma derrota prodigiosa, leva-o ao autorreconhecimento (*Eneida*, I, vv. 450-493), para, enfim, após o próprio Eneias anuir que “sinais encontrou / de certeza de que seus males estavam no fim e que lícito lhe era / alimentar esperanças de sorte melhor no futuro” (vv. 450-452),¹⁰ desenlaxá-lo do passado já preparado para assumir seus encargos como líder de uma jovem nação. No livro VII (vv. 1 et seq), Eneias enterra Caieta, sua ama de tempos de menino. Essa morte carrega um valor simbólico por cindir os últimos vínculos entre Eneias e sua infância troiana, ao mesmo tempo em que ocorre no território da Itália. Isto é dizer: assim que pisa na terra prometida, o herói perde o elemento derradeiro que o ligava à terra natal. Esse momento da narrativa, portanto, “salienta o status transicional do herói de um mero indivíduo para o fundador de uma nova nação” (Panoussi, 2010, p. 58).¹¹

Em sua alocução ao rei Latino, Ilioneu enuncia fazer parte da comitiva de um líder semidivino. Consideremos os seguintes versos:

⁸ “[...] antiquarian lore, ethnographical connexions, and aetiological associations between the past and the present”.

⁹ Quando falamos da ideologia imperial da Roma augustana, referimo-nos à toda uma cultura composta por textos e representações pictográficas do imperador que visavam afirmar sua divindade e, conseqüentemente, justificar seu projeto militar-expansionista. A ideia era que Augusto, como governante, não só sabia o que estava fazendo, como também era agente necessário do plano grandioso que os deuses reservavam a Roma. É característico dessa cultura a construção da imagem pública do imperador “a partir das investidas que conquista com seu *cursus honorum*. Suas atividades civis, militares, políticas e religiosas irão [...] determinar um tipo específico de representação, que, somadas ao fim de seu governo, produzirão um acúmulo de figurações que só poderão ser sintetizadas com a divinização.” (Martins, 2011, p. 179).

¹⁰ Tradução a partir de: *Hoc primum in luco nova res oblata timorem / leniit, hic primum Aeneas sperare salutem / ausus, et adflictis melius confidere rebus.*

¹¹ “[i]t underscores the hero’s own transitional status from a mere individual to the founder of a new nation”.

“Rei, filho egrégio de Fauno! Não foi tempestade sombria
que nos forçou a arribar nestas plagas por vós habitadas,
nem as estrelas tampouco e as surpresas da rota sabida.

[...]

Tronco dos nossos é Júpiter; a juventude dardânia
provém de Júpiter, bem como Eneias, o nosso caudilho,
neto de Júpiter, que ora nos manda em visita aos teus paços.
(Livro VII, vv. 213-215; 219-221)¹²

Simultaneamente, Eneias é um ícone que remete ao futuro Império Romano como um todo. Do início ao fim da *Eneida*, a batalha dos troianos sobreviventes carrega contornos histórico-políticos (ela, afinal de contas, resulta na derrota da população aborígine italiana que preparou terreno para Roma), mas não devemos postergar que é instaurada inicialmente dentro do plano divino. Lemos no mesmo livro VII, vv. 236-240:

Não nos repilas por virmos com vendas nas mãos e aparência
de suplicantes, pois povos sem conta, nações poderosas
manifestaram desejo insistente de a sorte igualarmos
num só destino. Porém a palavra divina nos manda
estas paragens buscar [...]¹³

Mesmo os deuses entendem aquele grupo como uma unidade política; é Juno quem afirma: “eu, soberana dos deuses, [...] há tantos anos guerreio um só povo” (livro I, vv. 46-48),¹⁴ embora o faça obter os resultados que deseja. Durante a saga, ela mobilizará deuses menores ou maiores em busca de retardar o destino afortunado do povo troiano, uma vez que não pode revertê-lo. Mesmo quando suas investidas fracassam, ela termina por recorrer a poderes inferiores: uma fúria saída dos infernos, Alecto, é convocada para motivar um exército inimigo representado por Turno contra os troianos. “Já que no céu nada alcanço, recorro às potências do Inferno” (livro VII, v. 312).¹⁵ Juno deixa de ser uma divindade capaz de contribuir para a ordenação do universo encantado da religião olímpica, para se tornar uma figura impotente perante uma força maior. É o destino, afinal de contas, e não um

¹² [...] ‘*rex, genus egregium Fauni, nec fluctibus actos / atra subegit hiems vestris succedere terris, / nec sidus regione viae litusve fefellit: / [...] ab Iove principium generis, Iove Dardana pubes / gaudet avo, rex ipse Iovis de gente suprema: / Troius Aeneas tua nos ad limina misit.*

¹³ [...] *multi nos populi, multae (ne temne, quod ultro / praeferimus manibus vittas ac verba precantia) / et petiere sibi et volvere adiungere gentes; / sed nos fata deum vestras exquirere terras / imperiis egere suis. [...]*

¹⁴ *Ast ego, quae divom incedo regina, [...] bella gero!*

¹⁵ [...] *flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.* É interessante o episódio de *Paradise Lost* de Milton (canto 1, v. 263), em que o próprio Satã ecoará as palavras de Juno: “better to reign in hell than serve in heaven”. Milton, o qual conhecia bem Virgílio, tem uma compreensão de Juno como antagonista fadada a perder no jogo do plano do destino, exatamente como Satã está inquestionadamente destinado à derrota desde o início da narrativa mitológica cristã. Ambos os trechos, adicionalmente, ecoam a famosa passagem da *véxvta* em *Odisseia* XI, vv. 556-558.

deus do Olimpo, que cooperará para o sucesso do herói épico e para a subsequente glória romana. A manobra de Virgílio se vale da religião olímpica e suas convenções, ainda que termine por defender uma versão de filosofia da história que postula Roma como o destino promitente da civilização.

A função do catálogo no texto não se reduz à defesa de uma ideologia, uma vez que traz um aspecto estético inovador para a tradição épica. Virgílio trabalha elegantemente na descrição de cenas, personagens e geografia, contando com uma técnica em especial que destacaremos aqui, para a qual Williams (1961, p. 147)¹⁶ emprega um conceito moderno de cinematografia ao afirmar que “o olho do poeta é como uma gravação editada de uma câmera de cinema”. Tal dispositivo colabora na realização de um efeito estético inovador: diferentemente de Homero, Virgílio utiliza todos os métodos de apresentação gráfica e pictórica, controla o uso de símiles e evita repetições excessivas, a fim de compor um todo harmônico numa concepção de livro.

Detenhamo-nos na descrição da aparatosa guerreira dos volscos, Camila, que se estende entre os versos 803-817 do livro VII da *Eneida*:

Vem depois destes Camila guerreira, das gentes dos volscos,
capitaneando gentis combatentes. O fuso e as agulhas,
dons de Minerva, jamais se lhe viam nas mãos delicadas;
endurecera-as nos duros trabalhos dos campos de guerra,
pronta a vencer na carreira até os ventos de rápido curso.
Era capaz numa seara de voar sobre as louras espigas
sem lhes tocar ao de leve ou abater sua bela postura;
de atravessar o mar vasto suspensa nas túmidas ondas,
sem nele as plantas tocar de mansinho nas cristas umentes.
A juventude garrida e as mães velhas à porta corriam
para admirá-la à passagem, pasmados de sua elegância,
sem dela a vista apartar: como o manto de púrpura os ombros
tão delicados lhe cobre, as madeixas fivela acomoda,
de ouro, e a maneira de a aljava da Lícia trazer sempre ao lado,
ou como brande uma lança de mirto com ponta de ferro.¹⁷

Sobretudo os versos 812-814 enfatizam dois grupos de espectadores e sua reação frente à guerreira: “a juventude garrida e as mães velhas” que correm para contemplá-la; uma tal ênfase sugere que o leitor visualize a poesia em termos pictóricos, o que igualmente se aplica ao afresco da guerra de Troia presente nas paredes do templo de Juno em Cartago

¹⁶ “[...] the poet’s eye is like the edited shot of a ciné-camera [...]”.

¹⁷ *Hos super advenit Volscæ de gente Camilla / agmen agens equitum et florentes aere catervas, / bellatrix, non illa colo calathisque Minervæ / femineas adsueta manus, sed proelia virgo / dura pati cursuque pedum praevertere ventos. / Illa vel intactae segetis per summa volaret / gramina nec teneras cursu laesisset aristas, / vel mare per medium fluctu suspensa tumentis / ferret iter celeris nec tingeret aequore plantas. / Illam omnis tectis agrisque effusa iuventus / turbaque miratur matrum et prospectat euntem, / attonitis inhians animis ut regius ostro / velet honos levis umeros, ut fibula crinem / auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram / et pastorem praefixa cuspidem myrtum.*

(livro I, vv. 446-493), e à ἔκφρασις do escudo de Eneias (livro VIII, vv. 626-731). Cada detalhe é importante como o seria em um quadro; não apenas as ideias e elementos que se encadeiam em uma narrativa racionalmente controlada, mas outrossim o efeito estético total é relevante. Boyd (1992, p. 223) denomina tal aspecto de “apelo emotivo”, isolando-o como característica de Virgílio e, no que diz respeito a nosso estudo, uma das funções inovadoras de seu catálogo.

A cena final do trecho, a qual concomitantemente encerra o livro VII, com a descrição de Camila, é particularmente importante para argumentarmos neste sentido: Camila é vista pela fortuna crítica como um elemento estranho no corpo do texto (Boyd, 1992, p. 213). Primeiro, por ser a única personagem inventada do catálogo, porquanto todos os treze líderes tribais são ou históricos, ou mitológicos.¹⁸ Suas características em si sugerem um ser vivendo em uma zona intersticial entre o mundo real e o mito, dependendo de como entendemos as metáforas de Virgílio (livro VII, vv. 807 et seq.): ela é mais rápida que os ventos, flutua sobre o chão, sua beleza pasma os espectadores; ela não se assemelha em nada às amazonas da Cítia descritas por Heródoto, horrendas, bárbaras e mutiladas.¹⁹ Camila porta traços paradoxais:²⁰ suas mãos delicadas empunham armas; o esplendor de suas vestes, a fivela de ouro que lhe adorna os cabelos parecem elementos antitéticos à *aspera uirgo* (livro XI, v. 664) vislumbrada em batalha.

Torrão (1993, p. 115) sinaliza que o caráter semidivino da guerreira é marcado pelo próprio Virgílio por três vezes no livro XI,²¹ boa parte a ela dedicado. Camila, todavia, encontra-se entre os que estão fadados à morte; sendo uma virgem vinculada à deusa Diana, a guerreira volsca é uma figura sem posteridade e, por extensão, seu protótipo é suprimido de Roma. Nessa chave, o catálogo de Virgílio coloca em contraste o que é aceitável e integra o mundo romano, e aquilo que deve ser dele extinto. A fórmula se repete logo no início do registro com o guerreiro que abre a narrativa das musas, Mezêncio, descrito como *contemptor divum*, um “desprezador das deidades do Olimpo” (livro VII, v. 648), fazendo oposição a Eneias, o pio (caracterização que remonta à *Iliada*, canto XX, vv. 293 et seq.).

Parece-nos, de todo modo, que é Camila quem traz em si o símbolo mais forte de caracterização nesta direção: parte de uma negociação de valores, ela é um ícone em que ideias importantes do classicismo augustano estão encapsuladas; a forma bela, sutil e bem medida. Mas a guerreira volsca também é um contraexemplo. Ela vive nos bosques, ao passo que o lugar da mulher romana é supostamente dentro de casa; para Boyd (1992, p. 216), o simples fato de Camila não ter habilidade ou vontade de costurar (cf. livro VII, vv. 804-805) já a distancia da aspiração romana de feminilidade, dos valores de gênero estabelecidos naquele universo. Além disso, Camila é uma guerreira, posição em si antagônica à de uma romana, passiva e resignada; ela se dedica a um ofício típico de homens em Roma. Nesse sentido, a

¹⁸ Aparentemente esse não é um dado incontestado na fortuna crítica do autor: “that she is indeed invented has never [...] been seriously challenged [...]” (Horsfall, 2000, p. 519).

¹⁹ Ver início do livro IV (Melpomene) das *Histórias*.

²⁰ Cf. Boyd, 1992, p. 220-221, 227.

²¹ Cf. *Eneida*, livro XI, vv. 507; 699-701; 806.

jovem que se porta como amazona, ao se rodear de uma corte feminina, não poderia figurar entre os ancestrais do povo romano, pois destoa do ideal requestado.

Se Virgílio enaltece suas qualidades, ao mesmo tempo traz críticas veladas a essa personagem “antinatural” e “antirromana”,²² as quais se constroem esparsamente, desde sua caracterização no livro VII, até o olhar detido sobre sua atuação em campo de batalha, no livro XI da *Eneida*. Torrão (1993, p. 118) destaca algumas destas críticas: para o autor, o pormenor da roupagem de Camila que encerra o livro VII avoca a vaidade, segundo ele, feminina “que pressagia o desenlace fatal”, dado que a guerreira volsca padece por perseguir destemperadamente os ricos despojos de Cloreu (livro XI, vv. 780-782), sem perceber o guerreiro que está em seu encaço.

Acreditamos, no entanto, que tanto a menção ao manto de Camila quanto a reação que arrebatava do público possui alguma ligação com o efeito causado por Jasão em seu manto nas *Argonáuticas*;²³ há semelhança entre ambas as personagens, pois que, assim como a guerreira, Jasão aparece reluzente e encanta por seu aspecto, mas esconde por detrás da briosa carapaça uma figura débil, revestida de vezos malpropícios para o papel que desempenha (ou deveria desempenhar). O líder da expedição dos argonautas, afinal, depende dos ardis de uma mulher, a poderosa feiticeira Medeia, para sair vivo da região da Cólquida com seus comparsas, o que não podemos exatamente categorizar como atitude heroica no mundo antigo. Seja como for, o manto, de fato, parece ser uma crítica inicial de Virgílio à guerreira.

Um aspecto interessante sobre Camila sublinhado por Torrão (1993, p. 123), consiste no seguinte episódio: “enquanto criança e jovem caçadora, Camila envergava como vestuário uma simples pele de tigre”, fato “apontado por Diana como um motivo de orgulho” (livro XI, vv. 576-577). Partindo da dicotomia entre a criança humilde e a soberba rainha dos volscos, podemos dizer que, mais do que vaidade, o que fomenta a libitina da hábil guerreira é sua ὕbris. Ela extrapola limites e é gananciosa a ponto de morrer em decorrência da cupidez irresponsável como já se frisou; é precipitada (vv. 505-506), presunçosa (vv. 586-589), cruel na batalha (vv. 664-665) e escusadamente feroz (v. 709). Como bem observa Torrão (1993, p. 135), ela “é um exemplo vivo da *uirtus* latina que se apresenta como um padrão ainda imaturo de heroísmo e, por isso mesmo, está condenada a abortar”; as propriedades que ostenta não têm lugar na edificação da civilização vindoura, bem como as de outras personagens igualmente condenadas a desaparecer, caso do obstinado Turno e do covarde Arrunte, quem tira a vida de Camila pelas costas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inovações de Virgílio na tradição épica são diversas e se deixam ver mesmo em partes constitutivas mínimas, como é o caso do catálogo, elemento evidenciado no presente

²² Cf. Boyd, 1992, p. 216.

²³ Ver a ἐκφρασις do manto de Jasão nas *Argonáuticas* (livro I, vv. 721-768), e os versos imediatamente seguintes, em que as mulheres da cidade acorrem para admirá-lo, deslumbradas com sua aparência.

estudo. Buscou-se mostrar que este seu registro, diferente do de Homero, é dotado de maior simetria e, na condição de momento retardador da narrativa, exerce uma função de transição dentro do poema; ele conecta harmonicamente duas partes a princípio díspares da *Eneida*, reforçando uma ideia central da obra: de que Eneias, um semideus, filho de Vênus, neto de Júpiter e predecessor de Otávio Augusto, está destinado a conquistar o Lácio, abrindo caminho para um glorioso Império de que os mais adequados farão parte. Virgílio o faz sem deixar de lado o uso elaborado de técnicas de descrição visual, esbanjando de detalhes pitorescos referentes a hábitos, vestimentas e regiões italianas, o que dota seu catálogo de caráter tanto político quanto estético acentuados; em toda sua beleza, o catálogo da *Eneida* cumpre o papel de preitear ao mesmo tempo o povo e o *princeps senatus* de Roma, ao enfatizar os valores do povo romano, ainda que por disparidade, como intercorre na caracterização de Turno e Camila, personagens que não encontram lugar na civilização promitente, cuja fundação se associa a um herói semidivino, e da qual Virgílio faz dimanar a poderosa Roma augustana.

REFERÊNCIAS

- APOLLONIUS RHODIUS. *The Argonautica*. Trad. R. C. Seaton. London: The Loeb Classical Library, 1930.
- BOYD, Barbara Weiden. Virgil's Camilla and the traditions of catalogue and ecphrasis (*Aeneid* 7.803-17). *The American Journal of Philology*, v. 113, n. 2, p. 213-234, Summer 1992.
- FOWLER, W. Warde. *Virgil's gathering of the clans. Observations on Aeneid VII, 601-817*. Oxford: Blackwell, 1916.
- GRANSDEN, K. W. *Virgil: The Aeneid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HERODOTUS; THUCYDIDES. *The Histories*. Translation by George Rawlinson. Chicago; London: Encyclopedia Britannica, 1952. (Great books of the Western World, #6)
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin Books, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin Books, 2011.
- HORSFALL, Nicholas. *Virgil, Aeneid 7: a commentary*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2000. (Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum; 198).
- MARK, Samuel Eugene. *Homeric Seafaring*. College Station: Texas A&M University Press, 2005.
- MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder: Considerações sobre a Representação de Otávio Augusto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- MILTON, John. *English minor poems. Paradise Lost. Samson Agonistes. Areopagitica*. Chicago; London: Encyclopedia Britannica, 1952. (Great Books of the Western World, #32)

PANOUSI, Vassiliki. Aeneas' sacral authority. In: FARRELL, Joseph; PUTNAM, Michael C. J. (Ed.). *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010. p. 52-65.

TORRÃO, João Manuel Nunes. Camila, a virgem guerreira. *Humanitas*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, v. 45, p. 113-136, 1993. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/es/artigo/camila_virgem_guerreira>. Acesso em: 26 jun. 2017.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Edição bilíngue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

WILLIAMS, R. D. The function and structure of Virgil's catalogue in *Aeneid* 7. *The Classical Quarterly*, v. 11, n. 2, p. 146-153, Nov. 1961.

Recebido em: 21/08/2017

Aprovado em: 21/01/2018

IMAGES OF DEAD POETS IN ROMAN ELEGIAC AND LYRIC UNDERWORLD

Paulo Sérgio de Vasconcellos*¹

* Professor de Língua
e Literatura Latina,
Instituto de Estudos
da Linguagem,
Universidade
Estadual de Campinas.
odoricano@gmail.
com

ABSTRACT: In this paper I analyse and compare the representations (or self-representations) of poets in the underworld in elegiac and lyric Roman poetry. I focus especially on five poems: Tibullus I.3; Propertius II. 34; Ovid, *Amores* II.6 (birds as poets) and III.9; Horace, *Odes* II.13. It is not my intention to give a detailed interpretation of the whole poems; my principal aim is to analyse how dead poets are pictured in two different genres, the elegiac and the lyric, which share certain features (for instance, we can have in some lyric poems the poetic *persona* of a lover, the *amator*, which characterizes erotic elegy discourse, and some similar topics, as the metaphor of love as illness, etc.). At the end of this paper, I will point to the images of dead poets that are (I think) the most representative of the difference between elegiac and lyric genres. In the footnotes I provide some bibliographical references on studies and commentaries about each of the poems I treat here.

KEYWORDS: Roman elegy; Roman lyric poetry; Ovid; underworld.

IMAGENS DE POETAS NO MUNDO DOS MORTOS DA POESIA ELEGÍACA E LÍRICA ROMANA

RESUMO: Neste artigo, analiso e comparo as representações (ou autorrepresentações) de poetas no mundo dos mortos na poesia elegíaca e lírica romana. Concentro-me, sobretudo, em cinco poemas: Tibulo I, 3; Propércio II, 34; Ovídio, *Amores* II, 6 (aves como poetas) e III, 9; Horácio, *Odes* II, 13. Não é minha intenção apresentar uma interpretação detalhada dos poemas; meu objetivo central é analisar como poetas mortos são retratados em dois gêneros poéticos diversos, o elegíaco e o lírico, que compartilham certas características (por exemplo, em certos poemas líricos podemos ter a *persona* do amante, o *amator*, elemento fundamental na elegia erótica romana, além de tópicos e imagens semelhantes, como

¹ I would like to thank FAPESP for the funds that made possible my research abroad on the underworld in elegiac and lyric Latin poetry (of which this paper is a little part); Ben Young, for correcting my English; and the anonymous referees for useful comments and corrections. Remaining errors are exclusively of my own.

a metáfora do amor como doença, etc.). No final deste artigo, salientarei as imagens de poetas mortos que são, a meu ver, as mais representativas da diferença entre os gêneros elegíaco e lírico.

PALAVRAS-CHAVE: Elegia romana; poesia lírica romana; Ovídio; mundo dos mortos.

THE TIBULLAN ELYSIUM AND AND HIS ELEGIAC AFTERLIFE

In elegy I. 3,² Tibullus, having fallen ill in Phaeacia, begs Death not to seize him in that unknown place, where his funeral would be unattended by his mother, his sister and the beloved Delia (1-10). Scholars have pointed out several echoes of the *Odyssey* in this elegy.³ The mention in the beginning of the poem of the Homeric *Phaeacia*, a place identified in Antiquity with the island of Corcyra, as it has been observed,⁴ would have evoked for the contemporary reader associations of similarity and contrast between Tibullus and Odysseus: Tibullus, as the Greek hero on a journey, is detained in *Phaeacia* far away from home, but in a more negative situation than Odysseus, because he is ill and imagines he could die there, without returning to rejoin the beloved woman he left behind.

A little sceptical about certain intertextual Odysseic echoes pointed to by scholars, Murgatroyd (1980, p. 100) affirms: “There does seem to be allusion to Odysseus in 1.3, but not as extensively as some scholars maintain”. Personally, I tend to agree with those who see subtle allusions to the *Odyssey* throughout the elegy. Kuhlmann (2006, p. 421), for instance, explores the echoes of Homer in I. 3 and mentions, among other similarities, the separation of the couple Tibullus/Delia, the nostalgia for home and family, and the final scene that places Delia in the situation of Penelope. There is even a description of the underworld, as in the famous *Odyssey* Book XI, and an imaginary νόστος that would reunite the separated couple again. Just like Odysseus after the Trojan war, Tibullus finds himself in a kind of limbo between two worlds: that of war (accompanying Messala) and that of the distant home, attainable only through memory and desire, a limbo then between past memories and hopes for the future. It is worth noting that, for Tibullus, his sufferings are a kind of revenge taken by Love, because he departed from the beloved woman (*audeat inuito ne quis discedere Amore/ aut sciat egressum se prohibente deo*, vv. 21-22). Tibullus acted against Love’s will, and is punished by the vengeful god just as Odysseus’ misfortunes during his travels are attributed to the punitive will of a divinity.⁵

² Studies and commentaries on this elegy include: Kuhlmann (2006, p. 419-441); Müller (1995, p. 133-134); Malty (2002); Morelli (1991, p. 175-187); Campbell (1973, p. 147-157); Wimmel (1968, p. 175-240); André (1965, p. 33-43); Eisenberger (1960, p. 188-197). Other references are indicated in the next note. Latin text from Maltby edition.

³ See Bright (1978, p.16-37); for other references, Houghton (2007, p. 153, n. 2).

⁴ For instance, Smith (1964, p. 234); Mills (1974, p. 226-233).

⁵ Bright (1978, p. 21); against this association, see, for instance, Morelli (1991, p. 176).

The aforementioned Kuhlmann (2006, p. 422) sees in the very structure of I.3 an *Odyssey* in miniature. Note that in the last lines of the poem we have a description of nature similar to those we find in epic poetry since Homer, a personified Dawn leads her pink horses:⁶

*hoc precor: hunc illum nobis Aurora nitentem
Luciferum roseis candida portet equis, 93-4*

Tibullus will return to Delia at Dawn, as Odysseus arriving in Ithaca, or Aeneas in Latium:

ἔϛτ' ἄσπτηρ ὑπερέσχε φαάντατος, ὃς τε μάλιστα
ἔρχεται ἀγγέλλων φάος Ἡοῦς ἠριγενείης, (*Odyssey*, XIII, 93-94)

*Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis* (*Aeneid*, VII, 25-26)⁷

“Sunbeams reddened the sea. Yellow Aurora
Shone in her rosy chariot from on high”. (Translation by Sarah Ruden)

There is in the elegy at least a concrete textual echo of the Greek epic, as was pointed out by Wimmel (1968, p. 204-205, n. 60): in *Odyssey* book IV, Proteus says to Menelaus: ἀλλὰ σ' ἔς Ἠλύσιον πεδίον καὶ πείρατα γαίης / ἀθάνατοι πέμπουσιν (563-564), “but the gods will conduct you to the Elysian plain and the extremities of the earth”.⁸ Tibullus claims that Venus herself will conduct him to the Elysian Fields: *ipsa Venus campos ducet in Elysios*, 58. Note that Proteus' words are followed by a description of the blessings in the Elysian Fields, and there is something similar in Tibullus I.3. Another parallel presented by Wimmel: just as Tibullus gives the reason why he is destined for Elysium (*quod...*), Proteus explains the motivation behind Menelaus' destiny: οὐνεκ' ἔχεις Ἑλένην καὶ σφιν γαμβρὸς Διός ἐσσι (569), “because you have Helen and for then you are the son-in-law of Zeus”. Menelaus has a special relationship with Zeus, as Tibullus with Venus.

Finally, note that the parallel between Tibullus and Odysseus in the elegy generates layers of meaning that complicate its interpretation: Delia is placed in Penelope's position, but as a Penelope from whom Tibullus needs to request chastity, a fine irony activated by intertextuality. Besides that, Delia has a *custos* to watch over her fidelity (*at tu casta, precor, maneat sanctique pudoris / assideat custos sedula semper anus*, 83-84; “but stay faithful, I beg you, and let an old woman always sit near you as a guardian of holy modesty”), a very heterodox Penelope, so to speak, and another example of epic grandiosity reduced to elegiac reality.

⁶ Cf.: “Il motivo dell'Aurora che annuncia il giorno percorre tutta la produzione epica greca e latina: il topos fa parte del bagaglio formulare di ogni 'bravo' poeta epico” (Montuschi, 1998, p. 71).

⁷ The Portuguese poet Luis de Camões, against the historical facts, makes his epic hero Vasco da Gama arrive in India at dawn (*Lusiadas* VI, 92, 1-4), a clear imitation of Vergil.

⁸ Note especially the echo: ἀλλὰ σ[ε] / *sed me*.

Death is a recurrent theme in Tibullus I.3. In lines 55-56, the poet, as do the other Augustan elegiac poets, presents his epitaph; from here to line 82, there is a description of the underworld:

*sed me, quod facilis tenero sum semper Amori,
 ipsa Venus campos ducet in Elysios.
 hic choreae cantusque uigent, passimque uagantes
 dulce sonant tenui gutture carmen aues;
 fert casiam non culta seges totosque per agros
 floret odoratis terra benigna rosis:
 ac iuuenum series teneris immixta puellis
 ludit et assidue proelia miscet Amor.
 illic est cuicumque rapax Mors uenit amanti,
 et gerit insigni myrtea sarta coma. (57-66)*

“But me, for I have been ever pliable to gentle Love, shall Venus’ self escort to the Elysian fields. There never flags the dance. The birds fly here and there, fluting sweet carols from their slender throats. Untilled the field bears cassia, and through all the land with scented roses blooms the kindly earth. Troops of young men meet in sport with gentle maidens, and Love never lets his warfare cease. There are all, on whom Death swooped because of love; on their hair are myrtle garlands for all to see”. (Translation by J.P. Postgate)

In the Tibullan elegy there is an Elysium (*campos... in Elysios*, v. 58) that rewards elegiac lovers, just as there is (described in the sequence of the poem) a Tartarus (*scelerata... sedes*,⁹ 67) to punish those who have committed crimes against love; the underworld is then divided into two sections related to the erotic impulse. Tibullus will go to the first because he has always been *facilis* to Love, that is, susceptible to it (*quod facilis tenero sum semper Amori*, 57), a claim that can be interpreted also in a metapoetical way: having been always susceptible to “tender love” means *also* to have written elegiac poetry, since in the elegiac world loving and writing elegies are two sides of the same coin.¹⁰ *Tener* is an adjective typical of the elegiac

⁹ Literally, the “criminal house”, a metonym for “house of the criminals”, designating Tartarus, where wrongdoers are punished (Smith, 1964, p. 256).

¹⁰ In the first elegy of the *Amores*, constrained to write elegies because of a prank played by Cupid, who has stolen a foot from one of Ovid’s epic hexameters (4), the poet is hit, in a second moment, by the arrows of the naughty god (21-26): it is not possible to write elegies without having an object of affection. If the poet employs the elegiac meter, he must write erotic elegy and then of love. Paradoxically, Ovid begins to feel the effects of amorous passion without loving someone: *uror et in uacuo pectore regnat Amor*, 26. Cf. *ego semper amaui/ et si, quid faciam nunc quoque quaeris: amo* (*Remedia amoris*, vv. 7-8): Ovid keeps loving/writing elegies, as is attested by the elegiac distichs he is writing. Harrison (in Hardie, 2002a, p. 84) makes the excellent observation that “when the poet claims to Cupid in the opening scene that he has always loved and is still loving now... he is pointing not to his emotional

genre; although it appears in lyric poetry, its presence in elegy is abundant (see Pichon, 1966, p. 277-8).¹¹ When in *Amores* III, 1, 69, Ovid is convinced by Elegy to keep writing elegies, the composition of this kind of poetry is expressed as *teneri properentur amores*, that is, “using the same epithet as Tibullus does to describe both *Amor* singular at 1.3.57 and the girls cavorting in Elysium at 1.3.63” (so Houghton, 2007, p. 157).

It is Love’s goddess and *Amor*’s mother, Venus, who will conduct the poet to the underworld, not Mercurius, the god who is the mythic psicopompos in the other Greek and Latin poetic sources we have. Tibullan Elysium is imbued with features of the Golden Age (*fert casiam non culta seges totosque per agros / floret odoratis terra benigna rosis*, 61-62), and the song of the birds has elegiac qualities, being a sweet song emitted by a “delicate” (*tenuis*, another adjective characteristic of the genre) throat:¹²

*passimque uagantes
dulce sonant tenui gutture carmen aues* (59-60)

Note *carmen*, which can also refer to poetry.¹³

The only human beings that inhabit this Elysium are young lovers, typical characters of the elegiac universe, a world of *iuuenes amantes*, as we know:¹⁴

*ac iuuenum series teneris immixta puellis
ludit et assidue proelia miscet Amor.* (63-64)

The *puellae* are *tenerae* as is *Amor* himself, and the love is pictured according to the topic of the *militia amoris*: the military language is clear in the phrase *proelia miscere*.¹⁵ Once dead, young lovers keep doing what they did when death seized them: loving; in other words, elegiac lovers in the underworld keep reproducing a behaviour that is typical of the elegiac

biography but to his continuing commitment to erotic elegy in this poem”. Paradoxically (again!), Ovid presents remedies against the elegiac love in elegiac verses (Conte, 1994 *tenero*, p. 43-44), another example of the innovative way in which the poet handles the genre.

¹¹ Cf. “an epithet used repeatedly of elegiac love poetry” (Houghton in Thea S. Thorsen, 2013, p. 293).

¹² See Maltby (2002, p. 203). Cf. “it is a very familiar element of the Roman critical vocabulary: the opposition of *tenuis* and *grandis* runs through Augustus’ poetry, parallel to the conventional elegiac paring of *mollis* and *durus*” (Zetzel, “Poetic baldness and its cure” in Greene, Ellen; Welch, Tara S. (eds.), 2012, p. 207-208). Cf. Putnam (1976, p. 83): “*tenui gutture*: size of the throat is a metaphor for the delicate quality of voice... There is much about elegists and elegy that is ‘slender’”.

¹³ Cf. “In particular, and perhaps not surprisingly since this is the ideal of a poet/lover, this sound consists of *carmen*, which is given a high priority in Elysium”, Lee-Stecum, 1998, p. 120).

¹⁴ See Vasconcellos (2016, p. 106, 118). In *Remedia amoris*, when Ovid presents a “little grammar of elegy” (Conte, 1994, p. 58), among other requests to Love, we have: *fac coeant furtim iuuenes timidaeque puellae* (33).

¹⁵ OLD, s.v. *misceo*, 13b. There may be military overtones in *series* and *immixta* (Maltby, *Op. cit.*, p. 204); see also Lee-Stecum (*Op. cit.*, p. 120-121).

genre.¹⁶ Note the only mention of a physical aspect of the inhabitants of this Elysium: *insigni coma*; in Martial V, 30, 4, personified Elegy has *cultis ... comis*. We can also infer, from a suggestion of Kuhlmann,¹⁷ that in the Tibullan Elysium, where erotic *proelia* keep occurring, the elegiac suffering that is typical in the elegiac genre will be perpetual.

Concluding the section dedicated to Elysium, Tibullus says that all lovers (elegiac lovers, he means) will inhabit this region in the underworld:

*illic est cuicumque rapax Mors uenit amanti,
et gerit insigni myrtea sarta coma. (65-66)*

Having been always susceptible to love and having died loving – that is, having been an elegiac poet – Tibullus will inhabit an elegiac underworld. Therefore, I think Cairns (1979, p. 50) eludes the essential when he says “Elysium is the recompense which Tibullus deserves for enduring the suffering and death of a world deprived of its Golden Age”. In the elegiac universe, the poet/lover deserves a reward for having been faithful to elegiac song/love.¹⁸ If, according to the same Cairns (p. 52), “Tibullus has adapted his Elysian scenery to be consistent in all respects with its exclusively erotic nature”, the reward in Elysium also has an erotic and metapoetical motivation, since loving in the elegiac genre is equivalent to singing of love, as I have already mentioned.¹⁹

On the other hand, Tibullus’ Tartarus receives those whom Tisiphone, a counterpoint to Elysian Venus, pursues fiercely, the *impia turba* (70),²⁰ and some mythical criminals traditionally punished in the underworld, a bunch of *impii* that had sinned in the erotic field and then deserve their harsh fate for their anti-elegiac behaviour. That is more evident in the case of the Danaids, about whom the poet says: *et Danai proles, Veneris quod numina laesit*, v. 79. Ixion and Tities are notoriously punished for having committed crimes that imply erotic impulses: the former tried to violate Juno, the latter Leto. Tantalus would also fit into this frame, if we accept Lee’s thesis, supported by Cairns (1979, p. 55-7) and Maltby (2002,

¹⁶ Note *ludit*, that can have an erotic connotation; cf. “*Ludo* could indicate the activities of both sexes in sexual behaviour viewed as mutually pleasurable” (Adams, 1982, p. 162), or, as says concisely the *OLD*, s.v. 4, “to sport amorously”.

¹⁷ “Das Elysium ist zum einen ein erfundenes ‘Märchen’ des Sprechers, und zum zweiten wurde es selbst im Falle der Realisierung nicht zum erhofften Liebesglück des Sprechers führen” (2006, p. 428).

¹⁸ Cf. “he [the elegiac poet] loves his suffering not only as the substance but above all as the very condition of his poetry-writing, for to live without the suffering of love would mean that the poet remained wordless, no longer a poet”, Conte, 1994, p. 41). Cf. “as has already been said several times, the elegiac condition requires that love and love poetry be the same thing” (Zetzel, *Op. cit.*, p. 219).

¹⁹ Cf. Houghton (2007, p. 156): “But this dichotomy between lover and poet, between love and poetry, is artificially schematic in the context of Roman love elegy, where the poet’s *persona* is (almost always) the lover, and the sole source of his literary inspiration the *puella*”.

²⁰ *Turba* seems a counterpoint to *series*, which implies a certain organisation (see *OLD*, s.v.).

p. 208),²¹ that Tibullus alludes to an obscure story about the violation of Ganymedes by that divine character,²² an example of the “Hellenistic erudition” of the Roman poet. Tibullus then mentions three mythical criminals that had offended against Jupiter’s loves (Juno, his wife; Leto, one of his mistresses; Ganymedes, his *puer*). Concerning the Danaids (with the exception of Hypermestra, something that the poem significantly doesn’t mention), they offended Venus by killing their men on their wedding night. To sum up, “all the mythological characters in hell are offenders against love” (Cairns, 1979, p. 55). They committed their crimes by offending divinities, Jupiter and Venus, an impiety that contrasts with the poet’s devotion to the goddess.

Concluding the description of the underworld, Tibullus wishes that in the “criminal house” should be “everyone who violate my loves/and desired to me a long military service” (81-82), that is, a perpetual punishment for his rivals in love.

The division of the underworld into two sections and its subordination to the erotic topic are clear; note the penultimate line at the end of the respective parts:²³

illic est cuiumque rapax Mors uenit amanti (65)

illic sit quicumque meos uiolauit amores (81).

The Tibullan elegy then submits the underworld to the sieve of the erotic elegy:²⁴ death comes when one is in love (and writing about it, we infer), while Venus assumes the role traditionally assigned to Mercurius, and Elysium and Tartarus are inhabited respectively by young lovers of the elegiac world and mythical characters that committed crimes against love.²⁵ Even Cerberus has elegiac features, according to Campbell (1973, p. 155),²⁶ being pictured as a *custos* of the door: *tunc niger in porta serpentum Cerberus ore/ stridet et aeratas excubat ante fores* (71-72), but, instead of taking care that the lover be always *exclusus*, this guardian

²¹ Cf. “Tantalus, however, has nothing in his record to warrant inclusion with these” (Henderson, 1969, p. 649) and “Tantalus ... was relegated to Hades for revealing the secrets of the gods and not, apparently, for any sin against Amor, as the context might suggest” (Putnam, 1973, p. 85).

²² For another explanation, see Houghton (2007, p. 162-163): in Lucretius, the insatiability of amorous passion is pictured as a perpetually insatiable thirst.

²³ Observed by, among others, Whitaker (1983, p. 75, n. 24).

²⁴ Concerning the reductive filter through which the elegiac discourse submits all matter, see Conte (1994, p. 37ff). Campbell (1973, p. 147-157) points to the elegiac elements in the description of the Golden Age in this same poem and sees in Elysium the cyclical return of this early phase of humanity: “The suggested link between the Golden Age and the world of elegy is further reinforced by depicting the Age of Saturn in terms of another elegiac *topos*: the conflict between the life of the country and the life of *negotium* and *militiae*” (p. 154); “This future is a regeneration of the Golden Age after death, corresponding in time to the return to the elegiac world of 29-34” (*ibidem*).

²⁵ Cf. “Thus all aspects of the violation and misery of love are represented in Tibullus’ Hell: unreasoning lust, infidelity, frustration and violence” (Bright, 1978, p. 31).

²⁶ Cf. Lee-Stecum (*Op. cit.*, p. 122): “Cerberus here, in guarding the doorway, is symbolic of exclusion, a lover’s nightmare especially familiar to the poet”.

prevents criminals leaving Tartarus. Another possible element we can link to the elegiac genre are the myrtle garlands the lovers wear; in *Amores* III, 1, 34, Ovid asks himself whether Elegy doesn't carry a myrtle bough in her right hand.²⁷

So we have in Tibullus I.3 an underworld that is fully elegiac.²⁸ Even the premature death that menaces Tibullus (*immiti...morte*, 55),²⁹ is by itself elegiac: that is how the young lovers that inhabit Elysium died. The elegiac death (a kind of predatory monster that seizes young male and female lovers – so *rapax*, 65, is significant) preserves for all eternity the *persona* of the elegiac poet, perpetually young, surrounded by *iuvenes* and *puellae*, and perpetually consecrated to love.

PROPERTIUS AND THE SURVIVAL OF GALLUS' ELEGIAC PERSONA

In II. 34,³⁰ in a catalogue of poets who dedicated themselves to erotic poetry, Propertius mentions the father of the Roman erotic elegy, Cornelius Gallus:

*et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
mortuus inferna uulnera lauit aqua!* (91-92)

Gallus is represented as being still hurt in the underworld by love's wounds, which he washed in the waters of Hades. We have here the elegiac *persona*, pictured as the elegiac *ego* whose metaphorical wounds are taken literally; similarly, in the Vergilian underworld, the victims of love's wounds bleed perpetually, nurturing their painful loving feelings: *curae non ipsa in morte relinquunt* (*Aeneid* VI, 444); cf. *recens a uulnere Dido*, 450.

It is interesting to note what can be described as a play with ambiguity: reading the lines in the sequence, we have: "And, recently, how many³¹... because of the beautiful

²⁷ *Fallor, an in dextra myrtea uirga fuit?* (v. 34). The parallel is made by Houghton, (2007, p. 157), who explores other similar elements in Tibullus' Elysium and Ovid's description of Elegy and her surroundings.

²⁸ I cannot here analyse Tibullus I.10, a description of a gloomy underworld, which I would call the "anti-elegiac" underworld, as it provides a place for those who have died in war, the most anti-elegiac death!

²⁹ See *TbLL*, s.v. *immitis*, which, after handling the first meaning of the word, in reference to fruits (unripe), has *hinc de morte i.q. praematurus*, ἄωρος, and cites this Tibullian line (vol. VII, pars prior, p. 467). Cf. Maltby (*Op. cit.*, p. 201): "'cruel' ... but also 'untimely' in the word's original sense of 'unripe', 'immature'".

³⁰ Studies and commentaries on this poem include Ottaviano (2009, p. 165-174); Syndikus in Günther (2006, p. 315-318); Fedeli (2005, p. 946-1009); Cairns in Armstrong *et al.* (2004, p. 299-342); Cecchini (1984, p. 154-166); Camps (1967, p. 222-234); Boucher (1965, p. 279-300, 308-311); Enk (1962, p. 433-466); Buttler; Barber (1933, p. 255-262); Rothstein (1920, p. 433-456). Latin text from Fedeli edition (1984, Teubner).

³¹ The theme of the large number of wounds is present, for instance, in Propertius II, 13, 1-2.

Lycoris/having died”...³² In this case the metaphor of those who “die from love” is treated literally.³³ This interpretation, however, is discarded when we come to *uulnera* which is interpreted as: “how many wounds from/caused by the beautiful Lycoris”... The one interpretation doesn’t cancel the other; they coexist. Vergil had pictured Gallus as dying from love (*indigno cum Gallus amore peribat* – *Bucolics* 10, 10), a glory for the elegiac lover, according to Propertius (*laus in amore mori*, II, 1, 47). It seems probable to me that Propertius plays with ambiguity, making it possible that in a linear reading one takes for real the metaphorical image of the death by love.³⁴

A question needs to be raised before I conclude my brief analysis of these lines. Note the perfect *lauit*: has Gallus simply “washed” his wounds or has he “washed them off”, so that he is now healed in the underworld? Could this be an example of the meaning *abluendo tollere* (*TbLL* VII, s.v., 2, p. 1052) that this verb can take in some contexts?³⁵ I think that another interpretation is possible:³⁶ Gallus washed the blood of his many love wounds and will keep doing that in the underworld, his erotic suffering being relieved but not healed. We can compare the durative imperfect applied to Narcissus in Ovid *Metamorphoses* III, 504-505: the young boy, after his death, keeps contemplating himself in the mirror of the underworld waters: *tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / in Stygia spectabat*. About these lines Barchiesi (Barchiesi; Rosati, 2007, p. 206) says: “un chiaro rinvio all’ideologia elegiaca dell’amore elegiaco incurabile, che solo l’acqua dello Stige potrà sanare”. However,

³² Heyworth (2007, p. 280) hypothesises that the ablative is associated only to *mortuus*: “Possibly then the ablative belongs with *mortuus*”. Papangelis (1987, p. 68, n. 46) translates: “And lately Gallus, killed by beautiful Lycoris, / Bathed how many wounds in the water below”. I prefer to see ambiguity: initially, the reader may associate the ablative to *mortuus*, then corrects his analysis and associates it to *uulnera*, a construction that Hertzberg (apud Heyworth: 2007, p. 279) called *audacissimum*. The singularity of the syntax has been pointed out by scholars, for instance: “This is a *very* unusual syntax” (Camps, 1967, p. 234). Instead of reducing the matter to “a problem over the grammar” of *formosa ... Lycoride*” (Heyworth, *ibidem*), it seems to me more adequate to see here an ingenious use of word order and its effects over the linear reading.

³³ About *mori*, see Pichon (1991, p. 207): “*Mori persaepe per quandam exaggerationem sententiae dicuntur amantes cum affectum aliquem nimia uiolentia sentiunt, seu absentium desiderium*”.

³⁴ P. Fedeli, “Properzio e l’amore elegiaco” in Catanzaro; Santucci (1985, p. 291): “Quasi fosse morto d’amore e non per imposizione d’Augusto, come noi sappiamo e come Properzio sapeva”. Cf. Stahl (1985, p. 186): “Propertius does not mention the true cause of his death (he makes it look almost as if Lycoris were the reason, but only almost)”. According to Gagliardi (2013, p. 119), Gallus killed himself with a sword. It is troubling to project this biographical datum into the reading of the Propertian lines; under the representation of the poetic *persona*, a contemporary reader could see the real face of the empirical author and his real wounds. In any case, using the sword to inflict on himself the fatal wounds, Gallus’s corpse certainly didn’t have *multa uulnera*.

³⁵ Cf. Nisbet; Rudd’s note to Horace, *Odes* III. 12, 2.

³⁶ For (among others) Rothstein (1920, p. 455) and Stahl (1985, p. 186), dead, Gallus puts an end to his erotic suffering.

I think that in both cases, Propertian Gallus' as with Narcissus',³⁷ love is not healed in the underworld, and this is the case also with Dido, an elegiac lover³⁸ just as Gallus and Narcissus were.³⁹

On the other hand, the idea that Gallus' wounds were healed may find support in a line by Euphorio, if we see in Propertius an echo of it: Κόκυτος <τοι> μούνος ἀφ' ἔλεκα νίψεν Ἄδωνιν (Powell, 43; Lightfoot, 47), "Only Cocytos washed off Adonis' wounds". Note the proper name at the end of the verse, as in Propertius.⁴⁰ But the wording in the elegy is more vague (even in the mention of the infernal waters: neither Euphorio's Cocytos nor Ovid's Styx), and it allows, I think, the other interpretation, more apt to what we know about the elegiac genre and its *persona*. In *Bucolics* 10, Gallus doesn't find any medicine for his passion (*medicina furoris*, 60); we can suppose that this was a theme of Gallus' elegies.⁴¹ In Propertius' underworld Gallus finds relief for the wounds his beloved has inflicted on him and which he will have forever, in his forever-fixed image of elegiac poet/lover. Anyway, if Propertius really echoes Euphorio's line, I would see an erudite and ingenious homage to a predecessor, worth of a *doctus* poet, in this picture of Gallus as Adonis – a marker, in poetic terms, of the genetic filiation between both poets.⁴²

What we have for sure, I think, is the fact that for Propertius what is important here is the elegiac *persona* of Gallus, not the empirical author, and it is to his poetic *ego* that immortality is attributed. We have here an example of the phenomenon described by Holzberg: "When a poet talks about things connected with another poet's life, it appears to go without saying that the *vita* to which he alludes is not that of the author in question, but of his poetic ego".⁴³

³⁷ Cf. Hardie (2002b, p. 158), about Narcissus' afterlife: "the transformation of his pains on Earth into a literal Tartarean torture"; "the final horror of desire unfulfilled to eternity".

³⁸ See the chapter "Dido and the Elegiac Tradition" in Cairns (1989, p. 129-150).

³⁹ We can add Dido; intertextuality in the *Aeneid* (Vasconcellos, 2001, p. 135-140), associated with other textual elements, in the final encounter between Dido and Aeneas in the *Campi Lugentes*, may activate in the reader's mind the moving image of the hurt deer explored previously in a famous simile (IV, 68-73).

⁴⁰ Adonis is mentioned in *Bucolics* 10, 18, pictured as a shepherd: *et formosus ouis ad flumina pauit Adonis*; maybe Adonis was a character in Gallus' elegies. A line of another Propertian elegy is intriguing: *sed modo Permessi flumine lauit Amor* (II, 10, 26); cf. *ad flumina pauit Adonis*; it is not implausible that Propertius, as Vergil, celebrated Gallus here with echos of his poetry. Cf. Hollis (2007, p. 232).

⁴¹ Cf. "no doubt 'Gallus' is quoting Gallus here" (Clausen, 1995, p. 109). Like other scholars, Clausen refers to Propertius II, 1, 57-58: *omnis humanos sanat medicina dolores:/ solus amor morbi non amat artificem*. Elegiac love is an incurable disease: *cum mihi nulla mei sit medicina mali*, I, 5, 28, says Propertius, using medical jargon.

⁴² Cf. Gagliardi (2013, p. 120).

⁴³ Niklas Holzberg, 'A Sensitive, Even Weak and Feeble Disposition? C. Valgius Rufus and His Elegiac Ego' in: ARWEILER, Alexander; MÖLLER, Melanie (ed.), 2008, p. 21.

In the underworld readers will also find not the author but his *persona*, a poetical ego in which fiction and reality are inextricably mixed and confused. In elegiac poetry, the elegiac existence of elegiac authors survives their death.

Federica Bessone (Thorsen, 2013, p. 44), commenting on the catalogue of poets in Propertius II.34, says about the distich I have analyzed: “The list ends with the image of Gallus who washes in the infernal waters the love wounds received from Lycoris, held responsible for his death: here is the elegiac universe in a single distich”. In fact, besides the name of the poet, Gallus, and his beloved, Lycoris, we have the topics of the wretched lover and of the love wounds, but to these elements, I think we need to add the construction of the image of the dead poet as I have commented upon, a mixture of fiction (erotic wounds) and reality (the name of the poet, the real wounds) that is typical of the elegiac genre.

In other Propertian elegies that describe the underworld we can see the self-representation of “Propertius” as an elegiac lover in the afterlife. I will comment briefly on the elegiac undertones of elegy I.19. The mythical characters that inhabit the underworld are associated with the erotic impulse, as in Tibullus I.3. Protesilaus, referred by the solemn phrase *Phylacides ... heros*, 7, is represented as the lover that even when dead cannot extinguish his passionate feeling for the beloved (*cupidus*, 9). The Trojan heroines were given to men (*uiris*, 14) as war spoils (*praeda*, 14), a reelaboration of the topic of *militia amoris*. In sum, male and female characters, all linked to the Trojan war,⁴⁴ are associated with love, a reduction of epic myths to the erotic impulse that is so typical of the elegiac genre. Propertius himself, dead, will inhabit this erotic underworld as an elegiac lover. His elegiac *persona*, as that of Gallus, survives death.

OID’S METAPOETICAL UNDERWORLD

Amores II, 6⁴⁵ is an *epicedium* on the death of Corinna’s dear pet, a very clever parrot. We know that the funebre lament on the death of an animal was often treated in Hellenistic poetry;⁴⁶ in Latin the great first model is Catullus 3, on the death of Lesbia’s *passer*. Ovid’s imitation of Catullus is perhaps hinted at in the first line of the elegy, through the phrase *imitatrix ales*, as suggested by Hinds (1998, p. 4-5),⁴⁷ an ingenious “Alexandrian footnote”

⁴⁴ It is an elegiac *nékuia*, then, as in Tibullus I.3. Cf. Flaschenriem (1997, p. 266).

⁴⁵ Studies on this poem include Thorsen (2014, p. 162-166); Houghton (2000, p. 718-720); Schmitzer (1997, p. 245-270); Mckeown (1998, p. 108-145); Kim (1992, p. 881-891); Cahoon (1991, p. 368-376); Myers (1990, p. 367-375); Boyd (1987, p. 199-207), reprint in Knox (2006, p. 205-216); Schmidt (1985, p. 214-251); Cahoon (1984, p. 27-35); Thomas (1965a, p. 599-609). Ovid’s texts are extracted from the Keeney edition (Oxford).

⁴⁶ See *Anthologia Palatina* VII, poems 189 to 216, an information I give here following the suggestion of an anonymous referee of my article.

⁴⁷ Against this interpretation, see Conte (2014, p. 99). If we accept Hind’s analysis, it is interesting to point out that, though *imitatrix* of the human voice, Corinna’s parrot is not a mere repeater of alien words; at the moment of its death, the bird says its final words: *Corinna, uale!* (48), which doesn’t seem

signalling the intertextual relation. Metapoetical connotations that scholars have pointed to in this poem support Hind's suggestion.

Ovid describes the Elysium that the deceased bird inhabits in the afterlife:

*colle sub Elysio nigra nemus ilice frondet
 uadaque perpetuo gramine terra uiret.
 siqua fides dubiis, uolucrum locus ille piarum
 dicitur, obscenae quo prohibentur aues.
 illic innocui late pascuntur olores
 et uinax phoenix, unica semper auis;
 explicat ipsa suas ales Iunonia pinnas,
 oscula dat cupido blanda columba mari.
 psittacus has inter nemorali sede receptus
 conuertit uolucres in sua uerba pias.
 ossa tegit tumulus, tumulus pro corpore magnus,
 quo lapis exiguus par sibi carmen habet:*

COLLIGOR EX IPSO DOMINAE PLACUISSE SEPULCHRO.
 ORA FVERE MIHI PLVS AVE DOCTA LOQVI. (49-62)

“At the foot of a hill in Elysium is a leafy grove of dark ilex, and the moist earth is green with never-fading grass. If we may have faith in doubtful things, that place, we are told, is the abode of the pious winged kind, and from it impure fowl are kept away. There far and wide feed the harmless swans and the long-lived phoenix, bird ever alone of its kind; there the bird of Juno spreads for her own eye her plumage, and the winsome dove gives kisses to her eager mate. Our parrot, welcomed among them to this woodland seat, attracts to himself by his words the feathered faithful.

His bones are covered by a mound – mound such as fits his body's size – on which a scant stone bears a legend that just fits the space: –

“YOU MAY JUDGE FROM MY VERY MONUMENT MY MISTRESS
 LOVED ME WELL

I HAD A MOUTH WAS SKILLED IN SPEECH BEYOND A BIRD?”

(Translation by Grant Showeman)

to be a mechanical reproduction of heard words, but a creative act of speaking. In the imperial era, training parrots to say *Aue*, *Caesar* seems to have been a not rare phenomenon (cf. Mackeown, 1998:136); Corinna's parrot goes beyond its similarly talking companions... It is interesting to mention too the possibility of ambiguity in the final line: *PLVS AVE DOCTA LOQVI*: “mouth expert in talking more than [is common] in a bird”/ “mouth expert in talking more than ‘Ave!’”. II.6 then affirms the principle of imitation as a creative, not a mechanical process.

Sarah Myers (1990, p. 367-375) extensively explores the programmatic character of this elegy.⁴⁸ We can disagree with one or another interpretation, but it is clear, I think, that references to Callimaquian aesthetics and to the elegiac genre run throughout the poem, as if Ovid were in fact proclaiming his aesthetic ideals. Particularly significant is the characterisation of the bird as *rara* and having a *ingeniosa* voice; the exiguity of its funeral stone (*lapis exiguus*); and his extraordinary *doctrina* (*plus quam aue docta*).⁴⁹ Worth mentioning are also its non-belligerent tendencies (in opposition to other birds), fitting for the elegiac eulogy of Peace and rejection of war: *Pacis Amor deus est*, as says Propertius in III. 5,1.

It is interesting to compare the structure of the catalogue of birds in Ovid and catalogues of poets in Propertius and in the same Ovid (III.9, a poem intimately connected to this elegy). Note:

illic innocui late pascuntur olores
et uiuax phoenix, unica semper auis;
explicat ipsa suas ales Iunonia pinnas,
oscula dat cupido blanda columba mari.
psittacus has inter nemorali sede receptus (53-57)

In Propertius II.34, a poem whose lines on Gallus we have just analysed, a catalogue of erotic poets is explicitly presented:

haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
Varro Lencadiae maxima flamma suae;
haec quoque lasciuu cantarunt scripta Catulli,
Lesbia quis ipsa notior est Helena;
haec etiam docti confessa est pagina Calui,
cum caneret miserae funera Quintiliae.
et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
mortuus inferna uulnera lauit aqua!
Cynthia ¶quin etiam¶ uersu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama uolet. (85-94)

⁴⁸ As, in a preceding paper, Boyd (1987, p. 199-207); cf. “But that the *psittacus* is not to be seen simply as any kind of poet, but as a specifically Alexandrian poet, becomes clear from numerous details in this passage” (p. 200). Note that Ovid uses three different words to designate the bird(s): *ales*, *auis*, *uolucer*, employed in a clear intention of *uariatio*: *ales*, *auis*, *uolucres*, *alitis*, *auium*, *ales*, *uolucrum*, *auis*, *ales*, *uolucres*, *auis*. So, the parrot, who is described as having a *uox mutandis ingeniosa sonis* (18), has a quality that Ovid exhibits in this very elegy. Note also a sound-pattern like *psittACus, eois imitatrIX.../OCcidit* (1) e *OCcidit ille IOQuax humanae uOCis imago* (37).

⁴⁹ Cf. Boyd, *Op. cit.*, p. 203: “The parrot thus suggests, by its choice of words, that it is a neoteric bird; *docta* itself of course evokes the learning of an Alexandrian poet”.

“So too did Varro play once his Jason was finished, Varro the great flame of his Leucadia; so too did the writings of playful Catullus sing, through which Lesbia is better known than Helen herself; so also confessed the page of learned Calvus when he was singing the death of poor Quintilia. And recently how many wounds did Gallus wash in the water of the underworld, dead from the beauty of Lycoris. Yes, Cynthia will live, praised by the verse of Propertius, if Fame is willing to place me amongst these poets”.

(Translation by S.J.Heyworth).

Ovid, as well as Propertius, presents a list of names characterised by epithets; after the respective lists of dead birds/poets, there is the inclusion of the *psittacus* and Propertius himself, respectively: *psittacus has inter/ bos inter*, a significant parallel.⁵⁰

In *Amores* III. 9, 59-66, within a slightly different structure (Tibullus’ name is included at the beginning and at the end of the catalogue), we have a similar κατάλογος:

*si tamen e nobis aliquid nisi nomen et umbra
restat, in Elysia ualle Tibullus erit.
obuius huic uenies bedera iuuenalia cinctus
tempora cum Caluo, docte Catulle, tuo;
tu quoque, si falsum est temerati crimen amici,
sanguinis atque animae prodige Galle tuae.
his comes umbra tua est, si qua est modo corporis umbra;
auxisti numeros, culte Tibulle, pios.*

“Yet, if aught survives from us beyond mere name and shade, in the vale of Elysium Tibullus will abide, Mayst thou come to meet him, thy youthful temples encircled with the ivy, and thy Calvus with thee, learned Catullus; thou too, if the charge be false thou didst wrong thy friend, O Gallus lavish of thy blood and thy soul. To these is thy shade comrade; of shade there be that survives the body, thou hast increased the number of the blest, refined Tibullus.” (Translation by Grant Swoerman)

Note, especially, *psittacus has inter* (II.6) / *his comes ... si* (III.9) / *bos inter si* (Propertius II.34).⁵¹

⁵⁰ Curiously, Propertius’ *catalogus* is preceded by a mention of birds: *nec minor hic animis, [a]ut sit minor ore canorus/ anseris indocto carmine cessit olor* (83-84): On the difficulties of interpreting this distich, see Fedeli (2005, p. 2002-2003).

⁵¹ Another parallel is pointed out by Mckeown (1998, p. 116), significantly an unusual word-order in *Amores* 2.6. 9-10 and 3.9. 13: “the word-order is highly unusual (...) being paralleled closely in the *Amores* only in the lament for Tibullus at 3.9.13”.

Schmidt (1985, p. 223) points out connections between the birds in Ovid and certain poetic genres;⁵² even if you don't accept these associations (or part of them), the fact remains that the catalogue of the dead birds in the underworld has the form of a Propertian catalogue of dead poets.⁵³

As in Tibullus I.3, the Ovidian underworld is divided into two sections: the *piae uolucres* inhabit Elysium, away from which are driven the *obscae aves* (who then inhabit another region, maybe a kind of Tartarus, as the impious criminals in Tibullus; but the poet is silent here). Dead, Corinna's parrot has a kind of Orphic power over the other birds: *conuertit uolucres in sua uerba pias* (58); it keeps exercising the extraordinary verbal ability it had in life.

The "pious birds" of the Ovidian Elysium can evoke the "pious *uates*" of the famous Vergilian Elysium; as is well known, *uates* can refer to "poets" as well as to "prophets".⁵⁴

quique pii uates et Phoebos digna locuti (VI, 662)

'and the pious 'uates', and those who spoke words worth of Phoebus'.

Note *et Phoebos digna locuti*. Norden (1957, p. 300) remarks that Menander the Rhetor applies a similar expression to Pindar. Menander says: προὔλαβε δὲ καὶ Πίνδαρος ὕμνους γράφων εἰς τὸν θεὸν ἄξιους τῆς ἐκείνου λύρας, "Pindar too has anticipated [this], writing hymns to the god [Apollo] worth of his lyre" (II, 439, Russel; Wilson). To say things worth of Phoebus/Apollo could be a defining characteristic of a poet, and this supports the idea that there is an ambiguity in Vergil's use of *uates* in *Aeneid* 6.

The comparison with *Amores* III. 9 e II. 6 makes clear to me that the adjective *pius*, applied in the latter to certain birds, refers to poetic qualities. In the Ovidian Elysium, Tibullus will increase the number of the *pii* poets of which Caluus, Catullus, and Gallus are examples.

I cannot mention here all the textual elements in Ovid *Amores* II. 6 that support a metapoetical interpretation of the poem; I refer the reader to the bibliographic indications in my footnote. In sum, I am convinced that the *blanda columba* represents the elegiac genre, and the *psittacus* an elegiac poet/lover. Note that the *psittacus* dies prematurely young, as does all that is excellent (*optima prima fere manibus rapiuntur auaris; / impleantur numeris deteriora suis*, 39-40); in Tibullus I.3, the poet imagines his premature death, which has "rapacious hands" (*auidas... manus*, 4). But if Tibullus pictures an exclusively elegiac Elysium, in Ovid's

⁵² "Ovids Vögel sind also auch solche, die als Verkörperung bestimmter Dichter und ihrer Gattung aufgefasst werden können". According to the author, the *pauo* would evoke Ennius and epic poetry; the *olor* Horace and lyric; the *columba*, qualified by an adjective typical of the genre, *blanda*, would suggest Propertius and elegy. For Schmitzer (1997, p. 263), the *phoenix*, an Egyptian bird, stands for Callimachus.

⁵³ The association between poets and birds is common in Greek and Roman literature; see, for instance, Schmitzer (1997, p. 252).

⁵⁴ "either prophets or poets" (Austin, 1977, p. 209). Lima Leitão, a Portuguese translator of Virgil (1819), exclaims in a Romantic note on his translation of this line: "Sublime genius! Insensibly thou made your vivid picture" ("Gênio sublime! Insensivelmente fizeste o teu vivo retrato"). Has Virgil represented himself here among these poets who have the same quality of the *pius* hero Aeneas? Virgil clearly pictures himself as a *uates* in VII, 41: *Tu uatem, tu, diua, mone*.

II.6 underworld there is place for other poetic genres, although the elegiac one seems to be picked out over the others due to its power of seduction: *conuertit uolucres in sua uerba pias* (58).⁵⁵

The parrot has Callimachean qualities. It is possible also to see in it, beside an elegiac poet, an elegiac lover. The idea that it “pleased” Corinna is expressed twice (*nostrae placuisse puellae*, 19/ *dominae placuisse*, 61). Here, *domina* seems ambiguous: the owner of the pet (as in Catullus 3) but also the mistress of the elegiac universe, to whom an elegiac poet consecrates all his energies and his verses.⁵⁶ Note too that the *puella* made pious promises (*pia uota*, 43) nullified by the winds (44). We see that Corinna asked the gods for the convalescence of the sick parrot; this is a well-known elegiac topic (Tibullus I, 5, 9-16; Propertius II, 28; Ovid, *Amores*, II, 13 and 14): the *amator*, facing the dangerous sickness of this beloved, appeals to the gods for her health.⁵⁷ And as in Tibullus and Propertius, the bird has its epitaph,⁵⁸ written as if it had been composed by the bird itself... In sum, Corinna’s parrot is an image of an elegiac poet and of an elegiac lover; these are the two sides of the same coin in elegiac genre, as I have already mentioned. Therefore, in II.6, we do have an underworld for an elegiac poet/lover, albeit allegorised as an extraordinarily gifted bird.⁵⁹

Finally, if the *psittacus* is not an allegorical Ovid (the bird dies...), it is clear that the poet projects his lover *persona* and his artistic principles on it. We have something similar in Catullus 3, where: 1. Lesbia’s *passer* is consecrated entirely to his “mistress” (*domina*), who loves it above all (*quem plus illa oculis suis amabat*, 5); in Catullus 68, Lesbia is referred as his “mistress” (*erae*, 136, which has a similar meaning). 2. The beloved pet had a pulcritude that is a Catullan aesthetic ideal. Therefore, we can see in the image of the bird in the underworld of *Amores* II.6 a self-representation of Ovid, who follows the footsteps of his model, Catullus 3.

If in Tibullus I.3, lover and poet are fused together in the underworld, in Ovid II.6, that is not the case. The parrot is not pictured as a lover in the afterlife, but as a kind of Orpheus, who attracts with his words the other birds. Other genres represented by *pias uolucres* are honoured with their place in Elysium, so that the quality of the poets, not the genre *per se*, is the most important. We can see that the parrot is a kind of lover in life, but this aspect of its image is not figured in Elysium; the erotic impulse of the elegiac genre is represented in the *columba*.

⁵⁵ Cf. Mckeown, 1998, p. 142: “the parrot not only gains the attention of the other birds ..., but also wins them over”.

⁵⁶ Schmidt, 1985, p. 220.

⁵⁷ Note the use of *uota* in elegy: Tibullus I. 5, vv. 10 e 16: *te dicor uotis eripuisse meis; uota nouem Triniuae nocte silente dedi*; Propertius II. 9, 25: *haec mihi uota tuam propter suscepta salutem*; Ovid, *Amores* II. 13, 24: *ipse feram ante tuos munera uota pedes*.

⁵⁸ For Schmidt, *ibidem*., a parody of Propertius: “Auch hier ist die Parodie von Properz offensichtlich: Prop. 2, 1, 72 *breue in exiguo marmore nomen ero* und vor allem 2, 13, 33 *et sit in exiguo laurus superaddita busto*”.

⁵⁹ Scholars (essential is Wyke, 2002) have shown that the elegiac *puella*, especially in Propertius, has qualities that seem to refer to Callimachean aesthetics; she is a character in a love story and a kind of metaphor of certain poetic ideals. Ovid’s *psittacus* seems to exhibit the same duplicity, another face of its elegiac conception.

Elegy III.9,⁶⁰ on the death of Tibullus, and II.6 are the only examples of *epicedium* in Ovid's *Amores*, but there are other similarities between them: as we have seen, there are catalogues in both, and they celebrate the perpetuation of poetry in the afterlife of poets.

Ovid's Elysium in III.9 has some similarities with that of Tibullus I.3. Ovid places Tibullus in an underworld among poets (two neoterics and the elegiac Gallus) who have celebrated love and to whom we could apply the Tibullian line *illic est cuicumque rapax Mors uenit amanti* (I.3, 65), if we interpret *amanti*, as I do, as ambiguous and metapoetical. The theme of premature death, death at a young age, characteristic of Tibullus, appears in the representation of Catullus: *iuuenalia ... tempora* (61-62).

Ovid mentions three poets, and Tibullus will increase this group of *pīi*, if anything survives in the human afterlife (*si tamen e nobis aliquid nisi nomen et umbra/ restat*, 59-60). The Callimacheanism of the dead poets can be seen in the adjectives: Catullus, as the *psittacus* em II. 6, is *doctus*; Tibullus is *cultus*. Pious poets, as in II.6 pious birds: but in III.9 Ovid assimilates the *pietas* of poets to the more traditional religious *pietas*:

*uiue pius: moriere; pius cole sacra: colentem*⁶¹
Mors grauis a templis in caua busta trabet.
carminibus confide bonis: iacet ecce Tibullus;
uix manet e tanto, parua quod urna capit. (37-40)

“Live the duteous life – you will die; be faithful in your worship – in the very act of worship heavy death will drag you from the temple to the hollow tomb; put your trust in beautiful song – behold, Tibullus lies dead: from his whole self there scarce remains what the slight urn receives!”.

(Translation by Grant Swoerman)

Pietas doesn't save virtuous people from death, and the case of Tibullus is an example of this common topic. He was *bonus* (*cum rapiunt mala fata bonos*, 35), as were his verses (*carminibus confide bonis*, 39), an interesting association between a poet and his poetry.⁶² However this quality did not prevent Tibullus from being violently seized (*rapiunt*) by Death. Poets in *Amores* III.9 are *pīi* cultivators of the Muses, to whom an Elysium inhabited by poets is destined: an underworld of erotic poets, as fits Tibullus' and Ovids elegies. In a poem in which the *persona* of the elegiac poet is concerned (there is practically nothing that is not extracted from Tibullus' elegies; a curious modern reader, fond of biographical realities, may therefore be disappointed to learn nothing new about the empirical author in this intertextual reworking of his elegies), Tibullus' fate in the afterlife is to inhabit an Elysium of poets. Even

⁶⁰ On his elegy: Thorsen (2014, p. 166-170); Huskey (2005, p. 367-386); Williams (2003, p. 225-234); Reed (1997, p. 260-269); Perkins (1993, p. 459-466); Cahoon (1984, p. 27-35); Taylor (1970, p. 474-477); Thomas (1965a, p. 599-609 and 1965b, p. 149-151).

⁶¹ I give here the punctuation of Jahn, defended by Conte (2013, p. 15-16).

⁶² Maybe there is a play with the meanings of *bonus* here: “morally good, well-behaved, virtuous” (*OLD* s.v.2) and “(of speech or writing) Well-expressed, fine, effective, good” (s.v.13).

after death, it is only this aspect of Tibullus' life that is important to the Ovidian elegiac discourse. Compared to the Tibullan Elysium, however, in Ovid's underworld metapoetry seems more evident, as we might expect from a poet so self-reflexive like him.

HORACE'S "LYRICIZED" UNDERWORLD

In the first three stanzas of *Odes* II. 13,⁶³ Horace addresses a tree that, in falling, almost killed its master, the poet himself. In the following two stanzas, a common Horatian theme is treated: death can surprise us at any moment, no matter how cautious we are. There follows a description of the underworld, that the poet almost saw as a consequence of the incident:

*quam paene furvae regna Proserpinae
et iudicantem vidimus Aeacum
sedesque discretas piorum et
Aeoliis fidibus querentem*

*Sappho puellis de popularibus,
et te sonantem plenius aureo,
Alcaeae, plectro dura navis,
dura fugae mala, dura belli!*

*utrumque sacro digna silentio
mirantur umbrae dicere, sed magis
pugnas et exactos tyrannos
densum umeris bibit aure vulgus.*

*quid mirum, ubi illis carminibus stupens
demittit atras belua centiceps
auris et intorti capillis
Eumenidum recreantur angues?*

*quin et Prometheus et Pelopis parens
dulci laborum decipitur sono
nec curat Orion leones
aut timidos agitare lyncas. (21-40)*

⁶³ Analyses and commentaries on this ode include: Harrison (2017, p. 155-167); Piccolo (2014, p. 272-282); Harrison (2007, p. 179-182); Syndikus (2001, p. 413-422); Jones (2001, p. 563-564); Lowrie (1997, p. 199-205, especially); Feeney, "Horace and the Greek lyric poets" in Rudd (1993, p. 48-50); Davis (1991, p. 78-89); Garrison (1991, p. 277-279); Quinn (1980, p. 223-224); Nisbet; Hubbard (1978, p. 201-222); Commager (1963, p. 139-141, 315-317, especially); Fraenkel (1957, p. 166-168). Text from the Bailey edition.

*“How nearly did we see the kingdom
of dark Proserpina, and Aeacus in judgement,
and the seats of the holy set apart,
and Sappho complaining*

*of her young countrywomen to her Aeolian lyre,
and you, Alcaeus, sounding in fuller tones
with your golden plectrum the rigours of shipboard,
the cruel rigours of exile, the rigours of war.*

*The shades listen in wonderment and sacred silence
to the words of both, but with more willing ear
the crowd packed shoulder to shoulder drinks in
battles and expulsion of tyrants.*

*Little wonder, when the hundred-headed monster,
struck dumb by the singing, lets down his black ears,
and coiling snakes come to life
in the hair of the Furies.*

*Even Prometheus and the father of Pelops
are cheated of their labour by the sweet music,
and Orion neglects to drive the lions
and the timorous lynxes.”* (Translation by David West)

The Elysium in this ode is clearly a lyric one,⁶⁴ inhabited by two lyric poets whom Horace almost joined; we infer that this is the place where he will go when he dies.

In the afterlife, Sappho and Alcaeus keep singing the themes of their poems, accompanied by the lyre. The lyric song is subtly compared to the Orphic one,⁶⁵ with its power even over as monstrous a beast as Cerberus – here significantly represented as having one hundred heads – and the snakes in the Eumenides’ hair; and moreover, by this lyric song, the (eternal!) suffering of Prometheus and Tantalus is relieved, and the giant Orion forgets his favourite pastime of hunting.

Poets inhabit *sedes... piorum* (23); they are *pīi* as Ovid’s birds/poets and Ovidian Tibullus. The underworld is divided, as in Tibullus I.3, into two sections: the first where pious lyric poets inhabit; the second where impious mythical characters (Prometheus, Tantalus, Orion) are located (something similar to Tibullus I.3), although the description is not precise: how do the poets’ songs reach the impious, if the poets are in a separate region (*sedesque discretas*, 23)? Anyway, the lyric song affects the whole underworld.

⁶⁴ “a lyricized underworld”, says Harrison (2007, p. 182).

⁶⁵ Cf. the effect of Orpheus’ song over the shades in the *Georgics* underworld (IV. 481). Note *cantu commotae... umbrae* (IV, 471-472). This parallel is constantly referred to by scholars.

In an indirect way, Horace represents himself as a lyric pious poet, who, dead, will go to a place destined for poets such as Sappho and Alcaeus, a way of marking his affiliation to Aeolian poetry, made very explicit in III.30:⁶⁶

*dicas, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens*

*princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. (10-14)*

“I shall be spoken of where fierce Aufidus thunders
and where Daunus, poor in water,
rules the country people. From humble beginnings

I was able to be the first to bring Aeolian song
to Italian measures.” (Translation by David West)

One sees, however, the preference for Alcaeus: he sounds *plenius* with his *aureo... plectro* (26-27), singing his bellic and politic themes (*pugnas et exactos tyrannos*) that make him more popular (*magis ... densum umeris bibit aure vulgus*, 30-32). Significantly, this ode is composed in alcaics, and it is Alcaeus that Horace directly addresses (*Alcaee*, 27).⁶⁷ Note that a sweet song which relieves pain is directly associated with Alcaeus’ poetry in I.32, 14-15: *o laborum/ dulce lenimen* (cf. ***dulci laborem*** in II.13, an example of expressive word order, with the antithetic terms put side by side).

A sacred aura surrounds Sappho and Alcaeus; the “sacred silence” by which the shades admire their singing is the silence one observes in religious rituals;⁶⁸ we can infer that Horace foresees for himself the same religious respect and the same Orphic power of his Greek predecessors. However, this is not made explicit, a rhetoric strategy that attenuates his pretensions to be paired to Sappho and Alcaeus. Significantly, too, this anticipation of the afterlife as a lyric poet appears in a poem that adopts a biographical mood by narrating an incident as a real event in his daily life. There is fine irony in the fact that, treating the incantatory power of poetry and the grandiosity of Alcaeus’ themes in alcaic meter, Horace introduces such a description of the underworld after the tale of such a prosaic incident.⁶⁹ He passes smoothly from biographical realities (whether the incident be real or fictitious; mention of it in other odes convinces scholars of its reality) to metapoetical self-reflexiveness.

⁶⁶ Cf. *Epistle* I. 19, 32-33: Horace as a pioneer imitator of Alcaeus.

⁶⁷ On the relation between Horace and the Greek lyrics in general, see Feeney in Rudd (1993, p. 41-63).

⁶⁸ Nisbet; Hubbard (1978, p. 218): “εὐφημία is appropriate to a sacred occasion ... Here the language of religion is transferred to poetry”.

⁶⁹ Cf. Feeney in Rudd (1993, p. 50): “The immortality of poetry is linked to the quirkily, freakish individuality of one man’s quotidian life”.

In the description of the underworld in the *Odyssey's* *nékuia*, Odysseus many times uses the form “I saw” (ἶδον); nine times in the catalogue of the heroines alone (ll. 235, 260, 266, 271, 281, 298, 305, 321, 326). To know the underworld is to see things and persons there. Maybe there is an echo of the *Odyssey* here, although the Greek hero saw what he describes, while Horace describes an imaginary scene as if he had seen it, a description that has the likes of a religious vision. To see the underworld, in the context of this ode, is to die; it is ironic that Horace says he almost saw it (*quam paene ... vidimus*),⁷⁰ but can give a detailed description of it, as if he had in fact seen it. Other Odyssean echoes are plausible, I think. In the *Odyssey*, Tantalus is represented as someone who has “terrible evils” (καὶ μὴν Τάνταλον εἰσεῖδον χάλεπ' ἄλγε' ἔχοντα, XI, v. 582); in Horace, who employs an epic periphrasis to refer to the character (*Pelopis parens*), Tantalus, listening to Sappho and Alcaeus, forgets his pain (*laborem*). In the Greek epic, Orion is pictured hunting (XI. 572-575); in Horace, he neglects this activity under the sway of the lyric song. It seems thus that the epic predecessor is echoed in order to celebrate lyric power by contrasting the situation of the characters in the poems.⁷¹

In Sappho's case, empirical author and *persona* are clearly confused: she complains (*querentem*, 24) about the girls of her community, expressing in her song her feelings of love. *Querentem* and *puellis* are words full of elegiac resonance in Roman poetry.⁷² It is Sappho, not Alcaeus, who displays in her afterlife a behaviour similar to that of young elegiac lovers (as in Tibullus I.3 and in Propertius II. 34). In contrast to this image, which highlights personal affects (Horace doesn't say that the poetess sings the *puellae* of his folk, but rather her feelings about them), Horace's Alcaeus is a poet who treats themes of public interest, in a generalizing, more objective way.⁷³ We know that Alcaeus has been exiled, but this circumstance of his personal life is expressed in a generalizing mood: *dura fugae mala*, 28. There is a counterpoint between public and private, general and singular, objectivity and subjectivity. Sappho sings of something that is also a lyric theme, love, but it is significant that she is pictured in a way that evokes the elegiac genre: by her amorous complaints, her beloved *puellae* and – as I would point out – the lack of distinction between life and art that is so typical of the elegiac mimesis, in which composing erotic poems and being a lover are indissoluble faces of the same coin.

For Horace II.13, then, poets don't face the sombre destiny in the afterlife pictured in *Odes* IV.7, 16 as the human condition imposed upon all of us by death: *pulvis et umbra sumus*. The power of poetry survives and keep exercising its incantatory effects; great poets

⁷⁰ Cf. *visendus* in the following ode, I. 14, 17, which refers to the fatality of death.

⁷¹ Cf. Harrison (2007, p. 181).

⁷² Cf. “the *puella*, the characteristic focus of Latin elegy” (Miller, 2011, p. 245); the focus however can also be a *puer*, but that is relatively rare. Surely we can not forget the *puella* of a lyric poet as Catullus, but in elegiac poetry this character assumes a major role in the whole book. Propertius' first book could be referred as “Cynthia”, but Catullus' poems were not referred as “Lesbia”.

⁷³ Note that the contrast between Sappho and Alcaeus is marked in the syntax by a chiasmus: *querentem* A/ *Sappho* B *puellis de popularibus*,/ *et te* B *sonantem* A *plenius aureo* (24-26).

kept doing in the underworld exactly the same as they did in life, a poetic way of celebrating the immortality of the poetry of the *pii uates*.

Finally, scholars have suggested that the ode II.13 shows a movement that goes from the jambic mood (the imprecations against whoever planted the infelicitous tree) to the lyric one;⁷⁴ for Piccolo (2015, p. 279), “the every *persona* of Horace seems milder at the end of the composition, having left the initial imprecations.”⁷⁵ Therefore, the poet himself is affected by the incantatory power of lyric, as if he has in fact visited the underworld and listened personally to Sappho and Alcaeus’ songs and felt their effects on himself.

I decided not to analyse here the odes in which Horace foresees his immortality as a poet, because this theme has been extensively treated by scholars; I limit myself to noting that, for the lyric poet, what matters in the afterlife is the image of the poet as an artist, not the *persona* expressed, for instance, in love, symposiastic or imprecatory poems, the exception being the elegiac Sappho in II.13.

SOME CONCLUSIONS

In the elegiac and the lyric genres, descriptions of the underworld are a privileged occasion for the celebration of the respective genres, as we can see in the poems I have analysed. Other Latin poems that I could not examine here would confirm this, and I intend to return to this theme in another paper. This aspect is more evident in Propertius, Ovid and Horace; Elysium in Tibullus I.3 is less clearly metapoetical, but the duplicity of meaning of *amare* in the elegiac genre (to love/to write erotic elegies) lead us to see an Elysium for elegiac poets in that elegy, inhabited by lovers/erotic poets: that is the place Tibullus imagines for himself after his death.

In Tibullus and Propertius it is clear that it is the elegiac *persona* that survives death; the play with the elegiac mimesis continues in the representation of the underworld; the underworld of lovers is that of poets, and vice versa; in other words, the empirical author coalesces with his *persona* in an inextricable way. The most intriguing example for me is the Gallus of Propertius II.34, still bleeding from the elegiac love wounds even after his death, an image fused to the reference to the real wounds of the empirical author, a beautiful example of the celebration of the elegiac poet *in elegiac terms*.

Horace II.13 presents something similar to the elegiac indistinction in the image of a Sappho with elegiac undertones. Her *persona* is emphasised; it suffices to compare the way Horace characterises the actions of Sappho and Alcaeus in referring to their poetic singing: *querentem/sonantem*, personal feeling versus poetic activity. Maybe this querulous Sappho could be explained by her fame in Antiquity of having compounded elegiacs;⁷⁶ be that as it may, Sappho, in the Horatian ode, sings of the painful love she personally feels,

⁷⁴ See, for instance, Lowrie (1997, p. 201).

⁷⁵ “a própria *persona* de Horácio parece mais branda ao fim da composição, abandonadas as imprecacões iniciais”.

⁷⁶ Knox (1995, p. 281).

an essential feature of the elegiac scene. We can see here the same confrontation between lyric and elegy of, for instance, *Odes* I.33, and the same preference accorded to the former.

To conclude this paper, I point to the images of dead poets that seem to me the most representative of the corresponding genres. In the afterlife, the Propertian Gallus bleeds both from love and “real” wounds, while Horace’s Alcaeus sings...; the eternally wounded *lover* and the incantatory lyric *singer*: these two contrasting images could be taken as eloquent signals of the differences between the elegiac and the lyric genre.

WORKS CITED

- ADAMS, J. N. *The Latin sexual vocabulary*. London: Duckworth, 1982.
- ANDRÉ, Jacques (Ed.). *Albius Tibullus elegiarum Liber Primus*. Paris: PUF, 1965.
- ARWEILER, Alexander; MÖLLER, Melanie (Ed.). *Vom Selbst-Verständnis in Antike und Neuzeit. Notions of the self in Antiquity and beyond*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.
- AUSTIN, R. G. P. *Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- BAILEY, D. R. Shackleton (Ed.). *Q. Horatius Flaccus. Opera*. Munique/Leipzig: K.G. Saur, 2001.
- BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Propertius: problèmes d’inspiration et d’art*. Paris: Boccard, 1965.
- BOYD, Barbara Weiden. The death of Corinna’s parrot reconsidered: poetry and Ovid’s “Amores”. *The Classical Journal*, v. 82, n. 3, p. 199-207, 1987.
- BRIGHT, David F. Haec mihi fingebam. *Tibullus in his world*. Leiden: Brill, 1978.
- BUTTLER, H.E.; BARBER, E.A. *The elegies of Propertius*. Oxford: Clarendon Press, 1933.
- CAHOON, Leslie. In response to Barbara Weiden Boyd, “The dead of Corinna’s parrot reconsidered: poetry and Ovid’s ‘Amores’”. *The Classical Journal*, v. 86, n. 4, p. 368-336, 1991.
- CAHOON, Leslie. The Parrot and the Poet: the function of Ovid’s funeral elegies. *The Classical Journal*, v. 80, n.1, p. 27-35, 1984.
- CAIRNS, Francis. *Virgil’s Augustan epic*. Cambridge: University Press, 1989.
- CAIRNS, Francis. *Tibullus: a hellenistic poet at Rome*. Cambridge: University Press, 1979.
- CAIRNS, Francis. Varius and Vergil: two pupils of Philodemus in Propertius 2.34? In: ARMSTRONG, David *et alii* (Ed.). *Vergil, Philodemus, and the Augustans*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- CAMPBELL, C. Tibullus: Elegy I. 3. *YCS*, v. 23, p. 147-157, 1973.
- CAMPS, W. A. *Propertius elegies. Book II*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- CATANZARO, G.; SANTUCCI, F. (Org.). *Bimillenario della morte di Propertio. Atti del Convegno Internazionale di Studi Propertiani*. Roma-Assisi, 21-26, maggio 1985.

- CECCHINI, Enzo. Properzio 2,34. *Rivista di filologia e di istruzione classica*, v. 112, p. 154-166, 1984.
- CLAUSEN, Wendell. *Vergil Eclogues*. Oxford: University Press, 1995.
- COMMAGER, Steele. *The Odes of Horace. A critical study*. New Haven; London: Yale University Press, 1963.
- CONTE, Gian Biagio (Ed.). *Aeneis*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- CONTE, Gian Biagio. *Dell'imitazione. Furto e originalità*. Pisa: Edizioni della Normale, 2014.
- CONTE, Gian Biagio. *Genres and readers*. Translated by Glenn Most. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- DAVIS, Gregson. *Polyhymnia. The rhetoric of horatian lyric discourse*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1991.
- EISENBERGER, H. Der innere Zusammenhang der Motive in Tibulls Gedicht I, 3. *Hermes*, v. 88, p. 188-197, 1960.
- ENK, P.J. *Sex. Propertii elegiarum liber secundus. Pars altera commentarium continens*. Leyden: A.W. Styhoff, 1962.
- FEDELI, Paolo (Ed.). *Propertius*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1984.
- FEDELI, Paolo. *Properzio. Elegie libro II. Introduzione, testo e commento*. Cambridge: Francis Cairns, 2005.
- FLASCHENRIEM, Barbara. Loss, desire and writing in Propertius 1.19 and 2.15. *Classical Antiquity*, v. 16, n. 2, p. 259-277, 1997.
- FRAENKEL, Eduard. *Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- GAGLIARDI, Paola. Orfeo e l'ombra di Cornelio Gallo nei poeti augustei. *Wiener Studien*, v. 126, p. 101-126, 2013.
- GARRISON, Daniel H. *Horace. Epodes and Odes. A new annotated latin edition*. Norman: University of Oklahoma Press, 1991.
- GREENE, Ellen; WELCH, Tara S. (Ed.). *Oxford readings in classical studies. Propertius*. Oxford: University Press, 2012.
- HARDIE, Philip (Ed.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: University Press, 2002a.
- HARDIE, Philip. *The poetics of illusion*. Cambridge: University Press, 2002b.
- HARRISON, S. J. *Generic enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: University Press, 2007.
- HARRISON, S. J. (Ed.). *Horace Odes Book II*. Cambridge: University Press, 2017.
- HEYWORTH, S. J. *Cynthia. A companion to the text of Propertius*. Oxford: University Press, 2007.

- HOLLIS, Adrian. *Fragments of roman poetry c.60 BC-AD 20*. Oxford: University Press, 2007.
- HORACE. *The complete odes and epodes*. Translated with an introduction and notes by David West. Oxford/New York: University Press, 1997.
- HOUGHTON, L. B. T. Ovid's dead parrot sketch: "Amores" II. 16. *Mnemosyne*, v. 53, fasc. 6, p. 718-720, 2000.
- HOUGHTON, L. B. T. Tibullus' elegiac underworld. *Classical Quarterly*, v. 77.1, p. 153-165, 2007.
- HUSKEY, Samuel J. In memory of Tibullus: Ovid's remembrance of Tibullus 1.3 in *Amores* 3.9 and *Tristia* 3.3. *Arethusa*, v. 38, p. 367-386, 2005.
- JONES, Elisabeth. A homeric echo in Horace c II:13, "Ille et Nefasto". *Hermes*, v. 129, n. 4, p. 563-564, 2001.
- KEENEY, E. J. (Ed.). *P. Ovidi Nasonis Amores; Medicamina faciei femineae; Ars matoria; Remedia amoris*. Oxford: University Press, 1994.
- KIM, M. I. A parrot and piety: Alcuin's nightingale and Ovid's *Amores* 2.6. *Latomus*, v. 51, p. 881-891, 1992.
- KNOX, Peter E. (Ed.). *Oxford readings in classical studies. Ovid*. Oxford: University Press, 2006.
- KUHLMANN, Peter. Odysseus, Theokrit und Tibull: Die Ironisierung des sprechenden Ich bei Tibull am Beispiel der Elegie I, 3. *Hermes*, v. 134, n. 4, p. 419-441, 2006.
- LEE-STECUM, Parshia. *Powerplay in Tibullus. Reading Elegies Book one*. Cambridge: University Press, 1998.
- LEITÃO, Lima. *As obras de Públio Virgílio Maro, traduzidas em verso português*. Rio de Janeiro: Typographia Real, 1819.
- LOWRIE, Michèle. *Horace's narrative Odes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- MALTBY, Robert. *Tibullus: Elegies*. Text, introduction and commentary. Cambridge: Francis Cairns, 2002.
- MCKEOWN, J.C. *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary*. Volume I. Liverpool: Francis Cairns, 1987.
- MILLER, John F. *Apollo, Augustus, and the poets*. Cambridge, University Press, 2011.
- MILLS, Donald H. Tibullus and Phaeacia: a reinterpretation of 1.3. *The Classical Journal*, v. 69, n. 3, p. 226-233, 1974.
- MONTUSCHI, Claudia. Aurora nelle Metamorfosi di Ovidio: um topos rinnovato, tra epica ed elegia. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, v. 41, p. 71-125, 1998.
- MORELLI, Alfredo M. I "saturnia regna" nell'elegia 1.3 di Tibullo. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, v. 26, p. 175-187, 1991.

- MÜLLER, Carl Wener. Imaginationen des Todes in den Elegien des Tibull und Propert. *Antike und Abendland*, v. 41, p. 132-141, 1995.
- MURGATROYD, Paul. *Tibullus I. A commentary on the first book of the elegies of Albius Tibullus*. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 1980.
- MYERS, K.S. Ovid's *tecta ars: Amores* 2.6, programmatics and the parrot. *Echos du Monde Classique*, v. 34, n. 9, p. 367-374, 1990.
- NISBET, R.G.M.; HUBBARD, Margaret. *A commentary on Horace: Odes. Book II*. Oxford, Clarendon Press, 1978.
- NISBET, R.G.M.; RUDD, N. *A commentary on Horace: Odes. Book III*. Oxford, University Press, 2004.
- NORDEN, Eduard. *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*. Stuttgart: Teubner, 1957.
- OTTAVIANO, Silvia. Cinzia e un catalogo di poeti erotici: Prop. 2, 34, 93. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, v. 63, p. 165-174, 2009.
- OVID. *Heroides, Amores*. With an English translation by Grant Showerman revised by G. P. Goold. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1996.
- PAPANGHELIS, T. D. *Propertius: a hellenistic poet on love and death*. Cambridge: University Press, 2009 [1987].
- PERKINS, Caroline A. Love's Arrows Lost: Tibullan Parody in *Amores* 3.9. *Classical World*, v. 86, n. 6, p. 459-466, 1993.
- PICCOLO, Alexandre Prudente. *O arco e a lira: modulações da épica homérica nas Odes de Horácio*. PHD Thesis in Classical Studies. Instituto de Estudos da Linguagem/Departamento de Linguística, Campinas, 2014.
- PICHON, René. *Index Verborum Amatoriorum*. Hildesheim/Zürick/New York: Georg Olms, 1991.
- POSTGATE, J.P. (Translator). Tibullus. In: *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*. London/New York, William Heinemann/G.P. Putnam's Sons, 1921.
- PUTNAM, Michael (Ed.). *Tibullus: A commentary*. Norman: University of Oklahoma Press, 1979.
- QUINN, Kenneth. *Catullus. The poems*. London/Basingstoke: Macmillan St. Martin's Press, 1970.
- REED, J.D. *Bion of Smyrna. The fragments of the Adonis*. Cambridge: University Press, 1997.
- ROTHSTEIN, Max. *Die Elegien des Sextus Propertius*. V. I. 2^a.ed., Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1920.

- ROTHSTEIN, Max. *Die Elegien des Sextus Propertius*. V. II. 2^a.ed. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1924.
- RUDD, Niall (Ed.). *Horace 2000: a celebration. Essays for the bimillennium*. London: Duckworth, 1993.
- RUSSELL, D. A.; WILSON, N. G. (Ed.). *Menander Rhetor*. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- SCHMIDT, V. Corinnas psittacus im Elysium (Ovid Amores 2,6). *Lampas*, v. 18, n. 3, p. 214-251, 1985.
- SCHMITZER, Ulrich. Gallus im Elysium. Ein Versuch über Ovids Trauerelegie auf den toten Papagei Corinnas (am. 2,6). *Gymnasium*, v. 104, p. 245-270, 1997.
- SMITH, Kirby Flower. *The elegies of Albius Tibullus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.
- STAHL, Hans-Peter. *Propertius: "Love" and "war"*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1985.
- SYNDIKUS, Hans Peter. *Die Elegien des Propertius. Eine Interpretation*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.
- TAYLOR, Jennifer Hassel. Amores 3.9: a farewell to elegy. *Latomus*, v. 29, p. 474-477, 1970.
- THOMAS, Elisabeth. A comparative analysis of Ovid, "Amores", II, 6 and III, 9. *Latomus*, v. 24, p. 599-609, 1965a.
- THOMAS, Elisabeth. Ovid Amores iii.9. *The Classical Review*, v. 15, p. 149-151, 1965b.
- THORSEN, Thea (Ed.). *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge: University Press, 2013.
- THORSEN, Thea. *Ovid's early poetry. From his single Heroides to his Remedia Amoris*. Cambridge: University Press, 2014.
- VASCONCELOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas-Fapesp, 2001.
- VASCONCELOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2016.
- VERGIL. *The Aeneid*. Translated by Sarah Ruden. New Haven; London: Yale University Press, 2008.
- WHITAKER, Richard. *Myth and personal experience in roman love-elegy. A study in poetic technique*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
- WILLIAMS, Frederick. Ovid Amores 3.9.20. *The American Journal of Philology*, v. 124, n. 2, p. 225-234, 2003.

WIMMEL, Walter. *Der frühe Tibull*. Münch: W. Fink Verlag, 1968.

WYKE, Maria. *The Roman mistress. Ancient and modern representations*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Recebido em: 02/10/2017

Aprovado em: 02/12/2017

AS ROMANAS E O PODER NOS *ANNAIS* DE TÁCITO

Taís Pagoto Bélo*

Pedro Paulo Abreu Funari**

* Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Pós-doutoranda da Universidade Estadual de Campinas, bolsista CNPq. taispbelo@gmail.com
** Professor Titular do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. ppfunari@uol.com.br

RESUMO: Este artigo tem como objetivo o estudo de como a mulher da elite romana aparece na literatura latina. Tácito, em *Anais*, descreve, uma vez e outra, mulheres romanas associadas ao poder imperial central de forma pejorativa, como usurpadoras, quando associadas a questão do poder.

PALAVRAS-CHAVE: Romanas; poder; mulheres.

ROMAN WOMEN AND POWER IN TACITUS' ANNALS

ABSTRACT: The paper aims at studying how Roman elite women appear in Latin literature. Tacitus in the *Annals* describe time and again Roman women associated to central imperial power in a bad light, as usurpers, when associated to power issues.

KEYWORDS: Roman women; power; women.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como intuito a realização de um estudo sobre as mulheres romanas, do final da República e Império, e como elas foram descritas por autores da Antiguidade, durante o século I d.C., como, em particular, Tácito (54/57 d.C. – 117 d.C.), que quando as narra de forma pejorativa, acusando-as de todos os transtornos imperiais e culpando-as da má governança imperial.¹ Essas mulheres, que sofreram com o limite de atuação de poderes, viveram em uma sociedade em que deveriam ser submissas a uma figura masculina, mesmo que isso, na prática, não se verificasse.

A marginalização da figura da mulher se propagou desde muito cedo, ao longo do tempo, devido à formação de estereótipos de gênero, os quais surgiram em distintos contextos culturais e históricos, estabelecendo padrões para o papel do homem e da mulher

¹ Este estudo é fruto da pesquisa realizada sob fomento do CNPq, PD Júnior, na Unicamp, sob supervisão de Pedro Paulo A. Funari.

e sendo constituídos por meio educacional e familiar. Os padrões de gênero, dessa forma, são construções sociais que ocorrem em diferentes culturas e momentos históricos (Mead, 1969; Whitaker, 1995; Nolasco, 1993; Maia, 2005; Reis; Maia, 2009, p. 137). Eles são ligados à própria sociedade, que compartilha o mesmo pensamento, dentro de uma mesma cultura, e os reforça através da educação (Pereira, 2002, p. 52; Reis; Maia, 2009, p. 137).

Os estereótipos são um conjunto de crenças fixadas de acordo com o comportamento e as características sexuais adquiridos no processo de socialização junto à família, educação e outros meios que transmitem valores e convicções (Zenhas, 2007; Reis; Maia, 2009, p. 138). A sociedade reforça o processo sexista, estabelecendo concepções a serem percebidas como “naturais”, em que a família, a religião, a educação e os meios de comunicação determinam ações, conceitos e estabelecem verdades absolutas, que reproduzem esses estereótipos (Souza, 2006; Reis; Maia, 2009, p. 138).

Isso acontece porque o ato de comunicação depende de um discurso comum ou ideológico sobre o que é esperado de membros de determinada identidade. Essas atividades são realizadas em base repetitiva e se tornam parte de rotinas. As ações normativas e os papéis são reforçados por meio do consentimento dos outros membros da sociedade, em geral para o indivíduo ser aceito no grupo social. A aprovação dos outros se torna um dos caminhos em que são construídas as atividades. As rotinas são estabelecidas por ações repetitivas, pelas quais o grupo internaliza vários aspectos de sua identidade. Mesmo as pequenas ações executadas, feitas sem pensar, são de alguma forma produtos de normas sociais, e dentro desses aspectos há elementos identificadores da identidade (Revell, 2016, p. 11).

Por esse viés, o desenvolvimento deste estudo objetiva apresentar o ponto de vista de Tácito diante das mulheres que ele próprio descreveu em sua obra *Anais*, na qual narra, a partir do livro I, os acontecimentos que ocorreram durante os anos 14 e 15, e que termina no livro XVI, no qual são descritos os eventos dos anos 65 ao 66, do primeiro século depois de Cristo. Sendo assim, as leis romanas para as mulheres, algumas atividades, como o patronato, e personagens femininas de Roma serão apresentadas aqui com o objetivo de exemplificar como a mulher romana era vista e a perspectiva de Tácito.

1. AS MULHERES E A FAMÍLIA ROMANA

Durante o período mais tardio da República, as mulheres raramente entravam no domínio do poder dos maridos (*manus*) ou recebiam posses quando eles morriam, uma vez que permaneciam sob o poder (*potestas*) de seus pais (*paterfamilias*). As filhas não podiam possuir propriedades ou assinar um contrato. Depois da morte do pai, ficavam independentes (*sui iuris*), mas, de qualquer forma, eram sujeitas a um tutor (Rawson, 2006, p. 332), ao menos em teoria.

Durante o Império, a família era a base da organização social romana, composta de pai, mãe, filhos, bem como escravos, animais e a própria propriedade, onde o pai exercia o domínio sobre todos e decidia seus destinos (Sampaio; Venturini, 2009, p. 2). O marido era casado com a esposa sob a forma de *manus*, que implicava um tipo de acordo de casamento

em que a esposa ficava em poder (*potestas*) de seu marido. Ela tinha os mesmos direitos que os filhos do marido, quando este não fazia o testamento antes de sua morte. Entretanto, o poder do marido sobre ela era mais limitado do que sobre os filhos, não tendo o direito de vida ou morte sobre a esposa, ou mesmo direito de sua venda (como no *coemptio*,² outro tipo de acordo de casamento, que estabelecia que, quando a esposa era vendida, todos os seus bens iam junto com ela, mesmo suas dívidas). Ela não podia ter, em teoria, uma propriedade e tudo o que recebia de presente ou de noivado, por exemplo, era investido por seu marido (Gardner, 1990, p. 11-12), com exceção de alguns direitos sobre seu dote, e o que ela recebia da vontade de seu marido dependia de sua generosidade (Gardner, 1990, p. 15).

O *pater*³ também poderia ser o avô ou até o bisavô, os quais possuíam a *potestas* de algumas pessoas (Gardner, 1990, p. 5), como da mulher e filhos. Diante da morte do *pater*, seus filhos e esposa tinham que ficar sob o controle de outro tutor (*alieni iuris*), ou independentes, sob a proteção da justiça do Estado. O filho adulto se tornava o *paterfamilias* e a mãe, *materfamilias*, casada sob *manus* (Gardner, 1990, p. 6-7). Era a família paterna que definia a identidade dos filhos e os vínculos de herança, como nome, culto e residência. Já a família da mãe, sem vinculações institucionais, estabelecia relações mais ternas com seus afilhados, netos e sobrinhos (Funari, 1993, p. 44). Os pais tinham o poder de decisão sobre a propriedade e o destino das mulheres e das crianças,⁴ que eram consideradas objetos de sua posse, como os animais e as plantações (Omena, 2007; Sampaio; Venturini, 2009, p. 2).

O acordo de casamento e a autoridade do *pater* estavam ligados à transmissão de propriedade, com o desejo de sempre manter a propriedade da *familia* o mais intacta possível. Para o requerimento do consentimento de casamento e do dote, é revelada toda a origem em relação ao controle romano da propriedade entre *familiae* (Gardner, 1990, p. 13-18). O dote era uma maneira que a família da esposa tinha de ajudar o marido nos gastos da casa e de manter o *status* social de cada um, ou seja, era um acordo entre famílias e não entre indivíduos. Quando a mulher entrava em um casamento por meio de *manus*, toda a sua propriedade era absorvida pelo marido ou pelo *pater* dele (Gardner, 1990, p. 97-98), se o marido estivesse ainda sob a *potestas* deste último. Dessa forma, com a morte do pai, o dote ia direto para o marido (Gardner, 1990, p. 108).

A declaração do dote poderia ser feita pela própria mulher, pelo seu pai ou pelo ascendente paternal, ou por uma terceira pessoa que estivesse em débito com a mulher. A promessa do dote poderia ser feita por outros que estivessem ligados à mulher ou ao seu pai, mas era o *pater* do futuro marido que questionava se as partes da mulher prometiam dar certa quantidade pelo dote. Entretanto, por mais que o dote fosse considerado uma

² *Coemptio fiduciae causa*, um modo de se vender uma mulher com o consentimento do tutor para um homem de escolha dela, o qual se tornava o *tutor fiduciarius*. Isso significava o fim da *potestas*, finalizando com o *pater* como tutor, tornando-se um *tutor legitimus*, que protegia sua família em relação aos direitos de sucessão sem testamento (Gardner, 1990, p. 17).

³ O poder do *pater* sob a *familia* tem origem primitiva na sociedade romana, de quando a proteção do grupo dependia de esforços do próprio grupo e não estava sob as regras da lei (Gardner, 1990, p. 6).

⁴ No caso de impureza das filhas, por exemplo, o *pater* poderia condená-las à morte (Gardner, 1990, p. 7).

propriedade sob a proteção do marido, seu propósito servia para a manutenção da esposa, sendo que, em um evento de dissolução do casamento, a família da esposa tinha todo o direito de reclamar de volta o dote, o que fez com que houvesse restrições para o uso do dote, de modo que quem reclamava pelo retorno desse dote era o pai da esposa, ainda quando estivesse vivo, mas somente poderia fazer isso com o consentimento da filha. Ulpiano (120 d.C. – 180 d.C.), jurista romano, ressalta que o dote era patrimônio da filha; já Trifonino (século II d.C.), também jurista romano, menciona que o dote era parte da propriedade do marido, porém ele era da esposa (Gardner, 1990, p. 99-112).

A própria *patria potestas* é significativa e uma marca das relações de poder do pai dentro da família romana, classificando a mulher como desigual ao homem, bem como as crianças. A ideologia por meio de cada identidade de gênero era legitimada com valores desiguais entre homens e mulheres, o que era aceito pelos dois grupos e internalizado mediante atividades cotidianas. Revell ressalta que é preciso aceitar que os múltiplos aspectos da identidade de um indivíduo vêm junto com outro indivíduo, permitindo salientar que uma mulher da elite romana, por exemplo, pudesse se apropriar de elementos da identidade masculina, criando níveis de tensão dentro da hierarquia social de Roma. O discurso da prática, que cria o senso de identidade, também era usado em uma revelação contínua e de renegociação do poder social para cada indivíduo (Revell, 2016, p. 15).

Contudo, é importante ter em mente quem, nesse momento, controla os diferentes papéis culturais de gênero e os relacionamentos, uma vez que o poder não é uma hierarquia estática, mas uma negociação dinâmica entre indivíduos. Dessa forma, homens e mulheres constroem diferentes significados sobre a ideologia de gênero dominante. Assim, demonstra-se neste estudo que as mulheres não apenas afrontaram a dominância masculina com suas estratégias, mas também foram agentes sociais, que tentaram criar suas próprias identidades e ideologias (Spencer-Wood, 1999).

2. AS MULHERES IMPERIAIS

As mulheres imperiais começaram a ganhar mais independência no final da República e início do Império, quando Lúcia, mulher de Augusto, foi o grande exemplo. Lúcia difundiu uma tendência de que as mulheres de família imperial poderiam desfrutar de considerável influência por meio de um representante. Porém, durante o período em que Tácito (54/57 d.C. – 117 d.C.) e Diano Cássio (155 d.C. – 235 d.C.) escreveram suas obras, algumas dessas poderosas mulheres da casa imperial já estavam mais bem consentidas no meio político, devido à sua atuação como matronas. Tem-se como exemplo as mulheres de Cláudio, Messalina, que foi executada (c. 47 e 48 d.C.), e Agripina, mãe de Nero, admirada e temida (c. 48 e 54 d.C.), bem como a mulher de Augusto, Lúcia (c. 14 e 15 d.C.).⁵ Entretanto, essas mulheres estavam sempre sujeitas a certo grau de limitação quanto à capacidade de serem

⁵ Aldhouse-Green, 2006; Bélo, 2014, p. 9.

independentes. A autoridade de agir era obtida pelo pai, marido ou guardião (*tutor*). Até o período de Augusto, as únicas exceções eram as virgens vestais (Gardner, 1990, p. 5).

Nos *Anais*, Tácito retrata a performance dessas mulheres imperiais, como é o caso de Lívia (14 e 15 d.C.), mulher de Augusto, descrita como o estereótipo da sogra má, apontando que ali havia um ciúme feminino, pois, segundo ele, Lívia sentia a amargura de sogra em relação a Agripina, a mais velha (Tac., *An.*, I.33). Além disso, no início do livro XI (47-48 d.C.), Tácito deixa claro que a presença de mulheres na vida de Cláudio estava atrapalhando sua reputação, ao mencionar que Suílio o acusou de corromper as tropas por meio de suborno, bem como que ele era suspeito de adultério com Popeia, sugerindo ser um homem com vícios. Sendo assim, o autor relata o início dos jogos de Messalina, quando ela planeja a morte de Popeia, com a intenção de deixar parecer um suicídio (Tac., *An.*, XI.2).

Tácito também afirma que, quando Messalina se casou com Cláudio (47 – 48 d.C.), seu poder seria igual ao de antes, adicionando a vantagem de uma mente quieta (Tac., *An.*, XI.26). Essa passagem revela o quanto o poder nas mãos dessas mulheres imperiais era enfatizado por Tácito. Ele defende, mais de uma vez, que os casamentos de imperadores com essas mulheres seriam um problema, como, por exemplo, quando ele relata a apatia de Cláudio e sua devoção à mulher, Messalina, que estaria no comando de vários assassinatos (Tac., *An.*, XI.28).

Messalina foi acusada por Calpúrnia de se casar às escondidas com Sílio (Tac., *An.*, XI.30), que tentou cometer suicídio devido à degradação de seu nome, mas o golpe de um tribuno foi dado a ela. Cláudio também foi acusado de adultério, contudo o peso do adultério feminino em relação ao masculino era muito maior. O Senado assistiu à condenação ao esquecimento (*damnatio memoriae*) de Messalina decretando que seu nome e suas estátuas deveriam ser removidos de todos os lugares, públicos e privados (Tac., *An.*, XI.38). A conquista das mulheres, nessa época, de ter seus nomes lembrados, através de estátuas e placas, era recente e estabelecida através do patronato (Meyers, 2012). Dessa forma, a lembrança da pessoa era algo importante e poderia repercutir por gerações na família. Aqueles que foram alçados a altos cargos, mas que se mostraram indignos de suas honras, podiam ser apagados da memória do povo romano, a memória oficial, aquela a ser inscrita nos textos e nos artefatos materiais, por uma determinação do Senado. A essa prática se dava o nome de *damnatio memoriae*, “o apagar da memória”, pelo desaparecimento de todas as referências à existência daquele ser em passagem pela face da Terra. Excluir qualquer referência ao morto era como deixar seu cadáver insepulto, uma das piores coisas que poderia ocorrer com os mortos, pois sua alma ficaria sem porto, sem direção (Gonçalves, 2014, p. 12-13).

Tácito descreve a imagem do governo de Nero como profundamente marcada pela influência feminina nos assuntos políticos. Com base no senso comum de sua sociedade, esse autor sugere que as más decisões de Nero somente foram possíveis em decorrência de conselhos dados por mulheres, tais como Agripina, sua mãe, Otávia, primeira esposa, de 53 a 62, e Popeia, segunda esposa, de 62 a 65. Tácito aponta a percepção de que seria impossível que um bom governo pudesse ser caracterizado pela presença feminina. A primeira fase do governo de Nero, por exemplo, que vai de 54 a 59, é descrita como uma administração de

um bom homem, sem influências femininas. Todavia, do ano de 60 a 62, seu governo passa a ser descrito como passivo de manipulação feminina, razão pela qual, segundo a narrativa, decaí. Já a terceira fase, do ano de 63 a 66, é o período de maior vício, em que o controle feminino sobre ele é mais destacado (Varella, 2006; Bélo, 2014, p. 10).

Conforme assinala Fischler (1994), as mulheres imperiais do período Júlio-Claudiano foram, em sua maioria, caracterizadas por Tácito como transgressivas e violadoras dos seus papéis na sociedade. O segundo século do período Júlio-Claudiano foi tido por Tácito como uma aberração na história de Roma, uma vez que os imperadores violaram os privilégios e ameaçaram a vida de senadores ou outras figuras de liderança (Fischler, 1994, p. 120).

Outro dado a se levar em conta diz respeito ao fato de que a tradição literária sempre teve um interesse particular para ser construída, o que sugere a necessidade de se comentar sobre essas mulheres que, aos olhos romanos, saíram dos padrões. Isso revela os abusos que em geral se acreditavam plausíveis e o que era censurável. A descrição dessas mulheres e seus comportamentos eram ressaltados para iluminar o caráter da “má” mulher imperial para o leitor e para mostrar o que esperavam de uma mulher de classe governante. Tais atitudes nos fazem indagar sobre o modo como as sociedades reagem diante de mulheres que possuem acesso à autoridade ou ao poder (Fischler, 1994, p. 121).

Essas mulheres imperiais, como Lúvia, Júlia e Agripina, muitas vezes tiveram que lidar com demandas de atividades que estavam fora dos limites dos afazeres da casa para preencher as responsabilidades familiares, momento em que elas entraram em contato com assuntos domésticos e públicos. Dessa forma, mulheres da elite romana teriam começado a conduzir os negócios da família e buscariam influenciar qualquer decisão tomada pelo dirigente da casa, o imperador. Sendo assim, a posição da mulher era fonte de tensão, revelando que nunca o poder do Estado poderia estar em suas mãos. Essas atividades levaram as mulheres a desenvolver o papel de patronas, ou de *matres familias*, que tinham por função tomar conta não apenas da própria família estendida, mas também de outras senatoriais, além de famílias de monarcas estrangeiros (Fischler, 1994, p. 122-123). O patronato ocorria quando um indivíduo provia uma doação vinda de suas riquezas em benefício da cidade ou de um pequeno grupo dentro dela (Meyers, 2012, p. 461). Com relação às mulheres, elas iniciariam essa atividade no final da República, supervisionando os negócios de família, possuindo escravos e protegendo libertos emancipados (Fischler, 1994, p. 124).

Um exemplo da tomada de posição feminina nesses assuntos de Estado aconteceu ao final do reinado do imperador Tibério, no qual sua mulher se tornou um reconhecido membro da hierarquia provincial. Seus deveres consistiam em acompanhar o marido em visitas oficiais e contribuir com a função de anfitriã. Entretanto, mesmo não tendo poder oficial, as mulheres de governadores podiam ser capazes de influenciar seus maridos em eventos políticos (Allason-Jones, 2005, p. 44).

No entanto, Júlia foi julgada por sua libertinagem e confinada por seu pai, Augusto, na ilha de Pandatera. Tácito afirmou que ela desdenhava de seu marido, por não combinarem. Quando ele conseguiu o império, banuiu-a e a deixou em desgraça, privada de toda a esperança depois do assassinato de Póstumo Agripa, permitindo que percesse aos poucos até a morte.

Tácito salienta que Tibério tinha razões para se vingar de Semprônio Graco, um homem de família nobre, que seduziu Júlia quando ela era casada com Marco Agripa. Quando ela foi entregue a Tibério, seu amante persistiu e a acusou de ser desobediente, fomentando o ódio de seu marido. Além disso, uma carta enviada por Júlia ao seu pai, injuriando Tibério, parece ter sido composta por Graco, que foi banido para Cercina, onde ficou exilado por 14 anos e depois foi executado (Tac., *An.*, I.53).

Parece que Tácito mostra que essas mulheres estavam na posição de controlar os compromissos imperiais. Essa atividade era aceitável para uma mulher, mas não para uma mulher em contexto imperial. A preocupação com essas mulheres alcançava um alto patamar quando violavam o que era visto como funções primárias do imperador, infringindo seu dever para com o Estado e sugerindo que o poder não residia no próprio imperador. O papel fundamental do imperador era o de administrador da justiça. Isso provocou uma mudança na natureza de governar, o que colocou a mulher em uma posição próxima do centro do Estado e a deixou aberta a mudanças e influências nos negócios de Estado para ganho pessoal (Fischler, 1994, p. 125-127).

A atitude de Agripina, a mais velha (12 a.C. – 33 a.C.), durante uma empreitada dos romanos contra os germanos, mencionada por Tácito, demonstra bem esse olhar com o qual o autor, mesmo pelos bons atos dessas mulheres, as resguardou com suspeita. Quando o exército romano estava sem provisões, Agripina preveniu que uma ponte fosse destruída no Reno. Alguns, por covardia, não teriam ousado esse ato. Tácito destaca um espírito heroico de Agripina, que assumiu os deveres de um general e distribuiu roupas e medicamentos para os soldados; segundo Caio Plínio, da ponte, ela concedeu elogios e agradecimentos às legiões que voltavam. Toda essa atitude causaria uma profunda impressão em Tibério, que, segundo Tácito, pensou que todo esse zelo não poderia existir sem culpa e que não era contra os estrangeiros que ela estaria cortejando os soldados. Para Tácito, ela era uma mulher que ia até as comitivas, atendia a todas as medidas, aventurava-se ao suborno e demonstrava uma ambição para expor seu filho em uniforme comum de soldado, desejando que ele fosse chamado de César Calígula. Desse modo, Agripina conseguiu ter mais poder com os exércitos do que os próprios oficiais e generais. Uma mulher que dominou um motim em nome do soberano não era algo comum de ser observado, salientou Tácito (Tac., *An.*, I.69).

As atividades que envolviam as mulheres imperiais se tornaram padrões de categoria utilizados por esses autores para qualificar os imperadores, retratando, dessa forma, a qualidade e a natureza do governante “ruim”. Fischler afirma que, para os romanos, os “bons” imperadores tinham mulheres e mães que eles podiam controlar e que nunca ultrapassariam limites. Contudo, por suas atividades tradicionais, elas estavam sujeitas à reinterpretação quando eram executadas por mulheres imperiais. Entretanto, essas mulheres faziam parte do império e eram vistas pelos homens da elite como ameaças a um “bom” governador. Por essa razão, escritores como Tácito e Dião Cássio utilizaram as “más” mulheres imperiais como sinônimo de Estado em desordem (Fischler, 1994, p. 127-128).

A ameaça feminina é apresentada em outras situações, como nas leis que envolvem as heranças familiares. Hallett sugere que a lei, como a *lex Oppida*,⁶ designada para checar as extravagâncias das mulheres em relação à herança,⁷ foi aceita, pois as herdeiras de grandes riquezas eram tidas como ameaça à estrutura social patriarcal romana.⁸ No entendimento de Hallett (1984), essas herdeiras poderiam vir a tomar decisões em relação à família e, por fim, influenciariam nas interações familiares com a sociedade romana (Hallett, 1984; Gardner, 1990, p. 171).

⁶ Uma das maiores lendas que influenciaram as leis romanas em relação à mulher foi o estupro de Lucrecia, que viveu durante o século VI a.C. e que consagrou o ideal feminino de castidade em honra das mulheres romanas determinadas a morrerem por isso. O estupro também é fator primordial na história de Virgínia, do século V a.C., que é apresentada como a mais indefesa das mulheres de alto *status* social, porém com caráter independente, como o de Lucrecia. Para não passar pela vergonha social da filha estuprada, seu pai decidiu tirar sua vida. Tito Lívio (I. 57-9), Cícero (*Rep.* II.25.46) e Juvenal (*Sátiras* X.193-5) utilizaram esses relatos para fazer alusões ao posicionamento da mulher na sociedade. Além do interesse político, esses comentários ficaram no inconsciente coletivo romano e perpetuaram a ideia da castidade feminina. Portanto, se uma mulher agisse de forma independente, os homens dessa sociedade eram criticados por não exercerem um controle sobre elas. Esse tipo de crítica foi expresso por Tito Lívio (XXXIV.1-8) a Catão, o mais velho, em 195, quando mulheres encenaram publicamente em Roma seu repúdio a *Lex Oppida*. Também o rapto das Sabinas era usado como alusão nesses casos (Rawson, 2006, p. 326-327). De acordo com Riess (2012), Tito Lívio faz elogio à castidade de Lucrecia (*castitas*), como ao seu orgulho feminino (*decus muliebris*). Para salvar a filha de ser violentada, Virgínia a mata com as próprias mãos (Tito Lívio III.44-58; Cícero, *De re publica* 2. 63). A castidade de Virgínia é elogiada por Lívio e Cícero em termos similares à de Lucrecia. Nos dois casos, a castidade e a pureza da mulher romana, como a inviolabilidade sexual, simbolizavam a invulnerabilidade da própria Roma. A honra do corpo feminino suportou o corpo político como um todo pelo senso de devoção (*pietas*), considerado essencial para a coesão política e social de Roma. A violência mitológica infligida a Lucrecia e Virgínia pode ser entendida como uma violência fundacional, pois o suicídio de Lucrecia desencadeou a queda dos Tarquínios e acelerou o despontar da República Romana. A morte de Virgínia acabou com os decênviros tirânicos e levou a um novo acordo entre patrícios e plebeus. Tais histórias criaram parâmetros de conduta feminina na imaginação de Roma. Outra mulher que exerceu grande influência foi Cornélia, casada com Tibério Sempônio, e que depois da morte do marido resolveu não se casar de novo (*univira*), ocupando-se da educação de seu filho. Dessa forma, foi homenageada com uma estátua de bronze. Assim, as mulheres ditas respeitáveis eram as amáveis esposas veneradas por seus maridos, as que sacrificavam suas vidas pela família, que eram social, urbana, educada e moralmente impecáveis (Riess, 2012, p. 492).

⁷ A *lex Voconia*, de 169 a.C., proibia as mulheres de receberem herança, exceto quando fosse da vontade do falecido deixar algo para a filha, por exemplo (Gardner, 1990, p. 164-170).

⁸ Na prática, irmãos e irmãs eram considerados iguais perante o testamento. Entretanto, cada irmão, com a morte do *pater*, tornava-se *pater* da sua própria *familia*, com absoluto controle de sua propriedade e das finanças dos que estavam sob sua *potestas* (Gardner, 1990, p. 172), como era o caso da irmã, quando não casada, que precisava de um protetor para guardar seu dote. Se a filha fosse única, era perfeitamente legal que o pai indicasse um herdeiro de fora, mesmo deixando para ela um legado de até metade de sua propriedade (Gardner, 1990, p. 174).

A retratação da própria imagem tinha muita conexão com o patronato, em especial a partir do século II d.C., quando aumentou a demanda de assuntos públicos para as mulheres imperiais e não imperiais. Desde quando iniciaram as atividades de patronato por essas mulheres que doavam fundos para prédios públicos, festas públicas e jogos, elas recebiam uma recompensa, como por exemplo um retrato de si mesmas em um local proeminente da cidade (Meyers, 2012, p. 453). Tais retratos poderiam ser em forma de estátuas ou, até mesmo, em moedas. Essas estátuas tendiam a celebrar assuntos de conexão familiar, mas aquelas de mulheres imperiais recebiam alguma característica física do imperador, visto que elas deviam sua posição ao membro da família que exercia a função imperial, o que demonstrava uma coesão da família imperial e o projeto de continuação dinástica, além de evocar temas como maternidade, felicidade e fertilidade. A atividade pública feminina contribuiu para a vida das suas cidades através de trabalhos de escritório, doações de dinheiro ou outros recursos, subsidiando o entretenimento público e a construção de prédios (Meyers, 2012, p. 460-461).

Os beneficiários também eram louvados por suas ações públicas de generosidade, através de inscrições honorárias, nas quais se omitia o motivo pelo qual o benefício era feito. A resposta a um determinado benefício, em geral, causava um impacto memorável, desde os menores, como uma placa com o nome, pelo fato de se ter doado azeite para uma casa de banhos, até os maiores, como a construção de um edifício na cidade com o nome do doador em tamanho gigantesco na fachada, de modo a ser lembrado por gerações. Isso também ajudava a moldar uma personalidade do doador (Meyers, 2012, p. 463).

Erigir estátuas de si mesmas e de outros membros da família em espaços públicos reforçava o lugar da família na história da cidade, difundindo suas ideias e crenças para os visitantes e residentes do local. As mulheres começaram a realizar esse tipo de atividade, pois talvez tivessem o mesmo desejo que os homens de receber glórias pela participação na vida pública. Além disso, pode ter sido uma forma de reação ao sistema de divisão, que formava uma tradição sobre a relação entre “público” e “privado” e que as permitiu participar dos negócios urbanos do mesmo modo que os homens. Tais eventos do período de Augusto corroboraram mudanças na cultura romana, permitindo que elas tivessem essa oportunidade, além de passarem a ser tidas como exemplo para outras mulheres. Essas ações foram imprescindíveis para a perpetuação da linhagem dinástica das famílias a que pertenciam (Meyers, 2012, p. 464-465).

A promoção dessas mulheres ao corpo imperial encorajou a atitude de ligá-las ao Estado, o que ajuda a explicar sua aparição na literatura. Nessa perspectiva, as mulheres e mães de imperadores que caíram em descréditos foram representadas como aquelas que tinham tudo para serem “boas”, mas se tornaram “más”. Essas representações recaem sobre a tensão gerada dentro da própria sociedade romana acerca do *status* da mulher e sobre o papel que ela exercia e se este era aceito pela sociedade. Tanto a elite quanto os imperadores se sentiam ambivalentes a respeito do lugar ideal para as mulheres imperiais, de modo que sua representação na literatura foi uma reação a essa tensão e ao produto contraditório da natureza do papel da mulher imperial (Fischler, 1994, p. 129-130).

Pode-se rematar que o patronato abriu as portas para o uso do poder dessas mulheres e para uma atuação de gênero influente em relação a uma agência social criada por elas para extroverterem sua existência na sociedade romana. Deve-se perceber que elas não eram vítimas passivas da dominância masculina, mas encontraram meios e poder para moldarem suas próprias vidas.

2.1. AGRIPINA

No início dos *Anais*, Tácito, ao mencionar Nero, salienta que este era o único enteado de Cláudio e que tudo estava centrado nele. Foi adotado como filho, como um amigo do império, um companheiro de poder nos tribunais e que ostentou todos os exércitos, não mais devido às intrigas secretas de sua mãe (Tac., *An.*, I.3), Agripina, que o autor declara ter temperamento dominador, em virtude do seu sexo, bem como uma ambição extravagante (Tac., *An.*, XII.57).

Agripina é uma das mais famosas mulheres imperiais, e que, segundo Anthony Barrett (1996) expressava seus atos da seguinte forma: depois da morte de Messalina (48 e 54 d.C.), Cláudio precisava de uma esposa em que pudesse confiar, porque carecia de uma aliada política para ajudá-lo a se manter distante das forças que ameaçavam derrubar seu principado. Além disso, ela deveria ser nobre de berço, com experiência materna, compartilhando seus descendentes com seus filhos, Britânico e Otávia, bem como ter pureza de caráter. Desse modo, notou que Agripina tinha todas as características que desejava e, assim, a escolheu com sagacidade. Cláudio também procurou em outras casas nobres e elegeu aquela que já se encontrava, por descendência, em duas casas imperiais (Barrett, 1996, p. 95-101). De acordo com Tácito, Palas elegeu Agripina com especial louvor para Cláudio, pois esta traria o neto de Germânico, que era digno de uma posição imperial, vindo de uma família nobre e descendente da *gens Claudia* (Tac., *An.*, XII.2).

Agripina era da *gens Julia*, por parte de sua mãe, Agripina, e da *gens Claudia*, por parte de seu pai, Germânico. Dessa maneira, poderia exercer papel político importante ao tentar amalgamar uma fenda surgida pelo fato de Augusto e Lúvia não terem tido filhos que sobreviveram. O casamento de Cláudio com uma mulher descendente de família imperial poderia cicatrizar feridas do passado e diminuir a ameaça entre o casal. Além disso, Agripina já tinha um neto de Germânico, descendente de Augusto, forte candidato à sucessão. Por mais que Cláudio tivesse um filho para sucedê-lo, poderia querer uma garantia de que seu regime sobrevivesse. Contudo, seu interesse em se atrelar à família da *gens Julia* era ditado pelo fato de, assim, adquirir o título de “César”, que era um cognome adquirido pelos Otavianos, quando foi adotado por Júlio César e transmitido mais tarde a Tibério e de Germânico a Calígula. O casamento de Cláudio com Agripina era a garantia de uma parceria perfeita, desde que ela compartilhasse com ele a união da tradição de duas dinastias, gerando força e estabilidade (Barrett, 1996, p. 96-98).

Agripina teve paciência e habilidade, características que ela sempre manteve, e, mesmo após seu casamento, aliou forças e destreza para abrir caminho para seu filho, Nero, que era três anos mais velho do que o filho de Cláudio, Britânico. Agripina sabia da ameaça

que seu filho corria devido à presença de Britânico, sucessor natural do pai, por isso não esperou que os fatos acontecessem para entrar em ação (Barrett, 1996, p. 98), fazendo com que Cláudio adotasse Nero como filho e convocando Sêneca para ser seu tutor (Barrett, 1996, p. 98 e 114). Para firmar o futuro de seu filho, nada mais acertado do que casar Nero com a filha de Cláudio, Otávia, e sua primeira esposa, Messalina. Em seus *Anais*, Tácito menciona que Agripina, antes mesmo de se casar com Cláudio, fazia várias visitas ao tio e já era possuidora do “poder de esposa”, estando certa de que iria se casar com ele. Por esse motivo, ela começou a visar grandes oportunidades e deu início a certas alianças, como o casamento entre seu filho e Otávia, que já estava prometida a Lúcio Silano (Tac., *An.*, XII.3).

A descrição do ano de 49, por Tácito, começa com o casamento de Agripina e Cláudio, de modo que os problemas dessa união acabam por aparecer nos capítulos posteriores, a partir do momento em que Agripina nomeia Sêneca como tutor de Nero: “*quia Seneca fidus in Agrippinam... et infensus Claudio*” (Tac., *An.*, XII, 8, 2), “pois Sêneca confiava em Agripina e era contrário a Cláudio” (Funari; Garraffoni, 2016, p. 124).

Tácito insiste em ressaltar as impropriedades da sexualidade de Agripina, sendo uma delas o próprio casamento com Cláudio, que era seu tio, irmão mais velho de seu pai (Barrett, 1996, p. 100-101), ato que, segundo as leis de Roma, consistia em incesto. Tácito declara que tal amor era ilícito, que eles não deveriam ousar celebrar as núpcias como de costume e que não havia precedentes para a introdução de uma sobrinha à casa do tio. Tal ato era, definitivamente, um incesto, declarou Tácito (Tac., *An.*, XI.5).

Vitélio, no discurso para o Senado em defesa dessa união, explicou que um casamento com a filha do irmão era novidade para eles, mas que isso era comum em outros lugares e que não havia lei que o proibisse. E continuou afirmando que casamentos entre primos antes eram desconhecidos, mas naquela época eram frequentes, na medida em que o costume se adaptava à conveniência, de modo que essa novidade iria ocupar, no futuro, lugar entre os usos reconhecidos (Tac., *An.*, XII.6). Sendo assim, os senadores aprovaram o casamento da filha de Germânico e a união passou a ser vista como apaziguadora de futuros conflitos para sucessão. Para Tácito, isso representou uma profunda degeneração moral, como no casamento de Otávia com Nero, que, segundo ele, foi a causa de todas as calamidades que sobrevieram (Barrett, 1996, p. 101-102), pois Nero foi adotado por Cláudio e passou a ser como um irmão para sua filha.

Para Tácito, o casamento de Cláudio significou a posse efetiva de Agripina no poder, sendo que nos relatos seguintes, do ano de 50 a 54 d.C., esse assunto é dominante, uma vez que o autor descreve a atividade da esposa em benefício de seu filho Nero e seu privilégio em receber o título de Augusta (Tac., *An.*, XII, 25-26; XII, 41-43), além do casamento, em 53 d.C., de seu filho com Otávia e, em 54 d.C., do assassinato de Cláudio, por Agripina, para garantir o trono a Nero (Tac., *An.*, XII, 64-69). Dessa forma, para Tácito, quem governava era Agripina e a ênfase dada “às relações pessoais e familiares e o efeito deletério do domínio de quem deveria ser subalterno” (uma mulher, Agripina) “fica evidente como motor da História” (Funari; Garraffoni, 2016, p. 125). Ao mencionar a exibição da luta de gladiadores, Tácito questiona como um príncipe, com seus meros dezessete anos, poderia lutar e evitar tal

perigo, referindo-se a Agripina, bem como questiona como os romanos poderiam recorrer a alguém que era dominado por uma mulher (Tac., *An.*, XIII.6). Um dos poucos momentos em que Tácito declara que a influência de Agripina sobre seu filho estava enfraquecendo é quando Nero se apaixona por uma mulher livre, Acte (Tac., *An.*, XIII.12).

Como assinala Barrett (1996), Dião Cássio declarou que Agripina tinha Cláudio sob seu controle e que, para Tácito, esse casamento representava uma transformação no desenvolvimento do Estado de Roma, pois as relações estavam agora no controle de uma mulher, mas não uma mulher como Messalina, que se valeu do poder apenas para excessos, tendo em vista que o desejo de Agripina não era por paixão, e sim por poder. Tácito a concebia como uma pessoa austera, livre de conduta promíscua, senão para contribuir para seu poder. Mesmo sua ganância é vista pelo autor como um dispositivo para reforçar seu domínio. Dião Cássio menciona que, depois do casamento, Agripina passou a controlar completamente o marido com uma mistura de intimidação e suborno. Sua tática era arranjar um homem livre para persuadir Cláudio a seguir seus conselhos. Além disso, Dião Cássio expressa a passividade de Cláudio, que estava certo de que Agripina traria ao casamento um senso político aguçado (Barrett, 1996, p. 102-103).

Em 49, Agripina estava casada com o imperador de Roma e tinha noivado seu filho com a filha do seu marido. Seu sucesso ainda foi simbolizado pelo recebimento do título de Augusta em 50 d.C. Ela foi a primeira esposa de imperador vivo a receber esse título. Lúvia, por exemplo, também o recebeu, mas já era viúva (Barrett, 1996, p. 108).

Agripina envenenou Cláudio para colocar Nero no poder (Tac., *An.*, XII.66). Segundo Tácito, Palas sugeriu que Cláudio tinha arruinado a si mesmo, por meio de um casamento incestuoso e pela adoção fatal de um filho (Tac., *An.*, XIII.2).

Um pouco antes da morte de Agripina, Tácito descreve o quase incesto entre ela e seu filho Nero (Tac., *An.*, XIV.2). O autor menciona que, pela ansia de manter a influência sobre o filho, que estava seduzido por Acte, ela se apresentou vestida de forma atraente para ele, tendo-se lhe ofertado. Depois desse episódio, Nero decidiu destruir sua mãe (Tac., *An.*, XIV.3-4). Nos últimos anos da vida de Agripina, em 59 d.C. (Tac., *An.*, XVI), aumentava cada vez mais a tensão entre ela e seu filho, que acaba por planejar seu assassinato. A narrativa de Tácito mostra sinais de que o imperador estava perdendo seu autocontrole e se deixava levar pelas paixões como se fosse uma mulher. “O tom condenatório à falta de moderação continua no relato dos anos seguintes”, “sem freios, Nero cedia cada vez mais aos desejos e matava Sila, Rubélio, Otávia, Palas e Dariforo”, seguindo essa mesma tendência até o fim do seu governo e de sua vida (Funari; Garraffoni, 2016, p. 125-126). Além disso, antes da morte de Agripina, Tácito declara que, de todas as coisas humanas, a mais precária e transitória é a reputação pelo poder, que não tem um suporte forte em si mesmo (Tac., *An.*, XIII.19). Com a morte de Agripina, Nero atribui à sua mãe todas as abominações ocorridas, procurando mostrar que foi a boa fortuna da república que a destruiu (Tac., *An.*, XIV.11).

Quanto à última esposa de Nero, Popeia, Tácito narra a ação pesada e misógina de Nero e diz que sua morte fora decorrente de um ataque casual de raiva em relação ao seu marido. Ato utilizado como desculpa para a contrapartida do chute que Nero tinha lhe dado enquanto estava grávida (Tac., *An.*, XVI.6).

Tácito deu grande ênfase à trama familiar e psicológica das personagens, colocando em suas mãos os destinos administrativos. Sua abordagem, que parece muito com a de Salústio, expõe uma visão da degradação causada pela corrupção resultante do exercício do poder. Desse modo, domina em sua narrativa a concepção de que, se as pessoas cedem ao prazer, isso as arruína (Funari; Garraffoni, 2016, p. 126).

CONCLUSÃO

As imagens dessas figuras femininas nas narrativas antigas expõem muito mais sobre as atitudes romanas do que sobre como as mulheres viviam. Esse contexto possibilita compreender as relações de gênero e suas maneiras perante o poder, além de sugerir como as posições masculinas da elite, diante das relações de gênero e poder, influenciaram a representação feminina nos textos literários antigos, em geral escritos por homens de posses e comprometidos com o poder. Parece que a relação entre mulher e poder, ou, mais exatamente, das mulheres com o poder, era vista com desconfiança em grande parte dos círculos da elite. Nesse sentido, as mulheres que se distinguiam por terem acesso ao poder parecem ter sido vistas como aquelas que falharam em se conformar e aceitar a construção social dada a elas naquela sociedade, sendo representadas como mulheres problemáticas, causadoras de grandes tensões. Essa visão era produzida por autores antigos, ligados à elite governante da época, a qual se sentia ameaçada por essas mulheres. Não é de se surpreender que, nessas produções, as mulheres imperiais fossem retratadas, muitas vezes, como submissas, devido à importância simbólica de seus papéis na sociedade (Fischler, 1994, p. 115-116).

Não se pode deixar de considerar o papel oposto manifestado nessas mulheres nos textos antigos, o que sugere que a figura da mulher “má” também era uma construção cultural comum, como o era a da matrona ideal. A análise da posição dessas mulheres na sociedade romana serve para compreender a natureza de gênero ali existente, além da relação entre gênero e poder, sem deixar de envolver esse aspecto na estrutura sociopolítica daquela sociedade. No entanto, deve-se compreender que todas as sociedades constroem imagens de grupos nelas existentes em parte de acordo com valores e interesses do grupo dominante (Fischler, 1994, p. 116-120). Há muitas evidências arqueológicas em diferente sentido, como inscrições que retratam as mulheres de maneira positiva, ativa e em relações menos desiguais ou até mesmo dominantes (Funari, 1995), mas para recuperar essa agência feminina na literatura antiga convém, em geral, uma leitura a contrapelo.

As caracterizações das mulheres romanas devem ser colocadas em um contexto de conflito entre papéis aprovados para mulheres e aqueles que as colocam em uma posição de poderosas ameaçadoras. Nem todas as mulheres seriam dessa forma, contudo, de acordo com a natureza da monarquia, todas elas eram vistas como tendo potencial para se desenvolver nesse sentido (Fischler, 1994, p. 127).

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a Renata Senna Garraffoni, Richard Hingley e Renato Pinto. Mencionamos o apoio institucional do Departamento de História da Unicamp e do CNPq.

REFERÊNCIAS

- ALDHOUSE-GREEN, Miranda. *Boudica Britannia*. London: Pearson Longman, 2006.
- ALLASON-JONES, Lindsay. *Women in Roman Britain*. York: Council for British Archaeology, 2005.
- ALDHOUSE-GREEN, Miranda. Women in Roman Britain. In: JAMES, L. S.; DILLON, S. (Ed.). *A Companion to Women in the Ancient World*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 273-287.
- BARRETT, Anthony A. *Agrippina: sex, power, and politics in the Early Empire*. Yale; London: Yale University Press, New Haven, 1996.
- BELO, Tais P. *Boudica e as facetas femininas ao longo do tempo: nacionalismo, feminismo, memória e poder*. 2014. Tese (Doutorado em História Cultural) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Campinas, 2014.
- CASSIO DIO. *Roman History*. Tradução de E. Cary. London: W. Heinemann, 1914-1927.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Da Republica*. Tradução de Cisneiros. Ed. bilingue: latim-espanhol. São Paulo: Abril, 1973. v. II, 33.
- FISCHLER, Susan. Social Stereotypes and Historical Analysis: the case of the imperial women at Rome. In: ARCHER, L.; FISCHLER, S.; WYKE, M. (Ed.). *Women in Ancient Societies*. New York: Routledge, 1994. p. 115-133.
- FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality*. London: Allen Lane, 1979. v. 1.
- FUNARI, P. P. A. Romanas por elas mesmas. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 5, p. 179-200, 1995.
- FUNARI, Pedro P. A.; GARRAFFONI, Renata S. *Historiografia: Salústio, Tito Lívio e Tácito*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- GARDNER, Jane F. *Women in Roman law and society*. London: Routledge, 1990.
- HALLETT, Judith P. *Fathers and daughters in Roman society*. Princeton, 1984.
- HINGLEY, R.; UNWIN, C. *Boudica: Iron Age warrior queen*. London: Hambledon Continuum, 2005.
- JOHNSON, M. *Boudicca*. London: Bristol Classical Press, 2012.
- JUVENAL. *Sátiras*. Traducción, estudio introductorio y notas de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B9QFYOHNVhE1bW1zTWR2TVNGNE0/edit>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

MAIA, Ana C. B. Identidade e papéis sexuais: uma discussão sobre gênero na escola. In: MAIA, A. C. B.; MAIA, A. F. (Org.). *Sexualidade e Infância. Cadernos Cecemca*, n. 1. Bauru: Faculdade de Ciências: Cecemca; Brasília: MEC/SEF, 2005. p. 66-82.

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

MEYERS, Rachel. Female portraiture and female patronage in the high imperial period. In: JAMES, S. L.; DILLON, S. (Ed.). *A Companion to Women in the Ancient World*. Malden; Oxford; Chichester: Blackwell Publishing, 2012. p. 453-466.

NOLASCO, Socrates. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

OMENA, Luciane M. Os ofícios: meios de sobrevivência dos setores subalternos da sociedade romana. *Fenix: Revista de História e Estudos Culturais*, São Paulo, ano IV, v. 4, n. 1, p. 1-13, 2007. ISSN: 1807-6971. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF10/DOSSIE3.Luciane.Munhoz.de.Omena.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2015.

PEREIRA, Marcos E. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: EPU, 2002.

PINTO, Renato. *Duas rainhas, um príncipe e um eunuco: gênero, sexualidade e as ideologias do masculino e do feminino nos estudos sobre a Bretanha Romana*. 2011. Tese (Doutorado em História Cultural) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Campinas, 2011.

RAWSON, Beryl. Finding roman women. In: ROSENSTEIN, N.; MARX, R. M. (Ed.). *A Companion to the Roman Republic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 324-341.

REIS, Kellen C. F.; MAIA, Ana C. B. Estereótipos sexuais e a educação sexista no discurso de mães. In: VALLE, T. G. M. (Org.). *Aprendizagem e desenvolvimento humano: avaliações e intervenções* [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. p. 137-154. ISBN: 978-85-98605-99-9. Disponível em: SciELO Books <<http://books.scielo.org/>>.

REVELL, Louise. *Ways of being Roman: discourses of identity in the Roman West*. Oxford; Philadelphia: Oxbow Books, 2016.

RIESS, Werner. *Rari exempli femina: female virtues on Rome*. In: JAMES, S. L.; DILLON, S. (Org.). *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. p. 491-501.

SAMPAIO, Ângela O.; VENTURINI, Renata L. B. Uma breve reflexão sobre a família na Roma Antiga. *VI Jornada de Estudos Antigos e Medievais – Trabalhos Completos*, 2009. ISBN: 978-85-99726-09-9. Disponível em: <<http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2007/trabalhos/030.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2015.

SOUZA, Fabiana C. *Meninos e meninas na escola: um encontro possível?* Porto Alegre: Zouk, 2006.

SPENCER-WOOD, Suzanne. Gendering power. In: SWEELY, T. (Ed.). *Manifesting power: gender and the interpretation of power in Archaeology*. London; New York: Routledge, 1999. p. 175-183.

TACITUS, Publius C. *The Annals and The Histories*. Tradução de A. J. Church e W. J. Brodribb. Great Britain: Penguin Classics, 1952.

TITO LIVIO. *História de Roma: ab urbe condita*. Introdução, tradução e notas de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Inquérito, 1999.

VARELLA, Flávia. F. A proximidade feminina e a imagem Imperial: Nero, Tácito & os *Anais*. *Revista eletrônica: Cadernos de História*, Ano I, n. 1, p. 1-12, 2006. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria>. ISSN 1980-0339.

WHITAKER, Dulce C. A. Menino – Menina: sexo ou gênero? In: SERBINO, R. V.; GRANDE, M. A. R. L. (Org.). *A escola e seus alunos: o problema da diversidade cultural*. São Paulo: Unesp, 1995. p. 31-52.

ZENHAS, Armanda. 2007. Estereótipos de gênero. In: *Educare.pt*, 14/03/2007. Disponível em: <<https://www.educare.pt/opiniao/artigo/ver/?id=11982&langid=1>>. Acesso em: 27 abr. 2017.

Recebido em: 12/11/2017

Aprovado em: 06/01/2018

A EXPOSIÇÃO DOS ANIMAIS NA OBRA DE PLÍNIO O VELHO: EXOTISMO E MONSTRUOSIDADE NA *NATURALIS HISTORIA*¹

Ana Thereza Basilio Vieira*

* Professora de Língua e Literatura Latina, Departamento de Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. atherezavieira@gmail.com

RESUMO: A catalogação e exaltação das conquistas romanas ao longo dos tempos é um dos pontos centrais na obra pliniana, que se apoia sobre um caráter primordial do autor: a curiosidade. Animais domésticos ou selvagens são constantemente citados por Plínio em sua *Naturalis Historia*, seja na parte reservada à zoologia, seja na farmacopeia ou mesmo na antropologia, haja vista que o homem também se insere na categoria animal. A descrição leva em conta critérios nítidos: contato, local, aspecto, tamanho, hábitos e utilidade para os romanos. Além disso, o exotismo e a monstruosidade – ou o estranhamento frente a uma espécie desconhecida – garantem ao autor um possível leitor desejoso de novos conhecimentos. Espetáculos, em âmbito público ou privado, são os melhores locais para a exibição das espécies, trazidas das zonas periféricas, que compõem o Império romano.

PALAVRAS-CHAVE: Animais; história natural; catalogação; exotismo; monstro.

ANIMAL'S EXPOSITION IN PLINY THE ELDER'S WORK: EXOTICISM AND MONSTROSITY IN NATURALIS HISTORIA

ABSTRACT: The process of cataloguing and exalting Romans' conquests through centuries is a crucial point of Pliny's work, which bases itself on a crucial feature of the author: the curiosity. Pliny constantly quotes both domestic or savage animals by in his *Naturalis Historia*, either in the zoological part, either in the pharmacopeia or in anthropology, since human beings are also included in animal category. The description attempts some clear criterions: contact, place, aspect, size, customs and utility for the Romans. Furthermore, exotics and monstrosity – or strangeness facing an unknown species – ensures to the author a possible

¹ Este trabalho é fruto de pesquisa de pós-doutoramento, realizado no Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo.

lector desiring of new knowledge. Spectacles, in public or private sphere, are the best locals to the exhibition of the species, brought from periphery zones, which composes the Roman Empire.

KEYWORDS: Animals; natural history; catalogue; exotics; monster.

A *Naturalis Historia*² apresenta uma grande parte de seus livros dedicada aos animais: 8 a 11, sobre zoologia; 18, sobre a utilização de animais domésticos para o serviço no campo, e 28 a 32, sobre farmacopeia. Para todos os livros, a principal fonte de Plínio o velho é Aristóteles, paradoxalmente resumido, mas acrescido de várias informações que seu antecessor teria ignorado ou menosprezado: *Aristoteles diversa tradit, vir quem in his magna secuturus ex parte praefandum reor* (Pl. NH VIII, 43).³

Muitos comentadores modernos⁴ acusam Plínio de não ter superado seu modelo e apresentado uma classificação mais metodológica ou científica; entretanto, eles ignoram o conhecimento ou as intenções do autor. Bodson assegura que:

*La critique a fini par minimiser, voire méconnaître l'importance du travail de l'encyclopédiste latin pour la vulgarisation, à partir du I^{er} siècle de notre ère, des connaissances zoologiques dont les unes ont été accumulées par ses prédécesseurs, tandis que d'autres, jusqu'alors inédites, sont enregistrées et sauvegardées par lui.*⁵ (Bodson, 1986, 109)

Plínio segue um plano, descrito no livro 1 de sua *NH*, onde pretende expor em várias seções a enumeração dos animais, acrescidos de digressões e rupturas de um plano primeiro exposto no índice. Além disso, os denominados animais exóticos e os *mirabilia* povoam os livros 8 a 11, mais tarde retomados na esquematização da farmacopeia, sobretudo de origem animal. Apresentam-se características, virtudes, propriedades terapêuticas e produtos feitos a partir de cada parte dos animais, bem como sua relação, ou repugnância, aos homens.

A proposição da *NH* é, segundo o próprio autor, dentro de uma política de expansão do Império Romano e de difusão de saberes, apresentar aos romanos os frutos das conquistas. Entretanto, ao abraçar essa proposta, Plínio, algumas vezes, não prima pela exatidão de suas descrições dos fatos. Na ânsia de revelar seus conhecimentos – lidos, ouvidos ou, raras

² Doravante a obra será referenciada como *NH*.

³ “Aristóteles transmitiu de forma diversa, homem a quem confesso dever citar primeiramente, enquanto o sigo em grande parte nestes assuntos.”

⁴ Bodson (1986, p. 107) enumera uma série de comentadores que não vislumbravam em Plínio nenhuma novidade ao abordar o tema da zoologia; entre eles a autora cita, por exemplo: Brunet, Milei, Petit, Théorides. Além disso, na introdução à edição da *The Loeb Classical Library* (1967, p. IX-X), Rachman já traçara um perfil pouco elogioso a Plínio, referente à sua originalidade.

⁵ “A crítica acabou minimizando, isto é, desprezando a importância do trabalho do enciclopedista latino pela vulgarização, a partir do século I de nossa era, dos conhecimentos zoológicos, sendo alguns acumulados por seus predecessores, enquanto que outros, até então inéditos, foram por ele registrados e salvaguardados.”

vezes, vivenciados –, o escritor se esquece de confirmar as suas fontes ou de assegurar de que estão inseridas no devido contexto.

As fontes ou autoridades plinianas são citadas apenas pela nomeação dos autores (Hesíodo, Platão, Aristóteles, Virgílio, Catão; separadamente estrangeiros e romanos), sem menção direta às obras, exceto raríssimas vezes. O gosto pelos exemplos imaginários (diga-se inventados num imaginário popular) e a frequente omissão de fatos estranhos causam certa estranheza, fato que contribui grandemente para o menosprezo de certa crítica com relação a Plínio.

Entretanto, um fato importante é que Plínio aumenta consideravelmente o rol de animais conhecidos até a época de Aristóteles, principalmente no que concerne às espécies de mamíferos e peixes, não obstante a discussão de estudiosos sobre o número correto identificado por cada autor. Muito graças às funções militares desempenhadas por Plínio ao longo de sua vida, o autor tem acesso a obras de autores logo desaparecidas, ou ainda conhece ele mesmo – e nomeia – os animais encontrados, por exemplo, na Germânia, nos Alpes ou na Judeia. A alguns desses animais Plínio não lhes dá uma nomenclatura própria, limitando-se a dizer a que classe pertence, devido ao desaparecimento da espécie, já alguns anos antes. Tal é o caso de um lagarto, que o autor tentará identificar através de uma espécie conhecida por comparação: “*Ex eadem similitudine est scincus – et quidam terrestrem crocodilum esse dixerunt –, candidior autem et tenuiore cute. Praecipua tamen differentia dinoscitur a crocodilo, squamarum serie a cauda ad caput uersa*”⁶ (Pl. NH XXVIII, 30).

Justamente as viagens auxiliam Plínio a esclarecer algumas discussões sobre a observação própria dos fatos que descreve: a presença de Plínio nessas regiões por algum tempo lhe deu oportunidade para fazer observações mais detalhadas *in loco*, descrevendo, no entanto, como essas espécies se comportavam ao serem transportadas para Roma. Ademais, Plínio não se detém a nomear todos os espécimes que encontra, mas apenas aqueles mais exóticos ou que mais característicos são de seus lugares de origem, posto que desconhecidos dos romanos. Interessam-lhe, sobretudo, os animais úteis, aqueles relacionados à culinária ou à caça, ou à medicina, além da raridade.

Vários nomes dados por Plínio aos animais foram mais tarde adotados na classificação das espécies. Alguns desses nomes derivam diretamente do grego, enquanto outros devem sua origem à linguagem dialetal com que eram já apontados.

Dados históricos acompanham a descrição das espécies, fundamentando a sua aparição e circunstâncias em que chegaram a Roma: “*Pline enregistre aussi des informations sur les circonstances historiques qui ont permis à ceux-ci de découvrir, à Rome même, des spécimens des faunes étrangères*” (Bodson, 1986, p. 115).⁷

⁶ “Semelhante é o lagarto – que alguns disseram ser o crocodilo terrestre –, contudo, mais claro e de pele mais delicada. Mas por uma diferença principal se distingue do crocodilo: uma série inversa de escamas da cauda até a cabeça.”

⁷ Plínio também registra informações sobre as circunstâncias históricas que lhes permitiram descobrir, em Roma mesmo, espécimes de faunas estrangeiras.

Lado a lado com a beleza e o exotismo das espécies, divisa-se uma realidade negativa – a da utilização de animais em espetáculos cruéis para deleite do público, que corroborava para a percepção dos romanos como povo afim a espetáculos sangrentos.

A RELAÇÃO DO HOMEM COM OS ANIMAIS

Antes de tudo é preciso resgatar a história de contato e familiaridade de homens e animais. Conforme observa Carus⁸ (1880, p. 2):

L'homme arriva peu à peu à se familiariser intimement avec la vie des animaux. Il observait chez eux des phénomènes passionnels, des penchants et des antipathies, une vie domestique et sociale, toutes choses semblables, sinon dans le fond, au moins dans la forme, à ce qu'il sentait et éprouvait lui-même.⁹

Assim, a observação figura-se na primeira forma de contato: percepção e comparação de comportamentos tornam-se fundamentais para a compreensão de estados e sensações, doenças e fobias que o próprio homem sente. Entretanto, quando a imaginação se alia à observação, surgem descrições e lendas fabulosas acerca de figuras que jamais existiram ou que, ao menos, não existiram naquela exata forma descrita.

Realizada a aproximação dos homens com os animais, a denominação primeira é bastante genérica, e só mais tarde categorizada por espécies (peixes, aves, répteis); não se indica uma acepção ainda de valor individual, mas todos fazem parte de um grupo, segundo seus traços e formas de vida. Os animais fabulosos, logicamente, não se inserem em nenhum desses grupos, ainda não cientificamente reunidos.

Após as primeiras tentativas de ordenação dos animais, seja por classe, parentesco, gênero ou outro nome que se lhes dê, começa-se a tentar ordenar os animais por seus órgãos interiores. Possivelmente, caçadores e pastores teriam sido os primeiros a abrir os animais que caçavam ou criavam para melhor aproveitar suas partes. A seguir, adivinhos e magos se servem das entranhas e do sangue animal por conta de sua própria profissão.

Interessavam ao homem os fenômenos do ambiente em que vivia. Esses poderiam se apresentar de formas diferentes a cada dia, mês ou estação: as intempéries causavam estragos na própria natureza e, por conseguinte, homens e animais sentiam seus danos. As doenças poderiam gerar anomalias – ou monstruosidades – em todas as espécies animais, inclusive no homem. Assim, cada vez mais se fazia premente a busca do conhecimento do

⁸ Julius Victor Carus foi professor de anatomia em Leipzig, na segunda metade do século XIX, tendo trabalhado com alguns naturalistas e traduzido algumas obras acerca de zoologia de autores desde Aristóteles a Charles Darwin. Além disso, foi autor de diversos trabalhos também sobre zoologia, tendo dirigido por dois anos o Museu de Anatomia Comparada.

⁹ “O homem, pouco a pouco, vai se familiarizando intimamente com a vida dos animais. Ele observava, entre eles, fenômenos passionais, propensões e antipatias, uma vida doméstica e social, todas coisas parecidas, se não no íntimo, ao menos na forma, com aquilo que ele mesmo sentia e experimentava.”

corpo por dentro e por fora, dando origem aos estudos primeiros de terapêuticas e patologias humanas e animais.¹⁰

Ainda com respeito à classificação dos animais, teve-se que levar em conta alguns fatores extremamente importantes: o lugar onde esses animais viviam e seu entorno. Cada lugar tem animais que lhe são específicos, conforme o clima, o terreno etc. Não por acaso, a ideia será desenvolvida no tratado *Ares, águas e lugares* para discorrer sobre as doenças. Diz-nos Cairus (2005, p. 93): “O entorno é imutável, mas contornável. Lidar com o entorno, com os ventos, com as águas, com os solos etc. é algo que pode ser administrado pela dieta, quando não for imperioso evitar algum desses elementos ambientais”.

HOMENS E ANIMAIS NA ANTIGUIDADE GRECO-ROMANA

A cultura de cada povo dimensiona sua relação com os estudos desenvolvidos acerca da relação homem/animal. Textos escritos em grego e latim acerca desse assunto se centram, sobretudo, nos primeiros anos de nossa era, em teorias éticas e filosóficas, que levam em conta discussões iniciadas décadas ou séculos antes.¹¹

Interessa-se por tal relação homem/animal um público tão amplo quanto distinto: filósofos, moralistas, criadores de gado, pastores, caçadores e o próprio Estado. A maior influência clássica antiga seria proveniente de crenças religiosas e rituais: “*The ‘philosophers’ and ‘moralists’ views and the religious beliefs and rites.*”¹²

Não obstante algumas filosofias proclamarem a existência dos animais para simples benefício humano e, portanto, sujeitos aos abusos e maus tratos, sem nenhum tipo de justiça para eles, há também relatos de cidades, como Tessália, Argólida ou Atenas, que preferem poupar certos animais que lhes beneficiavam, espantando outros animais mais nocivos ou ajudando na lida diária.¹³

Plínio o velho relata nos livros 8 a 11, por exemplo, alguns casos de punição a pessoas que maltrataram animais, ainda que fossem raros esses episódios e, talvez por isso mesmo, dignos de nota. A empatia das pessoas para com algumas espécies servia-lhes como uma certa consciência moral, exigindo a punição aos culpados de lesarem um animal sem nenhuma justificativa convincente. Exceção feita aos espetáculos, é claro.

A relação dos animais com a religião é ampla: vítimas sacrificiais ou mensageiros, eles também eram presença constante em narrativas mitológicas, especialmente como símbolo

¹⁰ Brigitte Maire (2014, p. 1), na introdução ao livro por ela organizado, diz: “*The interest for all things living, both human and animal, saw a constant growth throughout antiquity and was accompanied by an ever-increasing willingness to learn more about the body in sickness and in health, about anatomy, pathology, and pharmacology*” (“O interesse por todas as criaturas vivas, humanas e animais, sentiu um crescimento constante através da Antiguidade e foi acompanhado por uma cada vez mais crescente disposição para aprender mais sobre o corpo doente e sadio, sobre anatomia, patologia e farmacologia”).

¹¹ Cf. Bodson, 1983, p. 313-315; Pugliarello, 1973.

¹² “As visões dos ‘filósofos’ e ‘moralistas’ e as crenças religiosas e os ritos”, In: Bodson, 1983, p. 313.

¹³ Kalof, 2007, p. 34-39; Bodson, 1983, p. 316; Carus, 1880, p. 1-3, entre outros.

de deuses. Nas narrativas sobre a Idade de Ouro, animais e homens viviam conjuntamente sem nenhuma ameaça recíproca: “Primeiro de ouro a raça dos homens mortais / criaram os imortais, que mantêm olímpias moradas /... espontânea a terra matriz fruto / trazia abundante e generoso e eles, contentes, / tranquilos nutriam-se de seus pródigos bens” (Hes. *Trab.* 109-110; 117-119).¹⁴

Após a queda desta raça, os homens passam a cultivar a arte da guerra e os animais já não são mais citados a seu lado, mas tornam-se vítimas ou da ambição ou de sacrifício. Entretanto, mesmo sendo vítima, havia que se levar em conta certos cerimoniais, em que o sangue inocente derramado não fosse causa de prejuízo: “... *animal sacrifice was not carried out without a carefully designed ceremonial which aimed at counterbalancing the potential danger of shedding blood of innocent victims*”.¹⁵

Em determinadas datas relacionadas a festivais, poderia o sacrifício animal ser proibido e até a abstinência de carne ser observada durante esse tempo, como, por exemplo, durante as *cerealia*, em honra à deusa Ceres. No entanto, ainda aqui havia o que poderia se chamar de culto exótico, pois que tochas acesas eram amarradas às caudas de raposas, soltas no Circo Máximo, conforme nos explica Ovídio (*Fastos*, vv. 679-682):

*Tertia post Hyadas cum lux erit orta remotas,
carcere partitos Circus habebit equos.
Cur igitur missae uinctis ardentia taedis
terga ferant uolpes causa docenda mihi est.*

Na terça luz depois das Híades, no Circo
cavalos haverá, saídos das baias.
Ora direi por que são soltas as raposas,
tendo no dorso presas ígneas tochas.¹⁶

Em outras épocas, sobretudo no campo, o cuidado dos homens para com os animais se faz notar através do tratamento a eles dispensado: cuidados na velhice, reconhecimento por sua bravura, direito de morrer em paz, proteção contra as intempéries. Ainda, muitas pessoas criavam animais de estimação e eram, após sua morte, representadas em seus túmulos junto a seus animais, prova da proximidade e afeto entre ambos. Tal atitude servia para demonstrar riqueza e status social, além de amor sincero.

A contrapartida também era verdadeira: alguns homens vendiam ou até matavam animais que os acompanharam e serviram durante longo tempo apenas por lucro, diversão ou até por considerar que o animal poderia perturbar a mente dos “cidadãos de bem” e tirar-lhes sua compenetração dos afazeres diários (ver Plínio o jovem, 9, 33).

¹⁴ Tradução de Mary de Camargo N. Lafer (2006 [1989]).

¹⁵ “... o sacrifício animal não era realizado sem um cuidadoso cerimonial designado, que visava contrabalançar o perigo potencial de derramar o sangue de vítimas inocentes”, in: Bodson, 1983, p. 315.

¹⁶ Tradução de Márcio M. Gontijo G. Júnior (2015, p. 222-223).

Os espetáculos nas arenas e os triunfos militares, exibindo animais exóticos capturados durante as conquistas, incrementavam as estatísticas de animais mortos para mero deleite do público, levando à crescente e gradual extinção de algumas espécies, provenientes do próprio continente, da África ou da Ásia. Inicialmente apresentados nos jogos fúnebres, logo a sua exibição em grandes locais é efetuada: exemplo são os cem dias de jogos em celebração à inauguração do Anfiteatro Flaviano ou a celebração de Pompeu, que ordenou a matança de vinte elefantes em seu retorno a Roma. Augusto igualmente trouxe de sua intervenção no Egito um pequeno zoo, com diversos animais exóticos, mantidos desde os tempos dos reis Ptolomeu I e II, para serem exibidos durante seu triunfo e mortos em seguida. Dentre as espécies consideradas exóticas desse zoo inicialmente contavam: “*Elephants, antelope, camels, parrots, leopards, cheetahs, a chimpanzee, twenty-four ‘great’ lions, lynxes, Indian and African buffaloes, a rhinoceros, a polar bear and a 45-foot long python*”.¹⁷

Os romanos possuíam alguns *vivaria*, locais onde esse tipo de animal era exibido e encerrado para futuros usos em celebrações e jogos, quando seriam, finalmente, sacrificados. Não raro, os animais eram depois recolhidos e levados para dissecação e análise de seus interiores, a fim de satisfazer a curiosidade de físicos e médicos romanos:

Magno rege inflammato cupidine animalium naturas noscendi delegataque hac commentatione Aristotelis, summo in omni doctrina viro, aliquot milia hominum in totius Asiae Graeciaeque tractu parere ei iussa, omnium quos venatus, aucupia piscatusque alebant quibusque vivaria, armenta, alvearia, piscinae, aviaria in cura erant, ne quid usquam genitum ignoraretur ab eo. Quos percunctando quinquaginta ferme volumina illa praeclara de animalibus condidit (Pl. NH VIII, 17).

Inflamado o grande governante¹⁸ pelo desejo de conhecer as naturezas dos animais e tendo confiado este estudo a Aristóteles, homem excelente em todo saber, ordenou-lhe obedecerem alguns milhares de homens de toda a Ásia e Grécia, que caçavam de tudo, que alimentavam aves e peixes e que cuidavam de animais cercados, rebanhos, abelhas, peixes e aves, a fim de que nenhuma raça fosse desconhecida por ele. Indagando-os, escreveu aqueles quase cinquenta ilustres volumes sobre os animais.

O gosto pela observação de animais em diferentes contextos e ambientes incrementa o prazer dos romanos pelos espetáculos. Viveiros, aquários, lagos e parques são alguns dos lugares visados por curiosos.

Os espetáculos envolvendo animais tornam-se cada vez mais sofisticados, sobretudo os aquáticos; Augusto, Nero e Tito foram alguns dos imperadores que proporcionaram esse

¹⁷ “Elefantes, antílopes, camelos, papagaios, leopardos, guepardos, um chimpanzé, 24 ‘grandes’ leões, lincês, búfalos da Índia e da África, um rinoceronte, um urso polar e uma píton de 45 pés de comprimento”, In: Kalof, 2007, p. 36.

¹⁸ Trata-se de Alexandre, o grande.

tipo de amenidades ao seu público. A crença na agressividade natural de todos os animais incitava a promoção de grandes eventos com combates entre animais: “Indeed, watching animal-on-animal struggle was enjoyable for Pliny the Elder who was fond of providing narratives that detailed the spectacles of nature embedded in his encyclopedic descriptions of animal physiology and behavior”.¹⁹

A *NATURALIS HISTORIA* E SUA MATÉRIA

A *NH* é fruto da época de Vespasiano, que resgata a lembrança da paz augustana. Nero, sob cujo período pouco sabemos acerca dos trabalhos de Plínio, apresenta-se apenas com um lado negativo: ele representa a antítese de Vespasiano, contrário ao estoicismo e inimigo do gênero humano pelas atrocidades cometidas sob seu Império. Beagon (2005, p. 7) comenta sobre a cunhagem de moedas com a figura de Vespasiano, contendo inscrições que demonstram a política do comandante, como *pax populi Romani*, *pax orbis terrarum Augusta* ou *ob cives servatos*, todas expressões que o opõe a seu antecessor Nero.

A política vespasiana, aplaudida por Plínio, centra-se agora na construção de prédios públicos, que beneficiem o maior número de cidadãos, em oposição à antiga política de luxo excessivo e de enclausuramento de grandes obras artísticas em propriedades privadas e, portanto, úteis a poucos. Essa fora já uma prática de Otávio Augusto, que chegou a instituir leis restringindo, por exemplo, o uso excessivo de joias e trajes luxuosos, que afrontavam o ideal estoico de simplicidade e utilitarismo.

Entretanto, o início da composição da *NH* se deu em época anterior, contemporânea às obras de Lucano, Sêneca e Petrónio, antes de 65. O início de Vespasiano no poder e de suas campanhas militares talvez não tenham apresentado material suficiente para despertar o interesse dos autores. Nesse ínterim, no entanto, observa-se a revivescência da cultura helenística, representada pela chamada Segunda Sofística. Isso só faz crescer em Plínio sua suposta antipatia pelos gregos,²⁰ evidenciada sobretudo nos livros de farmacopeia, nos quais os gregos são acusados de trazerem para Roma a magia e suas práticas abomináveis, assim como os médicos carneiros, que só pensavam no lucro, sem se importar com o doente.

Pompônio Segundo foi uma das fontes primeiras de Plínio, ao qual o autor dedicara um livro sobre as suas incursões na Germânia. Pompônio teria liberado para Plínio o acesso a diversos documentos antigos, escritos pelos Gracos, sobre a história de Roma. A *NH* é, sem dúvida, representante evidente de sua época: o resgate do *mos maiorum* é o principal foco de Vespasiano:

¹⁹ “Na verdade, observar animais lutando agradava a Plínio, o velho, que gostava de prover narrativas detalhando espetáculos da natureza embutida em suas descrições enciclopédicas da fisiologia e do comportamento animal”, In: Kalof, 2007, p. 37.

²⁰ A “antipatia” pelos gregos é mera caracterização retórica, posto que já a *Retórica a Herênio* apresenta essa antipatia ou rivalidade como meio de reforçar o vínculo dos romanos com seus antepassados e, portanto, com o *mos maiorum*. Diz o autor: “*Quas ob res illa, quae Graeci scriptores inanis adrogantiae causa sibi adsumpserunt, reliquimus*” – “Desprezamos, por isso, as coisas de que se apropriaram, por vã arrogância, os escritores gregos” (*Ret. Ad Her.* I, 1; trad. Ana Paula Faria e Adriana Seabra).

*The Flavian morality was itself nothing new, simply a revival of the ancient mos maiorum (literally, 'ancestral custom', traditional values)... This specifically Roman code of conduct was often expounded by Roman writers who enjoined a plain-living, hard-working, utilitarian ethos on their fellow-countrymen to ensure Rome's continued stability and success*²¹ (Beagon, 2005, p. 11-12).

O utilitarismo perpassa toda a *NH*: animais, homens, plantas, metais e habilidades desenvolvidas pelos homens para benefício da humanidade, em correlação com as ciências da agricultura, medicina e artes, de modo geral.

A natureza é a matéria de Plínio, conforme ele próprio sustenta no prefácio à sua obra (*NH*, Pref. 13). Sua forma enciclopédica não é totalmente nova, pois Varrão já compusera uma obra nesses moldes, mas o liame com a natureza por tema uníssono em todos os livros que compõem a obra é a novidade pliniana. A classificação hierárquica da natureza é tomada de Aristóteles, mas não nas mesmas proporções, pois para Plínio essa escala serve apenas como método mais simples: a descrição animal nos livros de farmacopeia, por exemplo, é feita *a capite ad pedes*.

A apresentação da matéria a ser explanada em categorias fazia parte do ensinamento escolar romano, em consonância com a retórica; a compilação fazia remissão aos Peripatéticos e à cultura helenística, retomados nessa época, como já vimos. Vem se juntar a isso o gosto pela relação das antiquilhas, não obstante a necessidade de Plínio querer apresentar ao mesmo tempo as novidades. O estudo das antiguidades preserva o legado romano do passado, trazendo a lume antigas conquistas e atitudes que deveriam ser resgatadas.

A memória é essencial para a vida em sociedade; graças a ela o conhecimento não se perde com o tempo e se preserva a história (política, social, religiosa, linguística); ela dá sustento à história presente através de *exempla* e da comprovação sistemática dos fatos (em oposição a um presente sem ideais).

Geralmente importante é a noção de totalidade na obra; não só o conhecimento pretende ser amplo, mas também representa a vastidão do império edificado ao longo dos tempos e preservado por Títo e Vespasiano. Cada elemento (planta, lugar, animal, metal) é registrado segundo sua procedência, mas também segundo sua utilidade, com vistas à cidade, isto é, Roma. Templos, bibliotecas e residências imperiais eram verdadeiros repositórios dos achados no estrangeiro.

Beagon nos fala, por exemplo, das maravilhas (*mirabilia*) trazidas a Roma e custodiadas pelo imperador, verdadeiro guardião e preservador dos conhecimentos:

²¹ “A moralidade flaviana não era nova em si, mas simplesmente uma revivescência de um antigo *mos maiorum* (literalmente, ‘costume ancestral’, valores tradicionais)... Este código específico de comportamento romano era frequentemente explicado por escritores romanos que se engajavam numa vida plena, em trabalho duro, *ethos* utilitário para seus conterrâneos, a fim de assegurar a contínua estabilidade e o sucesso de Roma”.

So too the bringing of nature's mirabilia to Rome, where they frequently presented to the emperor and put on display in a public place, emphasized his role as the controlling unifier and microcosm of nature herself (Beagon, 2005, p. 24).²²

A unificação dos conhecimentos, preservada pela figura do imperador, representa o controle do mundo: de seus elementos, espécimes, pensamentos filosóficos, geográficos e históricos.

A natureza pliniana é divina e racional, o que explicaria a diferença entre homens e animais. O poder superdimensionado – na figura de Tito – tem seu paralelo na própria natureza: ela se mostra numa variedade imensa de elementos, com resultados diversos a cada experiência proporcionada, a cada uso e a cada época determinada. A natureza é suprema, por isso, divina. As diferentes raças humanas e espécies vegetais e animais são capazes de, a todo momento, surpreender até mesmo o mais sábio dos homens, pois a natureza é incansável em nos mostrar seus *mirabilia*: povos capazes de suportar o calor extremo, famílias imunes a ataques de serpentes, animais de porte incomensurável, plantas ao mesmo tempo venenosas e benéficas...²³

Do estoicismo Plínio retoma a ideia de comércio como um meio de comunicação e troca para ajuda mútua e benefício do maior número de pessoas possível. Evidentemente que isso só se torna um ideal possível através da paz, a *pax Romana* do tempo presente, reformulada sobre os princípios daquela *pax Augustana*, exemplo primeiro. O sol, principal “divindade” da natureza, a alma do mundo, pode ser associado ao imperador, que é o receptáculo da Razão, segundo o ideal estoico.

Ainda, o próprio povo romano pode ser identificado com o sol e, portanto, significar a luz sobre as demais nações, fundamentando mais uma vez o imperialismo romano como uma forma benéfica de governo para os estrangeiros. Estrangeiros esses – aliás, *barbari* – que são confrontados pelo uso indiscriminado ou irracional de elementos da natureza, que só levaram ao prejuízo do próprio homem. A racionalidade é atribuída ao imperador e às deidades ligadas à natureza, sobretudo o sol. A Fortuna, por exemplo, é irracional e, por isso, uma falsa divindade, indigna de culto entre os romanos, segundo os ideais estoicos, pois que a irracionalidade só traria caos e insegurança, justo o oposto dos imperadores.

A *NH* inicia-se com um prefácio no qual o autor expõe suas dificuldades, ineditismo e empresas para a composição da obra: Plínio lera um grande número de obras (cerca de 2000), dentre as quais 100 autores foram selecionados e serviram de exemplo ao longo dos 37 livros. A utilidade da obra é a compilação e geração de informações úteis à vida. Seus destinatários, o povo humilde e trabalhador; o destinatário, o imperador e seu filho: Vespasiano e Tito. Ao prefácio segue o primeiro livro, composto de um índice de todas as

²² “Também trazer os *mirabilia* da natureza a Roma, onde eles frequentemente apresentavam-nos ao imperador e os exibiam num lugar público, enfatizava seu papel como o controlador que unifica e o microcosmo da própria natureza”.

²³ Os relatos sobre os *mirabilia* se encontram esparsos nos livros VII a XI e XXX da *NH*. Sobre este assunto, ver também Carey, 2003, p. 84-99 e Beagon, 2005, p. 41.

matérias a serem expostas, tema por tema, autor por autor: o motivo, o utilitarismo para quem não tem tempo a perder lendo toda a obra.

Entretanto, ao nos debruçarmos sobre a obra inacabada,²⁴ ela está sujeita a alterações, conforme as informações chegam ou são lidas. Poder-se-ia dizer que o índice, então, perde seu intuito primaz de orientação do leitor, mas, em se tratando da *NH*, ele está amplamente inserido na proposta de um universo em constante transformação: “*Ego plane meis adici posse multa confiteor, nec his solis, sed et omnibus quos edidi...*” (Pl. *NH Praef.*) - (Eu confesso claramente que muito pode ser acrescentado aos meus livros, não só a estes, mas a todos aqueles que produzi...).

Acrescente-se a essas listas ainda expressões como “diz-se”, “narram”, indeterminando o sujeito do pensamento, fontes de narrativas de autoria imprecisas, atinentes a uma narrativa oral, ou ainda originárias de atas públicas ou miscelâneas pertencentes a coleções particulares. Varrão, Vêrrio Flaco, Valério Máximo, Muciano, Cornélio Nepos ou Alexandre o polímata e tantos outros autores de coleções enciclopédicas antigas são as influências certas de Plínio; porém, impossível precisar-se qual autor influenciou qual livro. Nesse sentido as imprecisões se mantêm, até mesmo para estudiosos que se debruçam constantemente sobre o tema como Münzer ou Rabenhorst.²⁵

Junte-se a isso, ainda, a lista de autoridades citadas aqui e ali, conforme a matéria tratada, como Aristóteles, Virgílio ou Heródoto, dentre outros. Isso sem contar as fontes indiretas, não lidas no seu original, mas citadas em obras consultadas.

AS CURIOSIDADES ANIMAIS: O EXÓTICO

A análise da composição da *NH* sugere aos leitores um agrupamento de assuntos em determinados livros. Assim, pois, como dissemos, os estudos sobre os animais se iniciariam no livro 7 a 11 e depois do 27 ao 32, onde ora se trata dos usos medicinais de cada espécie. Entretanto, há a possibilidade de lermos separadamente alguns dos livros, dentre os quais consta o 7,²⁶ por formar uma unidade coesa. Para os que consideram os livros 7 a 11 como uma unidade, esta seguiria o modelo aristotélico do homem como parte integrante do reino animal. Segundo Beagon (2005, p. 41): “*There are nearly forty passages in HN 7 where some of the material relates to passages from Aristotle’s History of Animals, Generation of Animals, or Parts of Animals*”.²⁷

A discrepância entre os livros plinianos e aristotélicos, entretanto, surge na descrição, por exemplo, dos chamados *mirabilia* ausentes em Aristóteles – a cultura desmesurada de

²⁴ Plínio chega a comparar, ainda no prefácio, sua obra com a escultura, dando o exemplo de Apeles, que sempre pendurava uma placa indicando que a obra ainda estava inacabada, portanto, sujeita a alterações propostas por seus observadores.

²⁵ Cf. Beagon, 2005, p. 31.

²⁶ Alguns estudiosos consideram o livro 7 um estudo de antropologia ou de etnografia.

²⁷ “Há aproximadamente quarenta passagens na *NH* 7 em que alguns dos assuntos se relacionam a passagens da *História dos animais*, *Geração dos animais* e *Partes dos animais*, de Aristóteles”.

alguns homens, sexualidade ambígua, monstros. A comparação do homem com outros animais é inevitável, chegando Plínio até mesmo a atribuir a animais características humanas. A única medida que faria o homem distar dos animais é a sua crueldade, ora exposta nos anfiteatros e arenas em duros combates. O homem é um paradoxo único, um microcosmo dentro da natureza. Variedade, universalidade e versatilidade são características da natureza, presentes nos animais, que os distinguem uns dos outros e os tornam únicos.

A variedade da natureza proporciona a exposição pliniana dos *mirabilia*. Embora o autor expresse desde o início da obra sua intenção de não se ater a assuntos não usuais, a *NH* é plena desse tipo de relato. Segundo Carey (2003, p. 84): “*The Natural History is dominated by mirabilia, particularly in Pliny’s account of man and animals (books 7 & 8-11), and it is a theme which is sanctioned by Pliny’s subject, Nature herself*”²⁸

Tais *mirabilia* são apresentados em séries de associações: o primeiro contato visual com a espécie; a primeira aparição em Roma; a comparação com espécimes de mesma família ou diferentes etc. Assim, pois, a narrativa acerca do hipopótamo:

Primus eum et quinque crocodilos Romae aedilitatis suae ludis M. Scaurus temporario euripo ostendit. Hippopotamus in quadam medendi parte etiam magister existit... (Pl. *NH* VIII, 40)

Primeiro M. Scauro mostrou-lhe cinco crocodilos num canal temporário durante os jogos, enquanto edil em Roma. O hipopótamo aparece ainda como o mestre em certa parte dos tratamentos...

O animal, considerado exótico porque trazido de um habitat estrangeiro, tem sua apresentação ao público romano em data determinada – a edilidade de Scauro, isto é, 58 a. C. –, e sua importância para a medicina é logo determinante para a sua presença em Roma. Diversas analogias são feitas ao longo do livro, sempre apresentando esses animais segundo sua primeira apreciação em Roma: o elefante, a girafa, o lince...

Vivaria eorum ceterarumque silvestrium primus togati generis invenit Fulvius Lippinus: is in Tarquiniensi feras pascere instituit; nec diu imitatores defuere L. Lucullus et Q. Hortensius (Pl. *NH* VIII, 78).

Fúlvio Lipino, como primeiro trajando a toga, descobriu os cercados destes e de outros animais selvagens: ele estabeleceu que alimentassem as feras em Tarquínia; e não tardaram muito os imitadores L. Luculo e Q. Hortênsio.

Enquanto a expansão do Império romano fez por longo tempo o exército avançar por terras estranhas até o fim do mundo em busca de conquistas, agora era o fim do mundo que vinha até Roma, através da exibição de criaturas estranhas ao mundo urbano de Roma. A criação de espetáculos e exposições são apenas parte da necessidade de se mostrar o poderio romano.

²⁸ “A *História Natural* é dominada por *mirabilia*, sobretudo nos relatos de Plínio sobre o homem e os animais (livros 7 & 8-11), e este é um tema sancionado pela matéria pliniana, a própria Natureza”.

Ao tratar da etnozoologia na *NH*, Moser (2013) observa a distinção entre os termos *genus* e *species* utilizados por Plínio, centrando-se especificamente nos livros 8 a 11. Haveria uma predileção, segundo Moser, pela utilização do termo *genus*, em especial ao referir-se aos animais: “*genus acts as a descriptive force which further characterizes the animal in question... we see that genus’ worth is rolled in its descriptive capabilities of nature rather than taxonomy*”²⁹ (Moser, 2013, p. 40).

Há que se levar em conta que o interesse de Plínio é a informação e o conhecimento a serem repassados aos leitores, não lhe cabendo a exata classificação animal, antes já realizada na literatura, sobretudo por Aristóteles na *História dos animais*.

Quanto ao termo *species*, significativamente bem menos utilizado que *genus*, designaria as aparências físicas do animal, levando em conta a variedade das diferentes espécies de uma mesma família ou grupo. Moser mais adiante tratará dos animais que considera os mais exóticos dentro da obra pliniana, a saber: *haliëntus*, *pardus*, *pantera* e *crocota*,³⁰ discorrendo sempre acerca do tratamento empregado a cada um dentro de um *genus*, mas que não é nosso objetivo aqui tratar.

Ao discorrer sobre os animais – assim como sobre as plantas – Plínio segue o seguinte esquema de exposição: a) principais características da espécie; b) princípios de simpatia e antipatia despertados por cada espécie; sua história, sobretudo sua primeira aparição ou exposição em Roma; d) (re)produção; e) *mirabilia* associados a cada espécie.

Os melhores amigos do homem são o cão e o cavalo, por sua lealdade e utilidade, respectivamente. No entanto, mesmo em relação a animais tão comuns, o autor não se furta a relatar histórias sobre cães exóticos, oriundos da Índia (terra exótica por excelência), dentre os quais um chegou a matar um leão e outro um elefante durante supostos enfrentamentos; ou que uma serpente latiu e um cão falou.

As espécies consideradas exóticas são introduzidas em Roma com as apresentações durante jogos e triunfos, como já se aventou, criando um verdadeiro comércio de animais, com especialistas na captura e manutenção ou preservação de cada espécie: rinocerontes, leões etc.

A natureza pode expressar toda a sua complexidade em criaturas tão grandes quanto as acima descritas, quanto nas menores delas, os insetos, em especial as abelhas (livro 11). A fonte para sua descrição é grega, mas a metáfora com um campo militar é romana – fruto das experiências próprias de Plínio. Sua forma de vida é completamente organizada e cada uma tem sua função própria: trazer alimento ou água, construir a colmeia, produzir mel etc.

Sed inter omnia ea principatus apibus et iure praecipua admiratio, solis ex eo genere hominum causa genitís. mella contrahunt sucumque dulcissimum atque subtilissimum ac saluberrimum; favos confingunt et ceras mille ad usus vitae, laborem tolerant, opera conficiunt, rempublicam habent, consilia privatim ac duces gregatim, et quod maxime mirum sit, mores habent praeter cetera. Cum sint neque mansueti generis neque feri. Tanta est natura rerum ut prope ex umbra minima animalis incomparabile effecerit quiddam (Pl. NH XI, 4).

²⁹ “*Genus* é uma força descritiva, que ainda caracteriza o animal em questão... vemos que o valor de *genus* é regido por suas capacidades descritivas da natureza mais que pela taxonomia”.

³⁰ Respectivamente, uma espécie de peixe, o leopardo, a pantera e uma espécie de hiena.

Mas, entre todas elas pertence às abelhas a primazia e justamente uma notável admiração, desse gênero foi a única espécie criada para benefício dos homens. Produzem mel, o mais doce e sutil e salutar dos sucos; modelam os favos e ceras para mil utilidades da vida, suportam o trabalho, realizam obras, têm um governo, conselhos separadamente e chefes em bandos, e – o que é mais admirável – têm costumes em oposição aos demais, visto que não são de espécie domesticada nem feroz. Tamanha é a natureza, que quase de uma mínima sombra de um animal produziu algo incomparável!

O exotismo fica por conta de prática de augúrios, constatada no relato de que uma abelha pousara nos lábios de Platão quando criança, por exemplo, ou no fato de o campo de Druso ter sido invadido por um enxame, pouco antes de uma batalha.

A IDEIA DE MONSTRUOSIDADE

Antes de falar de monstruosidade ou de seres monstruosos, cabe uma nota sobre a significação do termo na literatura latina. Na Antiguidade clássica romana, o termo *monstrum* servia para designar aquilo que era diferente, prodigioso, tendo ou não relação com a religião, portanto, tendo ou não ligação com o divino. Algumas noções são: “*Any thing out of the ordinary course of nature; any thing extraordinary or wonderful; a prodigy, monster, τέρας, res naturae modum egrediens, sive sit deformis, sive non*”³¹ ou ainda: “*Orig. belonging to relig. lang., a divine, omen indicating misfortune, an evil omen, portent [syn. ostentum, prodigium, portentum]... Transf. a monster, monstrosity (whether a living being or an inanimate thing)*”³²

Assim, pois, vemos Virgílio, na *Eneida*, aludindo à entrada do cavalo em Troia como um monstro que levará a destruição à cidade:

... *Quater ipso in limine portae,
substitit atque utero sonitum quater arma dedere;
instamus tamen immemores caecique furore
et monstrum infelix sacrata sistimus arce.* (Virg. *En.* 2, 242-245)

Quatro vezes ela se deteve no limiar da porta, quatro vezes no seu flanco retumbou o fragor das armas. Entretanto nós prosseguíamos, sem nada ver, presa de furor cego, e colocamos o monstro nefasto na cidadela consagrada.³³

³¹ “Qualquer coisa fora do curso comum da natureza; qualquer coisa extraordinária ou maravilhosa; um prodígio, monstro, τέρας, *res naturae modum egrediens, sive sit deformis sive non*”, In: Forcellini, 1828, p. 1214.

³² “Originalmente pertencente à linguagem religiosa, um presságio divino indicando desgraça, um presságio ruim, portento [sin. *ostentum, prodigium, portentum*]... *p. ext.* um monstro, monstruosidade (tanto um ser vivo quanto algo inanimado)”, In: Lewis and Short, 1891, p. 1177.

³³ Tradução de T. O. Spalding, 1992, p. 36.

E ainda, no episódio que retrata quando Palinuro, timoneiro de Eneias, negando-se a confiar no Sono, que lhe chega com vãs promessas, interpela-o:

*“Mene salis placidi vultum fluctusque quietos
Ignorare iubes? Mene huic confidere monstro?”* (Virg. *En.* 5, 848-849)

“É a mim que queres fazer esquecer o que escondem o aspecto de um mar tranquilo e ondas sossegadas? Porventura queres que me ficasse prodígio?”³⁴

O monstro era considerado um estranhamento entre os homens e o mundo que os cerca. Com o decorrer dos tempos, passou a significar transgressão, sobretudo quando se juntou ao termo um sentido religioso, ensejando uma contrariedade às leis divinas, conforme Jeha (2007, p. 19):

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade.

Os homens são os primeiros a serem nomeados dentre os animais, no livro 7. Por exemplo, homens extremamente altos tiveram seus restos mortais sepultados em tumbas no Jardim de Salústio, devido ao estranhamento que causavam nos romanos:

Fuere sub divo Augusto duo semipede addito, quorum corpora eius miraculi gratia in conditorio Sallustianorum adservabantur hortorum; Pusioni et Secundillae erant nomina. eodem praeside minimus homo duos pedes et palmum Conopas nomine in deliciis luliae neptis eius fuit, et minima mulier Andromeda liberta luliae Augustae. Manium Maximum et M. Tullium equites Romanos binum cubitorum fuisse auctor est M. Varro, et ipsi vidimus in oculis adservatos. sesquipedales gigni, quosdam longiores, in trimatu implentes vitae cursum, haud ignotum est (Pl. *NH VII*, 16).

Existiram no reinado do divino Augusto duas pessoas de meio pé de altura, cujos corpos, graças a esse prodígio, foram conservados num depósito dos jardins de Salústio; chamavam-se Púcio e Secundilha. Sob o governo do mesmo, o menor homem, chamado Canopas, de dois pés e um palmo de altura, serviu de divertimento para sua neta Júlia, e a menor mulher era Andrômeda, liberta de Júlia Augusta. M. Varro sustentou que Mânio Máximo e M. Túlio, cavaleiros romanos, tivessem dois côvados de altura, e nós mesmos vimos que foram

³⁴ Tradução de T. O. Spalding, 1992, p. 107.

conservados em covas. Não se ignora que nascem com um pé e meio de altura aqueles mais altos, que completam o curso de sua vida aos três anos de idade.

Inicialmente os *mirabilia* se encontravam em terras distantes, mas poderiam estar também mais próximos a Roma, como na Cítia: “*Esse Scytharum genera, et quidem plura, quae corporibus humanis vescerentur indicavimus - id ipsum incredibile fortasse ni cogitemus, in medio orbe terrarum [ac Sicilia et Italia] fuisse gentes huius monstr?*” (Pl. NH VII, 2) - (Indicamos que havia entre os povos da Cítia, de fato eram muitos, aqueles que se alimentavam de corpos humanos – isso seria mesmo incrível talvez, se não pensarmos que no meio do orbe da terra [na Sicília e na Itália] havia povos dignos desse tipo de admiração).

A preservação dos exemplares, não só materialmente, mas na memória, ora escrita, é o principal objetivo de Plínio: “*And if not all the mirabilia which Pliny records have been specifically preserved in Rome, his written collection preserves them, preventing their obliteration...*”.³⁵

Essas maravilhas serão retomadas nos livros finais da NH, mormente no livro 36, dedicado às artes, como se fora uma espécie de catálogo das posses romanas; diferentemente, estas agora não são maravilhas da natureza, mas criadas pela mão do homem: obeliscos, estátuas, pirâmides... Todas essas obras remetem ao luxo, vindo do Oriente. Aqui tudo está associado às aquisições do Império.

Nos livros 8 a 11, espetáculo e *mirabilia* se mesclam no texto, onde animais são apresentados durante jogos diversos realizados em Roma. Para Naas,³⁶ os *mirabilia* são, de fato, uma forma de demonstração do imperialismo romano, que ultrapassa a todos os demais povos, posto que centro do mundo dominado à época, ainda repositório e referência de todo conhecimento. Entretanto, a estudiosa assinala que há também um lado negativo: a perda da liberdade.³⁷

Em geral, os *mirabilia* vêm do exterior, da chamada periferia; portanto, causam surpresa e admiração. Plínio, então, tenta criar certa familiaridade, desmistificando e apresentando os estranhos fenômenos da natureza. A comparação com seres já conhecidos em Roma serve de ponto de contato para a cultura do não estranhamento do desconhecido. A utilização de fenômenos exteriores serve para exemplificar o que Roma possui.

Através desses exemplos e comparações, Plínio faz propaganda da *pax Romana*, que possibilitou a expansão territorial e, conseqüentemente, o (re)conhecimento de fenômenos, formas de vida e de culturas longínquas, que foram levados a Roma. A apresentação dessas formas, ora expostas na NH, é tanto parte de um programa de entretenimento quanto de domínio especial sobre os achados.

³⁵ “E mesmo que nem todos os *mirabilia* que Plínio registra fossem especificamente preservados em Roma, sua coleção escrita os preservou, evitando seu esquecimento...”, In: Carey, 2003, p. 86.

³⁶ Cf. Naas, 2011, p. 57.

³⁷ “*The reason for this might well be the loss of libertas, which Pliny denounces in veiled terms. On the context, mirabilia can be thought of as a compensation for the people*” (“a razão para isto pode bem ter sido a perda da *libertas*, que Plínio denuncia em termos velados. No contexto, *mirabilia* podem ser pensados como uma compensação para o povo”), in: Naas, 2011, p. 57.

Como explicar, entretanto, o paradoxo entre o racional e o maravilhoso? Entre ciência e maravilha? A ciência é puramente racional, busca explicações para os fenômenos e acontecimentos; em contrapartida, o maravilhoso é o inexplicável, o diferente. Não interessa a Plínio buscar uma explicação para isso. A *NH* revela um tipo de conhecimento mais acessível a um público maior, contribuindo para a difusão do conhecimento, ainda que carente de explicações científicas mais aprofundadas ou adequadas, e os *mirabilia* servem para despertar a curiosidade, já que Plínio mesmo se define como *curiosus*.

Apesar da já alcançada *pax*, o império não vê um progresso nas ciências, na aquisição de conhecimento, mesmo em condições extremamente favoráveis. O pouco desenvolvimento se dará, por exemplo, na arquitetura ou na medicina, com a introdução de plantas, ervas e animais que servirão para compor os fármacos. Divisa-se, assim, um paradoxo na *NH*: a *pax* em oposição à *libertas*; em tempos de paz, o império não subsidia novas pesquisas, posto que o excesso de luxo cerceie os fomentos para outras áreas; o luxo, observado nos *mirabilia* feitos pelas mãos do homem: tecidos, estátuas, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história dos animais – incluso o homem ou não nessa categoria – não é o objeto primeiro da obra pliniana. Muito menos a sua categorização pormenorizada em espécies, com fins do que mais tarde conheceremos como classificação das espécies. A *NH* segue um modelo de literatura que é o da compilação de informações, acrescidas a todo tempo de novas informações – remete-nos a isso o fato de o próprio autor afirmar em seu prefácio que a obra só termina quando o autor morre.

O objetivo maior da *NH* seria se transformar em mais que um repositório de informações, muitas das vezes inúteis para o vulgo; a valorização das conquistas, ora sob a nova *pax Romana*, torna-se fundamental para a divulgação de conhecimentos que sejam úteis aos romanos. Portanto, utilitarismo e imperialismo são as tônicas da obra. Paradoxalmente, a paz, que tantos benefícios poderia trazer após um extenso período de conquistas, torna-se um dos motivos para o escasso desenvolvimento das ciências, posto que não incentivado. O luxo, recuperado com a vinda de novos materiais, espécimes e maravilhas, deixa pouco espaço para o cientificismo.

Os *mirabilia* são a melhor maneira de o autor conquistar a admiração de um público ávido por novidades, sobretudo as que lhe causam espanto. Nada melhor que espetáculos e triunfos para mostrar tais novidades. O comércio – novamente ligado ao luxo – adquire proporções que são fatais, sobretudo para animais e plantas: a importação de espécies para um local estranho ao seu habitat natural leva à quase extinção de algumas delas, como uma espécie de elefante, relatada por Plínio. Não obstante a especialização de tratadores, domadores, cuidadores, a destruição será inevitável.

REFERÊNCIAS

- BEAGON, Mary. *The Elder Pliny on the Human animal. Natural History book 7*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- BODSON, Liliane. Attitudes towards animals in Greco-Roman antiquity. *International Journal for the Study of Animal Problems*, v. 4, n. 4, p. 312-320, 1983. Disponível em: <http://animalstudiesrepository.org/acwp_sata>. Acesso em: 20 maio 2017.
- BODSON, Liliane. La zoologie romaine d'après la *HN* de Pline. *Helmantica*, v. 37, p. 107-116, 1986.
- CAIRUS, H. F. Ares, águas e lugares. In: CAIRUS, H. F.; RIBEIRO, W. A. *Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005. História da Saúde, p. 91-129. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/9n2wg/pdf/cairus-9788575413753-07.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2017.
- CAREY, Sorcha. *Pliny's catalogue of culture. Art and empire in the Natural History*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003.
- CARUS, Victor. *Histoire de la zoologie depuis l'antiquité jusqu'au XIX siècle*. Trad. française par P. Hagenmuller. Paris: Librairie J.-B. Baillière et Fils, 1880.
- [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- FORCELLINI, Egidio. *Totius Latinitatis lexicon*. Londini: Baldwin & Cradock, 1828.
- FRENCH, Roger. *Ancient Natural History. Histories of nature*. London; New York: Routledge, 2005.
- GIBSON, Roy K.; MORELLO, Ruth. *Pliny the Elder: themes and contexts*. Leiden; Boston: Brill, 2011.
- HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad., introdução e comentários de Mary de Camargo N. Lafer. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- KALOF, Linda. *Looking at animals in Human History*. London: Reaktion Books, 2007.
- LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. *A new Latin dictionary*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1891.
- MAIRE, Brigitte (Ed.). *'Greek' and 'Roman' in Latin Medical texts*. Leiden, Boston: Brill, 2014.

MOSER, Benjamin. *The Roman ethnozoological tradition: identifying exotic animals in Pliny's Natural History*. Thesis. London; Ontario; Canada: The School of Graduate and Postdoctoral Studies, The University of West Ontario, 2013.

NAAS, Valérie. Imperialism, *mirabilia* and knowledge: some paradoxes in the *Naturalis Historia*. In: GIBSON, Roy K.; MORELLO, Ruth (Ed.). *Pliny the Elder: themes and contexts*. Leiden; Boston: Brill, 2011.

OVIDIO NASÃO, P. *Fastos*. Trad. Márcio M. Gontijo G. Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PLINY. *Natural History I: Pref. Libri I - II*. With English translation by H. Rackham. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1962.

PLINY. *Natural History II: Libri III - VII*. With English translation by H. Rackham. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1967.

PLINY. *Natural History III: Libri VIII - XI*. With English translation by H. Rackham. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1961.

PUGLIARELLO, Mariarosaria. *Le origini della favolistica classica*. Brescia: Paideia Editrice, 1973.

VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1992.

Recebido em: 16/09/2017

Aprovado em: 29/12/2017

ARTIGO DE REVISÃO

**QUINTUS CUM DOMINO LIBER IOCATUR:
A DISPOSIÇÃO E O ARRANJO DOS EPIGRAMAS
NO LIVRO V DE MARCIAL**

Robson Tadeu Cesila*

* Professor de Língua e Literatura Latina. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. robson.cesila@yahoo.com.br

RESUMO: A arquitetura interna de um livro de poesia, isto é, o arranjo ou disposição dos poemas em seu interior, pode afetar a interpretação tanto do poema individualmente quanto do conjunto de que ele faz parte (o livro). No caso da obra de Marcial, cujos volumes de epigramas se revelam cuidadosamente estruturados, esse aspecto não pode ser ignorado, sob pena de se perderem importantes sentidos que podem surgir da inter-relação entre os poemas de cada livro. No presente artigo, descrevemos como estão arranjados os epigramas no interior do Livro V, bem como os possíveis efeitos de leitura gerados por tal disposição.

PALAVRAS-CHAVE: Marcial; epigrama; Livro V; livro de poesia; disposição dos epigramas no livro.

QUINTUS CUM DOMINO LIBER IOCATUR: *DISPOSITION AND ARRANGEMENT OF THE EPIGRAMS IN MARTIAL'S BOOK 5*

ABSTRACT: The internal architecture of a poetry book, that is, the arrangement or disposition of the poems within it, can affect the interpretation of both the poem individually and the set of which it is a part (the book). In the case of Martial's work, whose epigram books are carefully organized, this aspect should not be ignored; otherwise important meanings that may arise from the interrelationship between the poems of each book will be lost. In this paper, I describe how the epigrams are arranged within the Book 5, as well as the possible reading effects generated by such an arrangement.

KEYWORDS: Martial; epigram; Book 5; book of poetry; book's arrangement.

1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Os estudos de K. Barwick e H. Berends nos anos 1930¹ foram os primeiros a tratar efetivamente de uma faceta até então muito pouco explorada da obra de Marcial: a arquitetura de seus livros de epigramas, ou seja, a forma planejada e cuidadosa com que os poemas estariam dispostos e arranjados no interior dos volumes (Fusi, 2006, p. 62, n. 65).² Apesar do mérito do pioneirismo, esses estudos iniciais foram frequentemente acusados de exagero ao identificarem, com alto grau de subjetividade (além daquele admitido em análises desse tipo), complexas e artificiosas relações entre quase todos os poemas do livro que dificilmente seriam percebidas por qualquer leitor, como se o que movesse o poeta fosse, nas palavras de Citroni (1975, p. xxviii), “um cuidado pedante em buscar difíceis equilíbrios na quantidade de versos, na escolha do metro, no tom, mesmo entre epigramas muito distanciados dentro do livro”,³ “um gosto, com fim em si mesmo, pela correspondência numérica subterrânea” (p. xxix).⁴ Ainda segundo o classicista italiano, as análises de Barwick e de Berends estariam empenhadas em “identificar correspondências e simetrias”, mas raramente pareciam interessadas “no significado artístico dos procedimentos examinados” (p. xxviii, n. 6).⁵

Porém, uma vez aberta a senda desse tipo de estudos, outras análises foram sendo produzidas no decorrer do século passado e nas duas primeiras décadas do século XXI, seja em artigos e monografias,⁶ seja nas introduções aos comentários dedicados a livros individuais

¹ Barwick, K. Zur Kompositionstechnik und Erklärung Martials. *Philologus*, 87, p. 63-79, 1932; Berends, H. *Die Anordnung in Martials Gedichtbüchern I-XII*. Diss., Jena, 1932. De Barwick, há também *Zyklen bei Martial und in den kleinen Gedichten des Catull*. *Philologus*, 102, p. 284-318, 1958.

² Fusi ressalva, porém, que já havia apontamentos sobre o tema em E. Pertsch, *De Valerio Martiale Graecorum poetarum imitatore*. Diss., Berlin, 1911, p. 58-68.

³ “(...) una cura pedantesca nel cercare difficili equilibri nel numero dei versi, nella scelta del metro, nel tono, anche tra epigr. molto distanziati nel libro (...)”.

⁴ “(...) un gusto fine a se stesso per le corrispondenze numeriche soterranee”.

⁵ “Il Berends si sente impegnato a individuare corrispondenze e simmetrie, ma non sembra interessato quasi per nulla al significato artistico dei procedimenti che esamina”. A crítica de Citroni, no passo que acabamos de reproduzir, é especificamente a Berends, mas se aplica também, pelo contexto, a Barwick.

⁶ Para ficarmos apenas nos exemplos mais recentes: Sullivan, J. P. *Martial: the unexpected classic: a literary and historical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 217-221; Merli, E. Ordinamento degli Epigrammi e strategie cortigiane negli esordi dei libri I-XII di Marziale. *Maia*, 45, p. 229-256, 1993; Fowler, D. P. Martial and the Book. *Ramus*, 24, p. 31-58, 1995; Lorenz, S. Whaterscape with black and white: epigrams, cycles, and webs in Martial's *Epigrammaton liber quartus*. *American Journal of Philology*, 125, p. 255-278, 2004; Moreno Soldevila, R. Reflexiones en torno a la disposición del libro de Epigramas: el caso del libro IV de Marcial. In Iso, J. J. (coord.), *Hominem Pagina nostra sapit: Marcial, 1900 años después. Estudios. XIX centenario de la muerte de Marco Valerio Marcial*. Saragoça, p. 157-178, 2004; Scherf, I. *Epigramma longum* and the arrangement of Martial's book. In Morelli, A. M. (org.). *Epigramma longum da Marziale alla tarda antichità*. Atti dei Convegno internazionale. Tomo 1. Cassino, p. 195-216, 2006.

de Marcial.⁷ A maior parte dessas análises é, felizmente, mais equilibrada, sem graves excessos ou construções de correspondências mirabolantes, além de mais preocupada com os efeitos de sentido derivados de determinados arranjos das composições dentro dos livros.

No que diz respeito ao tema no âmbito do Livro V, por exemplo, há que se destacar as observações de P. Howell na introdução à sua edição comentada e traduzida desse livro,⁸ mas determinadas análises e conclusões presentes nas introduções e comentários das edições de outros livros também podem ser úteis, dado que os procedimentos de arranjo dos poemas no interior dos volumes vão se repetindo ao longo da obra de Marcial, apesar de particularidades eventualmente verificáveis em algumas das recolhas.

Com base nas contribuições desses analistas que nos precederam, incluindo muitos daqueles listados nas notas 6 e 7, apresentaremos, na sequência, a nossa própria descrição da estrutura e organização interna do Livro V. Entendemos que uma justa apreciação estética desse livro – e de qualquer livro de Marcial – não pode descurar do exame desse aspecto aparentemente secundário que é a relação entre as peças que o compõem, relação essa estabelecida pela posição dessas “partes” no “todo” que é o livro. Dizendo de outra forma, a posição que um epigrama individual ocupa no conjunto do livro é parte de sua significação, e levar esse elemento hermenêutico em consideração, ainda que seja, ao fim e ao cabo, uma escolha que cabe a cada leitor e a cada analista fazer ou não, pode acrescentar novas e interessantes camadas de sentido à interpretação dos poemas, dos livros de poemas e, até mesmo, da obra do poeta como um todo.⁹

⁷ Cito, pela ordem do livro comentado, apenas as edições efetivamente consultadas: Coleman, K. *Martial: Liber Spectaculorum*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. xxxiii-xlv; Leary, T. J. *Martial. Book XIII: The Xenia*. Londres: Duckworth, 2001, p. 10-11, e *Martial. Book XIV: The Apophoreta*. Londres: Duckworth, 1996, p. 13-21; Citroni, M. M. *Valerii Martialis Epigrammaton Liber Primus*. Florença: La Nuova Italia, 1975, p. xxvi-xxxviii; Williams, C. A. *Martial. Epigrams. Book Two*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 10-11; Fusì, A. M. *Valerii Martialis. Epigrammaton liber tertius*. Hildesheim, Zurique, Nova York: Georg Olms, 2006, p. 62-71; Moreno Soldevila, R. *Martial. Book IV. A Commentary*. Leiden, Boston: Brill, 2006, p. 11-20; Howell, P. *Martial. The Epigrams Book V*. Oxford: Aris & Phillips, 1995, p. 7-8; Galán Vioque, G. *Martial. Book VII: a Commentary*. Leiden, Boston, Colônia: Brill, 2002, p. 9-12; Henriksen, C. *Martial Book IX: a Commentary*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1998, v. 1, p. 15-20; Kay, N. M. *Martial Book XI: a Commentary*. Londres: Duckworth, 1985, p. 5-6.

⁸ Cf. dados completos na nota anterior. Infelizmente ainda não tivemos acesso ao estudo de A. Canobbio sobre o longo ciclo do Livro V com epigramas relativos à lei que prescrevia regras para a ocupação dos lugares no teatro (*La Lex Roscia Theatralis e Marziale: il ciclo del libro V*. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento. Como: New Press, 2002).

⁹ Tomamos como pressuposto, evidentemente, que foi o próprio Marcial quem organizou seus livros da forma como eles se nos apresentam hoje, pois todo o nosso esforço interpretativo, neste e em trabalhos futuros, intenta (e intentará) demonstrar a habilidade artística do epigramatista na disposição das peças no interior dos volumes, bem como os efeitos retórico-poéticos visados com esses procedimentos. Não adentraremos aqui a questão da história da transmissão do texto do poeta, o que demandaria um longo estudo que não cabe nos limites deste trabalho. Para todos os efeitos (já que nas próprias edições modernas há algumas diferenças – poucas, na verdade – na ordenação

2. BREVE DESCRIÇÃO DO LIVRO V

Antes do exame propriamente dito da arquitetura interna do livro em questão, façamos, como é praxe em estudos desse tipo, uma descrição sumária do volume, abordando suas vertentes temáticas, seus objetivos, seus dedicatários e suas eventuais particularidades; a apresentação preliminar de tais elementos tornará mais clara a posterior exposição do arranjo do livro e dos efeitos de sentido dele derivados.

Publicado provavelmente em dezembro do ano 90 d.C., o Livro V, se considerarmos o seu número de epigramas (84), constitui o segundo mais curto dentre os 12 volumes de temática variada de Marcial, só sendo maior que o Livro VIII (82 poemas). Quanto ao número total de versos (648), compartilha com o Livro III a terceira posição entre os mais curtos, sendo maior apenas que o II e o V.

A figura dominante do volume é a do imperador Domiciano, que é homenageado ou mencionado expressamente em 12 epigramas (de um total de 84): 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 15, 19, 23, 49 e 65. A lista aumenta se incluirmos, como cremos ser o certo a se fazer, as referências indiretas, como aquelas representadas pelas invectivas contra indivíduos que, não sendo da ordem equestre, tentavam se sentar nos lugares do teatro reservados aos cavaleiros, desrespeitando a lei, recentemente reposta em vigor pelo *princeps*, que reservava à referida classe as 14 primeiras fileiras de assentos nos teatros, logo atrás da orquestra, onde se sentavam os senadores.¹⁰ São oito invectivas desse tipo (8, 14, 23, 25, 27, 35, 38 e 41), embora, como se pode notar, os epigramas 8 e 23, por citarem direta e expressamente o *princeps*, já tenham sido inseridos na primeira lista acima exposta.¹¹ Além disso, estão relacionados indiretamente a Domiciano também os poemas 10, 11 e 12, uma vez que dedicados a importantes personagens ligados à corte imperial. E, por fim, há que se acrescentar à lista o poema 31, que, a exemplo do 65, trata de espetáculos que teriam sido promovidos por ocasião do triunfo celebrado pelo *princeps* após a sua vitória sobre os dácios de Decébalos em 89 d.C. Em suma, tem-se um total de 22 peças relacionadas ao soberano (1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 19, 23, 25, 27, 31, 35, 38, 41, 49 e 65), o que representa 27% do Livro V, uma cifra que o coloca atrás apenas dos Livros VIII e IX (35% e 30%, respectivamente) no que tange à presença da figura imperial.¹²

Para sermos exatos, um substancial crescimento da quantidade de epigramas ligados a Domiciano já se verificara na passagem do Livro III para o IV, quando há uma guinada

e numeração dos epigramas, sobretudo no Livro XII), estamos sempre nos baseando no texto da edição da Loeb, preparado por Shackleton Bailey (1993).

¹⁰ Trata-se da *Lex Roscia Theatralis*.

¹¹ Aliás, o epigrama 8, por abrir a série temática citando explicitamente o imperador, contribui para que possamos inferir a sua presença, ainda que velada, nos demais poemas do ciclo. É importante enfatizar a importância do tema da referida lei no Livro V, em que as invectivas nela baseadas constituem uma das principais vertentes temáticas.

¹² Para uma lista completa dos poemas ligados a Domiciano e aos demais imperadores em cada livro de Marcial, ver Cesila (2017, p. 185).

política na obra de Marcial, a qual vai se materializar na intensificação dos louvores, que passarão a ser mais específicos e diretos, com a evidente preocupação de exaltar em detalhes as vitórias militares e as medidas econômicas, morais e religiosas do soberano. Porém, o que diferencia o Livro V em relação aos até então publicados é o fato de ser ele o primeiro volume dedicado explícita e formalmente ao imperador (o outro, mais tarde, será o Livro VIII).

Tal dedicatória vem já no epigrama de abertura (1), em que o poeta se dirige ao imperador e declara que lhe está enviando o volume (cf. *mittimus*, v. 7), o qual pede humildemente que aceite. Segue uma segunda dedicatória (2), desta vez às “matronas, crianças e virgens” (*matronae, puerisque uirginesque*), ou seja, aos leitores castos e pudicos, já que o presente livro, diz o autor, será diferente dos quatro volumes anteriores, sem as malícias e obscenidades que os caracterizavam. Por isso mesmo, pode ser lido pelo próprio César sem se escandalizar e em presença de sua deusa de predileção, a respeitosa e virgem Minerva. Nota-se, pois, que o verdadeiro destinatário do epigrama 2 é de novo Domiciano, *princeps* que, desde 85 d.C., quando assumira o cargo de censor, vinha promovendo um programa de moralização dos costumes e revalorização da religião romana¹³ (ainda que ele próprio, a se crer em Suetônio, não seguisse tais diretrizes em sua vida particular¹⁴). Com efeito, o Livro V será desprovido de qualquer licenciosidade, seja na matéria, seja na elocução (algo que se repetirá mais tarde, no Livro VIII, em cujo prefácio Marcial se dirigirá novamente ao César).

Os epigramas satíricos, no Livro V, chegam a 56% do volume (47 epigramas, de 84), mas, pelas razões anteriormente expostas, não empregam imagens e vocábulos “obscenos”, mesmo quando o alvo – mulheres bêbadas e efeminados, por exemplo – favoreceriam esse tipo de elocução, como ocorre em outros livros. Marcial parece ter inclusive escolhido a dedo os próprios alvos da invectiva nos epigramas desse livro, desprivilegiando aqueles relacionados a comportamentos que, para ele, constituíam vícios ou desvios sexuais.

Outro elemento que perpassa todo o Livro V são as Saturnais, razão pela qual se presume que o mês de 90 d.C. em que o volume veio a público foi dezembro. Há referências a essas festividades, seja nominalmente, seja pela alusão ao mês em que ocorriam, aos divertimentos que a caracterizavam ou ao costume da troca de presentes, nos seguintes epigramas ou passagens: 16, 18, 19, 30, 49.8-10, 52, 59, 68, 80, 81 e 84. Destaquemos o poema 30, no qual Marcial declara que o tipo de literatura que pratica – a poesia ligeira, o epigrama – é o mais adequado a essa festiva e despreocupada época do ano. Evidentemente, o caráter liberal, jocosos e não sério das Saturnais, que em outros livros será desculpa e licença para a inclusão de epigramas obscenamente compostos, subordina-se aqui ao objetivo maior do livro que é celebrar respeitosa e o imperador, seu governo e sua época.

¹³ Cf. Suetônio, *Dom.*, 8.3-5.

¹⁴ Cf. *Dom.*, 22.

3. O ARRANJO DOS POEMAS DENTRO DO LIVRO V

3.1. O IMPERADOR E AS POSIÇÕES INICIAIS

Os poemas iniciais, num livro, são aqueles de maior destaque e visibilidade. Como observa Howell (1995, p. 7), a porção inicial do livro era a parte lida com mais atenção, além de ser aquela com maiores chances de ser examinada até pelo leitor casual, aquele que eventualmente tomasse o livro desinteressadamente, para “dar uma olhada”.¹⁵ Conte (1986, p. 70) já chamara também a atenção para o fato de que a abertura de uma obra é mais facilmente memorável e, conseqüentemente, mais “citável”.¹⁶ Portanto, tal porção da obra é a mais adequada tanto para atos de homenagem (tais como as dedicatórias do livro ou as peças de encômio de qualquer outra natureza), como também para a exposição de programas poéticos, dois elementos que, por razões internas e externas à obra, convêm sempre ser enfatizados na arquitetura do livro. Ainda que tais elementos possam ser igualmente destacados se posicionados no final do volume ou mesmo em determinadas posições no meio dele, os efeitos de ênfase são inferiores aos que são proporcionados pelas posições iniciais.¹⁷

No caso do Livro V, pode-se dizer que, dos 15 primeiros epigramas, 12 estão relacionados ao imperador Domiciano e à sua corte, o que reforça, pela posição enfática desses poemas no volume, o protagonismo, que já mencionamos acima, da figura imperial nesse livro. Vejamos:

- V.1. Dedicatória do livro a Domiciano.
- V.2. Dedicatória do livro às matronas, crianças e virgens, desaconselhando-o, ao mesmo tempo, ao leitor que se deleita com epigramas mais descarados e provocantes, a quem convém a leitura dos quatro livrinhos anteriores (I-IV). O imperador poderá ler o presente livro, sem corar, diante de sua deusa padroeira, a respeitável e virgem Minerva.
- V.3. Marcial celebra a submissão do rei dácio Decébalos a Domiciano após as campanhas romanas na Dácia, em 88-89 d.C. (na verdade, tratava-se de uma trégua acordada por ambas as partes). O irmão do rei dácio, Dégis, veio a Roma para selar o acordo e supostamente reconhecer a supremacia romana.
- V.4. Invectiva contra a bêbada Mírtale, que procura disfarçar o hálito de vinho mascando folhas de louro.

¹⁵ Deveria contribuir para esse fato o próprio formato de livro que predominava à época, o *uolumen* ou livro-rolô, que oferecia ao leitor, em comparação com a formato *codex*, maior dificuldade na passagem de uma parte à outra da obra: a folha que compunha o livro ia sendo desenrolada à medida que se lia, devendo a parte já examinada ser novamente enrolada para que se pudesse acessar, desenrolando-a, a nova porção a ser lida. Tal particularidade, acreditamos, conferiria ainda mais importância para as partes iniciais da obra, fisicamente mais acessíveis.

¹⁶ “(...) the opening of a work boasts a supreme position in composition because it is particularly memorable and *quotable* (...)” (grifo do autor).

¹⁷ Note-se que a delimitação do que seria “porção inicial”, “porção final” etc. traz, naturalmente, certa dose de subjetividade, podendo variar a depender dos fenômenos a serem demonstrados e da própria extensão do livro examinado. Não se trata, pois, de intervalos estanques e predeterminados.

- V.5. O poeta pede a Sexto, liberto que exercia as funções de secretário e bibliotecário do imperador, que encontre lugar para seus livros na biblioteca imperial, mas não na honrosa vizinhança – que eles não merecem – do sublime poema épico de autoria do imperador (sobre a batalha entre as tropas de Vespasiano e de Vitélio no Capitólio em 69 d.C.), e sim no humilde lugar ao lado dos modelos epigramáticos do poeta, Catulo, Marso e Pedão.
- V.6. Marcial encarrega as Musas de pedirem a Partênio, outro liberto influente na corte de Domiciano, que introduza o Livro V no palácio e o apresente ao imperador, que já é leitor e apreciador da obra do epigramatista.
- V.7. Celebração das construções e embelezamentos levados a cabo pelo *princeps* em Roma após os diversos incêndios que tinham assolado a cidade, sobretudo o mais recente, de 80 d.C.
- V.8. Inectiva contra Fâsis, falso cavaleiro que se senta numa das fileiras reservadas à classe equestre e, para disfarçar (mas sem sucesso), se põe a elogiar em altas vozes a recente lei de Domiciano que determinava essa reserva.
- V.9. Inectiva contra o médico Símaco, que, chamado a examinar o poeta adoentado, levava consigo uma turma de aprendizes, os quais pioraram a saúde do paciente ao apalpá-lo com suas mãos geladas.
- V.10. Dirigindo-se a seu patrono Marco Aquílio Régulo, poderoso aristocrata que enriqueceu sob Nero e sob Domiciano, o poeta lamenta o hábito, motivado pela inveja, de sempre se preferirem os antigos aos novos, e de só se valorizarem os talentos dos artistas e poetas já falecidos, em detrimento dos vivos.
- V.11. Por meio do elogio das pedras preciosas de um anel de Lúcio Arrúncio Estela, edil e pretor responsável por organizar as celebrações de dois triunfos do imperador, o poeta exalta, a um só tempo, a riqueza e o talento poético desse seu patrono.
- V.12. Novo elogio da mesma joia.
- V.13. Inectiva contra o rico Calístrato, a quem o poeta, pobre, se contrapõe: qualquer um pode ser rico, mas aquilo que Marcial é – um poeta lido e conhecido em todo o mundo por causa de seus livros de epigramas – o invectivado jamais poderá ser.
- V.14. Inectiva contra Naneio, outro que tenta a todo o custo, e por meio de várias estratégias, se assentar ilegalmente nos locais do teatro reservados aos cavaleiros.
- V.15. Simulando uma conversa com o próprio imperador, a quem chama *Augustus*, o poeta se gaba de a ninguém ter jamais ofendido em seus epigramas, mas, ao contrário, ter concedido a muitos, através de seus encômios, uma fama imortal, ainda que bem pouca retribuição tenha recebido por isso além do próprio prazer em compor os versos.¹⁸

¹⁸ A partir do epigrama 15, as outras 10 peças relacionadas a Domiciano tornam-se mais esparsas e distanciadas: 19, 23, 25, 27, 31, 35, 38, 41, 49 e 65. Percebe-se, pois, que mais da metade dos epigramas ligados ao *princeps* ocorre acumulada no início do livro (1-15). Além disso, a maior parte dos 10 poemas situados após o epigrama 15 traz apenas referências indiretas ao imperador, o que certamente esvazia sua importância como peças de homenagem. É o caso de 25, 27, 31, 35, 38 e 41 (na sequência 1-15, apenas 10, 11, 12 e 14 não trazem referências diretas a Domiciano).

Para uma melhor visualização, observem-se os epigramas na lista a seguir, em que aqueles relacionados ao *princeps* aparecem em destaque: **1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15**. Somente três poemas – 4, 9 e 13, todos, coincidentemente, invectivos – quebram a série. A inserção dessas três peças não relacionados ao imperador obedece, de certa forma, a um princípio muito caro a Marcial, que é o da *uariatio*, isto é, a variação – de tema, metro, extensão, elocução, finalidade *etc.* – com o propósito de evitar que a leitura se torne cansativa e maçante em razão de sequências repetitivas.¹⁹ Assim, equilibram-se, na porção inicial do livro, os princípios da repetição e da variação: se, por um lado se acumulam e se repetem, nessas enfáticas posições iniciais, 12 peças relacionadas ao César, por outro lado busca-se amenizar os possíveis efeitos de uma leitura fastidiosa pela injeção estratégica de epigramas com outro teor e finalidade.

Pode-se, porém, identificar a preocupação com a *uariatio* mesmo na série “cesarina”, em que os poemas, apesar do elemento comum (a referência à figura imperial), não o trabalham da mesma forma: 1 e 2 são dedicatórias diretas do livro ao imperador; 5 e 6, dedicatórias do livro por meio de intermediários (Sexto e Partênio, respectivamente); 3 e 7 se revestem de um tom mais adulatório, o primeiro para exaltar as façanhas militares do soberano, o segundo, as suas “façanhas” arquitetônicas; 8 e 14 constroem o encômio por meio da invectiva a indivíduos que desrespeitavam a legislação imperial sobre os lugares no teatro; 10, 11 e 12, dirigidos a figuras de relevo na corte de Domiciano (Régulo no primeiro e Estela nos outros dois), acabam por se referir a ele apenas de forma indireta. O epigrama 15 fecha a série de forma impactante, com a simulação de uma conversa familiar entre o poeta e o imperador a respeito de questões metapoéticas. Além disso, nesse último epigrama, Marcial volta a se dirigir diretamente ao *princeps*, em segunda pessoa, como fizera no poema de abertura (1) e em 3, embora, em cada uma dessas ocorrências, o título com que se lhe dirige varie: *Caesar* (1), *Germanicus*²⁰ (3) e *Augustus* (15).²¹

Nota-se também certa variação quanto ao metro empregado em alguns pares de poemas da sequência: 1 e 2 se assemelham por serem dedicatórias diretas, mas diferem no metro (dísticos elegíacos no primeiro, hendecassílabos falécios no segundo); a mesma observação vale para 5 e 6, as dedicatórias do livro por meio de intermediários; 8 e 14, sobre os lugares no teatro, empregam, respectivamente, hendecassílabo falécio e trímetro iâmbico escazonte; 11 e 12, os dois poemas sobre as joias de Estela, são compostos em dísticos elegíacos e em hendecassílabos falécios, respectivamente.

Nos primeiros nove epigramas, aliás, a alternância entre um epigrama em dísticos elegíacos e um epigrama em outro metro é seguida à risca. Observe-se na lista a seguir, em

¹⁹ Sobre esse princípio, cf. o prefácio do Livro VIII, ll. 1-10.

²⁰ Título que assumira após a vitória sobre o povo germânico dos Catos, em 82-83 d.C. (cf. II.2).

²¹ Em outras duas ocasiões, no livro, o poeta se dirigirá ao *princeps* em segunda pessoa: 19 e 65. Assim, como aponta Howell (1995, p. 7), os 5 epigramas em que isso ocorre (1, 3, 15, 19 e 65) estão espalhados pelo volume, intercalados com peças em que o imperador é referido em terceira pessoa (2, 5, 6, 7, 8, 23 e 49).

que marcamos com negrito os epigramas em hendecassílabos falécios, e em itálico aquele composto em escazontes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Pode-se dizer, tomando-se como base a identidade métrica, que o epigrama 1 espelha o 5 (ambos dedicam o livro e estão compostos em dísticos elegíacos), e que o 2 espelha o 6 (novamente dedicatórios, mas agora em hendecassílabos falécios). A mesma observação se aplica a 3 e a 7, ambos em metro elegíaco e consagrados ao louvor de feitos bélicos e arquetônicos do *princeps*.

3.2. O CICLO SOBRE OS LUGARES RESERVADOS NO TEATRO

Notemos inicialmente, quanto a esse ciclo que invectiva os indivíduos que tentavam ocupar, ilegalmente, as 14 primeiras fileiras do teatro reservadas aos cavaleiros (8, 14, 23, 25, 27, 35, 38 e 41), que o poeta toma o cuidado de apresentar didaticamente, no primeiro epigrama da série (8), a “ementa” da referida lei reposta em vigor por Domiciano (vv. 1-4); além disso, expõe a seguir (vv. 7-9) os seus efeitos benéficos para a classe equestre. Isso certamente tornaria mais fácil ao leitor a compreensão, depois, dos outros sete epigramas do ciclo:²²

V.8

*Edictum domini deique nostri,
quo subsellia certiora fiunt
et puros eques ordines recepit,
dum laudat modo Phasis in teatro,
Phasis purpureis ruber lacernis, 5
et iactat tumido superbus ore:
“Tandem commodius licet sedere,
nunc est reddita dignitas equestris;
turba non premimur, nec inquinamur” –
haec et talia dum refert supinus, 10
illas purpureas et adrogantes
iussit surgere Leitus lacernas.*

**O edito de nosso senhor, nosso deus,
que assentos reserva na cávea, ao equestre
devolvendo, livres, as suas fileiras,
Fásis exaltava, há bem pouco, no teatro,
envolto, brilhante, em purpúrea lacerna, 5
gabando-se, altivo, num tom arrogante:
“Podemos, enfim, nos sentar com decência:
devolveu-se já a dignidade ao equestre;
não mais nos aperta nem suja o povão.”**

²² Diferentemente de nossa prática habitual, empregamos aqui um hendecassílabo com acentuação fixa na 5^a, 8^a e 11^a sílabas para verter o hendecassílabo falécio latino (costumamos usar decassílabo com 6^a e 10^a sílabas fortes, nesses casos).

Enquanto isto diz, de nariz empinado,
logo essa purpúrea lacerna arrogante
Leito manda desses lugares se erguer.

10

Seguindo o mesmo princípio da *uariatio*, os oito epigramas da série não ocorrem em sequência, mas separados entre si por peças com diferentes temáticas e finalidades. Ainda que concentrados na primeira metade do livro (e não venham mais a ocorrer a partir de então), a sua diluição num intervalo de 34 poemas garante a variação necessária, que é reforçada pelo uso de diferentes metros: o epigrama 8 é composto em hendecassílabos falécios; 14, 35 e 41 em trímetros iâmbicos escazontes; 23, 25, 27 e 38 em dísticos elegíacos.

Além disso, em cada epigrama do ciclo o alvo recebe um nome diferente: Fásis (8), Naneio (14), Basso (23), Queréstrato (25), Euclides (35), Caliodoro (38) e Dídimo (41).²³ Isso talvez se explique pelo fato de que os personagens, embora satirizados pelo mesmo motivo, têm uma construção cuidadosa, diferenciada, que os individualiza nas suas características e estratégias para burlar a lei: o descarado Fásis, para disfarçar que não é cavaleiro, se põe a louvar a própria lei que o condena; Naneio procura se ocultar sentando-se entre dois cidadãos equestres; Basso tenta parecer cavaleiro pelas vestes; Euclides lista a plenos pulmões todos os bens e rendas que alega possuir, tentando simular a posse do censo equestre, 400 mil sestércios; Caliodoro tem só metade desse censo, pois tem de dividi-lo com um irmão, de forma que nenhum dos dois é, de fato, cavaleiro. Queréstrato e Dídimo são casos especiais. O primeiro, mais do que alvo da crítica, é construído antes como vítima da ingratidão e avareza de seus patronos, que não lhe proporcionam condições financeiras para adentrar a ordem equestre (a crítica é, pois, mais a estes últimos do que àquele). Já em Dídimo o poeta parece mais interessado em criticar o jeito efeminado do que uma possível ausência do estatuto de cavaleiro.

A obsessão do poeta com o tema da lei dos lugares no teatro (além do Livro V, temos referência a ela também em III.95.9-10 e VI.9) não se deve apenas à necessidade de celebrar as medidas administrativas do imperador, mas atende também a razões pessoais: o próprio Marcial integrava o *ordo equestris*, após ter recebido de Domiciano o título honorífico de *tribunum militum*, que garantia ao seu recebedor o ingresso nessa ordem mesmo que não possuísse, como era o caso do epigramatista, o patrimônio de 400 mil sestércios necessário para tanto.²⁴ Assim, as invectivas contra os “espertinhos” que tentavam burlar a lei abrigam também certo orgulho do próprio poeta por pertencer a uma determinada categoria social, bem como a satisfação por ver seus privilégios de “classe” finalmente respeitados. Não sem razão, como apontou Howell (1995, p. 8), o segundo epigrama do ciclo (14), que ataca Naneio,

²³ Em 27 o alvo não é nomeado, talvez por problemas na transmissão do texto, em que pode ter sido perdido um dístico (cf. Shackleton Bailey, 1993, v. 1, p. 380-381, nota b). O nome grego de quase todos os indivíduos (exceção feita a Naneio e a Basso) pode indicar a origem servil dos personagens, que seriam libertos (cf. notas 45, 140 e 176 de Pimentel, 2000, v. 2).

²⁴ Cf. Hornblower e Spawforth (eds.), 1999, p. 551, s.u. “*equites*”.

foi colocado imediatamente depois do poema invectivo contra o rico liberto Calístrato (13), em cujo dístico inicial o poeta se mostra extremamente orgulhoso por ser um *eques*:

*Sum, fateor, semperque fui, Callistrate, pauper,
sed non obscurus nec male notus eques*

Sou pobre e sempre fui, reconheço, Calístrato,
mas não um **cavaleiro** obscuro e infame

Assim, a disposição do par de poemas cria um interessante efeito de leitura: logo após afirmar, em 13, seu orgulho por ser um cavaleiro, o poeta ataca em 14 aqueles que não respeitam os “direitos” inerentes à ordem dos cavaleiros, no caso, o privilégio de se sentar nas primeiras fileiras do teatro.²⁵

3.3. OS METAPOEMAS

Os poemas que falam da própria poesia ou, de maneira geral, da própria literatura, são um grupo bastante amplo na obra de Marcial e ocorrem espalhados ao longo de todos os seus livros; porém, desse grupo, aqueles que fazem a dedicatória dos livros e os que abordam questões programáticas mais específicas – acerca do gênero epigramático ou das opções estéticas consideradas pelo autor como essenciais em sua poética – costumam ocupar lugares de destaque, seja no começo, no fim ou mesmo no meio dos volumes.

No caso do Livro V, nota-se, num primeiro momento, a referida diluição dos metapoemas ao longo de todo o volume: 1, 2, 5, 6, 10, 13, 15, 16, 18, 25, 26, 30, 33, 36, 53, 56, 60, 63, 73 e 80. Porém, as posições de alguns deles merecem ser comentadas.

Já analisamos anteriormente os epigramas que dedicam o volume ao imperador, seja diretamente (1 e 2), seja por meio de intermediários que deverão franquear ao livro o acesso ao palácio imperial (5 e 6);²⁶ todos, observe-se, estão posicionados na abertura da recolha. Quanto ao seu conteúdo metapoético, se os poemas 1 e 6 não apresentam reflexões muito significativas sobre poesia, o mesmo não se pode dizer de 2 e 5: o primeiro justifica a ausência de matéria e elocução licenciosas no presente livro, invocando a sublime onipresença, nessa obra, do respeitável e moralizador *princeps*, a quem o livro é dedicado; o segundo filia a estética de Marcial à de seus modelos epigramáticos (Catulo, Marso e Pedão), contrapondo-a, por conseguinte, à elevação e ambição literária do gênero épico representado por Virgílio. Essas duas declarações de poética contidas no par de poemas iniciais se inter-relacionam e se complementam, como se o poeta asseverasse: o fato de este livro não conter os costumeiros epigramas maliciosos e desbragados a que o leitor está habituado (V.2) não faz com que

²⁵ Alguns epigramas depois, em V.17, o poeta volta a mencionar seu estatuto de *eques*: Gélia, aparentemente uma aristocrata, recusa se relacionar com o poeta por ser ele um mero cavaleiro, mas acaba por se casar com um homem de condição inferior à dele.

²⁶ Apenas ressalvemos que, no caso do epigrama 5, o pedido de acesso é feito em favor dos “livrinhos”, no plural (cf. *nostris... libellis*, v. 5), e não, especificamente, em favor do livrinho ora apresentado, o Livro V. Este último, porém, não deixa de estar incluído naquele plural.

ele deixe de ser poesia epigramática e possa ser classificado nos gêneros elevados (V.5); ao contrário, ele continua sendo um livro de epigramas, como a poesia de Catulo, Marso e Pedão (V.5). A ausência do elemento licencioso tem outra razão: o respeito ao dedicatário maior da obra, Domiciano (V.2).²⁷

O epigrama 80 parece responder ao 5 (ambos estão, coincidentemente, a uma mesma distância dos extremos do livro – quatro poemas – e ambos têm finalidade dedicatória). Em V.80, o poeta envia o Livro V a Severo e a Segundo,²⁸ pedindo-lhes que o leiam e o avaliem, corrigindo suas falhas. Assim como em V.5 os livrinhos não mereciam a vizinhança, nas estantes do palácio, do grande Virgílio e da grande epopeia escrita pelo próprio *princeps*, também aqui o livro de epigramas é qualificado como algo menor, insignificante (cf. *nugas*, v. 3), cuja leitura será penosa para Severo e para Segundo.

Vê-se, pois, que a dedicatória do livro ao par de amigáveis críticos é posicionada no fim da recolha, outra posição, como já dito, enfática. Assim, todos os dedicatários do Livro V até aqui apontados – Domiciano, Sexto, Partênio, Severo e Segundo – são mencionados ou no começo do livro, ou no seu final.²⁹

Outra peça programática cuja posição ainda pode ser considerada enfática, no início do livro, é o epigrama 15, sobre o qual já tecemos antes algumas considerações. A ele está relacionado o epigrama 16, não sem razão posicionado logo na sequência (Howell, 1995, p. 8). Vejamos.

Em V.15, Marcial se gaba de nunca ter ofendido ninguém com sua poesia (já que não menciona nomes reais em seus poemas de invectiva), um princípio que defende, aliás, desde o prefácio do Livro I.³⁰ É a importância desse princípio, sobretudo num livro dedicado ao imperador, que faz com que ele seja expresso em poema enfaticamente posicionado no começo do livro (e fechando a série “cesarina” 1-15).³¹ No mesmo epigrama, o poeta se gaba também, agora fazendo referência à sua poesia de encômio, de ter immortalizado o nome de muitas pessoas que louvou e celebrou em seus versos.³² Reconhece, porém, que

²⁷ Dois outros epigramas do “miolo” do livro podem ser lidos à luz dessa questão do confronto de gêneros. Em V.30, Marcial dedica o seu livro ao poeta Varrão, que cultivava, entre outras modalidades, o gênero trágico. O livro, enviado como presente de Saturnais, é leitura mais adequada, diz o epigramatista ao amigo, à quadra do ano em que se encontram, marcada pela liberdade, diversão, leveza, ausência de pretensão, diferentemente do tipo de poesia praticado por Varrão, que é grave, séria, pesada, não condizente, portanto, com os festejos de Saturno. Mais à frente, no epigrama 53, o epigramatista critica Basso, um poeta que, sem grande inspiração e talento, se dedica à tragédia. Em vez de Medeia, Tiestes, Níobe e Andrômaca, o tema mais adequado para os poemas de Basso seriam, segundo Marcial, Deucalião e Faetonte, o que insinua os destinos a serem dados a livros contendo poesia de tão má qualidade (a água e o fogo, respectivamente).

²⁸ Talvez Plínio, o Jovem, cujo nome completo era *Caius Plinius Caecilius Secundus*.

²⁹ A única exceção será o poeta Varrão, dedicatário do livro em epigrama mencionado na nota anterior.

³⁰ I, pref., ll. 1-10. O mesmo vai expresso em III.99; V.15; VII.12 e 72; IX.95b; X.3, 5 e 33.

³¹ Lembre-se de que uma das medidas de moralização dos costumes implementadas por Domiciano fora justamente a punição dos autores de libelos difamatórios (cf. Suetônio, *Dom.*, 8).

³² O mesmo poder de immortalização de sua poesia será de novo referido em V.25.5-12, V.36 e V.60.

esses epigramas de louvor de nada lhe servem, pois pouca retribuição material lhe advém daqueles a quem exaltou. Sua única paga, diz (não sem uma boa dose de ironia), é o prazer que experimenta ao escrevê-los. O tema é retomado no epigrama seguinte, em que o poeta principia afirmando ser por causa da admiração do amigo leitor (*lector amice*, v. 2) que ele se abstém de atividades mais rentáveis – como a advocacia – para se dedicar ao tipo de poesia ligeira que pratica. Mas ao final se corrige, afirmando que nem os antigos viviam apenas de louvor, pois recebiam de seus patronos valiosas prendas e recompensas. Em suma, os dois epigramas (15 e 16), posicionados lado a lado e tratando da mesma questão metapoética, convidam à sua leitura conjunta e à percepção de suas inter-relações.

3.4. PARES DE EPIGRAMAS CONTÍGUOS³³

Além dos metapoemas que acabamos de analisar (15 e 16), vários epigramas do Livro V com outros temas que não a própria poesia também surgem arranjados em sequência, aos pares, convidando o leitor, devido a essa contiguidade, a relacioná-los entre si durante a leitura.³⁴

V.18 E 19³⁵

Em V.18, o epigramatista justifica a seu patrono Quinciano o nada lhe ter mandado como presente durante as Saturnais, exceto alguns livrinhos de epigramas (note-se o tom autodepreciativo: os livrinhos não contam efetivamente como presentes). Segundo o poeta, os mimos dos clientes enviados aos amigos ricos são como anzóis, pois, como era esperado que se apresentasse consoante as próprias posses, o patrono deveria retribuir com algo de maior valor. Assim, a conclusão é lógica: o poeta está sendo “liberal” e generoso com Quinciano, já que, ao nada lhe enviar, o está poupando de gastar com caros presentes de retribuição.³⁶ O epigrama seguinte, V.19, dirigido a Domiciano, celebra a grandeza de Roma, mas condena um vício que, segundo o epigramatista, é cada vez mais comum na sociedade em que vivem: a ingratidão e a avareza dos patronos ricos. Assim, a posição dos dois poemas do par, colocados lado a lado no livro, chama a atenção para a dupla crítica que objetivam fazer: primeiro, aos clientes (18); depois, aos patronos (19). Os dois polos da relação de clientela são alvejados em sequência, ambos, além disso, tendo como pano de fundo as festividades das Saturnais e a troca de presentes que as caracterizava.

³³ Usamos aqui “contíguo” apenas com o significado de “lado a lado”. A ressalva se faz necessária porque o termo pode remeter também, segundo os dicionários, à ideia mais geral de proximidade ou vizinhança, sem que os elementos estejam, necessariamente, lado a lado.

³⁴ Omitimos da lista a seguir os pares 11 e 12 (sobre um anel de Estela) e 13 e 14, já analisados nas seções anteriores deste artigo.

³⁵ Exemplo colhido em Howell (1995, p. 8), ao qual apomos observações nossas.

³⁶ Mais tarde, em V.59, será usado esse mesmo raciocínio para justificar o não envio de caros presentes a Estela. Marcial parece ter tomado o cuidado de separar, no arranjo do livro, epigramas tão semelhantes, favorecendo, nesse caso, a *uariatio*.

V.64 E 65³⁷

Em V.64, epigrama filosófico de ambientação convivial, o poeta estimula os escanções Calisto e Álcimo e os convivas de um banquete a aproveitarem o momento presente, pois o Mausoléu da família dos Flávios, visível a partir da sala do banquete em que se encontram, os adverte de que a morte chega para todos, até mesmo para os deuses (em referência, aqui, a Vespasiano e a Tito, pai e irmão, respectivamente, de Domiciano, e divinizados após a morte). No epigrama seguinte, V.65, o poeta exalta espetáculos que Domiciano promovera na arena do Coliseu e, para tanto, afirma serem superiores aos feitos de Hércules. Assim, conclui, se o herói grego, por suas façanhas, fora divinizado após a morte, Domiciano também o será. Mas – se apressa em acrescentar o poeta – só dali a muito tempo. Em outras palavras, Marcial deseja vida longa ao imperador, o que equivale a dizer que este vai demorar muito a se juntar ao irmão e ao pai no Mausoléu da família citado no epigrama anterior.

V.78 E 79

O longo epigrama 78, situado já bem perto do fim da recolha, é construído na forma de um convite para jantar dirigido a Torânio, amigo a quem mais tarde o poeta dedicará um livro inteiro (o IX). Depois de listar ao amigo os modestos alimentos que serão servidos, e de classificar o jantar como moderado e sem luxo, o epigramatista lembra, contudo, que o que realmente importa é o clima de amizade, cumplicidade e serenidade que presidirá esse agradável encontro: nada de mentiras, falsas demonstrações de apreço, simulações; além disso, Marcial não lerá um enfadonho livro de poesia, como faziam muitos anfitriões, nem haverá dançarinas sensuais perturbando, com suas danças excitantes, a paz dos convidados; apenas um jovem tocando sua agradável flauta, bem como companhias femininas bem escolhidas. Esse comportamento franco, educado e altruísta apresentado pelo “anfitrião” Marcial pode ser contrastado com o do prepotente e vaidoso Zoilo do epigrama seguinte (79), que, a pretexto de cuidados com a saúde, se põe a trocar a túnica de jantar (a *synthesis*) várias vezes durante a *cena*, a fim de impressionar os pobres convidados com a abundância de seu guarda-roupa e ostentar, ridiculamente, a sua condição de liberto enriquecido. A contiguidade dos dois epigramas estimula essa comparação entre as posturas dos dois modelos de anfitrião. Pode-se pensar ainda que o leitor habitual de Marcial se recordaria de outros epigramas já publicados atacando o novo-rico Zoilo e sua lamentável preocupação em ostentar riqueza, sobretudo o célebre e longo poema III.82, que expõe os seus reprováveis e ridículos comportamentos à mesa, comparando-o, ao final, ao Trimalquião petroniano.³⁸ Para esse leitor, então, o retrato do personagem Zoilo, que é relativamente econômico em V.79, seria mais completo e mais complexo, intensificando o confronto com a postura do anfitrião de V.78.

³⁷ Outro exemplo de Howell (1995, p. 8), ao qual apomos observações nossas.

³⁸ Outros exemplos seriam II.16, 58 e 81 (talvez também II.19 e IV.77). Cf. também XI.37, publicado mais tarde.

3.5. PARES DE EPIGRAMAS PRÓXIMOS, MAS NÃO CONTÍGUOS³⁹

V.20 E 22

O poema exortativo V.20, em que o poeta convida o amigo Júlio Marcial a aproveitar o momento presente, lista as atividades prazerosas em que ambos empregariam o seu tempo livre, caso o tivessem, bem como aquelas, insuportáveis, que certamente evitariam. Dentre estas últimas, destaca a incômoda tarefa de estar todas as manhãs no átrio da casa de seus patronos para saudá-los (a *salutatio*). Em V.22, o epigramatista alveja um patrono de nome Paulo, a quem, para saudar, o poeta precisa enfrentar um caminho íngreme e cansativo, e a quem nunca encontra em casa, pois sempre já saiu, mais cedo (Paulo, conquanto patrono de Marcial, é cliente de patronos mais poderosos, a quem tem igualmente de levar a *salutatio* matinal). Nesse caso, os epigramas não são contíguos, já que estão separados por outro de diferente temática (21), mas, ainda assim, são próximos o suficiente para que o leitor perceba a sua relação. Observe-se também que se trata, no par em questão, de um epigrama filosófico e de homenagem (20) relacionado a um de tipo invectivo (22). E que 20 e 22 se ligam de alguma forma ao par 18 e 19 (cf. 3.4), também eles centrados nas relações de clientela, ainda que focando em outra de suas facetas, a troca de presentes.

V.34 E 37

Trata-se de dois epigramas fúnebres e de tema comum: o lamento pela morte de uma pequena escrava do poeta, de nome Erócion, morta antes de completar os seis anos de idade. O poeta dispõe os poemas em posições relativamente próximas, mas evita a total contiguidade por meio da inserção de duas peças com diferente temática (35, sobre a lei acerca dos lugares no teatro, e 36, contra um patrono ingrato). Com efeito, dois epigramas, em sequência, filiados ao mesmo subtipo (fúnebre) e sobre a mesma pessoa falecida, deveriam parecer repetitivos. Mas essa separação espacial do par apenas reforça uma *uariatio* que já é buscada internamente, na composição das duas peças. Enquanto V.34 busca simular as fórmulas do epigrama sepulcral convencional, terminando, no último dístico, com o tradicional pedido para que a terra não pese sobre a menina ali sepultada (*nec illi, terra, grauis fueris*, vv. 9-10), V.37 é construído desde o início como um longo elogio das características físicas e morais da menina, elogio esse baseado em uma série de comparações com elementos sublimes da natureza. Não à toa, o primeiro epigrama tem 10 versos, extensão mais consoante à tradição do epigrama sepulcral, enquanto o segundo possui mais que o dobro, 24 versos.

Outra diferença: enquanto V.34 é epigrama sério, sentido, triste e permeado de um *páthos* respeitoso que até faz o leitor se esquecer da baixa estatura social da figura homenageada, V.37, por outro lado, apesar de começar igualmente grave e lamentoso, descamba repentinamente para uma invectiva sarcástica contra um indivíduo que repreendera o poeta por estar a lamentar a morte de uma criatura tão insignificante quanto uma pequena escrava. Peto, esse indivíduo, lembra que ele próprio perdera a esposa recentemente (uma

³⁹ Ver nota 33.

mulher famosa, suntuosa, nobre e rica, não uma reles escravinha) e, nem por isso, desesperara e deixara de gostar da vida. O poeta, com fina ironia, elogia a firmeza de espírito e a coragem de Peto, que recebeu da esposa uma herança de 20 milhões de sestércios e, nem por isso, deixou de amar a vida. Assim, se em V.34 Erócion é considerada parte da família, quase uma filha, em V.37 Peto maldosamente a rebaixa à sua condição social real, de escrava, apontando a inadequação dos sentimentos do poeta, que, conseqüentemente, lhe dirige suas farpas.

Note-se, por fim, que uma terceira diferença importante entre os dois epigramas é o metro: o primeiro é composto em dísticos elegíacos; o segundo, em trímetros iâmbicos escazontes. Poder-se-ia mesmo dizer que o leitor atento, ao terminar a leitura da parte séria de V.37 (que vai até o verso 17) e perceber que se tratava de mais um poema sobre a morte de Erócion, estranharia o fato de um epigrama fúnebre ter sido composto em escazontes, metro que, em Marcial, segundo Wolff (2008, p. 97), é quase sempre empregado para a invectiva satírica; o leitor passaria então, talvez, a desconfiar de que o epigrama não terminaria sério tal como começara.

3.6. POSIÇÕES MEDIAIS DE DESTAQUE

Certas posições no meio do volume podem ser exploradas, no arranjo dos poemas, para efeitos de ênfase, seja o *locus* que representa a metade exata, matemática, do livro, sejam os *loci* que lhe ficam próximos.

No Livro V, o epigrama 42 pode ter sido posicionado exatamente na metade do livro (há o mesmo número de epigramas – 41 – antes e depois dele) por abordar um tema que é um dos mais importantes na obra de Marcial: a amizade. Com efeito, o poema, dirigido a um “tu” genérico (o que confere à mensagem filosófica um caráter universal), defende que somente os bens que são dados aos amigos permanecem na posse de quem os deu, ao passo que aqueles que se prefere guardar, acumular ou reinvestir podem sofrer as vicissitudes do destino:

V.42

*Callidus effracta nummos fur auferet arca,
prosterne patrios impia flamma lares:
debitor usuram pariter sortemque negabit,
non reddet sterilis semina iacta seges:
dispensatorem fallax spoliabit amica,
mercibus extractas obruet unda rates.
Extra fortunam est quidquid donatur amicis:
quas dederis, solas semper habebis opes.*

Vai furtar de tua arca a prata hábil ladrão,
e ímpia chama arrasar teu lar paterno;
negará o devedor o principal e os juros,
vai roubar-te as sementes sítio estéril;
teu tesoureiro amante astuta vai pilhar,

e o mar tragar teus barcos carregados.
Salvo do Acaso está o que aos amigos se dá:
só terás para sempre os bens que deres.⁴⁰

3.7. AS POSIÇÕES FINAIS

Em geral, a porção final dos livros de Marcial apresenta novamente alguns epigramas consagrados a patronos e a amigos, muitas vezes recomendando-lhes, numa espécie de dedicatória tardia, o livro em questão. Também são frequentes, nessa posição, poemas que fazem referência à própria poesia, sejam os de finalidade dedicatória que acabamos de mencionar, sejam os que tecem reflexões mais específicas sobre gênero poético, opções estéticas e filiação a modelos.

No caso do Livro V, destacam-se, na porção final, dois epigramas de que já tratamos: 78, o convite para jantar dirigido ao amigo Torânio, e 80, uma dedicatória do livro a Severo e a Segundo. Pode-se acrescentar ainda o dístico homoerótico dirigido ao escravo Díndimo, penúltimo da coleção (83). E, apesar de estar já um pouco afastado do fim do volume, poder-se-ia dizer que ocupa uma posição final de destaque o epigrama dirigido a Faustino (71). O mesmo talvez não se possa dizer de 65, o último da série consagrada ao imperador. Causa espécie, aliás, que o derradeiro poema dedicado ao soberano venha tão cedo na coleção, a mais de 20 poemas distante do fim, quando a praxe, na maioria dos outros livros de temas diversos publicados sob esse *princeps*, seja a colocação de tais peças muito mais perto do efetivo final dos volumes.⁴¹

3.8. AS SATURNAIS E AS POSIÇÕES FINAIS

Como já informado anteriormente, há no livro ao menos 11 epigramas relacionados, direta ou indiretamente, às Saturnais (16, 18, 19, 30, 49.8-10, 52, 59, 68, 80, 81 e 84), muitos deles já comentados nos tópicos anteriores em razão dos outros tipos de inter-relações em que estão envolvidos.

A série “saturnal” culmina com três epigramas posicionados no final do volume (80, 81 e 84), dos quais os epigramas 80 e 84 merecem algumas considerações, dados os efeitos de sentido que a sua leitura pode encetar.

⁴⁰ Empregamos na tradução dodecassílabos com acentuação fixa na 6ª e 12ª sílabas (para os hexâmetros) e decassílabos com acentuação fixa na 6ª, 8ª e 10 sílabas (para os pentâmetros).

⁴¹ Cf. II.92 (penúltimo); III.95 (a cinco poemas do fim); VI.91 (a três poemas do fim); VIII.99 (último); VIII.82 (último); IX.101 (antepenúltimo). O que mais se aproxima do Livro V é o IV (cf. IV.74, situado a 15 poemas do fim). O caso do Livro I, em que o último poema ligado a César (I.104) está situado 14 epigramas antes do fim, precisa ser relativizado, dada a longa extensão desse volume (118 epigramas), o que torna aceitável uma noção de “porção final” do livro alargada até o 104. Deixamos de fora dessas estatísticas os livros X e XI, publicados – no caso do Livro X, a sua segunda edição – após a morte e a derrocada da memória de Domiciano, o que alterou, naturalmente, a composição desses volumes, dos quais teriam sido retirados os encômios ao *princeps* assassinado, sem, contudo, ter sido acrescentado um número equivalente consagrado aos novos soberanos.

V.80, como mencionado, é uma derradeira dedicatória do volume a Severo e a Segundo, que deverão avaliar e corrigir os epigramas que o compõem, apresentados pelo próprio autor como “ninharias”, “bagatelas” poéticas (*nugae*, v. 3). O par de leitores-críticos reluta em aceitar a tarefa, pois não quer, ao se ocupar dela, acabar por “perder as suas férias” (*perdere ferias*, v. 4), referindo-se ao período do ano em que se encontram, o das festividades Saturnais, em que se suspendiam as atividades cívicas (julgamentos, deliberações e declarações de guerra), as aulas, as tarefas agrárias, parte do comércio *etc.*

Quanto ao epigrama V.84, ao mesmo tempo em que representa o fim do livro (por ser o último do volume), descreve o fim do período das Saturnais, lamentado pelas crianças, que devem voltar às aulas (vv. 1-2), e pelos praticantes de jogos de azar, tolerados somente durante essas festividades (vv. 3-5). É como se o Livro V representasse, no seu todo, os cinco ou sete dias da festa⁴² (materializados nas várias referências a ela ao longo da recolha: 16, 18, 19, 30, 49.8-10, 52, 59, 68, 80, 81), que, agora, chegam ao fim, no último poema do volume. O procedimento, porém, não é inédito, já que Marcial o utilizara também no encerramento de *Apophoreta*, quando, no epigrama 223, o último da coletânea, faz referência ao retorno dos meninos às atividades escolares após o recesso das Saturnais.

Assim, os epigramas 80 e – sobretudo – 84, que trazem referências às Saturnais e são colocados, na arquitetura do volume, nas suas posições finais, chamam a atenção para a importância do elemento saturnalício na estrutura geral do Livro V, seja quantitativamente (presença em 11 peças), seja pela própria relação com a época de publicação do volume.

4. ALGUMAS CONCLUSÕES

Como é praxe em todos os 15 volumes de Marcial, os epigramas iniciais do Livro V fazem a dedicatória expressa da obra a um ou mais indivíduos, que, no caso, são o imperador ou certos intermediários que dão acesso a ele (1-2, 5-6 e 15). Também como em outros livros, ocupam igualmente posições iniciais de destaque, ainda que sem a função dedicatória, epigramas de encômio ao soberano (3, 7 e 8) ou a outros patronos (10-12). As mesmas observações valem para as posições finais: 71 e 78 (encômios, embora não ao *princeps*) e 80 (dedicatória do volume). Epigramas programáticos, com importante conteúdo metapoético, também ocorrem em ambas as posições (2, 5 e 15; 80). Por fim, o epigrama 42, na metade matemática do livro, aborda tema de grande importância na carreira e na poesia de Marcial, a amizade.

O princípio geral e preponderante a guiar o arranjo dos epigramas no livro é a *uariatio*, como ocorre, aliás, em todos os volumes de I a XII. Ela se manifesta no tema, na extensão, no metro e mesmo quanto ao amigo ou patrono a quem o poeta se dirige, sempre com o propósito de evitar uma leitura monótona e cansativa:

⁴² Marcial fala tanto em cinco dias (*Apoph.* 79 e 142; VII.53) quanto em sete (*Apoph.* 72), o que reflete certa variabilidade em sua época na maneira de celebrar a festa.

- a) *uariatio* no tema: epigramas com a mesma temática não costumam vir em sequência ao longo do volume, ainda que a inserção de algumas peças entre eles ainda os mantenha, por vezes, próximos. Pudemos perceber esse tipo de variação no ciclo contra indivíduos que desrespeitavam a *lex Roscia Theatralis* (8, 14, 23, 25, 27, 35, 38, 41), mas o mesmo pode ser observado nos epigramas contra caçadores de herança (37 e 39) ou de jantares (44, 47 e 50), contra mulheres feias (29, 43 e 45), novos-ricos (13 e 79), efeminados (41 e 61) e patronos ingratos ou avarentos (16, 18, 19, 22, 36, 81, 82, 84). Nota-se o mesmo, ainda, nas três peças centradas na temática do *carpe diem* (20, 58 e 64) e nas quatro de amor pederástico (46, 48, 55, 83), todas cuidadosamente distanciadas no desenho do livro. Citem-se ainda os dois epigramas de tema fúnebre, já comentados, sobre a morte da escrava Erócion (34 e 37), e os dois poemas que comentam distantes fatos da história romana (69, sobre a morte de Cícero ordenada por Marco Antônio, e 74, sobre Pompeu Magno).
- b) *uariatio* no metro: sendo o número de epigramas em dísticos elegíacos (58) muito maior que o daqueles compostos em hendecassílabos falécios (16) e trímetros iâmbicos escazontes (10), o elegíaco, mais abundante, ocorrerá, forçosamente, em epigramas em sequência.⁴³ No entanto, o número máximo de peças em sequências desse tipo é nove e, ainda assim, ocorrendo no livro uma única vez (61-69).⁴⁴ Há uma série de seis epigramas (29-34) e duas de quatro (45-48 e 74-77); as demais não ultrapassam três poemas.⁴⁵ Mais comum no livro é, ao contrário, a alternância de um epigrama em elegíacos com um epigrama em outro metro, o que se dá nas seguintes sequências: 1-9, 11-15, 18-21, 23-29, 34-42, 48-52, 53-57, 59-62, 69-71, 72-74 e 77-81. Por duas vezes, como se vê, a alternância perfeita se mantém por nove poemas: 1-9 e 34-42.
- c) *uariatio* na extensão: apenas uma única vez três epigramas com o mesmo número de versos ocorrem sequencialmente (50-52, com oito versos). Há dois epigramas de mesma extensão em sequência nove vezes. Em todo o restante do livro, há plena alternância.
- d) *uariatio* quanto ao homenageado: quando o poeta homenageia ou se dirige a um amigo ou patrono em mais de um epigrama, essas peças raramente ocorrem juntas no livro. Depois do poema dedicado a Sexto (5), o poeta só volta se dirigir a ele em V.38, em que o liberto é o interlocutor escolhido para um comentário maldoso a respeito de uma terceira pessoa, Calístrato, um falso cavaleiro; Régulo é o destinatário da mensagem metapoética de V.10, só sendo de novo eleito como interlocutor em V.21 (é mencionado ainda, em terceira pessoa, em 28 e 63); a Severo o poeta se dirige em V.11 (para tecer o elogio do anel de Estela), voltando a fazê-lo apenas no final da recolha, no epigrama de dedicação do livro a Severo e a Segundo (V.80); Faustino é o interlocutor do poeta

⁴³ Essas afirmações valem para qualquer um dos livros I-XII de Marcial, pois, como mostrou Citroni (2004, p. 142), há, em todos eles, a mesma hierarquia numérica entre os três metros referidos: uma maioria de poemas em dísticos elegíacos, uma presença consistente de poemas em hendecassílabos falécios e alguns epigramas em colímbos, cujo número é sempre muito inferior ao de hendecassílabos.

⁴⁴ No conjunto dos livros I-XII, o recorde será de dez epigramas em dísticos elegíacos em sequência (Wolff, 2008, p. 98).

⁴⁵ Por outro lado, jamais ocorrem seguidos, nesse livro, dois epigramas em hendecassílabos falécios ou dois em escazontes, assim como não ocorre um epigrama em falécios seguido de um em escazontes.

em duas invectivas contra terceiros, sendo agraciado, depois, com uma homenagem mais direta (32, 36 e 71, respectivamente); por fim, os dois epigramas dirigidos a Rufo para atacar terceiros são também separados por uma considerável distância (51 e 72).

Mas, por vezes, o arranjo em sequência de vários poemas com um mesmo tema ou finalidade pode servir a determinados efeitos, como a série “cesarina” 1-15,⁴⁶ que visa à intensificação da homenagem ao *princeps* e enfatiza a proposta do livro de ser uma obra isenta das costumeiras licenciosidades, inadequadas à seriedade da figura de Domiciano.

Da mesma forma, a disposição lado a lado (ou muito próxima) de dois poemas pode convidar a uma leitura conjunta ou a se perceberem certas relações de igualdade ou contraste entre eles, como vimos nos pares 11 e 12, 15 e 16, 18 e 19, 20 e 22, 34 e 37, 64 e 65, 78 e 79.

Por fim, observa-se, no Livro V, o gosto do poeta por fazer brincadeiras metalinguísticas com o final físico do volume, como, no caso, a sutil analogia, em V.84, entre o fim do período festivo que é o adequado para a leitura do tipo de poesia ali contida – as Saturnais (cf. V.30) – e o fim do próprio Livro V, que se dá exatamente no epigrama em que se fazem essas analogias, o 84, que é o último do volume.

REFERÊNCIAS

CESILA, R. T. *Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise*. 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2004.

CESILA, R. T. Saturnais: uma época para ler Marcial. *Phaos*, v. 5, p. 13-19, 2005.

CESILA, R. T. *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de Bīlbilis*. 2008. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2008.

CESILA, R. T. *Volumina, tabellae, codices: contribuições da poesia de Marcial para a bibliologia. O quê as Letras têm?* *Caderno de Atividades Acadêmico-Científico-Cultural*, n. 1, p. 1-23, 2014.

CESILA, R. T. *Epigrama: Catulo e Marcial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

CITRONI, M. M. *Valerii Martialis Epigrammaton Liber I*. Introduzione, testo, apparato critico e commento a cura di M. Citroni. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1975.

CITRONI, M. Martial, Pline le Jeune, et l'identité du genre de l'épigramme latine. *Dictynna [on-line]*, n. 1, p. 125-53, 2004. Disponível em <<http://dictynna.revues.org/172>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*. Edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.

⁴⁶ Excetuados, como vimos, os epigramas 4, 9 e 13.

FUSI, A. M. *Valerii Martialis. Epigrammaton liber tertius*. Hildesheim; Zúrique; New York: Georg Olms, 2006.

HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (Ed.). *The Oxford Classical Dictionary*. 3. ed. New York: Oxford University Press, 1999.

HOWELL, P. *Martial. The Epigrams Book V*. Oxford: Aris & Phillips, 1995.

PIMENTEL, C. S.; LEÃO, D. F.; BRANDÃO, J. L.; FERREIRA, P. S. *Marcial. Epigramas*. Tradução de D. F. Leão (*Livro dos Espetáculos*, livros IV, VII, XI e XIII), J. L. Brandão (livros I, II, VI, IX e XII) e P. S. Ferreira (livros III, V, VIII, X e XIV); introdução e notas de C. S. Pimentel. Lisboa: Edições 70, 2000 (v. I-II), 2001 (v. III) e 2004 (v. IV).

SHACKLETON BAILEY, D. R. *Martial. Epigrams*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. (Loeb Classical Library).

SUETONIUS. *The Lives of the Caesars*. With an English translation by J. C. Rolfe. 2 vol. London: William Heinemann; New York: Macmillan, 1914.

WOLFF, É. *Martial ou l'apogée de l'épigramme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Recebido em: 30/08/2017

Aprovado em: 20/11/2017

RESENHA CRÍTICA

BONAZZI, Mauro; SCHORN, Stefan. *Bios Philosophos: Philosophy in Ancient Greek Biography*. Turnhout: Brepols, 2016. 313p. ISBN 978-2-503-56546-0

Gustavo Laet Gomes*
Bernardo C. D. A. Vasconcelos**

* Mestre em Filosofia
pela Universidade
Federal de Minas
Gerais. guslaet@
gmail.com

** Mestre em
Filosofia pela
Universidade Federal
de Minas Gerais.
bernardovasconcelos
@gmail.com

Bios Philosophos. Philosophy in Ancient Greek Biography (Brepols, 2016), organized by Mauro Bonazzi and Stefan Schorn, delivers a both deep and wide tour through the philosophical aspects of Greek biographical production. On one hand, it does not concentrate only in the later periods of Greek philosophy, when biographical production abounded, but goes all the way back to the fourth century BCE, when biographical texts were fragmentary and mingled with other styles. On the other, it tries to unveil the philosophical motives in the works of authors who tend to be disregarded as historians, biographers, hagiographers or even as mere fans of the most prominent figures of their own schools.

In our review, we will attempt to give a brief account of the ten articles that make up this volume, which, in turn, will hopefully provide an overview of the different connections between the biographies and biographers and their philosophical motives.

Thomas Bénatouil's *Pythagore chez Dicaearque: anectodes biographiques et critique de la philosophie contemplative* (p. 11-36) proposes an inversion of the traditional interpretation regarding the testimony of Dicaearchus of Messana about the life of Pythagoras. Since antiquity, Dicaearchus' reports tend to be seen as positive, because they present a Pythagoras devoid of mysticism and apparently more interested in practical matters. Bénatouil shows, instead, that there are several evidences pointing in the opposite direction: the way Pythagoras uses of charm and persuasion in his dealings with the citizens of Croton, obtaining their admiration by means of elaborate discourses meticulously prepared to reach each type of audience (elders, women, young people, and even children and barbarians), and the fact that Pythagoras introduced a theory of soul contrary to that of Dicaearchus'. These tenets would actually be very different from Dicaearchus' own idea of a practical life, making Pythagoras a perfect counter-example. Bénatouil explores the motivations that underlie Dicaearchus' testimony, who was a close follower of Aristotle and heir

to the polemics against the Academics. His testimony on Pythagoras fits perfectly well with his criticism of the excessive elaboration of the Platonic dialogues, as well as his differences with Heraclides Ponticus and the mysticism around the contemplative life. His Pythagoras, devoid of mysticism, legend and inspired speeches is the exact opposite of Heraclides'. The care and neutrality with which Dicaearchus presents his Pythagoras, contrary to what most interpreters (both ancient and modern) see as a realistic ethical model for practical life, reveals only what Bénatouil calls a methodological distance, proper of the accomplished historian he is said to have been.

Philip Sidney Horky, in *Empedocles Democraticus: Hellenistic Biography at the Intersection of Philosophy and Politics* (p. 37-70), evaluates the political and philosophical engagement of the Hellenistic historian Timaeus of Tauromenium from one of Diogenes Laertius' multilayered reports on the political views of Empedocles of Agrigentum. The first layer of Diogenes report is presumably taken from Aristotle's lost work *On Poets*, where he presents what Horky defines as an anarchist Empedocles – anarchist for Aristotle being someone free in the sense of not being subject to any sort of rule. Aristotle's Empedocles is a braggart who, claiming divinity, believes to be more than human, and so not required to be involved in political matters. The second layer is the testimony of Xanthus of Lydia, a Sicilian historian who was a contemporary of Empedocles. He reports that Empedocles gave up kingship to live a simple life as a man of the people. Xanthus' Empedocles resembles a Pythagorean and is very different from the anarchist of Aristotle: a man who gives up power to live a simple and common life among his companions. Finally, the Empedocles of Timaeus of Tauromenium is an accomplished democrat, deeply involved in politics, who works to expose a coup attempt to install a tyranny in Agrigentum. According to Horky, the account of Timaeus is not independent of those of Aristotle and Xanthus. He actually draws from both sources dialectically. He explains why Xanthus classify Empedocles as a man of the people by actually depicting him as the opposite of Aristotle's anarchist: an active defender of democracy.

Dino De Sanctis' *La biografia del Κῆπος e il profilo esemplare del saggio epicureo* (p. 71-99) presents two exemplars of Epicurean biographies extracted from the Herculaneum papyri: the two books *On Epicurus* from Philodemus of Gadara, and the *Life of Philonides* of Laodicea (whose authorship some scholars attribute to Philodemus as well). De Sanctis' goal is to show the particulars of Epicurean biographies and how they differ from the Peripatetic biography style. Peripatetic biographies are mostly anecdotal, concentrating on minimal events, some intended to praise the protagonists, some not so praiseworthy (which is supposed to produce an air of neutrality). Epicurean biography, on the other hand, is a construction that focuses on the tenets of the Epicurean School and the figure of the master – Epicurus – depicted as a proto-philosopher, a model of ethical conduct. Its purpose is clearly to keep the doctrinal identity and the cohesion of the School. While Philodemus' *On Epicurus* deals with the good character of the master himself, the *Life of Philonides* depicts a Philonides that is so close to the master that ends up being a sort of "alter Epicurus", in the words of De Sanctis, who shows that this type of reference to the master is also present in other instances of Epicurean

biography. The idea of a proto-philosopher goes back to Socrates between his followers (especially the Socrates of the *Apology* and of the *Phaedo*, and the Socrates of Xenophon). Yet, different from the dialogical relationship Socrates established with his followers (also called friends, as among the Epicureans), in the Garden, the teachings of the master are not subject to questioning. This unconditional adhesion has the therapeutic goal of providing a tranquil life and is attested by the lives of renowned Epicureans.

Jan Opsomer, in *Plutarch's Unphilosophical Lives: Philosophical, after All?* (p. 101-126), starts from the apparently trivial question of why Plutarch does not include biographies of philosophers in his *Lives* to demonstrate how philosophical Plutarch's *Lives* are after all. Plutarch preferred characters are almost exclusively statesmen: politicians, lawgivers, generals, emperors. What he emphasized in these characters are their actions, especially how they relate to virtue, for good and for evil. Wouldn't it be in the interest of his moralizing project to include a few philosophers – who, after all, are proposers of ethical theories and values – as his champions of virtue (or failures, for all that matters)? Opsomer offers some conjectures on what could have been Plutarch's reasons for preferring practical men instead of philosophers. In the case of philosophers, for instance, underneath the straightforward consistency between theory and practice is the theory itself. In other works, when dealing with Epicureans and Stoics, Plutarch indicates that their theories, being inconsistent in themselves, cannot produce any sort of consistent practice. Moreover, the lives of men engaged in activities with a strong practical side tend to be richer as examples of conduct, even in the application of philosophical principles, which, when they possess, they usually take as laws of conduct, and not theoretical questions. Overall, Plutarch's lives are actually full of philosophical questions and of philosophers too, even if not in the protagonist roles. As for his subjects, he selects them according to character traits he wants to explore, with the goal to produce models of conduct with which people can identify themselves and even emulate. He seems to think that this brings his readers nearer to the philosophical teachings he wants to convey: here are some normal people, albeit famous, who can live according to virtue, even if they are not philosophers.

In *The Spectacle of Life: Biography as Philosophy in Lucian* (p. 127-155), Karin Schlapbach shows how biography is a fundamental instrument for Lucian's approach to philosophy. Although none of Lucian's works can be classified strictly as biographies, many of them contain biographical information (about historical and fictitious characters). Schlapbach chooses three paradigmatic works that draw substantially from the biographical style: *Nigrinus' Philosophy*, *The Life of Demonax* and *The Death of Peregrinus*, portraying philosophers (or a would-be philosopher, in the case of Peregrinus). According to Schlapbach, in his portrayal of philosophers, Lucian introduces a third level of complexity to the overall established *topos* of the harmony between discourse (*logos*) and way of life (*bios*). This third element are *gnomai*, thoughts and intentions that underlie a philosopher's (or a would-be philosopher's) actions and discourses. Thus, she analyzes the interactions between these three factors – actions, discourses and underlying intentions – in those three works, and what are the strategies that Lucian adopt to explore the dynamics between those three factors, revealing

how actions are used as discourse and how discourses are actions. This means that actions themselves do not reveal a way of life derivative from one's discourses, but are actually part of the communicative strategy of both philosophers and posers. Consequently, actions do not reveal thoughts (*gnomai*) in an unambiguous way, as no kind of expression is free of ambiguity. This reveals the active role of the interpreter in Lucian, for he is crucial for the establishment of the philosophical message. It also reveals how biography is fundamental for Lucian's approach to philosophy since it provides context for the interpretation of the philosophical discourse.

In *Biographie und Fürstenspiegel. Politische Paränese in Philostrats Vita Apollonii* (p. 157-195), Stefan Schorn shows that, contrary to the general tendency to disregard Philostratus' *Vita Apollonii* as a mere sample of ancient romance, relevant only in discussions about fiction in antiquity or as a testimony of Greek identity in the third century CE, Philostratus' work features an interesting dialogue with different philosophical-exhortative traditions. In order to explicit this dialogue, Schorn builds upon the previous work of Flinterman (1995), which analyzed Apollonius' exchange with Vespasian, and sets out to do the same with the remaining exchanges between the main-character, himself a Pythagorean philosopher, and the other kings, namely Vardanes I of Parthia, Phraotes and an Indian king whose name is not provided. In these exchanges, exhortation comes as warnings with the goal of establishing an ethics of government or in the form clarifications regarding state and social theories. The three kings react to Apollonius differently, resulting in different appreciations of their capacity to rule and the level of apprehension of philosophy that each paradigmatic type is capable. Schorn's goal, then, is twofold: eliciting the monarchic theory at play in each exchange and the philosophical exhortative tradition to which it belongs. His hypothesis is that each exchange features a different paradigm of mirror of princes. Interestingly, he points out in the end, there is in the text a clear split between the way of life that can be practiced by philosophers and rulers; and, therefore, a refusal of the Pythagorean thesis according to which the king must live like a philosopher. The kings can't be considered wise, and the one who is *de facto* wise, is not a ruler. Building upon the depth of exchange and the advices Apollonius offers to each different king, Schorn believes that underlying the play of historical and literary elements there is a deep and legitimate philosophical question: what types of rulers can be influenced by philosophy and to what extent?

In *Zwischen Polemik und Hagiographie: Iamblichs De vita Pythagorica im Vergleich mit Porphyrios' Vita Plotini* (p. 197-220), Irmgard Männlein-Robert analyzes Iamblichus' *Vita Pythagorica* in the context of the biographies and hagiographies of the imperial period. The author seeks to investigate whether Iamblichus' *Vita Pythagorica* is in polemic against another work; and, if so, against which one. Männlein-Robert focuses on the hypothesis that Iamblichus' polemic is directed against Porphyry's *Vita Plotini*, which has interesting similarities to Iamblichus' work, for both are structured as hagiographic introductions to the lives of their respective protagonists, containing the program of their philosophies and the way of life they advocate. According to Männlein-Robert, each of these biographies reveals a certain point of view within the Platonic philosophy. While Porphyry selects a

contemporary author, revealing a sort of new tendency, Iamblichus, more conservatively, chooses a legendary figure, which allows him to highlight certain archaic aspects of Platonism and the religious practices he associates with Pythagoras. The polemic, however, is not explicit; it appears in the literary characterization of each work, and in the hagiographical styling of the protagonists and their way of life.

In *Depicting the Character of Philosophers: Traces of the Neoplatonic Scale of Virtues in Eunapius' Collective Biography* (p. 221-258), Matthias Becker presents evidences of the presence of Neoplatonic *scales of virtues* in the *Lives of the Philosophers and Sophists*, a collective biography written around 400 CE by Eunapius of Sardis, decades before Marinus' *Life of Proclus*, where scales of virtue were explicitly declared "a method of biographical edification". In Eunapius' work, Becker finds clear parallels with all the six kinds of virtue present in the *Life of Proclus: natural virtues*, which evince how the excellence of the soul manifests itself through the physical constitution of philosophers; *ethical virtues*, which are qualities of disposition; *political virtues*, the characteristics of an excellent man; *purificatory virtues*, which relate to the process of the soul's separation from the body; *theoretical virtues*, related to intellectual perfection; and *theurgic virtues*, which relate to the *telos* of deification of the philosopher. According to Becker, Eunapius applies these virtues in a hierarchical form culminating with the theurgic virtues, indicating adherence to Iamblichus' hierarchy of virtues, which ultimately aims at the soul's unification with God. By presenting these virtues across multiple biographies, Eunapius creates a sort of mosaic of the ideal philosopher, which excels in all virtues of the scale, drawing from different particular lives that excel in the different virtues.

In *Il filosofo platonico secondo Damascio* (p. 259-274), Franco Trabattoni presents the ideal of the Platonic philosopher according to Damascius of Damascus, the last scholarch of the Academy, as depicted in the extant fragment of his *Life of Isidore*. Different from other biographical works, the *Life of Isidore* (whose title is actually a reconstruction) is not only about the character of Isidore, Damascius master and precursor as the head of the Academy, but mentions other characters as well, which helps to form Damascius' ideal of philosopher. In this sense, it has similarities with the *Lives* of Eunapius, including the fact that it is not strictly a hagiographic work, but contain a certain level of philosophical criticism. For Damascius, whose problem is to stand against the inexorable advancement of Christianity, it was not sufficient to continue presenting a few exceptional characters (as in previous Neoplatonic biographies), but to show how Platonic philosophy was capable of continuing and advancing ancient Greek philosophical knowledge. Hence, it is important for him to show that the fate of the Platonic philosophy is not dependent on particular exceptional characters, such as Isidore or his priors, but that an Isidore can beget a Damascius, who can beget yet another philosopher just as good as or even better than the others. Damascius' ideal philosopher is, of course, connected to the divine, as is the case with all Neoplatonic heroes, but for him, the indexes of this divine relationship manifest themselves in humane characteristics. The ideal philosopher is someone who possesses a number of ethical, moral, and intellectual virtues that ultimately work for the good of those who live around him.

In this sense, according to Trabattoni, Damascius' ideal philosopher is more Platonic than Neoplatonic, for the divine reveals itself as what is the maximum level achievable for a human being, and not in a transfiguration of man into God during his lifetime. This does not mean that Damascius rejects the divine tenets of Neoplatonism. He certainly believes in the supernatural and praises theurgic virtues, but he seems to believe that the final mingling of men with the divine happens only after death, while in life the philosopher must move according to human possibilities.

In *Κάθαρσις e protrettica nel βίος dei* Prolegomena alla filosofia di Platone (p. 275-308), Mauro Regali compares the anonymous work *Prolegomena to Platonic Philosophy* with Olympiodorus' biographical accounts of the life of Plato in his comment to *First Alcibiades*, detailing important differences between the two accounts of the life of Plato and emphasizing the several innovations introduced by the author of the *Prolegomena*. According to Regali, the *Prolegomena* clearly have a protreptic character developed around the divine origin of Plato and the cathartic form (εἶδος καθαρτικόν) of his life. The Anonymous intention seems to be to show to an eventual student how Plato embodies all of the Neoplatonic virtues (of the scale of virtues) in order to guide him through his studies of the dialogues. Regali enters into the details of 15 different aspects in which the Anonymous' life either modifies the accounts of Olympiodorus (especially his interpretations of the narrated anecdotes) or literally introduces new elements or even completely new anecdotes that reinforce his goal of proving the divine origin of Plato and the purifying character of his life. This, in its turn, is clearly aligned with the purification themes found in the *Phaedo*, who, for the Neoplatonists, depicts the philosophical life as a purification process to release the soul from the bonds of the body and the sensible world.

Bios Philosophos' articles, then, cover all periods of Ancient Greek Philosophy and succeeds in forming a unity centered on the ethical and political aspects of the philosophical thinking of the biographees throughout the different traditions. The apparent imbalance towards biographies of characters related to Pythagoreanism and Platonism seems to be due not to a matter of preference, but of availability, biographies having become a central style among Neoplatonist philosophy. Regarding this, we should highlight the authors' focus in extracting the philosophical tenets from texts that sometimes approach the hagiographical style. In this sense, we should also highlight three central articles, the ones about Plutarch's biographies of non-philosophers, Apollonius' dialogues with different kings, and Lucian's use of the biographical style to convey a philosophical discourse. It is not that they surpass the others in quality (for all of them are praiseworthy), but because they capture the very essence of the book's proposal, depicting the central role of *bios* in the constitution of a philosophical message.

Recebido em: 05/09/2017

Aprovado em: 03/11/2017