

ISSN: 0103-4316

# **CLASSICA**

**Revista Brasileira de Estudos Clássicos**

Publicação Anual

Nº 7/8

1994/1995

*Classica*, São Paulo, v. 7/8, p. 3-391, 1994/1995

## Sumário

<b>EDITORIAL</b>		11
<b>A MORTE, OS MORTOS NO MUNDO ANTIGO</b>		
MARGARETH MARCHIORI BAKOS	Relações nem sempre amistosas: os egípcios e os seus mortos.	15
ANTONIO BRANCAGLION JR.	O eufemismo da morte no Antigo Egito.	25
ANA CLAUDIA TORRALVO	A iconografia das estelas funerárias dos Círculos Tumulares A e B de Micenas.	33
TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO	Nota crítica à <i>bela morte</i> vernantiana.	53
HAIGANUCH SARIAN	Morte e Sono na arte grega: notas de iconografia funerária.	63
ORDEP TRINDADE SERRA	Olhos de Inferno: a morte no <i>Rei Édipo</i> de Sófocles.	75
JACYNTHO LINS BRANDÃO	No reino da <i>isotimia</i> : diferenças sociais e mundo dos mortos em Luciano.	83
R. ROSS HOLLOWAY	<i>Cneve Tarchunies Rumack</i>	101
ROSELI FELLONE	Aspectos do dionisismo na Etrúria: a perpetuação após a morte.	111
MARIA DA GLORIA NOVAK	Morte: princípio e fim no <i>De Rerum Natura</i> .	117
MARIA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS	Catulo 96: el amor más poderoso que la muerte.	127
JOÃO PEDRO MENDES	A morte e o além na <i>Eneida</i> .	141
ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO	A presença da morte em <i>As Troianas</i> de Sêneca.	153
INGEBORG BRAREN	O Mausoléu de Augusto e a <i>Apocolocintose</i> de Sêneca.	165
<b>OUTROS TEMAS SOBRE A ANTIGUIDADE CLÁSSICA</b>		
LUCÍA ADRIANA LIÑARES	El discurso de Anténor en la <i>Ilíada</i> .	173
MÍRIAM BARCELLOS GOETTEMS	O canto XXIV e a unidade da <i>Odisséia</i> .	181

FRANCISCO MURARI PIRES	Ájax, Atena e os (des) caminhos da <i>métis</i> .	195
OCTAVIO A. SEQUEIROS	Los ideólogos contra Sófocles.	211
ADRIANE DA SILVA DUARTE	A pré-história do coro teatral na iconografia do <i>kômos</i> .	219
MATEUS ARAÚJO SILVA	A ironia de Sócrates nos <i>Diálogos</i> de Platão.	229
JOSÉ RIQUELME OTÁLORA	Humanismo y universalidad en el teatro de Terencio.	259
NORBERTO LUIZ GUARINELLO	A economia antiga e a arqueologia rural: algumas reflexões.	271
LAWRENCE OKAMURA	Germanic seeresses through Roman eyes.	285

### CLASSICISMO E MODERNIDADE

IDA LÚCIA MACHADO	A ironia, a retórica antiga e a retórica francesa.	303
LOREDANA DE STAUBER CAPRARA	Horácio revisitado pelo poeta italiano Giovanni Pascoli.	309
ELINA MIRANDA CANCELA	<i>Requiem por Yarini</i> : ¿una tragedia griega cubana?	317
ESTHER LYDIA PAGLIALUNGA	Retórica aristotélica y semiótica - convergencias.	329

### COMUNICAÇÕES E NOTAS

PETER WÜLFING	Ancient Greek and Latin: a comparison.	339
---------------	----------------------------------------	-----

### INSTRUMENTOS DE PESQUISA

ANNE-MARIE GUIMIER- SORBETS	Apport des technologies multimédias pour la conception de systèmes d'information historique et archéologique.	349
SILVIA MILANEZI	<i>LUSTRUM</i> . Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums, Göttingen.	357

### ENSAIO BIBLIOGRÁFICO

PEDRO PAULO A. FUNARI	Avanços recentes no estudo da epigrafia latina das ânforas oleárias béticas.	363
-----------------------	------------------------------------------------------------------------------	-----

### RESENHAS

ORDEP TRINDADE SERRA	BOTTÉRO, J. <i>L'Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir</i> . Traduit de l'akkadien et présenté par Jean Bottéro. Paris: Gallimard, 1992, 295 p..	371
ROSELI FELLONE	<i>LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE</i> . VI: KENTAURIDES - OIAKX. 2 vols. In VI, encadernado. Vol. 1, texto, V - XXX - 1-91 p., vol. 2, pranchas, 772 p. com 718 figuras. Zürich-München: Artemis Verlag, 1992.	374

ADRIANE DA SILVA DUARTE	BOWIE, A. M. <i>Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy</i> . Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 328 p.	377
ANDRÉ LEONARDO CHIVITARESE	GALLANT, T.W. <i>Risk and survival in ancient Greece. Reconstructing the rural domestica economy</i> . Cambridge: Polity Press, 1991, 267 p..	379
JACYNTHO LINS BRANDÃO	PALADAS DE ALEXANDRIA. <i>Epigramas</i> . Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. Edição Bilíngue. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.	382
<b>NORMAS EDITORIAIS</b>		385

## Contents

<b>EDITORIAL</b>		11
<b>DEATH AND THE DEAD IN ANCIENT WORLD</b>		
MARGARETH MARCHIORI BAKOS	Not always a friendly relationship: the Egyptians and their dead.	15
ANTONIO BRANCAGLION JR.	The euphemism of death in Ancient Egypt	25
ANA CLAUDIA TORRALVO	The iconography of the funerary <i>stelai</i> of the Tumular Circles A and B at Mycenae.	33
TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO	A critical note on the Vernantian <i>beautiful death</i> .	53
HAIGANUCH SARIAN	Death and Sleep in Greek art: notes on the funerary iconography.	63
ORDEP TRINDADE SERRA	Hell eyes: death in Sophocles' <i>King Oedipus</i> .	75
JACYNTHO LINS BRANDÃO	In the kingdom of isotimia: social differences and the world of the dead in Lucian.	83
R. ROSS HOLLOWAY	<i>Cneve Tarchunies Rumach</i>	101
ROSELI FELLONE	Aspects of dionysiac cults in Etruria: the perpetuation after death.	111
MARIA DA GLÓRIA NOVAK	Death: beginning and end in <i>De rerum natura</i> .	117
MARIA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS	Catullus 96: love more powerful than death.	127
JOÃO PEDRO MENDES	The death and afterlife in the <i>Aeneid</i> .	141
ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO	The presence of death in Seneca's <i>Trojan women</i> .	153
INGEBORG BRAREN	Augustus' mausoleum and Seneca's <i>Apocolocyntosis</i> .	165
<b>OTHER THEMES ABOUT CLASSIC ANTIQUITY</b>		
LUCÍA ADRIANA LIÑARES	Antenor's speech in the <i>Iliad</i> .	173
MÍRIAM BARCELLOS GOETTEMES	The book XXIV and the <i>Odyssey</i> unity..	181

FRANCISCO MURARI PIRES	Ájax, Athene and the (de)tours of <i>métis</i> .	195
OCTAVIO A. SEQUEIROS	The ideologists against Sophocles.	211
ADRIANE DA SILVA DUARTE	The prehistory of the theatrical chorus in the iconography of <i>komos</i> .	219
MATEUS ARAÚJO SILVA	Socrates' irony in Plato's <i>Dialogues</i> .	229
JOSÉ RIQUELME OTÁLORA	Humanism and universality in Terence's plays.	259
NORBERTO LUIZ GUARINELLO	The ancient economy and the rural archaeology: some considerations.	271
LAWRENCE OKAMURA	Germanic seeresses through Roman eyes.	285

### CLASSICISM AND MODERNITY

IDA LÚCIA MACHADO	Irony, ancient rhetoric and French rhetoric.	303
LORENDANA DE STAUBER CAPRARA	Horace revisited by the Italian poet Giovanni Pascoli.	309
ELINA MIRANDA CANCELA	<i>Requiem por Yarini</i> : a Cuban Greek tragedy?	317
ESTHER LYDIA PAGLIALUNGA	Aristotelian rhetoric and semiotic: convergences.	329

### COMUNICATIONS AND NOTES

PETER WÜLFING	Ancient Greek and Latin: a comparison.	339
---------------	----------------------------------------	-----

### INSTRUMENTS OF RESEARCH

ANNE-MARIE GUIMIER- SORBETS	Contributions of multimedia technology for the conception of historical and archaeological information systems.	371
SILVIA MILANEZI	<i>LUSTRUM</i> . Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums, Göttingen.	374

### BIBLIOGRAPHIC ESSAY

PEDRO PAULO A. FUNARI	Recent advances in the study of Latin epigraphy of the Baetic amphors for oil.	377
-----------------------	--------------------------------------------------------------------------------	-----

### REVIEWS

ORDEP TRINDADE SERRA	BOTTÉRO, J. <i>L'Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir</i> . Traduit de l'akkadien et présenté par Jean Bottéro. Paris: Gallimard, 1992, 295 p..	371
ROSELI FELLONE	<i>LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE</i> . VI: KENTAURIDES - OIAX. 2 vols. In VI. Vol. 1, text, V - XXX - 1-91 p., vol. 2, plates, 772 p. with 718 figures. Zürich-München: Artemis Verlag, 1992.	374

ADRIANE DA SILVA DUARTE	BOWIE, A. M. <i>Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy</i> . Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 328 p.	377
ANDRÉ LEONARDO CHIVITARESE	GALLANT, T.W. <i>Risk and survival in ancient Greece. Reconstructing the rural domestica economy</i> . Cambridge: Polity Press, 1991, 267 p..	379
JACYNTHO LINS BRANDÃO	PALADAS DE ALEXANDRIA. <i>Epigramas</i> . Seleção, tradução introdução e notas de José Paulo Paes. Edição Bilíngue. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.	382
<b>EDITORIAL POLICIES</b>		389

## Editorial

A existência de *CLASSICA*, desde 1988 — ano em que foi publicado o primeiro número da revista —, tem sido permeada por dificuldades de toda ordem, salientando-se entre elas os problemas de financiamento e de editoração. Os auxílios concedidos por diversas entidades — CNPq, FINEP, VITAE, União Latina e agora FAPESP —, passaram, no final dos anos 80 e no início desta década, pelas conhecidas vicissitudes: defasagem monetária, corrosão determinada por uma inflação incontrolável e pela impossibilidade legal de aplicarem-se em investimentos os recursos recebidos, congelamento demorado — fatores que dificultaram e atrasaram a publicação dos primeiros números e cujos reflexos ainda se fazem sentir. O percentual das anuidades pagas pelos sócios, destinado à revista, não é suficiente para fazer frente às despesas com editoração e publicação. Daí a constituição do "Fundo Pro-Classica", mantido pela generosidade de sócios da SBEC e amigos dos estudos clássicos, com o qual temos contado efetivamente.

Apesar de todos os percalços, *CLASSICA* tem sobrevivido e progredido, alçando-se à estatura dos periódicos científicos respeitados em todo o mundo.

Estamos publicando agora mais um número duplo — o 7/8, correspondente aos anos de 1994 e 1995 — e com ele atualizamos definitivamente a revista.

O eixo temático deste número é "A morte, os mortos no mundo antigo". Filiados a ele há artigos de pesquisadores do país e do exterior.

As seções "Outros temas sobre a Antiguidade Clássica", "Classicismo e Modernidade", "Comunicações e Notas", "Instrumentos de Pesquisa", "Ensaio Bibliográfico" e "Resenhas" completam a revista.

Esperamos que, a partir deste número, os sócios da SBEC e os leitores de *CLASSICA*, ao lado de nela encontrarem as informações que procuram, possam contar também com a pontualidade na publicação.

**A MORTE,  
OS MORTOS  
NO MUNDO ANTIGO**

# Relações nem sempre amistosas: os egípcios e os seus mortos

MARGARET MARCHIORI BAKOS

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

---

**RESUMO:** Como o egípcio considerava a morte uma extensão da vida, era fato comum que os antigos egípcios buscassem comunicar-se com seus parentes mortos. O propósito deste trabalho é mostrar que, em muitas cartas, o medo de alguma coisa foi uma das mais importantes razões para este tipo de comunicação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Egito, cartas, mortos, medo.

---

## Introdução

Os antigos egípcios manifestaram com extraordinária clareza, nas decorações das tumbas e em vários textos, sua certeza sobre a finitude da vida humana terrena. É encantador e confortante observar a simplicidade com que encaravam essa realidade.

A preparação para a outra vida, os objetos requintados do morto e as provisões que colocavam nas tumbas, além de simples atos de religiosidade e de amor dos familiares, tinham um outro significado?

Acreditamos que havia mais a ser entendido nessas ações. Os egípcios viam os mortos como entidades com sabedoria e poderes capazes de iluminar a vida dos sobreviventes. Diferentemente de outras sociedades, os defuntos, para os egípcios, não eram na essência malignos. Como os vivos, eles sofriam de oscilações no humor, dependendo do tipo de relação afetiva que os sobreviventes com eles mantinham. Tais laços sentimentais faziam com que os defuntos protegessem ou atormentassem os parentes vivos.

Pelo conteúdo dos textos funerários vemos que, na ótica dos egípcios, os defuntos agiam como os “vivos”, morando em tumbas, como se fossem suas casas terrenas. Os hieróglifos, representando da mesma forma a Capela Funerária e a Casa da Eternidade, revelavam a estreita relação que eles estabeleciam entre essas moradas (Spencer, 1982, p.72).

Neste trabalho buscamos, através da análise de cartas dos egípcios para os seus mortos, mostrar um aspecto peculiar daquele período: o *medo* de que os mortos pudessem incomodar os vivos, se por estes fossem magoados ou esquecidos.

Por medo, entendemos um sentimento de grande inquietação ante a noção de um perigo real ou imaginário (Ferreira, 1986, p.1110).

Nosso objetivo é evidenciar aspectos que expressem susto ou pavor de perdas materiais,

de doenças e até mesmo de não vir a ter filhos, em textos escritos pelos vivos para parentes falecidos. É importante referir que os remetentes também amedrontavam os destinatários. “Quem vai servir água para você, se os que reverenciam o abandonarem?” Era uma questão crucial para os mortos, em uma sociedade onde este líquido, provido à população pelas enchentes anuais do Nilo, era fundamental para a vida.

Essa correspondência bizarra pode, com certeza, revelar outras nuances daqueles homens, sobretudo a cumplicidade que estabeleciam entre si, independentemente das relações de carne e de osso.

## Cartas aos mortos

As primeiras cartas dos egípcios aos seus mortos datam do Reino Antigo. Ao longo do Primeiro Período Intermediário e no decorrer das dominações persa e greco-romana, elas foram muito populares. Os egiptólogos concordam em indicar a XIX dinastia, a dos Ramsés, como a fase clássica dessa correspondência peculiar.

Na visão de Wenté, tais documentos funcionavam basicamente como petições, feitas em forma epistolar, através das quais os egípcios buscavam comunicar-se com os seus mortos.

Eram mensagens geralmente escritas em grafia cursiva hierática, encontradas em papiros, estelas ou em vasilhas, tipo bacias, as quais juntamente com as oferendas, eram depositadas nas tumbas dos mortos.

Muitas vezes as cartas eram redigidas por pessoas comuns, de ambos os sexos<sup>1</sup>. É importante salientar que, de outro lado, fazer a correspondência de particulares era certamente um meio de vida para escribas sem uma atividade regular.

Nas missivas aos falecidos, os vivos pediam geralmente para não serem perseguidos por espíritos descontentes e malvados. Pela crença no poder dos mortos de influenciar acontecimentos, os terrenos ainda pediam auxílio nas disputas com os próprios vivos.

Essas cartas conservaram-se em sítios, localizados além das áreas de aluvião, como a ilha de Elefantina, El-Lahun e Gurob. E em outros locais secos, como as necrópoles de Saqara, de Mênfis, dos vales Tebanos e de Tell el Amarna.

A primeira edição da correspondência de vivos para mortos foi feita por Gardiner e Sethe, em 1928, revisada por Gunn, em 1930. A partir dessas transliterações, foram feitos artigos que reproduziram e modificaram, em alguns casos, as versões originais, e que foram divulgados em fontes diversas. Para este artigo, dispomos da atualização recente de Edward Wenté em *Letters from Ancient Egypt* e de Edda Bresciani, em *Letteratura e Poesia Dell' Antico Egitto*.

A persistência desses egiptologistas em resgatar o sentido de missivas, escritas em épocas tão remotas e em linguagem desaparecida, permite atualmente rever aspectos, no mínimo, pitorescos e inusitados, da vivência diária em tempos antigos.

Da leitura das cartas, procuramos recuperar os sentimentos dos missivistas, transcrevendo alguns dos textos que, embora fragmentados e vagos, indiciam essas manifestações humanas.

Na impossibilidade de analisar, em um artigo apenas, todas as cartas disponíveis, escolhemos algumas que tratam do relacionamento familiar. Examinamos casos da correspondência entre os cônjuges: de mulher para o marido morto e de homem para a esposa morta. Examinamos cartas de filhos para os pais mortos e de genitora para o seu descendente falecido. Todas elas apresentam uma temática instigante e reveladora dos sentimentos humanos.

### 1) Carta de uma mulher (Irti) para o marido morto (Sankhenptah).

Da VI Dinastia, a carta foi descoberta na tumba de Sanekhenptah, em Saqara, escrita em tela de linho<sup>2</sup>. É uma mulher que a endereça ao marido, em defesa do filho de ambos:

*Possa Ha<sup>3</sup>, senhor do Ocidente, e possa Anubis, senhor dos mortos, ajudá-lo, como nós ambos desejamos.*

*Esta é para lembrá-lo do fato de que um agente de Behezti veio buscar couro enquanto eu estava sentada ao seu lado, quando Iy, o filho de Irti (isto é, meu) foi forçado a afirmar pelo agente de Behezti que você tinha dito, “Mantenha-o escondido por medo de Iy o mais velho! Possa a madeira desta cama que me suporta apodrecer se o filho de um homem for privado do mobiliário de sua casa.”*

*Na verdade, a mulher Wabut veio junto com Izezi, e eles juntos devastaram a sua casa. Era com o fito de enriquecer Izezi que ela removeu tudo o que tinha aqui, ambos desejando empobrecer o seu filho e enriquecer o filho de Izezi. Ela levou Iazet, Iti, e Anankhi de você, e ela está levando embora todos os seus criados pessoais depois de tirar tudo o que havia na sua casa. Você pode ficar calmo com tudo isto? Eu preferia estar ao seu lado a ver o seu filho dependendo do filho de Izezi.*

*Estimule seu pai Iy contra Behezti! Insurja-se e apresse-se contra ele! Você sabe que eu (tenho) vindo para você aqui para que disputa com Behezti e com Ananki filho de Aai. Levante-se contra eles, você e também seus pais, seus irmãos, e seus parentes e derrubem Behezti e Anankhi, o filho de Aai.*

*Lembre o que você disse para o Iy filho de Irti (isto é meu) “São as casas dos ancestrais que devem ser mantidas”, quando você também disse “É a casa de um filho e depois a casa de seu filho”. Possa o seu filho manter sua casa como você manteve a casa do seu pai.*

*O filho de Irti e de Sankhenptah - Yi - é o responsável pela mensagem de conclusão da missiva:*

*— O Sankhenptah, meu pai, possa agradecer-lhe ter Ini sido encarregado por você de retomar a posse da casa de Anankhi, nascido para Wabut.” (Wente, 1990:211)*

Edda Bresciani, resumindo a missiva, explica que se trata da carta de uma viúva ao seu marido. Irti, a mulher, diz que enquanto estava ao lado do leito do moribundo, chegou um mensageiro de Behseti, um dos culpados contra os quais ela apelava. O agonizante confia o filhinho aos cuidados do representante de Behezti, ameaçando-o com a ira do avô Yi o velho, se o filho fosse privado da herança.

Apesar das últimas vontades no leito de morte, uma mulher chamada Wabut e um certo Izezi, talvez seu marido, tomaram posse da casa de Sankhenptah, de suas coisas e também de suas três criadas. A viúva, numa frase transparente, disse que preferiria que o marido viesse buscar a ver o filho, de ambos, na dependência do filho de Izezi. Irti, certa de seus direitos, lembrava as palavras do marido, na hora da morte, e se perguntava como o defunto podia ficar calmo diante da iniquidade de tais ações.

Bresciani enfatiza o ato da viúva de apelar por vingança, para uma inteira legião de mortos. Isso, em verdade, era um processo considerado normal em que um morto era uma das partes e o Deus o Juiz. Os mortos eram chamados mais como testemunhas de apoio<sup>4</sup>.

Para esta egíptóloga restam algumas interrogações atualmente impossíveis de responder: porque Behezti foi considerado mau a ponto de merecer punição maior que a de Wabut? Era talvez um chefe de família ou ele mesmo um morto?

## **2) Carta de um marido para a mulher morta ( Ankhiry):**

*“Para o competente espírito Ankhiry:*

*O que eu fiz para você estar com esta má vontade para comigo? O que eu fiz contra você? (...) Desde a época em que eu vivia com você como marido até hoje,*

*o que eu fiz contra você que tenha que esconder? O que eu fiz contra você? Pelo que você fez, esta é a razão de meu lamento contra você, porém, que fiz eu contra você? Eu vou discutir legalmente com você na presença da Enneade do Oeste<sup>5</sup> e será decidido entre você e mim através desta carta porque eu escrevi sobre uma querela com você.*

*O que fiz eu contra você? Eu a tomei como esposa quando eu era jovem tanto que eu estava com você enquanto eu me desempenhava bem em qualquer tarefa (...). Eu não me divorciei de você e não lhe dei motivo para se envergonhar. (...) E quando qualquer visitante chegava a mim em sua presença, não os recebia com consideração a você, dizendo "eu farei de acordo com o seu desejo"?*

*Veja, você não está deixando minha mente descansar. Eu vou discutir com você e o certo será distinguido do errado. Quando eu instruí os oficiais para a infantaria e as carruagens do Faraó, eu os trazia e os fazia reverenciar você, trazendo todo o tipo de coisas finas para colocar na sua frente. Eu não lhe escondi nada durante toda a vida. Eu não lhe causei, nem deixei sofrer qualquer tipo de desconforto nas coisas que eu fiz com os modos de cavalheiro. E nem você me viu trapaceando com modos de camponês, entrando em casa estranha. Eu nunca deixei que um censor achasse qualquer falha naquilo que eu fiz com você.*

*Quando fui designado para o posto em que eu estou agora, eu me tornei incapaz de sair, como era meu hábito. Tive que fazer aquilo que outro que está na minha situação faz quando está em casa, no que tange seu óleo<sup>6</sup>, seu pão e suas roupas e eles seriam levados até você. Eu não os dirigi para outro lugar mas disse: "A mulher ainda está comigo?". Assim eu disse e não trapaceei.*

*Agora veja, você está menosprezando o quão bem a tratei. Eu estou lhe escrevendo para deixá-la consciente das coisas que você está fazendo. Quando você adoeceu com a doença que contraiu, eu procurei um médico importante, e ele a tratou e fez o que você lhe pediu.*

*Quando eu fui acompanhar o Faraó em sua jornada para o sul, esta condição (isto é a morte) a derrubou, e eu passei diversos meses sem comer ou beber como uma pessoa normal. Quando eu cheguei a Mênfis, implorei uma licença para o Faraó e fui até onde você estava. Eu e meus parentes choramos entristecidos por você em frente de seu corpo (...). Eu doeje roupas de fino linho para vestí-la e fiz muitas roupas. Eu não vislumbrava nada bom que não tivesse feito para você.*

*Veja, eu passei estes últimos três anos sem entrar em outra casa muito embora isto não seja próprio para um que está na mesma situação. Eu fiz isto em consideração a você. Veja, você não diferencia o bem do mal. Alguém vai julgar a mim e a você. Quanto àquelas irmãs do lar, eu não penetrei dentro de nenhuma delas (sexualmente)" (Wente, 1993.p.216).*

Edda Bresciani resume com objetividade o teor da carta desse marido para a falecida: "Deixa-me em paz". O texto da XIX Dinastia, escrito em um papiro, foi encontrado em uma tumba de Mênfis, junto a uma estátua de madeira, possivelmente representando a defunta. Encontra-se atualmente no Museu de Leiden. Segundo Edda, o tom vivo e o conteúdo que ilumina singularmente a vida conjugal de uma família bem situada na sociedade egípcia, tornaram esta carta a mais conhecida e citada entre os documentos do gênero.

O fato de ser grafada em um papiro, material oneroso e reservado para documentos importantes, e a presença de uma estatueta de madeira, feita sob encomenda por um artista, são sinais exteriores do poder econômico do missivista<sup>7</sup>.

Bresciani fez algumas modificações no texto original, o que facilitou o entendimento do sentido das frases. Ela chama a atenção para o jejum que o viúvo disse ter feito durante oito meses de luto, em sinal de respeito à mulher. Destaca também o fato de ele não ter casado

novamente, nem entrado em outra “casa”. Segundo Manniche, esta expressão significa não ter tido relações sexuais. (Manniche, 1987.p.20)

Como Wente, Bresciani sugere que os problemas do viúvo de Ankhiri, desde a morte da mulher, eram de ordem sexual. Ele era um homem importante, a serviço direto do Faraó, pois, na carta, aparece pedido feito ao soberano para ausentar-se e acompanhar a mulher, na sua passagem para a outra vida. Apesar da destacada posição social, o viúvo não conseguia reorganizar sua situação afetiva e, pelo inusitado do caso, atribuía à ex-mulher a responsabilidade por isso.

O viúvo não se conforma com sua realidade. Ele culpava a morta pelos seus problemas. Sentindo-se injustiçado, expôs sua conduta íntegra durante a vida a dois. Isso incluía desde casar com a mulher, quando ele era jovem e fazia tudo muito bem, até o fato de manter-se fiel ao longo da relação. Tais atos, na visão do marido, mereciam agradecimento, pois eram incomuns e o distinguiam como uma pessoa particularmente boa. Entendemos por essa argumentação que a monogamia masculina, tal como existe hoje, era uma situação formal, que na prática merecia elogios e abria crédito *ad eternum* junto ao cônjuge.

Na época, o raciocínio e os argumentos foram certamente válidos; hoje, seria o caso de a mulher pedir para ser deixada em paz.

Dar à mulher um tratamento especializado, na doença, era também, no período, um fato valorizado pelo marido, dada a raridade desses acompanhamentos. O que mais chamou a atenção no caso, foi o empenho do viúvo em garantir que o médico fizesse tudo que a mulher solicitava e em enfatizar isso à mulher, quando afirmava textualmente que o médico a tratara da forma como ela lhe indicara<sup>8</sup>. A dúvida que fica a partir desta afirmação é grande. Pelo que sabemos, se Ankhiry parecia ser uma mulher preparada que conhecia os tratamentos, uma vez que o marido a invocava como “um competente espírito”. Também parecia ser uma pessoa muito mimada, pois vimos, costumava receber presentes dos funcionários do marido. Dificilmente saberemos mais do que isso sobre as pessoas e sobre o relacionamento desse casal, exceto se novas cartas forem localizadas.

### 3) Carta de um filho (Shepsi) para o pai (Inekhnmut) e para a mãe (Yi):

Da XI Dinastia, selecionamos a missiva de um filho aos seus defuntos. Ele dizia ter sido bom para os pais, ter sido ofendido e pedia justiça contra um irmão morto anteriormente, que o apelante também tinha tratado com generosidade. Os problemas surgidos por causa da herança, entre a morte e o enterramento do pai, induziram-no a colocar a carta escrita, composta de duas partes, num pote, na tumba dos pais, na necrópole de Kau el Qebir.

O primeiro texto (a) é dirigido ao pai e o segundo (b) à mãe defunta.

#### (3-a) Shepsi fala ao seu pai Inkhennemet:

*Este é um relato de sua viagem à prisão, o lugar onde estava Hetepu filho de Sen, quando você levou uma pata de boi e quando este seu filho veio com Enwaf e você disse:*

*—”Bem-vindos até mim vocês ambos! Sentem e comam a carne”!*

*Agora, devo eu ser mal tratado pelo meu irmão que está a seu lado, sem ter feito ou dito nada de mal? Eu o enterrei (...) e o depusitei em sua tumba no deserto, ainda que tivesse a seu respeito um crédito de 30 medidas de trigo no Sul, uma roupa e um adereço Menu, 6 medidas de trigo do Sul, linho, um xale e uma taça<sup>9</sup>(...).*

*Muito embora eu tenha feito por ele aquilo que nunca tinha sido feito antes por um irmão, ele maltratou este seu filho duramente, muito embora você*

*tivesse dito a este seu filho: "Todas as minhas coisas ficarão para meu filho Shepsi". Mas eis que os meus campos foram tomados por Henu, filho de Sher. Eis que ele, o irmão defunto, está com você na mesma cidade. Eu (lhe peço) julgar-me com ele, pois os seus escribas estão com você na mesma cidade. Feliz o homem que fala enquanto os seus oficiais (o ouvem) (Bresciani, 1990. p.67).*

Como este trabalho se baseia em uma revisão bibliográfica, é interessante apontar os impasses que surgem na busca de exatidão, em textos transliterados do egípcio antigo. Se compararmos a carta de Shepsi, na versão para o italiano de Bresciani, com a versão inglesa de Wentz, a primeira mudança está na escrita do nome do remetente que de Sepsis em italiano passa a ser Shepsi. Há outras diferenças ainda.

Na tradução de Wentz, Shepsi diz que enterrou o irmão entre os seus companheiros da necrópole e que Inkhemet dissera textualmente: "É para o meu filho Shepsi que todas as minhas propriedades reverterão". Ao final, quando se queixa de que os campos foram tomados como posse por Sher filho de Henu, o missivista questiona: "Pode um homem que maneja a lança ser alegre enquanto seus governantes são oprimidos?" (Wentz, 1993, p.211).

Sem dúvida, a mensagem mais importante — o medo de ficar sem os campos e propriedades — está claro nas duas versões, bem como a admoestação sobre a ira dos deuses, se a injustiça não for sanada, se Inkhemet não se manifestar imediatamente. Vejamos como Shepsi interpela Iy, a mãe:

### (3-b) Sobre o fato de você ter dito a este seu filho:

*"Traga-me algumas codornas para que eu possa comê-las!", e o filho lhe trouxe sete codornas e você as comeu.*

*Devo eu ser maltratado a seu lado? Estão os filhos descontentes com este seu filho?*

*É doloroso. Quem lhe servirá água? Possa você julgar a mim e Sobkhotep! Eu o transportei de outra cidade e o coloquei na sua cidade, na sua necrópole, e lhe dei roupas e tumba. Entretanto, ele maltrata este seu filho, sem que eu tenha feito ou dito nada de mal. O mal é doloroso para os deuses!" (Bresciani, 1990, p:68).*

Diferentemente da carta ao pai, nesta Shepsi nomeia o irmão — Sobkhotep. Ele assusta a mãe com a possibilidade de lhe faltar água, se ele não a fornecer, e cobra retribuição e reconhecimento pelas sete codornas que lhe trouxera para comer. A ameaça velada, para o pai, torna-se incisiva para a mãe: a privação de água.

Ao final, Shepsi busca apoio dos deuses para os seus argumentos ao afirmar que eles não gostam de injustiças.

Na versão de Edward Wentz, para o parágrafo derradeiro, fica corroborada a criação do medo: "Fazer algo errado é desagradável aos deuses!" (Wentz, 1993. p.212).

## 4) Carta de uma mulher (Dedi) ao marido defunto (o sacerdote Iniotef, filho de Inunakht):

Todos, atualmente, valorizamos um trabalhador eficiente e, para a maioria dos empregadores, a perda de um auxiliar qualificado é um fato lamentável. Tudo indica que Dedi pensava assim também. Ela escreveu para o marido morto, no decorrer da XII Dinastia, em um pote:

*O que você está fazendo a favor da serva Imiu que está doente? Você está combatendo por ela noite e dia contra qualquer homem que lhe faça mal? Ou quer talvez que sua casa seja amargurada?*

*Combata por ela hoje e ainda de novo, que seja sólida a sua casa e que*

*haja água para você!*

*Se não der ajuda, a sua casa será destruída. Não tem consciência do fato que é a sua serva que faz existir a sua casa entre a gente?*

*Combata por ela, vele por ela! Salve-a de todos aqueles que lhe fazem mal. Seja sólida a sua casa e os seus filhos. É bom escutar-me.* (Brescianni, 1990, p.69, Wenté, 1993, p.215)

## 5) Carta de um filho para o pai falecido.

Quem falou pela primeira vez que “filhos criados, trabalhos dobrados” deve ter lido algo com o teor semelhante da carta, a seguir. Ela foi escrita, no decorrer do Primeiro Período intermediário, por um filho para o seu pai morto.

*Este é um lembrete do que eu lhe falei sobre mim: “Você sabe que Idu disse em relação ao seu filho: ‘Por aquilo que exista no além, eu não o deixarei padecer de nenhuma aflição’ Por favor, faça isto por mim.*

*Agora eu trouxe este suporte de jarra sobre a qual sua mãe deverá iniciar uma querela. Que lhe seja agradável apoiá-la. Além do mais, faça com que nasça um filho sadio para mim, pois você é um espírito hábil. Agora, em relação àquelas duas servas Nefertjentet e Itjai, que afligiram a Seny, confunda-as! E afaste de mim qualquer aflição dirigida contra minha esposa, de quem, você sabe, eu necessito. Afaste-as completamente, como você vive para mim; possa A Grande (Hathor?)<sup>10</sup> favorecê-lo(?) e que a face do grande Deus possa gentilmente se virar para você e que ele possa dar-lhe pão puro de suas duas mãos. Além disso, é para sua filha que eu estou implorando um segundo filho sadio”* (Wenté, 1990, p.213).

Os medos desse missivista são de várias ordens: ele teme não vir a ter filho sadio, ele teme duas servas que afligiram sua mulher. Ele julga necessitar da companhia de Seny, a esposa, e teme perdê-la. Pede ao pai para confundir, ou melhor, despistar, afastar qualquer aflição dirigida contra sua família.

Ele acena para o pai com a possibilidade de receber os favores da Deusa Hathor, do amor e do pão puro, além de alegrar a Seny, que por ser sua mulher, era considerada como uma filha do morto.

Sabendo-se atualmente que pai é para “essas coisas” e que o medo é um sentimento presente na vida, a missiva consegue resgatar a antiguidade desta sabedoria.

## 6) Carta de um marido a sua esposa falecida.

A importância das pessoas influentes nas decisões terrenas também é um conhecimento antigo, explorado pelos humanos, em todos os níveis de relacionamento. É proveitoso referir uma carta, do Primeiro Período Intermediário, que mostra a valorização disso, na vida eterna.

*“(...) Foi sem descontentamento na sua parte contra mim que você foi trazida para a cidade da Eternidade.*

*Se é o caso de que essas injúrias estão sendo infligidas contra sua vontade, seu falecido pai continua influente (na) necrópole. Se há alguma reprovação no seu coração, esqueça isto pela saúde de suas crianças. Seja bondosa, que os deuses do nomo<sup>11</sup> Thinita serão bons para você”* (Wenté, 1993, p.214).

Esse marido parece acreditar que a esposa não é a responsável pelos problemas que sofre. Por isso, pede-lhe que fale com o pai influente na necrópole, e também morto, para ajudá-lo.

O marido admoesta a mulher morta, dizendo que os seus filhos também serão beneficiados com a ajuda dela. E os deuses serão generosos na medida em que ela o for. A chantagem emocional é leve em relação às outras missivas, mas reveste a carta de um tom prepotente, embirrento e

orgulhoso. Isso nos instiga a pensar: será que as injúrias não eram cabíveis?

## 7) Carta de uma mãe (Merti) ao filho (Mereri).

Também do primeiro período intermediário, resgatamos uma carta de uma mãe para o filho morto:

*“O Mereri nascido para Merti (quem escreve), possa Osiris, “o mais ilustre dos Ocidentais” prover você por milhões de anos, dando sopro para o seu nariz<sup>12</sup> e dando pão e cerveja na presença de Hathor, senhora do Horizonte. Sua condição é como a de um que vive inúmeras vezes pela vontade dos deuses que estão no céu e na terra. Possa você criar obstáculos contra inimigos masculinos e femininos que estão maleficamente dirigidos para sua casa em direção do seu irmão e da sua mãe.*

*É uma mãe que se dirige ao seu competente filho Mereri:*

*Como você era um dos que estavam em situação excelente na terra, assim você deve ser um dos que estão em boa situação na necrópole. Para você oferendas têm sido feitas; para você a festa<sup>13</sup> “haker” foi celebrada; para você a festa “wag” foi celebrada; e para você será dado pão e cerveja da mesa de oferendas do mais ilustre dos Ocidentais (Osiris). É no barco da noite que você viajará corrente abaixo, e no barco da manhã você navegará corrente acima. Para você será “dada a absolvição” na presença de todos os deuses. Seja no seu próprio interesse o mais “louvável” dos meus mortos machos e fêmeas. Você sabe que ele disse para mim, “Sou Eu que farei o relato sobre você e suas crianças”. Relate sobre isto já que você está em lugar para justificar (Wente, 1993, p.214).*

Essa mãe, orgulhosa de seu filho, pela situação que vivenciou na terra, acredita que, por tais razões, ele é bem sucedido na necrópole. Ela expõe todas as coisas boas que estão sendo feitas para ele, por seus familiares. Em troca, pede proteção; ela teme por ela e pelo outro filho.

A riqueza em detalhes da carta, que é extensa, revela uma mãe com conhecimento dos rituais religiosos e com poder aquisitivo capaz de oferecer esses rituais ao filho morto.

## 8) Carta de um marido (Merirtyfy) para a esposa morta (Nebetiotef)

Finalmente, de todas, a mais medrosa das cartas. É de um marido, no Primeiro Período Intermediário, que gravou em uma estela uma súplica para a esposa morta, expressando um temor profundo pela saúde, como segue:

*Como está você? Está o ocidente cuidando de você (conforme) seu desejo? Desde que eu sou o seu amado na terra, lute em meu favor e interceda em meu benefício. Eu não deturpei sua presença quando eu perpetuei o seu nome sobre a terra. Remova a enfermidade do meu corpo! Por favor, torne-se um espírito para mim (em frente) a meus olhos. Então eu poderei ver você, como em um sonho, lutando a meu favor. Eu depositarei oferendas para você (tão logo) o sol levantar (...)(Wente, 1993, p.215).*

Os exemplos seriam mais numerosos para, fundamentalmente, expressar os receios já nomeados. O que hoje denominamos família, parentesco e casamento, significando consanguinidade e afinidade entre as pessoas, também existiu no Antigo Egito.

Segundo Arendt, o puro nomear das coisas, a criação de palavras, é a maneira humana de “apropriação”, de desalienação do mundo, no qual cada um de nós, nasce como um recém-chegado, como um estranho (Arendt, 1992, p.77). Assim, entendemos que o núcleo familiar do egípcio antigo manifestava temores muito semelhantes aos que hoje vivemos.

De fato, dessa organização egípcia, nada há que nos surpreenda totalmente ou que evo-

que a África primitiva ou que anuncie o Islã. A célula ordinária foi, como entre nós, uma “família restrita”, efêmera e liberal: um marido, uma mulher, com uma grande independência moral e financeira, e os filhos não emancipados.

Pelas cartas aos mortos, vimos que tais relações eram ainda mais fortes do que pensávamos: ultrapassavam os limites da vida terrestre e envolviam os mortos em uma teia de interesses mútuos com os vivos. Era um processo que poderíamos chamar de “toma lá, da cá”.

## Comentários e conclusões

Pelo exposto, vimos que o medo foi um sentimento fácil de ser resgatado das mensagens veiculadas entre os vivos e os mortos, no Egito Antigo.

Das oito cartas apresentadas, identificamos diferentes tipos de medo: de empobrecimento; de injustiças e injúrias; da falta de serviços eficientes; da ausência de pessoas queridas; da impossibilidade de gerar filhos saudáveis; e, finalmente, da perda da própria integridade física. Em nenhuma destas missivas, apareceu o medo de perder a razão. Por que será? Este é assunto para um próximo estudo.

## Notas

- 1 - Sobre o aprendizado da escrita pelas mulheres, ver Janssen, J.J & Janssen, R. *Growing up in Ancient Egypt*. London: The Rubicon Press, 1990.
- 2 - Sobre o uso de tecidos, ver Hall, R. *Egyptian Textiles*. London: Shire Publications, 1986.
- 3 - *Ha* é o deus do deserto, especialmente das regiões do ocidente, incluindo os oásis. Ele protege o Egito das invasões externas, espacialmente as vindas da Líbia. Ver Hart, G. *Egyptian Gods and Goddesses*. London: Routledges & Kegan, 1986.
- 4 - Sobre os julgamentos, ver Breasted, J.H. *Ancient Records of Egypt*. London: Histories and Mysteries of Man, 1988 5º v.
- 5 - A palavra *Enneade* é do grego e designa os deuses de Heliópolis: Atum, Shu e Tefnut, Geb e Nut, Osiris, Isis, Néftis e Seth.
- 6 - Entendemos do texto que cabia ao homem prover a casa das coisas necessárias. Ver Strouhal, E. *Life of Ancient Egyptians*. Oklahoma: Oklahoma Press, 1992.
- 7 - Ver Adams, B. *Egyptian mummies*. London: Shire Publications, 1984.
- 8 - Ver Reeves, C. *Egyptian medicine*. London: Shire Publications, 1992.
- 9 - O adereço Menu/Menat é, segundo Bunson, um amuleto. Inicialmente uma peça de jóia simbólica, para Lurker ele torna-se um colar grande e pesado. Como um atributo de Hathor possui poderes divinos de cura (Lurker, 1974, p.79).
- 10 - Ver Hart, G. *op. cit.* nota 3.
- 11 - A palavra *nomos* vem do grego e se refere a uma província ou região administrativa do Antigo Egito, denominada *sepat* na língua egípcia.
- 12 - Ver Budget, E.A. *O livro egípcio dos mortos*. São Paulo: Melhoramentos, 1923.
- 13 - Sobre as festas há a Tese de Doutorado de Louis Boctor Mikhail: *Dramatic Aspects of the Osirian Khoiak Festival*. Upsalla, 1983.

## Referências bibliográficas

ARENDR, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

BUNSON, M. *Ancient Egypt*. New York: Facts on File, 1991.

BRESCIANI, E. *Letteratura e Poesia dell'Antico Egitto*. Torino: Einaudi, 1990.

CERTEAU, M. de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

LURKER, M. *The Gods and symbols of the Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson, 1974.

MANNICHE, L. *Sexual life in Ancient Egypt*. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

POSENER, G. *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*. Paris: Fernand Hazan, 1988.

SPENCER, A. J. *Death in Ancient Egypt*. London: Penguin Books, 1982

WENTE, E. *Letters from Ancient Egypt*. Atlanta: Scholars Press, 1990.

BAKOS, M. M. Not always a friendly relationship: the Egyptians and their dead. *Classica*, São Paulo, 7/8: 15-24, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** The Egyptian view was that the afterlife was to a certain extent a prolongation of this life. Therefore, it was not unusual that the Ancient Egyptians sought to communicate with their deceased relatives. The aim of this work is to show that in many letters the fear of something was one of the most important reasons for this kind of communication.

**KEY-WORDS:** Egypt, letters, deads, fear.

---

# O eufemismo da morte no Antigo Egito

ANTONIO BRANCAGLION JUNIOR

Doutorando do Depto. de Antropologia  
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** Os egípcios não estavam interessados na morte propriamente dita mas no pós-vida. Eles supriam tanto a câmara funerária quanto a capela da tumba com a dádiva deste mundo, o foco óbvio e imediato da atenção viva. A morte não era um inimigo ou um obstáculo mas uma porta à outra existência. O objetivo dos egípcios não era como o nosso néscio objetivo de não morrer mas o mais pungente desejo de não repetir a morte, de encontrar além da morte a vida que pudessem gozar tão completamente deste lado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Egito, mitologia funerária, religião funerária.

---

Dentre todas as civilizações a egípcia talvez seja a que mais nos tenha legado testemunhos da presença da morte em sua sociedade. As tumbas, as múmias, o material funerário e a grande abundância de textos nos revelam a importância de sua crença em uma vida pós-tumba.

Para nós que vivemos em uma sociedade que se preocupa em ocultar os sinais da morte, afastando-a da melhor maneira possível do nosso convívio, os egípcios sempre nos fascinaram por sua necrolatria. Assim, desde que a egiptologia existe, antes mesmo de tornar-se uma ciência, os estudos a respeito de suas crenças referentes à morte sempre foram uma prioridade. O grande interesse por parte dos egiptólogos no estudo das crenças funerárias egípcias reside no fato de que os restos materiais são em sua grande maioria provenientes das necrópoles, e, por estas localizarem-se invariavelmente na zona desértica, este material conservou-se melhor que os outros vestígios.

Entretanto, tem-se estudado muito mais as práticas funerárias egípcias que uma antropologia da morte. Ainda estamos tentando estabelecer quais as relações entre suas concepções e suas práticas, qual o papel destas práticas no domínio público e no privado e entender como os antigos egípcios concebiam a noção de morte.

Tentando-se esclarecer algumas destas questões estaremos diante de uma cultura e de uma civilização habitada por vivos, que buscavam ambiciosamente uma existência após a morte, e não apenas de um povo com túmulos e múmias.

No curso de sua história, os egípcios souberam elaborar um sistema orgânico de crenças e de práticas relativas à morte cujo objetivo essencial era minimizar o impacto da morte sobre a sua sociedade, limitando-a a um fenômeno que interrompe provisoriamente a existência dos indivíduos, incidindo somente sobre a sua aparência, isto é, no seu receptáculo físico (carnal). Em torno desta concepção central crenças distintas uniram-se em um imaginário capaz de aceitar a morte, neutralizando-a e ordenando-a com rituais e símbolos, a fim de transcendê-la.

É impossível determinar em que momento os egípcios elaboraram suas crenças funerárias; contudo é evidente que a partir do momento em que os mortos são sepultados, há um culto funerário, e que este supunha uma existência *post-mortem*, uma segunda vida concebida segundo os moldes de sua existência terrena, como testemunham os alimentos e os objetos depositados junto ao corpo<sup>1</sup>.

Os egípcios não possuíam divindades que personificassem a morte, normalmente ela é descrita como sendo enviada pelos “mensageiros de Sekhmet”, que trazem o “sopro da morte” em oposição ao “sopro da vida”.

A morte é um evento caracterizado por diferentes fatos: estar morto é em primeiro lugar e de maneira absoluta o estado de privação do “sopro da vida”; para os egípcios o ritmo cardíaco, embora conhecido, não era tido como um princípio vital. O coração (*ib* ou *haty*) era antes de tudo o centro da compreensão e do discernimento, o órgão da vontade que o colocava em sincronia com as forças cósmicas (*maat*). Em seguida, estar morto, era estar privado do uso de seus membros, tornar-se imóvel.

Um dos desejos mais freqüentes expresso no *Livro dos Mortos* é a faculdade de ir e vir do morto segundo a sua própria vontade, o que pode nos parecer paradoxal já que o morto era cuidadosamente enfaixado antes do sepultamento<sup>2</sup>. Todavia, o que mais os egípcios identificavam com a destruição do indivíduo, o fim de suas funções vitais, era a decomposição do corpo.

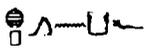
Desde os *Textos das Pirâmides* a visão da putrefação era a mais abominável. No capítulo 154 do *Livro dos Mortos* o morto dirige-se ao deus Osíris em uma prece para que seu corpo não se decomponha: “... Não se torne meu corpo em vermes, mas liberta-me como tu te libertaste. Rogo-te, não me deixes cair na podridão, como permite a cada deus, a cada deusa, a cada animal e a cada réptil ver a corrupção depois que a alma os abandona após a morte. E quando a alma se vai, o homem vê a corrupção e os ossos do seu corpo apodrecerem, mudam-se num mau cheiro, os membros deterioram-se um após o outro, os ossos desfazem-se, transformados em massa inerte, a carne se transforma em líquido fétido, ele se torna um irmão na decadência que o salteia, converte-se em multidões de vermes, desfaz-se totalmente em vermes...” (Budge, 1985, p. 422).

Os egípcios nunca tiveram um único termo que designasse a morte de uma forma completa e total, sempre preferiram expressões eufemísticas ao se referirem a ela, era comparada ao sono, à noite, às idéias ligadas ao silêncio, ao sofrimento, às doenças e à guerra.

De todas as formas de referência à morte a mais freqüente e a mais antiga é a concepção de que a morte é um instante de passagem no qual o morto parte desta vida para outra, não como um cadáver errante, mas como um ser vivo que se desloca segundo a sua vontade e seu senso de orientação. Nos *Textos das Pirâmides* é dito ao morto: “Tu não partiste como um morto, tu partiste como um vivo”<sup>3</sup>. A fim de atenuar o fato de que a morte é a partida para uma jornada em que se interrompera o contato com o mundo dos vivos, é dito ao morto: “tu partiste, tu retornarás”, “a partida é como o retorno e vice-versa”<sup>4</sup>.

As expressões mais utilizadas em relação à morte são aquelas que empregam o verbo *meni* ( mni ), que designa o ato de amarrar o barco em uma estaca fincada na margem. Estas estacas eram identificadas com as deusas Ísis e Néftis, divindades que desempenhavam um papel protetor para com o morto nos rituais funerários, principalmente durante a mumificação. Parece-nos que essas expressões designam que a boa travessia do morto termina com a acostagem no mundo dos mortos.

A morte ligada a um vocabulário marítimo poderia significar não somente o transporte da múmia por barco até a margem ocidental do Nilo, onde se localizava a necrópole, mas que a morte era a chegada ao porto após haver atravessado a vida. *Meni* seria uma alusão à renovação da vida e da ordem quando da viagem do sol durante à noite, através do reino dos mortos, dispersando o caos e a obscuridade<sup>5</sup>. Outros termos ligados ao movimento eram igualmente empregados para designar a morte: *shem* ( sm ) “ir” ou *khepy* ( hp ) “passar”, presente na expressão

“passar para o seu ká” (  hp n k3.f ), que significa morrer.

O morto é também designado *bagiu* (  b3.gyw ) “o cansado”, uma alusão ao deus Osíris também chamado de “o de coração cansado”. Temos também o verbo *mut* (  mwt ), homófono do substantivo que significa mãe, de cuja raiz foram tirados substantivos que designavam as mortes violentas e sangrentas. O termo *hepet* (  hpt ) era utilizado para designar o estado inânime do corpo.

Segundo os textos funerários, os mortos não pertencem à humanidade, mas formam uma coletividade própria, denominada desde os *Textos das Pirâmides* por *akhu*, que designa um estado que o morto desejava atingir, um estado inicialmente exclusivo do faraó, que desfrutava de uma existência póstuma junto às estrelas. Mais tarde com a “democratização”<sup>6</sup> das crenças funerárias, ocorrida durante o final do Primeiro Período Intermediário e o início do Médio Império (2040-1782 a.C.), os simples mortais puderam beneficiar-se desta imortalidade ao lado dos deuses. Os *akhu*, isto é, os “glorificados” atingem esta condição não simplesmente por estarem mortos mas por serem socialmente reconhecidos como mortos que desfrutaram de uma existência póstuma ao lado dos deuses.

A palavra *akh* (  3h ), cujo plural é *akhu*, possui ramificações que cobrem uma série de referências, entre elas *akhet* (  3ht ) “horizonte” que pode significar “ser eficaz” e “ser alguém”, mas o significado central encerra o conceito de luz, o morto no estado de *akh* teria o seu espírito transfigurado *sakhu* (  s3hw ) pela luz, seria aquele que escapou da escuridão. O oposto de *akh* é *mut*, a pessoa que morreu e não foi transfigurada pela luz do deus Rê no Mundo Inferior; estes são os espíritos maléficos e mal intencionados denominados *mut* nas “cartas aos mortos”<sup>7</sup>.

Outras formas eufemísticas são utilizadas para designar o morto; ele é “aquele que descansa”, “aquele que está em paz” ou “aquele que foi para o seu pai”, isto é, para o túmulo da família. Os mortos são chamados “os perfeitos”, e mais comumente “os ocidentais”, uma evocação do local de descanso dos mortos; o ocidente designa ao mesmo tempo as necrópoles e o local metafórico do outro mundo. Um dos epítetos de Osíris é o de *Khentamentiou*, isto é “O Primeiro dos Ocidentais”.

Nos textos autobiográficos, nas estelas funerárias, nos textos invocadores de oferendas e nos apelos aos vivos, o morto jamais se refere como tal. Ele simplesmente descreve a sua situação social, os seus títulos e os cargos que possuiu em vida. Somente dois epítetos, que acompanham o nome, designam o indivíduo como estando morto. O primeiro é *imakhu* (  im3h ), traduzido normalmente por “venerável”, um título exclusivo aos mortos; para tanto era necessária uma aprovação pública que lhe conferisse uma memória social, uma progênie encarregada do culto funerário legalmente testamentado e o morto deveria ter promovido em vida um acúmulo de bens suficientes para viabilizar a criação deste verdadeiro fundo de pensão funerário.

O outro título ligado ao nome do morto em todos os textos e objetos depositados em sua tumba é *maatkheru* (  m3.t-h ); diz respeito mais ao desejo de imortalidade do morto que a busca de uma memória social. Normalmente traduzido por “justificado” o termo significa literalmente “justo de língua” e surge pela primeira vez sob o reinado de Mentuhotep III (1997-1991 a.C.) e designa o morto que passou pelo julgamento dos mortos.

A imagem deste julgamento é largamente conhecida, a pesagem do coração que algumas vezes é chamada de psicostasia, diante do tribunal dos quarenta e dois deuses, presidido por Osíris e mais raramente por Rê, na presença do deus Thot, o escriba divino que registra o veredicto. O indivíduo é introduzido por Anúbis psicopompo na sala do julgamento que é, ao mesmo tempo, a entrada dos domínios imortais de Osíris. Seu coração que deve representar a pureza de seus atos é pesado contra Maat, frequentemente simbolizada por uma pluma. Paralelamente, o morto pronuncia a dupla declaração de inocência, atestando que não cometeu nenhuma falta que contrarie as exigências de Maat<sup>8</sup>. Após ser declarado “justificado” pelo tribunal, o morto pode

entrar no “Belo Ocidente” e iniciar a sua vida *post-mortem*.

Não sabemos em que momento o morto era reconhecido pelos vivos como sendo um “justificado”, todavia um texto de Diodoro Sículo é digno de consideração. Nele o autor descreve um julgamento do morto antes do sepultamento, realizado na margem oposta à necrópole. Este julgamento era previamente anunciado pela família do morto e no dia marcado um grupo de quarenta e duas pessoas dispunha-se em semicírculo ao redor do corpo representando os juizes, que aguardavam alguma acusação contra o morto. Caso não houvesse nenhuma acusação ou estas fossem consideradas caluniosas, a cerimônia de sepultamento poderia prosseguir; entretanto se alguma culpa fosse declarada contra o morto este não seria sepultado segundo o ritual<sup>9</sup>.

A existência de um julgamento como parte do ritual de sepultamento não é atestada em nenhuma outra parte; contudo, na última frase do capítulo 86 do “Livro dos Mortos”, o morto declara: “meu corpo foi sepultado”, isto é, recebeu o sepultamento ritual. No capítulo 1, um parágrafo complementar é algumas vezes adicionado e nele o morto declara: “fui examinado por numerosos inquisidores...minha alma foi a eles confrontada...e que minha boca foi correta sobre a terra”. No final do capítulo 125 o morto diz: “eu me livreí das calúnias dos que estavam em serviço”.

No campo das imagens os egípcios tratavam a morte também eufemisticamente. Uma das características da civilização egípcia é sem dúvida a proliferação de imagens; todavia, a enorme proporção de monumentos de uso funerário que sobreviveram até os nossos dias pouco ou quase nada retratam a morte. Então como os mortos ou a morte eram representados ?

Os egípcios jamais adotaram uma figura que representasse a morte, pelo menos não como a figura do esqueleto com a foice, adotada pelo ocidente desde a Idade Média. Não existem representações de esqueletos na arte faraônica, são raras as imagens de mortos com seus corpos ressecados pela mumificação. Uma destas representações encontra-se no sarcófago de Hildesheim datado entre 600 e 300 a.C.<sup>10</sup>, uma outra está na vinheta que ilustra o capítulo 89 do “Livro dos Mortos” de Tehena<sup>11</sup>. Em ambas as cenas o corpo é representado nu, todo preto, com os membros extremamente finos e as juntas muito proeminentes.

No caso do mais ilustre de todos os mortais, o faraó, é sempre representado com seus atributos reais exercendo as suas funções como em vida. Se a partir do Novo Império, as cenas dos templos representam a teogamia ou o nascimento divino do rei, o mesmo não ocorre com a morte do faraó; nenhuma cena dos funerais reais é retratada, somente as *shabtis* retratam o faraó sob a forma de uma múmia, uma das inúmeras formas de identificá-lo ao deus Osíris. A única exceção é a cena da parede leste da câmara funerária de Tut-Ankh-Amon (1334-1325 a.C.), nela o sarcófago real aparece deitado sobre o catafalco que é puxado por cinco grupos de homens, membros de sua corte<sup>12</sup>. Outra cena excepcional é a que representa a morte da princesa Meketaten (1431 a.C.), na qual o corpo da princesa aparece estendido sobre o seu leito próximo do qual os seus pais, o faraó Akhenaton e a rainha Nefertiti, se lamentam<sup>13</sup>.

Os particulares, além das *shabtis*, são retratados nas paredes das capelas funerárias do Novo Império, durante os rituais funerários, mas sempre sob a forma de uma múmia ou de um sarcófago antropomórfico. Estas imagens da múmia são utilizadas em cenas estritamente funerárias; em todas as outras representações, o morto, assim como os membros de sua família, são representados como vivos<sup>14</sup>, sempre jovens, belos e fortes, conforme o ideal autobiográfico dos egípcios.

O grande temor dos egípcios não estava na perda das funções físicas, pois como vimos eles acreditavam na permanência da personalidade individual após a morte; o que lhes aguardava do outro lado da vida era o que os preocupavam.

Foi com o objetivo de responder a este mistério inevitável que os seus mitos funerários foram elaborados, uma doutrina formada por diversos elementos complexos e com forte suporte

simbólico. Contudo duas idéias básicas sobre o destino póstumo dos mortos estiveram sempre presentes desde os tempos mais remotos: de um lado, a vida além túmulo foi considerada como um prolongamento da vida terrestre, um verdadeiro espelho da vida às margens do Nilo; de outro, a crença de que esta nova existência só seria possível após ser percorrida uma longa jornada repleta de perigos. Ambas as crenças levaram à elaboração de um riquíssimo repertório textual e iconográfico.

Nestes textos a morte é apresentada como sendo não apenas o fim da vida, mas também como a entrada para um novo modo de ser. Os egípcios acreditavam que embora a vida fosse transitória, ela poderia ser preservada através da renovação. Nos rituais esta verdade mítica era invertida, e a vida renovada pela preservação. A idéia presente em todos os mitos funerários egípcios era a de que a vida só poderia existir e ser renovada através da morte. Não somente os seres humanos, mas também os deuses eram mortais.

A renovação dava-se fora do mundo criado, na escuridão das águas primevas (*Num*) que circundava o universo criado e era mantido fora dele, circulado por uma serpente que morde a ponta de sua cauda. No “Livro do Am-Duat” (*imy-duat*), na última hora da noite, o deus sol e os mortos eleitos penetram como velhos, abatidos pelo cansaço da vida, no corpo de uma serpente gigantesca chamada “A que envolve o Mundo” e ao saírem de dentro dela surgem rejuvenescidos como crianças, e o deus sol é chamado “o jovem”.

Esta mitologia funerária tem início com o *Textos das Pirâmides*, um apanhado de fórmulas gravadas nas câmaras funerárias das pirâmides da V e VI Dinastias (2498-2184 a.C.). Este conjunto que não foi organizado de forma sistemática foi inteiramente composto para fornecer os meios que permitissem uma existência póstuma ao faraó, de modo que este evitasse os perigos e as ameaças da outra vida. O destino do rei morto era celeste, através de diversos meios ele chegaria ao céu, adotando diferentes formas animais, com a ajuda de diferentes objetos, para lá desfrutar de uma existência junto às estrelas e navegar diariamente na barca do deus sol Rê.

Este destino imortal estritamente reservado ao faraó foi, às custas de grandes mudanças ideológicas e políticas, transformado nos *Textos dos Sarcófagos* de forma a permitir que os simples mortais pudessem se beneficiar de uma existência ao lado dos deuses. Este conjunto de textos recebeu este nome pelo simples fato de terem sido escritos à tinta, no interior de sarcófagos de madeira, durante o Médio Império (2040-1782 a.C.) particularmente nas necrópoles de Beni Hassan e El-Bershech. Foram inspirados diretamente nos *Textos das Pirâmides*, aos quais se adicionou um grande número de capítulos suplementares e rubricas, a fim de dar uma forma mais coerente ao texto. Essencialmente trata-se da viagem do morto no outro mundo celeste junto com Rê e os meios mágicos necessários para evitar o ataque de inimigos.

Sobre os sarcófagos da necrópole de El-Bershech, datando do início do Médio Império, surge uma outra composição funerária conhecida por *O Livro dos Dois Caminhos*, acompanhada de uma vinheta. Este nada mais é que um mapa do mundo dos mortos, com os dois caminhos que conduzem ao Re-Stau, um lugar mítico onde Osíris é o senhor e que é habitado por terríveis monstros. Este livro é o ancestral das grandes cosmografias do Novo Império.

No Novo Império (1570-1070 a.C.) enquanto os rituais funerários eram fixados em textos e codificados, como foi o caso do *Ritual de Abertura da Boca*, novas composições funerárias foram compiladas, reproduzidas em papiro para os particulares e gravadas sobre as paredes das tumbas reais no Vale dos Reis. Estes textos tornaram-se cada vez mais indispensáveis ao morto em sua viagem ao Mundo dos Mortos.

O mais conhecido de todos os textos funerários egípcios é sem dúvida o *Livro dos Mortos*, cujo título correto é “Encantamentos para Sair da Tumba à Luz do Dia”. Substituto dos *Textos dos Sarcófagos*, de onde ele retirou muitos de seus capítulos, ele é principalmente escrito sobre o papiro que era depositado entre as pernas das múmias, entre as bandagens ou dentro de uma imagem em madeira do deus Osíris-Seker. A mais acessível de todas as composições funerárias,

o *Livro dos Mortos*, poderia ser adquirida nos templos em versões com vinhetas ricamente decoradas ou em compêndios mais modestos conforme o poder aquisitivo. O seu texto é dividido em rubricas e cada capítulo possui uma vinheta com mais de cento e noventa capítulos. O *Livro dos Mortos* passou por uma série de ampliações, chamadas recensões, e modificações a partir do Terceiro Período Intermediário (1069 a.C.) até o Período Ptolomaico (305 a.C.).

Enquanto as tumbas de particulares eram ornamentadas com representações da vida cotidiana, as quais eram cenas estritamente religiosas, as tumbas reais fizeram nascer um outro gênero literário, que teve a sua origem no *Livro dos Dois Caminhos*. As sepulturas dos faraós eram desprovidas de cenas da vida cotidiana e suas ilustrações eram retiradas das grandes obras cosmográficas do Novo Império.

O primeiro livro do Mundo Inferior foi chamado de *Livro do Amduat* embora seu título original fosse *O que está no Mundo Inferior* ou como consta em algumas tumbas *Texto da Câmara Oculta*. Este foi o tema predominante em todas as tumbas reais de Tutmés III a Akhenaton (1504-1350 a.C.) descrevendo a jornada do deus sol em sua barca pelas doze horas da noite para nascer na última hora através do corpo de uma serpente para uma nova vida ao amanhecer.

Durante o reinado de Horemheb (1321-1293 a.C.) surge uma nova composição ainda sem título na época, mas que atualmente é conhecida como *Livro dos Portões*, pois cada uma das doze divisões da noite estão representadas separadas por um portão. Embora a idéia das doze horas noturnas permaneça, o *Livro dos Portões* adiciona a sala do tribunal de Osíris na última hora antes do nascimento do sol. Em comparação ao *Livro do Amduat* reduziu muito as características do Mundo Inferior e o número de seres que nele habita.

Permaneceu em uso até o reinado de Merneptah (1212-1202 a.C.) que teve o corredor de acesso ao seu cenotáfio inscrito com a primeira cópia conhecida do *Livro das Cavernas* cujo nome antigo nos é desconhecido. Este descreve o Mundo Inferior dividido em duas metades com o disco solar, ao invés do barco solar, percorrendo cada hora e traz, com maiores detalhes, a tortura dos danados. Esta composição aparece nas tumbas de Ramessés IV, VI, VII e IX (1151-1108 a.C.).

Nas últimas tumbas reais ramessidas, incluindo a da rainha Twosret (1187-1185 a.C.), um novo conjunto de elaboradas cenas que retratam a jornada do sol sob a terra durante a noite e no céu diurno foi chamado *Livro da Terra*, por concentrar-se no aspecto ctônico da ressurreição solar junto com os deuses Geb, Aker e Tatunen.

Estas cosmografias permaneceram em uso, juntamente com o *Livro dos Mortos*, até a época Ptolomaica quando surge então o *Livro das Respirações* que permaneceu em uso até o segundo século da nossa era. Conhecemo-los unicamente em papiros provenientes da região tebana, atribuídos a Ísis e a Thot; eram utilizados como uma espécie de documento ou “passaporte” que permitiria ao morto receber o sopro da vida no outro mundo bem como o poder de preservar o seu nome: uma lembrança com temas dos *Textos das Pirâmides*, mesclada com elementos do *Livro dos Mortos*.

Em todos estes textos o deus sol Rê divide o domínio do Mundo dos Mortos com o deus Osíris; é a combinação de uma existência celeste com uma ctônica, dividindo um espaço misterioso localizado no poente sob a terra onde o deus Osíris é o Senhor. Para que a vida seja renovada é preciso que Rê a percorra todas as noites, passando por suas doze seções ou horas, navegando em sua barca de oriente a ocidente, levando luz a este mundo de trevas. Porém, o tempo no outro mundo é diferente do terreno, uma hora no Duat era equivalente a uma vida. Tão logo a barca solar se aproximasse de um dos portões que dividem as horas do Mundo Inferior, este abrir-se-ia automaticamente.

Quando o deus sol brilha na escuridão e diz o verbo criador, os sarcófagos e as capelas são abertas e os espíritos saem das múmias acordando do sono da morte. Eles saem das bandagens que os protegem e então o ressurreito poderia viver a sua segunda vida, cultivando os campos,

pescando e caçando, jogando e participando de banquetes com seus familiares. Repetindo a sua vida graças ao brilho do sol, e acreditando que na outra vida teria a possibilidade de realizar feitos não conseguidos em vida, as mulheres estéreis poderiam ter seus filhos<sup>15</sup>, os famintos seriam alimentados e os injustiçados seriam recompensados.

No mesmo espaço e ao mesmo tempo, os inimigos dos deuses, aqueles que foram contra Maat em vida, seriam punidos. Não havia uma divisão espacial definida entre “céu” e “inferno” nos textos funerários egípcios, neste mundo o sol que dá a luz e a vida aos “justificados”, dá o calor calcinante e o fogo que queima os inimigos. No *Livro dos Portões* o deus Rê diz:

*“Ó deuses (os mortos) que estão no Mundo Inferior,  
Que estão junto do Governador do Oeste (Osíris),  
Que estão estirados a seu lado,  
Que estão dormindo em seus suportes,  
ergam sua carne,  
juntem os seus ossos,  
reúnam seus membros,  
unam a sua carne.  
Pode haver fresca brisa para suas narinas.  
Livrando-se de suas bandagens.  
Possam tirar suas máscaras.  
Possa haver luz para seus divinos olhos,  
para que possam ver a luz por eles.  
Levantem-se de seu cansaço”*  
(Homung, 1969, p.236)

## Notas

- 1- São inúmeros os estudos a respeito dos sepultamentos pré-históricos no Egito; a grande maioria destes trabalhos referem-se aos sítios do Alto Egito. O pioneiro nestes estudos foi o arqueólogo inglês Sir Willian Matthew Flinders Petrie (1853-1942).
- 2- As bandagens que envolvem as múmias eram chamadas de “os limites da morte” ou “os limites de Set”, o deus que assassinou seu irmão Osíris.
- 3 - *Textos das Pirâmides* § 833a.
- 4 - *Textos dos Sarcófagos* VI, 91m.
- 5 - Na mitologia funerária egípcia o deus sol Rê navega em um Nilo subterrâneo levando em sua barca, chamada “Barca de Milhões”, as almas dos mortos.
- 6 - Democratização é um termo muitas vezes aplicado ao fenômeno político-ideológico que ocorreu no campo religioso e que possibilitou o acesso das classes sociais mais baixas aos ritos funerários, antes exclusivo do faraó. Sobre as implicações do uso desta expressão ver Ragnhild Bjerre Finnestad, "The Pharaoh and the “Democratization” of Post-mortem Life" in *The Religion of the Ancient Egyptians Cognitive Structures and Popular Expression*, Uppsala, 1989, p.89-93.
- 7 - Uma das formas de comunicação com os mortos era a de escrever em um recipiente para oferendas uma carta e depositá-lo na tumba.
- 8 - Este texto qualificado de “confissão negativa” nada tem em comum com a concepção cristã de pecado como muitos desejam crer.

9 - Diodoro Sículo I, 92 (1-6) e I, 72.

10- Atualmente no Pelizaeus Museum. Ver Françoise Dunand e Roger Lichtenberg - *Les Momies - Un Voyage dans l'Éternité*, Paris, 1991, p.26.

11- Atualmente no Museu do Louvre. Ver op. cit. p.41.

12- Ver Nicholas Reeves - *Touthankhamon*, Paris, 1990, p.72.

13- Ver Christiane Desroches-Noblecourt - *Tutankhamen, Life and Death of a Pharaoh*, New York, 1978, p.153.

14- Os egípcios não acalentavam a idéia de nudez paradisíaca. Não somente comida e bebida eram ofertados aos mortos mas também roupas de linho.

15- Em algumas tumbas de mulheres solteiras são encontradas figuras da morta com uma criança, representando o desejo desta em ter um filho na sua vida póstuma.

## Referências Bibliográficas

BARGUET, P. *Le livre des Morts des Anciens Egyptiens*. Paris: Éditions Du Cerf, 1967.

BARGUET, P. *Les Textes des Sarcophages Égyptiens du Moyen Empire*. Paris: Éditions Du Cerf, 1986.

BUDGE, E. A. W. *The Book of The Dead*. New York: Dover, 1985.

BUDGE, E. A. W. *The Gods of The Egyptians*. New York: Dover, 1969, 2 vols.

FAULKNER, R. O. *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

HORNUNG, E. Book of Gates, 1969, p.168, apud - D' AURIA S. et alii. *Mummies & Magic The Funerary Arts of Ancient Egypt*. Boston: Museum of Fine Arts, 1988.

QUIRKE, S. *Ancient Egyptian Religion*. London: British Museum Press, 1992.

BRANCAGLIONI Jr., Antonio. The euphemism of death in Ancient Egypt. *Classica*, São Paulo, 7/8: 25-32, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** The Egyptians were not interested in death itself, but in afterlife. They stocked both burial chamber and tomb-chapel with the bounty of this world, the obvious and immediate focus of their living attention. Death was not an enemy or an obstacle but a doorway to another existence. The purpose of the Egyptians was not our foolish one of not dying but the more poignant hope of not repeating death, of finding beyond death the life that they could enjoy so fully on this side.

**KEY WORDS:** Egypt, funerary mythology, funerary religion.

---

# A iconografia das estelas funerárias dos Círculos Tumulares A e B de Micenas

ANA CLAUDIA TORRALVO

Doutoranda do Departamento de Antropologia  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** Este artigo está dividido em duas partes: a primeira é composta por um catálogo das estelas funerárias com relevos provenientes dos Círculos Tumulares A e B de Micenas. A segunda é composta por uma análise na qual foram consideradas as opiniões anteriores à descoberta do Círculo Tumular B (de quando datam os dois únicos estudos dedicados exclusivamente ao entendimento das imagens contidas nesses relevos). A essas opiniões contrapõe uma posição mais recente que entende tais imagens como representações simbólicas ligadas a um estágio evolutivo determinado da civilização micênica a qual, nesse momento, passa por um processo de consolidação de elites e estabelecimento de relações de poder mais duradouras: o germe da sociedade palacial micênica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Círculos Tumulares, estelas, Micenas, poder, simbologia, sociedade.

---

Os Círculos Tumulares A e B de Micenas (Argólida - SE do Peloponeso - figura nº 1) são formados por um conjunto de túmulos de arquitetura particularmente diferenciada<sup>1</sup> encontrado apenas em Micenas: os túmulos em poço, datados de c. 1650-1550 a.C.. O Círculo Tumular B, cronologicamente anterior ao Círculo Tumular A foi escavado por G. E. Mylonas e I. Papadimitriou na década de 50, sendo constituído de 26 túmulos. Sobre esses túmulos foram descobertos diversos fragmentos de estelas<sup>2</sup>, embora somente duas fossem esculpidas: uma proveniente do Túmulo A e outra proveniente do túmulo  $\Gamma$ <sup>3</sup>. Esta última apresenta uma lacuna na região central resultante de sua utilização posterior como base para outra estela. O Círculo Tumular A, escavado em 1876 por H. Schliemann e S. Stamatakis, revelou seis túmulos (figura nº 2). Três estelas esculpidas são provenientes do túmulo V, uma do túmulo II e outra ainda, cuja proveniência não é claramente estabelecida; o restante do material é constituído por oito conjuntos de fragmentos agrupados e numerados por W. A. Heurtley (Heurtley, 1921-3)<sup>4</sup>.

Estas estelas são lajes de calcário trabalhadas em um tipo de baixo relevo muito rústico e primitivo, ao menos no que diz respeito às imagens figurativas, sendo que as representações geométricas são melhor trabalhadas. Quanto às suas dimensões a altura está por volta de 1,50m mas nenhuma dessas foi encontrada intacta. Somente uma, aparentemente completa, apresenta 1,85m de altura.

Para o Círculo Tumular B temos as estelas A e Γ. A *estela A* (nº de registro 490) foi encontrada em péssimo estado de conservação e a imagem gravada é quase imperceptível. A cena que pode ser percebida mostra um touro sendo atacado por dois leões; mais à direita está uma figura humana que, por sua vez, ataca um dos leões com uma lança. A *estela G* (nº de registro 491), apesar de apresentar nitidamente seus relevos, não possui a região central, perfurada para que pudesse ser reutilizada como base para outra estela. Podemos perceber que o campo é dividido em duas regiões ou registros. No superior foram esculpidas espirais concatenadas; no inferior é representada uma cena, reconstituída por S. Marinatos (Marinatos, 1968, p. 177) (figura nº 3). Nela um touro é atacado por dois leões; à esquerda está uma figura humana aparentemente ferida ou possivelmente morta; à direita outra figura humana armada avança na direção das feras; dois outros elementos geométricos aparecem do lado esquerdo da cena.

A *estela 1* (nº de registro 1427), do Círculo Tumular A, foi encontrada sobre o túmulo V, faltando-lhe a parte superior (figura nº 4). Uma moldura de volutas enquadra um registro que apresenta duas cenas: na parte superior uma figura humana portando uma espada conduz um carro puxado por cavalos a galope, da esquerda para a direita; sob as patas dos cavalos outra figura humana está caída sob um escudo em forma de 8. Na parte inferior, um leão persegue outro animal de difícil identificação<sup>5</sup>.

A *estela 2* (nº de registro 1430) foi encontrada sobre o túmulo II do Círculo Tumular A, também faltando-lhe a parte superior. Sua superfície é dividida em três painéis verticais, sendo o central liso. Nos outros dois painéis foi esculpido um motivo de meandros (figura nº 5).

A *estela 3* (nº de registro 1434) é composta de fragmentos de borda. Neles está esculpido um motivo de espirais concatenadas em conjunto com pequenos círculos (figura nº 6).

A *estela 4* (nº de registro 1429) muito possivelmente apresenta sua altura original, medindo 1,85m de altura, tendo sido também encontrada sobre o túmulo V (figura nº 4). A superfície foi dividida em três registros horizontais. No superior foi esculpido um motivo de espirais concatenadas e no inferior dois círculos interligados e decorados com volutas muito semelhantes a outros encontrados em selos egípcios e em botões de ouro do túmulo III do próprio Círculo Tumular A (Heurtley, 1921-3, p. 138 e ss.). No registro central foi gravada uma cena onde um homem está sobre um carro puxado por cavalos, possivelmente dois, a galope, da esquerda para a direita. À sua frente outra figura humana, brandindo um objeto, volta-se na direção do carro. Um objeto projeta-se da parte posterior do veículo, que, apesar da imprecisão do relevo, parece ser uma espada ou adaga.

A *estela 5* (nº de registro 1428) também foi encontrada sobre o túmulo V. Apresenta dois registros horizontais sendo o superior composto por espirais concatenadas. No inferior, um carro é puxado por um cavalo a galope da esquerda para a direita; no carro, o condutor segura as rédeas com a mão direita e uma espada com a esquerda. À frente do carro, do lado direito da cena, outra figura humana de pé está brandindo um objeto, possivelmente uma faca. Suas pernas estão levemente arqueadas, embora não pareça mover-se; está voltada para a direita, de costas para o carro. Sob as patas do cavalo e os pés da figura humana foi esculpido um motivo de volutas. Acima do cavalo foi colocada uma versão do “símbolo do papiro canópico” e do lado esquerdo uma espiral, comum na cerâmica do Clássico Médio III (Heurtley, 1921-3, p. 132)<sup>6</sup> (figura nº 8).

A *estela 6* (nº de registro 1431) não tem origem definida e é constituída de três fragmentos (figura nº 9). Num registro horizontal superior foram encontradas espirais concatenadas, mas o fragmento está em péssimo estado. O restante do espaço foi dividido em três painéis verticais sendo que os externos são preenchidos com espirais concatenadas e, do lado direito, no interior de uma espiral, foi gravada uma roseta muito semelhante tematicamente aos círculos inferiores da estela 4. O painel central apresenta a figura de três cavalos com as patas dianteiras alçadas.

O número 7 designa um conjunto de fragmentos dos quais *b* e *c* são fragmentos de borda com espirais concatenadas (figura nº 10). O fragmento *a* representa parte de um registro inferior

onde aparece a parte dianteira de um cavalo e pode ser semelhante à estela 6, já que não são perceptíveis sinais de rédeas no animal. O número 8 (figura nº 11) também representa um conjunto de fragmentos sendo que *b*, *c* e *d* apresentam a mesma borda em meandros que *a*. O fragmento maior, *8a*, mostra parte da borda esquerda separada do registro central e do superior. Neste último aparece uma roda e sob ela a ponta de uma lança. No outro registro aparecem as cabeças de duas figuras humanas. O número 9 (figura nº 12) é composto por dois fragmentos. Em *9a* uma figura humana está de pé enquanto outra está tombada, embora dessa só apareçam as pernas. Em *9b* estão gravadas duas rodas, parte de um carro e a pata traseira de um cavalo, bem como as rédeas; acima destas, as pernas de outra figura humana de pé e ainda outra caída.

Em *10a* vemos uma figura humana com joelhos flexionados e segurando um objeto com a mão direita. *10b* possui apenas a representação de um par de pernas. Esse conjunto de fragmentos foi encontrado sobre o túmulo VI, o mais antigo do Círculo Tumular A. O trabalho nesta estela foi mais de incisão que de entalhe em baixo relevo, como também acontece na estela A do Círculo Tumular B. Os dois fragmentos que compõem o conjunto de número 11 (figura nº 14) são muito semelhantes quanto ao estilo ao conjunto 10 (figura nº 13). *11a* mostra a parte superior de um cavalo, suas rédeas e uma lança. *11b* mostra a cabeça e o braço de uma figura humana segurando um objeto semelhante ao observado em *10a*. O número 12 é um conjunto de fragmentos que, embora não representem uma mesma estela, apresentam o mesmo estilo e são todos de calcário conglomerado (de *a* a *k* - figura nº 15).

W. A. Heurtley (Heurtley, 1921-3, p. 138 e ss.) dividiu as estelas em três classes segundo a técnica e o material. À Classe I pertencem os conjuntos de fragmentos 10 e 11 devido à utilização de incisões no lugar de baixos relevos e ambos são trabalhados em tufo, tipo de calcário macio. A esta classe deve também pertencer a estela A do Círculo Tumular B pois sua técnica de incisões é muito semelhante à utilizada nos fragmentos 10 e 11<sup>7</sup>.

Na Classe II, além de o material utilizado ser o conglomerado, todas têm como principal característica a divisão da área em registros e a ela pertencem todas as outras estelas e conjuntos de fragmentos, com exceção da estela 1. Quanto à técnica e ao estilo, formam um todo homogêneo, o que pode ser percebido através do padrão de espirais concatenadas presentes em 3, 4, 5, 6 e 7. A esta classe também pertence a estela  $\Gamma$  do Círculo Tumular B, a partir da sintaxe da imagem pois, apesar de seu estado, fica claro que o registro superior apresenta espirais concatenadas e o inferior, uma cena figurativa. W. A. Heurtley determina três características comuns a todas as estelas: 1) o tratamento geométrico dos motivos espirais, meandros e rosetas, os quais não aparecem pela primeira vez nas estelas, já estando presentes em diversos objetos do mobiliário dos túmulos do Círculo Tumular A<sup>8</sup> e na estela  $\Gamma$ ; 2) Divisão em registros através de linhas ou faixas lisas. Essa divisão em registros tem sua origem na cerâmica de estilo Matt-Painted continental do final do Heládico Médio, na qual há uma permanência da tradição geométrica (Heurtley, 1921-3, p. 142 e nota 11, jarro do túmulo VI); 3) As figuras humanas são desenhadas geometricamente, sendo o movimento da ação sempre da esquerda para a direita.

A Classe III é formada apenas pela estela 1. A geometria de suas espirais é mais ambiciosa e naturalista. Abandonou-se aí a divisão em registros e a cena apresenta duas ações diferentes: a do carro e a da perseguição.

\* \* \*

Após a organização e catalogação das estelas, W.A. Heurtley conclui pela permanência de padrões geométricos meso-heládicos herdados da cerâmica e a inovação da decoração figurativa; coloca a estela 1, da Classe III, como o marco do rompimento definitivo com a tradição geométrica (Heurtley, 1921-3, p. 148). Contudo, esse autor não levou em consideração, quando elaborou seu esquema dedutivo, o próprio mobiliário dos túmulos abaixo das estelas. São vários

os exemplos de que já havia representações figurativas como as adagas em marchetaria de metal. Parece que se chegou num acordo quanto ao fato de estas estelas terem sido gravadas por artesãos não habituados ao trabalho em pedra, mas sim ao trabalho em metal (Vermeule, 1975, p. 16).

Apesar do pioneirismo de W. A. Heurtley e da solução satisfatória que deu à questão dos motivos em espirais e meandros, as cenas figurativas ainda causam uma grande controvérsia. É visível a qualquer observador que nas cenas representadas, ao menos aquelas que chegaram integralmente até nós, sempre está presente o carro. Dentre os fragmentos, três conjuntos (8, 9 e 11) também apresentam partes de carro, isso para as estelas do Círculo Tumular A. Ambas do Círculo Tumular B mostram leões atacando uma presa, no caso um touro, e homens atacando, ao mesmo tempo, os leões. Podemos então delinear dois esquemas iconográficos distintos: o carro em ação e cenas de ataque, sendo que na estela 1 ambos os esquemas estão presentes, já que nela figuram tanto um carro em ação como um leão atacando uma presa.

G. E. Mylonas foi o primeiro a tentar interpretar essas representações (Mylonas, 1951, p. 134-147), tendo ainda como referencial apenas as estelas do Círculo Tumular A, ou seja, as de números 1, 4 e 5, aquelas que apresentam cenas completas. Sua opinião diferia daquela de H. Schliemann e de A. Evans (Evans, 1929, nota 11), os quais acreditavam que tais cenas representavam batalhas, atitudes ofensivas ou possivelmente a narrativa da morte do indivíduo deposto no túmulo. Tendo usado como referência as imagens incisas sobre os selos e anéis de sinete encontrados nos próprios túmulos do Círculo Tumular A, conclui por estas cenas representarem corridas de carros em jogos fúnebres em honra do morto e não cenas de guerra ou caça (Mylonas, 1951, p. 147, nota 15), tendo como principal argumento o fato de as figuras não portarem elmo e de sempre haver apenas um homem sobre o carro. Nos exemplos da glíptica sempre aparecem dois indivíduos sobre o carro: um o conduz enquanto outro utiliza uma arma, seja a lança ou o arco. Em outras cenas, já de batalha corporal, as figuras portam sempre o elmo e o escudo (figura nº 17). A ausência de elementos defensivos e o fato de o indivíduo estar sozinho no carro levaram G. E. Mylonas a preferir a interpretação da corrida de carros.

Na década de 70, E. T. Vermeule publicou um trabalho abrangente sobre a arte e estética do mobiliário dos túmulos em poço de Micenas (Vermeule, 1975). Contudo, concentrou-se mais no aspecto da origem desse tipo iconográfico, que não apresentava precedentes nem sucessores no quadro do continente grego. Fechou definitivamente a questão sobre a origem micênica tanto do estilo como da temática.

Contudo, na década de 80, o estudo da iconografia do período dos túmulos em poço ganhou uma nova dimensão, iniciada por R. Laffineur, que expôs sua visão de uma imagética metafórica, quase mágica, na qual ocorre uma redução do poder para emblemas estáticos. Contrapõe a arte micênica à arte minóica diferenciando o conceitualismo e o caráter emblemático da primeira do naturalismo da segunda (Laffineur, 1983, p. 113). O que é realmente importante não é somente estabelecer o que seja minóico ou micênico, mas sim penetrar na significação real das categorias iconográficas presumidas e definir o que as diferencia fundamentalmente. As duas categorias apresentadas pelas estelas são 1) carros em movimento e 2) cenas de caça, que apresentam, por sua vez, em dois níveis: homens caçando leões e leões caçando outros animais. Estas duas categorias abrangem também a glíptica e a decoração das espadas e adagas provenientes dos túmulos dos Círculos Tumulares A e B (figuras nºs 16, 17 e 18).

Se observarmos apenas a iconografia das estelas, poderíamos concluir simplesmente que os micênios eram um povo guerreiro. Idéia que seria reiterada pela grande quantidade de armamento encontrada entre o mobiliário funerário. Contudo, a riqueza desse mobiliário, assim como a ausência total de fortificações, na acrópole de Micenas, no período dos túmulos em poço, demonstra uma situação de ausência de conflito, mesmo que iminente. Descartada a idéia de guerra e de que as imagens das estelas refletiriam narrativas dos feitos guerreiros dos ocupantes

dos túmulos, poder-se-ia pensar numa narrativa de corrida de carros ou mesmo caça. Ora, nas imagens onde aparece o carro não aparecem animais, com exceção da estela I de Heurtley, mas ali observamos o desenvolvimento de duas cenas diferentes. Como sugeriu G. E. Mylonas (Mylonas, 1951, nota 17), tais imagens poderiam muito bem refletir um momento numa corrida de carros. Entretanto, por que o corredor estaria portando uma arma ofensiva como uma espada ou adaga? Só podemos concluir então que tais imagens não são narrativas, não contam um momento específico da vida do morto, muito menos narram sua morte: muito autores já são unânimes quanto a esta questão<sup>9</sup>.

Creio que a iconografia das estelas reflete um momento de afirmação durante o processo de estratificação social que ocorria, nesse momento, no continente grego<sup>10</sup>. Assim, o desenvolvimento de um repertório iconográfico que evidenciasse as qualidades guerreiras e a força individual seria bem lógico, compatível com a situação de viva competição que deveria prevalecer entre os indivíduos num momento de formação de estruturas de poder.

Assim, temos que tentar entender o código simbólico desenvolvido pelos micênios para tornar público e permanente, já que a estela funerária é um marco imóvel e visível, o caráter de excelência dessa elite governante sepultada em tais túmulos. Além das imagens de “carros em movimento” temos as de “animal atacando” e, neste caso, sempre quem ataca é o leão. Este animal tem um papel destacado que permeou todo o desenvolvimento da cultura e ficou mais evidenciado em Micenas (Younger, 1978). Nas estelas do Círculo Tumular B, e deve ser ressaltado que são contemporâneas ou poucos anos anteriores às do Círculo Tumular A, o esquema iconográfico é bem definido. Um touro é atacado por leões que, por sua vez, são atacados por homens. O touro é a presa, os leões são predadores, mas ambos são dominados por um predador superior: o caçador/guerreiro humano. O significado dessa imagem nada mais é que sugerir uma hierarquia em cujo ápice está o caçador/guerreiro humano. Podemos perceber este esquema também na glíptica (Marinatos, 1990, p. 147). O leão é mostrado sempre como um adversário formidável que os humanos tentam matar. Esse esquema também é observado nos motivos decorativos dos armamentos encontrados nos túmulos. Percebe-se, então, uma identificação do caçador/guerreiro humano com o seu adversário, no caso, o leão. Somente uma mensagem fica clara nessa hierarquia de poder em que natureza e cultura desempenham papéis pouco definidos: não é o “senhor dos animais”, mas o “senhor dos homens”, que querem refletir (Marinatos, 1990, p. 147).

Da mesma forma, o outro grupo iconográfico, representado pelo carro, um objeto ao qual pouquíssimos, senão somente o próprio governante, teriam acesso, só pela sua presença, seja em caça, corrida ou guerra, demonstra o alto *status* do indivíduo sepultado (Crouwel, 1981). Restamos ainda o esquema iconográfico da estela 1 no qual, ao mesmo tempo, encontramos uma cena com o carro em movimento, como nas estelas 4 e 5, e um leão perseguindo uma presa. Estilisticamente esta é a estela mais refinada; o tratamento dado às espirais é mais delicado e é diferente dos padrões presentes nas outras estelas, limitados a espirais concatenadas. E mais: sob as patas do cavalo, após décadas de discussão, observou-se um guerreiro caído sob um escudo em forma de 8. Aqui a colocação das duas imagens num mesmo registro mostra uma explicitação do simbolismo: como o leão alcança sua presa, o homem subjuga seus inimigos.

Portanto, as imagens que enfatizam o poder individual do guerreiro refletem o local do indivíduo deposto na hierarquia social. Parece que temos de fato dois repertórios iconográficos diferentes relacionados a expressões de qualidades socio-políticas e de *status*, os quais parecem ter seguido o desenvolvimento cronológico da cultura. A representação do carro e do leão da transição do Heládico Médio III para o Heládico Recente I (c. 1650-1500 a.C.) dará lugar aos grupos antitéticos e hieráticos de leões e grifos do Heládico Recente IIIA:1 em diante, como o relevo da Porta dos Leões em Micenas e muitos selos e anéis de sinete (figura nº 18). O primeiro repertório exalta as qualidades individuais dos membros de uma elite. Já o segundo utiliza o leão,

o grifo e outros animais como guardiães da autoridade do governante que a está exercendo. Isto parece corresponder à evolução social e política que foi descrita por C. B. Mee e W. G. Cavanagh a partir das evidências dos túmulos micênicos e seu mobiliário (Mee & Cavanagh, 1984, p. 62).

Tão logo são desenvolvidas autoridades centralizadas nos diferentes distritos da Grécia micênica e uma certa estabilidade política é alcançada, a necessidade de qualidades individuais é substituída pela necessidade de proteger e preservar a nova autoridade estabelecida. Tal afirmação de poder e autoridade certamente implica na emergência de grandes estados/distritos, bem como a construção de palácios (Wright, 1987) e o desenvolvimento de uma iconografia monumentalizada como a Porta dos Leões em Micenas, já citada, e o afresco dos grifos no palácio de Pilos e no palácio de Cnossos.

## Notas

1. Para uma definição da tipologia dos túmulos em poço dos Círculos Tumulares A e B de Micenas cf. Torralvo, A. C., 1993, p. 21-56 e p. 112.
2. Estelas = *stelai*, termo grego que define um marco funerário, lápide.
3. Sobre a nomenclatura dos túmulos, cf. Torralvo, A. C., 1993, nota 2.
4. A numeração utilizada neste estudo, para as estelas do Círculo Tumular A, é a mesma encontrada em Heurtley, 1921-3. As estelas do Círculo Tumular B, cuja descoberta é posterior, serão designadas pelas letras gregas que identificam os túmulos sobre os quais foram encontradas, ou seja, A e Γ.
5. Nos últimos 110 anos esse animal já foi descrito como cavalo, ibex, cabra e corça. Cf. N. Marinatos, 1988, p. 147.
6. O Cícládico Médio III corresponde ao final da Idade do Bronze Médio nas ilhas Cíclades, aproximadamente o mesmo período dos túmulos em poço dos Círculos Tumulares de Micenas.
7. A adição das estelas A e G na Classificação de W. A. Heurtley é de minha responsabilidade já que, quando foi feita, o Círculo Tumular B ainda não havia sido descoberto. A única referência que confirma minha opção é Hooker, 1976.
8. Vaso em bronze do túmulo V, bojo do vaso decorado com o mesmo padrão de espirais concatenadas em Evans, 1929, figuras 15b e 35, em que compara os mesmos motivos utilizados nos túmulos de Micenas, em Creta e no Egito.
9. Xenaki-Sakellariou, 1985, p. 308; Niemeier, 1992, p. 97-104 e Laffineur, 1990, p. 117-160.
10. Graziadio, 1991, p. 400-403 e Torralvo, 1993, nota 2 e cf. Conclusões.

## Referências Bibliográficas

- ÅKERSTÖM, Å. Cultic installations in Mycenaean rooms and tombs. In: FRENCH, E. & WARDLE, K. A. (eds.) *Problems in Greek Prehistory* (Papers presented at the Centenary Conference of the British School of Archaeology of Athens, Manchester april 1986) Bristol: Bristol Classical Press, 1988. p. 201-210.
- CROUWEL, J. H. *Chariots in Bronze Age Greece* (Allard Pierson Series, vol. 3). Amsterdam: Allard Pierson, 1981.

- EVANS, A. *The Shaft Graves & Bee-hive Tombs at Mycenae*, London, 1929.
- GATES, C. Rethinking the building history of Grave Circle A at Mycenae. In: *American Journal of Archeology*, n. 89, p. 263-274, 1985.
- GRAZIADIO, G. The chronology of the graves of Circle B at Mycenae: a new hypothesis. In: *American Journal of Archaeology*, n. 92, p. 343-372, 1988.
- GRAZIADIO, G. The process of social stratification at Mycenae in the shaft grave period: a comparative examination of the evidence. In: *American Journal of Archaeology*, n. 95. p. 403-440, 1991.
- HEURTLEY, W. A. The grave stelai. In: *Journal of the British School of Athens*, n. 25, p. 126-146, 1921-3.
- HOOKE, J. T. *Mycenaean Greece*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1976.
- KILIAN, K. Mycenaean art up to date, trends and changes in recent research. In: FRENCH, E. & WARDLE, K. A. (eds.) *Problems in Greek Prehistory* (Papers presented at the Centenary Conference of the British School of Archaeology of Athens, Manchester april 1986). Bristol: Bristol Classical Press, 1988, p. 115-152.
- KILIAN-DIRLMEIER, I. Jewellery in Mycenaean and Minoan 'Warrior Graves'. In: FRENCH, E. & WARDLE, K. A. (eds.) *Problems in Greek Prehistory* (Papers presented at the Centenary Conference of the British School of Archaeology of Athens, Manchester april 1986). Bristol: Bristol Classical Press, 1988; p. 161-172.
- LAFFINEUR, R. *Les vases en métal précieux à l'époque mycénienne* (Studies in Mediterranean Archaeology, pocket-book 4). Goteborg: Paul Astrom, 1977.
- LAFFINEUR, R. Early Mycenaean art: some evidence from the West House in Thera. In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 30, p. 111-122, 1983.
- LAFFINEUR, R. The iconography of Mycenaean seals and the status of their owners. In: *Aegaeum* 6(1990) p. 117-160.
- LAFFINEUR, R. Grave Circle A at Mycenae: further reflections on its history. In: HÄGG, R. & NORDQUIST, G. C. (eds.) *Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid* (Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11-13 june 1988). Stockholm: Paul Åström Förlag, 1990, p. 201-206.
- MARCUS, J. The iconography of power among the classic mayas. In: *World Archaeology*, v. 6, p. 83-94, 1974.
- MARINATOS, N. Celebrations of death and the symbolism of the lion. In: HÄGG, R. & NORDQUIST, G. C. (eds.) *Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid* (Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11-13 june 1988). Stockholm: Paul Åström Förlag, 1990, p. 143-148.
- MARINATOS, S. Mycenae 1967. In: *Αρχαιολογικά αναλεκτα εξ Αθηνων*, p. 177, 1968, fig. 3.
- MORRIS, C. In pursuit of the white tusked boar: aspects of hunting in Mycenaean society. In: HÄGG, R. & NORDQUIST, G. C. (eds.) *Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid* (Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11-13 june 1988). Stockholm: Paul Åström Förlag, 1990, p. 149-156.
- MYLONAS, G. E. *Grave Circle B of Mycenae* (Studies in Mediterranean Archaeology 7). Lund: Carl Bloms, 1964.
- MYLONAS, G. E. The figured Mycenaean stelai. In: *American Journal of Archaeology*, v. 55, p. 134-147, 1951.
- NIEMEIER, W.-D. Iconography and context: the Thera frescoes. In: LAFFINEUR, R & CROWLEY, J. L. (eds.) *EIKON. Aegean Bronze Age iconography: shaping a methodology* (Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Aegean Conference/4<sup>ème</sup> Rencontre Égéenne Internationale University of Tasmania, Hobart, Australia - 6-9 april 1992). Liège: Université de Liège, 1992 (= Aegaeum

- 8). p. 97-104.
- OZANNE, I. *Les Mycéniens*. Paris: Armand Colin, 1992.
- PEARSON, M. P. The powerful dead: archaeological relationships between the living and the dead. In: *Cambridge Archaeological Journal*, v. 3, p. 203-229, 1993.
- PELON, O. *Tholi, tumuli et cercles funéraires*. Paris: De Boccard, 1976.
- PELON, O. Origine de la culture de tombes à fosse en Grèce continentale - données architecturales et rituelles. In: *Études Indo-Européennes*. p. 13-29, 1985.
- POURSAT, J.-C. *Les ivoires mycéniens*. Paris: De Boccard, 1977.
- RANDBORG, K. The archaeology of the visual: burials past and present. In: *Dialoghi di Archeologia*, n. 7, p. 85-96, 1989.
- SAUNDERS, N. J. Predators of culture: jaguar symbolism and Mesoamerican elites. In: *World Archaeology*, n. 26, p. 49-59, 1991.
- SCHLIEMANN, H. *Mycenae: a narrative of researches and discoveries at Mycenae and Tiryns*. Salem: Ayer Co., 1880.
- SCHNAPP, A. La raison du chasseur. In: *Dialoghi di Archeologia*. n. 8, p. 49-59, 1990.
- TORRALVO, A. C. *As dimensões sociais dos costumes funerários entre os micênios*, dissertação de mestrado, Departamento de Antropologia, 1993.
- VERMEULE, E. T. *The art of the shaft graves at Mycenae* (Lectures in memory of Louis Taft Sample). Cincinnati: University of Cincinnati, 1975.
- WRIGHT, J. C. Death and power at Mycenae, changing symbols in mortuary practices. In: LAFFINEUR, R. (ed.) *Thanatos. Les coutumes funéraires en Égée à l'Âge du Bronze* (Actes du Colloque de Liège, 21-23 avril 1986). Liège: Université de Liège, 1987 (= *Aegaeum* 1). p. 171-184.
- XENAKI-SAKELLARIOU, A. Identité minoenne et identité mycénienne. In: *L'iconographie minoenne* (BCH Suppl. 11). Paris: De Boccard, 1985, p.308 e ss.
- YOUNGER, J. G. The Mycenae-Vaphio lion group. In: *American Journal of Archaeology*, v. 82, p. 285-299, 1978.
- YOUNGER, J. G. Aegean seals of the Late Bronze Age: masters and workshops. In: *Kadmos*, n. 23, p. 38-64, 1984.
- TORRALVO, A. C. L'iconographie des *stelai* funéraires des Cercles A et B de Mycènes, *Classica*, São Paulo, 7/8: 33-51, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Cet article se compose de deux parties: la première est constituée d'un catalogue des stèles funéraires avec décor en relief, provenant des Cercles Funéraires A et B de Mycènes; la deuxième partie propose une analyse où sont considérées les positions antérieures à la découverte du Cercle Funéraire B. À ces positions j'oppose une autre plus récente qui voit les images des stèles comme des représentations symboliques liées à un stade évolutif déterminé de la société mycénienne, laquelle passe, à cette époque-là, par un procès de consolidation des élites et d'établissement des relations de pouvoir, plus précisément la naissance de la société palatiale mycénienne.

**MOTS CLÉS:** Cercles Funéraires, estèles, Mycènes, pouvoir, symbologie, société.

---

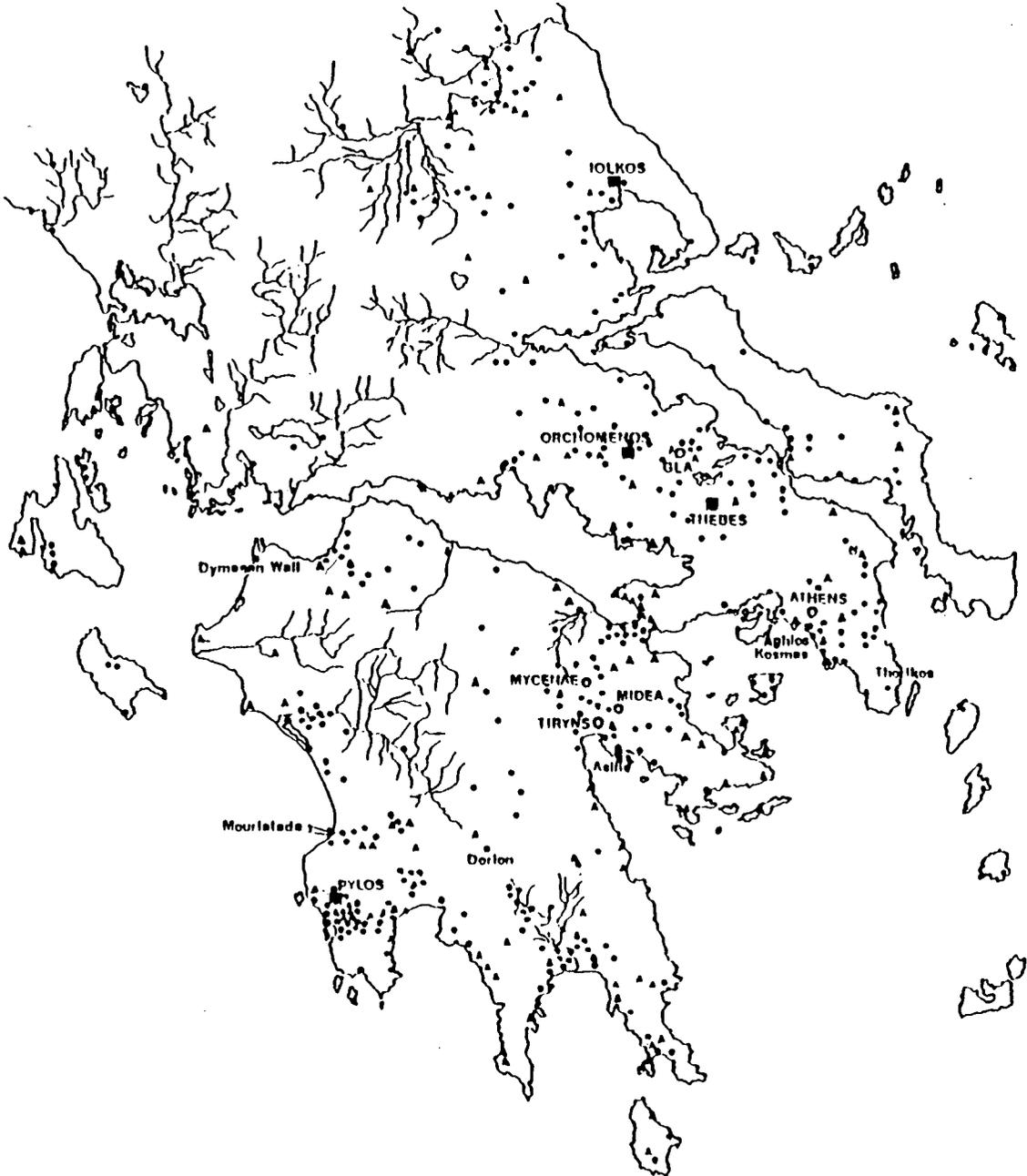


Figura 1: Grécia durante o século XIII a. C.

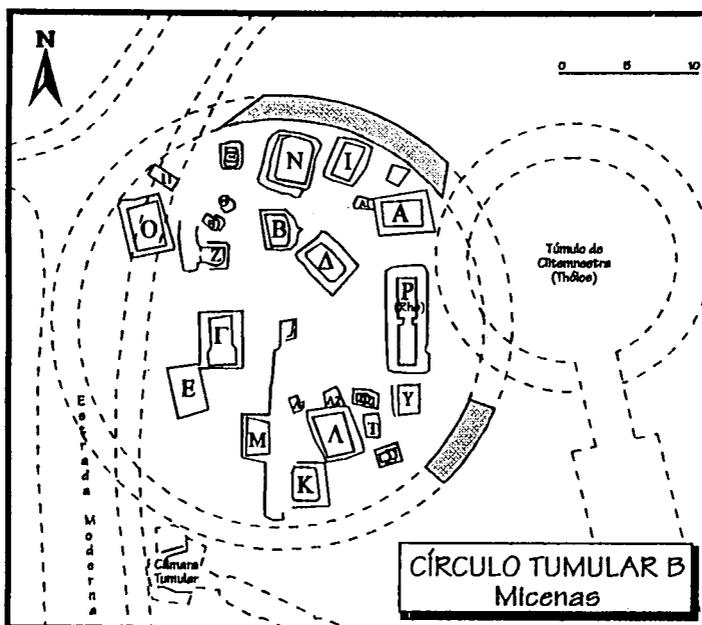
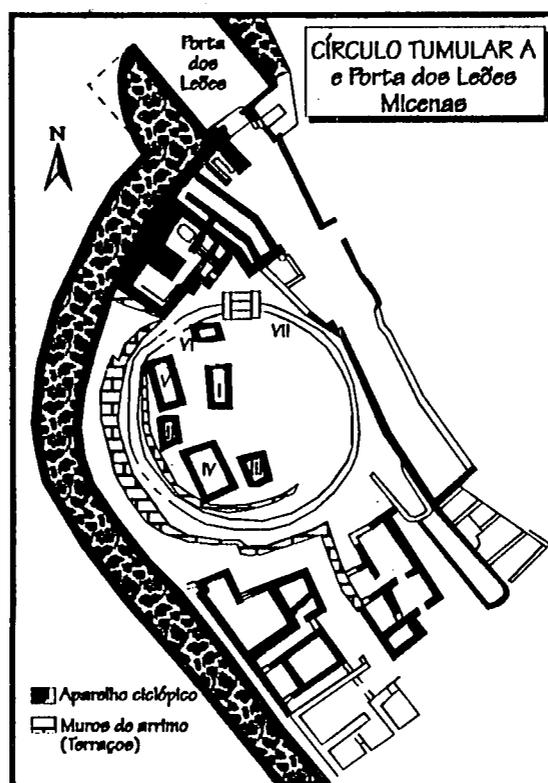


Figura 2: Acima: Círculo Tumular B com seus 26 túmulos designados por letras do alfabeto grego. Abaixo: Círculo Tumular A e seus seis túmulos designados por números romanos.



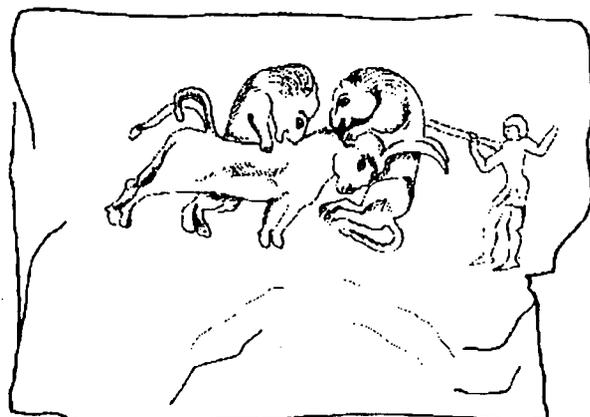


Figura 3: Acima: representação contida na estela A do Círculo Tumular B, segundo G. E. Mylonas. Abaixo: Restauração conjectural da estela G do Círculo Tumular B, segundo S. Marinatos (a partir de Marinatos, 1990, p.144-5)

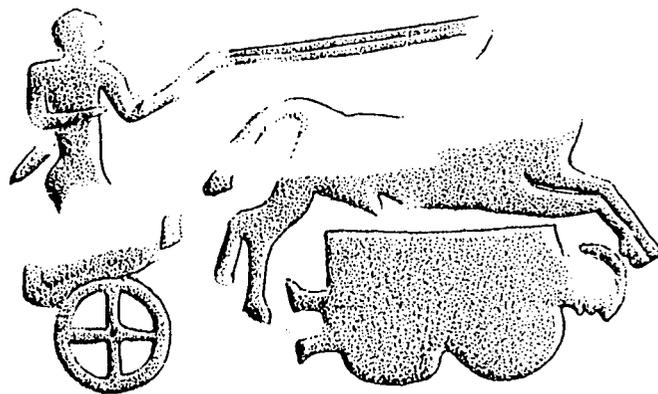
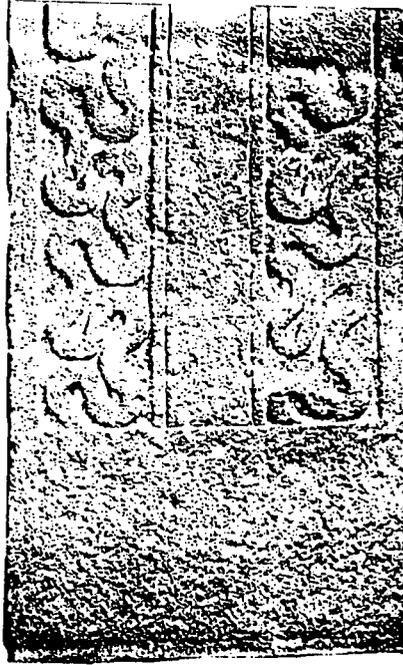
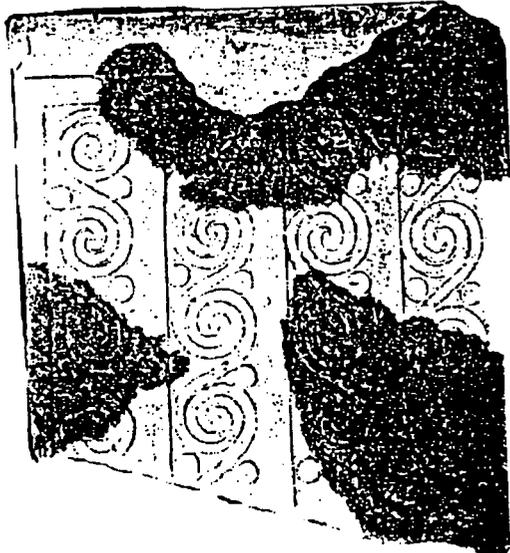


Figura 4: Estela 1 (a partir de Heurtley, 1921-23)



*Figura 5: Estela 2 (a partir de Heurtley, 1921-23)*



*Figura 6: Estela 3 (a partir de Heurtley, 1921-23)*

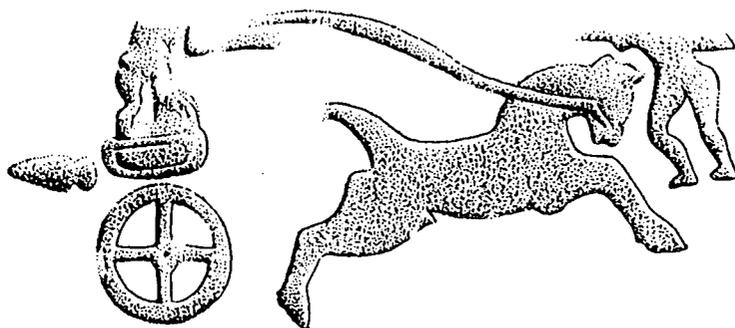


Figura 7: Estela 4 (a partir de Heurtley, 1921-23)

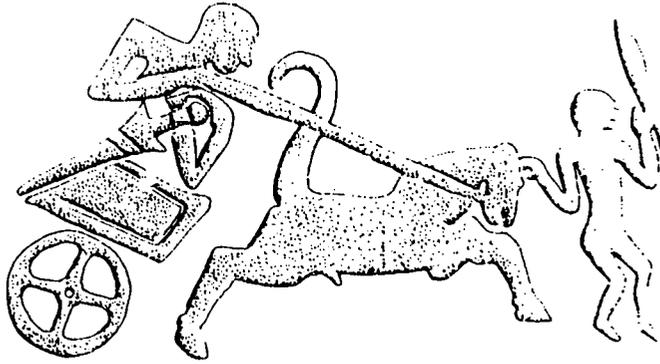
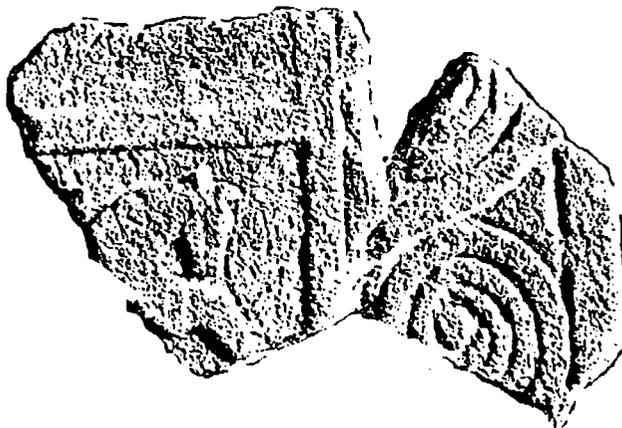


Figura 8: Estela 5 (a partir de Heurtley, 1921-23)



*Figura 9: Estela 6 (a partir de Heurtley, 1921-23)*



*Figura 10: Estela 7 (a partir de Heurtley, 1921-23)*

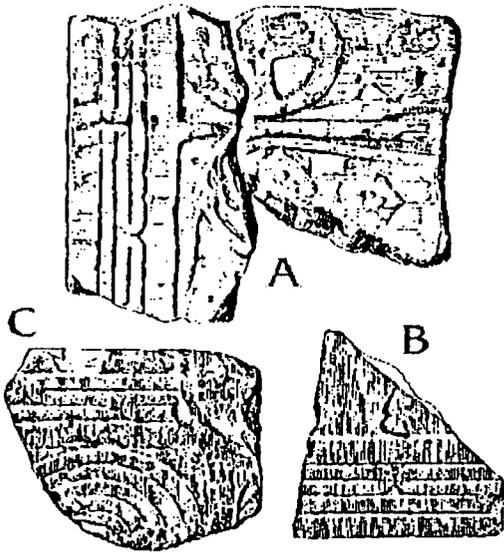


Figura 11: Estela 8 (a partir de Heurtley, 1921-23)

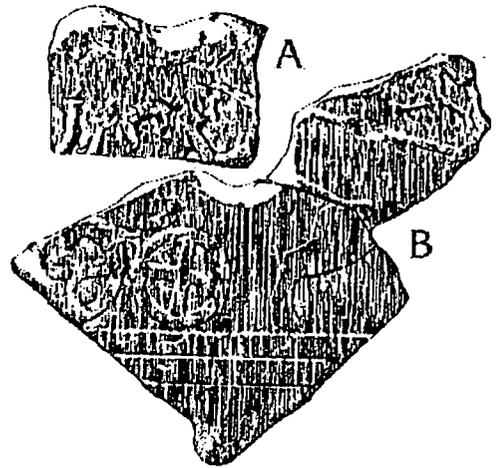


Figura 12: Estela 9 (a partir de Heurtley, 1921-23)

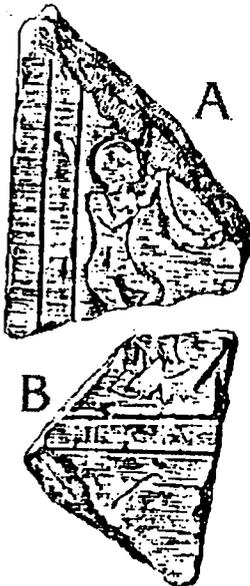


Figura 13: Estela 10 (a partir de Heurtley, 1921-23)

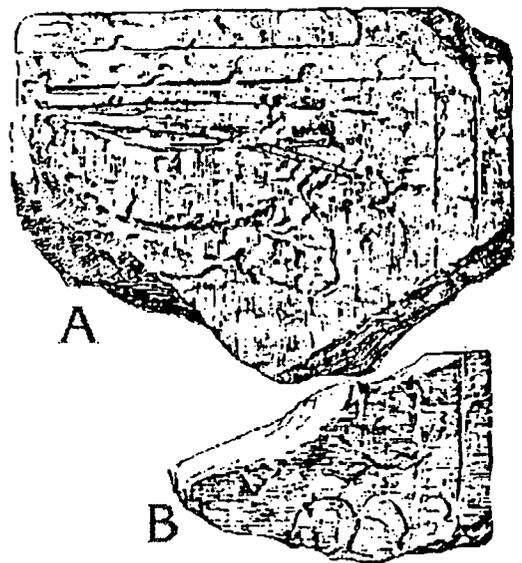


Figura 14: Estela 11 (a partir de Heurtley, 1921-23)

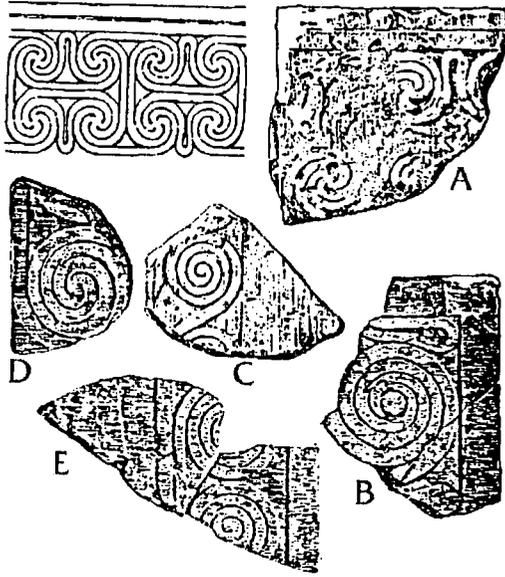


Figura 15: Estela 12 (a partir de Heurtley, 1921-23)



Figura 16: Revestimento em folhas de ouro de uma pixide, decorado em repoussé, com cena de ataque de leões  
(proveniente do Círculo Tumular A).



Figura 17: a partir de Sakellariou, A. Die Minoischen und Mykenischen Siegel des Nationalmuseums in Athens, Berlin, Verlag, 1964. — a) Anel de sinete em ouro (n° de registro 240) proveniente do túmulo IV — b) Anel de sinete em ouro (n° de registro 241) proveniente do túmulo IV — c) Selo em ouro (n° de registro 35) proveniente do túmulo III — d) Selo em ouro (n° de registro 116) proveniente do túmulo III.

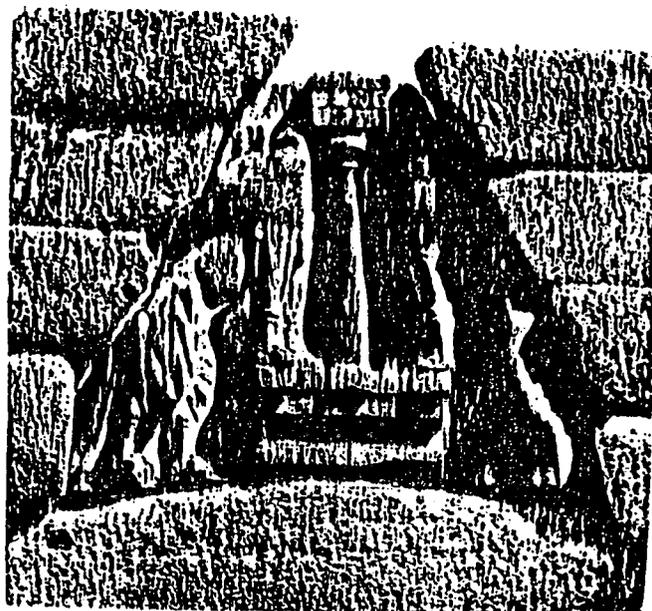


Figura 19: Porta dos Leões, em Micenas (a partir de Ozanne, 1990)

## Nota crítica à “bela morte” vernantiana

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO  
Departamento de Letras Clássicas  
Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

**RESUMO:** Crítica à concepção de morte heróica proposta por J.-P. Vernant em “A bela morte e o cadáver ultrajado”. Discussão dos conceitos de morte e mortalidade. Ensaio de demonstração de que a glória da morte cabe a quem mata e não a quem é morto. Estudo das mortes de Pátroclo e de Heitor na *Ilíada* e verificação de que elas, como resultado de erros cometidos por heróis qualificados de *népioi*, nada têm de gloriosas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Morte heróica, glória, erro, *Ilíada*.

---

Como o título indica, esta nota visa a criticar brevemente a concepção de morte heróica exposta por J.-P. Vernant no artigo “A bela morte e o cadáver ultrajado”.<sup>1</sup> Ela parte de uma discussão dos seus pressupostos teóricos para chegar ao teste conclusivo constituído pelo confronto desta concepção com o texto mesmo da *Ilíada*. Escusado dizer que o artigo de Vernant abarca temas que não pretendemos discutir aqui, e que o movimento de crítica - cujo alvo é formular outra visão - supõe, na eleição do objeto criticado, admiração e reconhecimento pelo trabalho de uma primeira tematização.

### a) O conceito de morte heróica de J.-P. Vernant

Deixemos agora que o próprio J.-P. Vernant faça uma primeira formulação da morte heróica. A “bela morte” (*kalòs thanatós*)<sup>2</sup>, isto é: a morte, no combate, de um guerreiro na plenitude de sua virilidade, “(...) faz aparecer, à maneira de um revelador, na pessoa do guerreiro caído na batalha a eminente qualidade de *anèr agathós*, homem valoroso, homem devotado. Para quem pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia, ela assegura um renome indefectível. (...) Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada”. (Vernant, 1979, p.31 e 32).

Para destacar melhor o núcleo desta primeira formulação: a relação entre a morte no combate e a glória, recortaremos algumas frases que nos parecem defini-lo bem. Segundo Vernant, é a “bela morte” que assegura ao jovem guerreiro “um indefectível renome”. É ela também que “por toda duração dos tempos vindouros” (...) eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória (...)

Mas vejamos também o primeiro exemplo textual dado por Vernant e o que ele revela. Trata-se de uma frase pronunciada por Heitor pouco antes de sua morte. Deixaremos para mais tarde a importante análise do contexto e nos contentaremos agora em fazer algumas observações

elementares. Eis a frase: “Que eu não morra sem luta nem sem glória, mas realizando algum grande feito para ser ouvido até pelos que virão”. (*Ilíada*, XXII, 304-305).<sup>3</sup> O advérbio *akleíōs* “sem glória” sugere, por contraste, que pode haver uma maneira gloriosa de morrer, aquela definida pela negação do advérbio *aspodí*: não “sem luta”. Mas precisemos bem a seqüência: é o relato de algo grandioso (*méga ti*) que ele faz (*réksas*), no ‘instante da morte’, que chegará às gerações futuras e não a própria morte. E — apesar da simultaneidade gramaticalmente possível entre o verbo “morrer” e o particípio “fazendo” — não tenhamos medo de dizer uma evidência: é preciso ainda estar vivo para fazer algo. A glória pois lhe será atribuída em razão desta “alguma coisa grandiosa” (*méga ti*) que ele terá feito pouco antes de sua morte. A morte, ao contrário, se não nos deixamos enganar por esta vaga simultaneidade gramatical, é o que impede de fazer o que quer que seja. Ainda este exemplo confirma que o ser do herói iliádico se define por seu fazer.

Esta atenção a um detalhe aparentemente insignificante pode despertar desconfiança. A análise de um outro exemplo textual tornará, no entanto, mais explícito o que queremos mostrar. Trata-se de um exemplo citado por Vernant em um momento decisivo de sua demonstração do fundamento metafísico do ato heróico: a última parte do famoso discurso de Sarpédon a Glauco no canto XII da *Ilíada* (310-328). Eis o texto na citação de Vernant: “Se o escapar a esta guerra, declara (Sarpédon), nos permitisse viver a seguir eternamente, abrigados da velhice e da morte, não seria por certo eu quem combateria na primeira linha nem quem te enviaria para a batalha em que o homem adquire a glória ... Mas, como nenhum mortal pode escapar do traspasso, avante, demos a glória a um outro ou que ele no-la dê”. (II. XII, 322-328).<sup>4</sup> Pensamos que Vernant teve razão em sublinhar a mortalidade (e a temporalidade) como fundamento último do ato heróico.<sup>5</sup> Se todavia o feito heróico visa ultrapassar o envelhecimento e a morte, não se segue daí que “ultrapassa-se a morte acolhendo-a em vez de a sofrer (...)” (Vernant, 1979, p.40), já que, como vimos, não é possível fazer coincidir o feito heróico e a morte, a menos que se trate da morte de um outro, do inimigo. É exatamente isto que lemos na última frase do discurso de Sarpédon: adquire-se a glória<sup>6</sup> pela morte infligida ao inimigo, mas é este que a adquire por ‘nossa’ própria morte. O feito heróico — objeto do canto que atingirá as gerações seguintes — é portanto matar,<sup>7</sup> ato que, longe de admitir a morte, supõe evidentemente o fato de ainda estar vivo.

Poder-se-ia pensar que para certos guerreiros “menores” a morte é a ocasião de ser pela primeira e última vez mencionados pelo poeta. Entre estes há até mesmo alguns que têm a sorte de ver esboçada pelo poeta uma brevíssima biografia ou um retrato pintado com uma única e rápida pincelada. É possível, claro, se perguntar se este gênero de menção basta para caracterizar uma “glória”, mas há uma outra razão mais forte que impede a pertinência desta hipótese. Ela é lembrada por Nicole Loraux, quando diz que “se a atribuição de um nome e eventualmente de uma história significa conferir atributos inúteis a estas figuras episódicas de guerreiros menores, é que todo o acento do relato recai no caso sobre o matador; para quem o cadáver inerte é uma garantia de glória, e não sobre o morto (...)” (Loraux, 1994, p.41).

Demoramo-nos nesta parte do discurso de Sarpédon apenas porque ela resume de um modo único o fundamento último do ato heróico. Mas no raciocínio de Vernant ela não vinha senão concluir exemplarmente uma tentativa de demonstração que tivera como ponto de partida a história que serve de eixo à trama da *Ilíada*: a cólera de Aquiles. Para além de sua extraordinária suscetibilidade, a razão pela qual Aquiles recusa os presentes oferecidos como reparação por Agamemnon é semelhante à enunciada por Sarpédon na segunda parte de seu discurso. As riquezas oferecidas por Agamemnon são coisas que se pode arrebatar ou comprar; no entanto “a vida (*psykhé*) do homem não pode retornar: ela nem se deixa arrebatar nem tomar, depois que transpuser a barreira dos dentes”. (II. IX, 408-409). Enfatiza-se aqui o caráter insubstituível da vida ou, em outros termos, a irreversibilidade da morte, enquanto que, além da precisão sobre a temporalidade, o discurso de Sarpédon enfatizava a inexorabilidade da morte. Apesar destas nuances diferenciais, o mérito do recorte de Vernant é precisamente o de ter evidenciado a mortalidade como fundamento ‘metafísico’ do ato heróico<sup>8</sup>. Mas precisemos bem: o termo “mor-

talidade” é de nossa inteira responsabilidade (Vernant jamais o empregou neste artigo) e nós o introduzimos somente para distinguir o fato de ser mortal, isto é a morte enquanto possibilidade, da morte compreendida como evento. A breve análise precedente dos dois exemplos textuais citados por Vernant pode parecer óbvia; ela permite porém descobrir o que nos parece uma imprecisão terminológica deste autor. Pois a morte é seguramente o fundamento do valor do ato heróico, mas somente enquanto possibilidade última e certa para o indivíduo. Esta possibilidade é também, por natureza, indeterminada, mas ela torna-se muito mais iminente em uma situação de guerra. (É como se a guerra tornasse os mortais ainda “mais mortais”). A morte enquanto possibilidade — sempre presente mas ainda mais ameaçante na guerra — coincide exatamente com o que designávamos por mortalidade e o que Heidegger chamou “ser para a morte”. Para que esta possibilidade exista, é preciso evidentemente que o indivíduo esteja vivo. De maneira inversa, a morte como evento representa justamente a perda da possibilidade de morrer (e, conseqüentemente, de viver); ela representa para este indivíduo a imediata impossibilidade do que quer que seja<sup>9</sup>. Não é pois uma “pronta morte” que permitirá ao guerreiro o acesso à glória, mas os feitos heróicos<sup>10</sup> que ele realiza antes de morrer e — é importante dizê-lo mais uma vez — sob o risco iminente de morte, o que conferirá um valor todo especial a seu ato. Donde um certo paradoxo da condição do guerreiro iliádico: dada a natureza da sua tarefa, ele precisa expor sua vida a quase todo momento da guerra; mas para atingir seus objetivos: o feito heróico e a glória, ele precisa também manter-se vivo. É preciso então que ele ao mesmo tempo não seja covarde e seja astucioso o bastante para evitar a morte. É por isso que esta constante exposição da vida, inscrita no supremo valor guerreiro: a coragem, não deverá ser considerada um princípio absoluto de conduta sem observância das circunstâncias nas quais o ato tem lugar. Estas circunstâncias na *Ilíada* designam uma rede complexa de relações entre os adversários mortais; uma rede cujas coordenadas são quase sempre determinadas pelo jogo, obscuro e incognoscível para o herói, das intervenções divinas. Este conjunto — de uma difícil apreensão (parecendo, em certos momentos, escapar até mesmo ao controle de Zeus) e que tomará a cada instante uma figura singular — se distingue dos processos naturais pelo fato de ser algo mutável e imprevisível.<sup>11</sup> É nestas circunstâncias que o mortal age e ele não pode ignorá-las. O que a multiplicidade das cenas guerreiras parece pois nos revelar é que (segundo uma linguagem aristotélica) não basta ser corajoso, mas é preciso ainda saber onde, quando e com quem se deve sê-lo.<sup>12</sup> Porque nesta guerra a mudança e a imprevisibilidade das situações se dão ainda no quadro de uma espécie de lei que quer que os deuses não possam estar sempre de um mesmo lado ou dar continuamente a força e a superioridade a um só dos dois adversários.<sup>13</sup>

A interpretação vernantiana de um derradeiro e célebre exemplo textual nos permitirá ver como, por meio de um sutil deslocamento de sentido, ainda uma vez pôde se introduzir este equívoco conceitual (concernente à morte) do qual falávamos. Trata-se dos dois destinos, ou das duas maneiras de morrer, que Tétis prevê para Aquiles. “Se permanecendo aqui eu combater em torno da cidade dos Troianos, está perdido para mim o retorno, mas minha glória será imperecível; se porém eu chegar a casa, a minha terra pátria, está perdida para mim a nobre glória, mas minha vida (*aión*) terá longa duração e não me atingirá rapidamente o fim da morte”. (Il. IX, 412-416). Eis o comentário de Vernant: “Aquiles não teve sequer que escolher; viu-se inclinado de vez para a vida breve. Predestinado — poder-se-ia dizer por natureza — à bela morte, vivo, ele já está como que impregnado pela aura da glória póstuma para a qual sempre foi designado”. (Vernant, 1979, p.32). Um pouco mais tarde neste mesmo ensaio, Vernant, tentando formular uma lei do heroísmo radical, parece ter retomado a escolha de Aquiles na oração introduzida pelo quando: “O que o herói perde em honras prestadas à sua pessoa viva, quando ele renuncia à longa vida para escolher a pronta morte, ele o torna a ganhar cem vezes mais na glória (...)” (Vernant, 1979, p.40).

Em seu primeiro comentário Vernant sugere, através de uma justaposição, a coincidência entre a escolha automática da vida breve e a vocação à bela morte. No segundo, é a escolha

mesma que se tornou a de uma pronta morte<sup>14</sup>. Mas esta substituição quase insensível da vida breve pela pronta morte não se revela possível. Primeiro porque o próprio texto jamais a disse; depois porque, como vimos, uma pronta morte, longe de abrir o acesso à glória, é justamente o que, cortando demasiado cedo sua carreira, impede o guerreiro de fazer o que quer que seja. E se o guerreiro é cantado pelo que fez e ele não soube aproveitar seu tempo para fazer algo de grande, ele não terá chance de aceder à glória. É o que nos parecem indicar as numerosas narrativas, breves e melancólicas como as vidas que elas pretendem representar, de guerreiros de segundo escalão que, por má-sorte ou falta de atenção, morrem antes de ter podido realizar algum feito. Em sua recorrência, elas acabam tendo o ar de uma espécie de *tópos*: o da vida não-realizada e elas não têm evidentemente relação alguma com uma morte gloriosa.

Uma vida breve, no entanto, desde que iluminada pela luz insólita da mortalidade, pode ser composta por feitos cujo número e qualidade sejam suficientes para assegurar a seu autor um renome indefectível, como é o caso de Aquiles. Na *Ilíada* também seria ingênuo crer em um tempo homogêneo e vazio a ponto de ser indiferentemente preenchido pelos atos. Cremos, ao contrário, que são os atos (e a maneira de viver) que criam a qualidade diferencial do tempo. A morte, inversamente, representa a cessação do tempo e a impossibilidade do ato. Aquiles será pois cantado pelo que ele soube fazer de seu breve tempo de vida, pelos atos que compõem sua biografia. Sua morte não pode ser objeto do canto senão como o último evento que conclui uma vida heróica.

## b) A “bela morte” na *Ilíada*

Já era tempo de procurar alguma distância do raciocínio de Vernant para tentar ver um pouco mais diretamente como as coisas se passam na *Ilíada*. Tentaremos agora colocar à prova o conceito de morte heróica (ou de “bela morte”) no contexto mais largo do conjunto da *Ilíada*. Começamos pelo maior herói: Aquiles. Sua “pronta morte”, da qual Vernant falava, não figura no presente da narrativa da *Ilíada*, isto é, Aquiles não morre na *Ilíada* (mesmo se ele sabe que vai morrer em um futuro próximo). Este fato demanda duas observações. A primeira, uma mera seqüência do que estávamos dizendo, é que o tempo da narrativa da *Ilíada*, ainda que conte poucos dias, basta para que o herói maior realize alguns feitos decisivos e adquira assim uma glória imperecível, sem que seja necessário sabermos exatamente como seu destino se cumpre. A segunda é que, não podendo assistir esta cena de morte, não conhecemos precisamente de que maneira e em quais circunstâncias ela ocorre; e, por conseguinte, a não ser por uma expectativa de coerência, não podemos saber com certeza se ela será uma morte heróica. Mas neste caso a indeterminação não é absoluta, uma vez que Heitor prediz pouco antes de morrer o lugar e os autores desta morte: “(...) Páris e Febo Apolo, mesmo que sejas bravo, te destruirão diante das portas Céias”. (*Il.* XXII, 359-360).

Aquiles, no entanto, não constitui uma exceção entre os grandes heróis. Porque, como bem observou Nicole Loraux, a narrativa épica distingue sempre “cuidadosamente os grandes heróis dos combatentes de menor envergadura: aqueles, quando muito, feridos — e mesmo somente ‘arranhados’ — pela lança e as flechas de seus adversários; estes mortos de imediato e por qualquer golpe, em que ponto seja do corpo que tenham sido atingidos: no fígado ou no ombro, na cabeça ou na perna” (Loraux, 1994, p.29). É daí que talvez advenha esta evidência narrativa: “(...) à exceção de Pátroclo, cuja morte é necessária para que Aquiles enfim saia de sua reclusão, não se matam os grandes heróis de que o relato tem necessidade” (Loraux, 1994, p.29). Seria preciso somente alargar um pouco o quadro desta exceção para incluir a morte de Heitor e talvez também a de Sarpédon. Agora porém continuaremos nosso esboço, tentando analisar brevemente a morte de Pátroclo.

O começo da história da morte de Pátroclo coincide notavelmente com o primeiro sinal de compaixão de Aquiles por seus companheiros (e portanto também do abrandamento de sua

cólera). No fim do canto XI, quando os grandes guerreiros aqueus são feridos e postos fora de combate, ele percebe Nestor que leva em seu carro Macaon ferido. O poeta precisa então: “(...) ele contempla a dura fadiga e a fuga lamentável”. (*Il.* XI, 601). Aquiles chama Pátroclo, que sai de sua barraca, “e — comenta o poeta — foi então para ele o começo da desgraça”. (*Il.* XI, 604). Porque, enviando Pátroclo para confirmar se é Macaon o ferido, Aquiles dará a Nestor ocasião de sensibilizar seu amigo para o extremo sofrimento do exército aqueu e de lhe sugerir o plano de convencer Aquiles a deixá-lo ao menos, portando suas (de Aquiles) armas, a combater junto com os Mirmidões. É uma espécie de cadeia de compaixão que será aqui posta em movimento. Pátroclo está de tal modo comovido pelas palavras de Nestor que ele só voltará para ver Aquiles após ter dado um socorro médico a Eurípilo ferido. E é chorando muito<sup>15</sup> que Pátroclo se dirige a Aquiles (que, “ao vê-lo se comove”) para lhe expor, reprovando sua impiedade, o infortúnio dos Aqueus e lhe propor o plano de Nestor. O poeta então, com presciência da trama, comenta: “Assim disse, suplicando, o grande tolo (*népios*); pois devia suplicar para si mesmo a morte cruel e violenta”. (*Il.* XVI, 46-47).

Aquiles enfim abrandando um pouco sua cólera e cede à demanda do companheiro. Mas, mesmo tendo um forte interesse pessoal na obediência de Pátroclo, Aquiles lhe dará um conselho decisivo para que ele não arrisque em demasia a vida: “Escuta até o fim a palavra que perei em teu senso. (...) Tendo afastado das naus o inimigo, retorna; e se o esposo tonante de Hera te conceder conquistar a glória, não queiras sem mim guerrear contra os Troianos belicosos: mais sem-honra me deixarias; e, exultando com a guerra e a carnagem e matando Troianos, não conduzas os nossos para Ílion, para que do Olimpo não intervenha um dos deuses sempre-vivos: aos Troianos muito ama Apolo-que-de-longe-opera; volta para trás, logo que nas naus acenderes a luz da salvação, e deixa os outros lutarem na planície”. (*Il.* XVI, 83,87-96). E quando a primeira chama atinge uma nau aquéia, Aquiles chama Pátroclo, ordena e exorta os Mirmidões e faz enfim uma libação orando a Zeus para conceder glória a Pátroclo e, após ter afastado das naus a batalha, fazê-lo voltar são e salvo. Eis como o poeta descreve a resposta do deus: “(...) a este escuta o prudente Zeus. O pai porém concede-lhe o afastar das naus a guerra e o combate, mas nega-lhe que Pátroclo volte salvo do combate”. (*Il.* XVI, 249-252).

A primeira ação de Pátroclo basta para apagar o fogo e permitir aos Aqueus retomar fôlego: o golpe de sua lança mata Pirecmes e lança o pânico entre os Peônios. Pouco depois os Troianos fogem. Se ele quisesse seguir à letra o conselho de Aquiles, ele deveria ter parado aí. Cada um dos chefes aqueus mata então um Troiano (Pátroclo abre a série matando Arefilco). Heitor reconhece o momento desfavorável e acaba fugindo por entre a imensa desordem dos Troianos que tentam reganhar Tróia. Neste momento, Pátroclo busca impedir aos Troianos o caminho de retorno e mata doze adversários. Esta matança desperta a reação de Sarpédon, o que acabará levando à morte deste pelas mãos de Pátroclo e ao primeiro grande combate em torno de um cadáver. Ele consegue despojar o cadáver do herói lício e seu triunfo o excita a ir ainda mais longe, fazendo-o esquecer completamente o conselho de Aquiles. O poeta, após este combate encarnecido, diz primeiro a decisão do herói e em seguida comenta: “Pátroclo, exortando os cavalos e Automedonte, pôs-se a perseguir Troianos e Lícios, e foi grandemente desvairado o tolo (*népios*): se tivesse guardado a palavra do filho de Peleu, ele teria evitado a ruim divindade da morte negra”. (*Il.* XVI, 684-687). *Népios* já tinha sido usado para qualificar Pátroclo (*Il.* XVI, 46) mas designando então uma espécie de fatal ignorância do futuro. Aqui o termo retoma toda sua significação (de “puerilidade” e de “estupidez”) para designar a ausência de senso, a falta de um mínimo de prudência que, tendo de algum modo sido escolhida<sup>16</sup>, acabará por lhe custar a vida.

Uma primeira série de assassinatos — são nove os Troianos nomeados — anuncia esta perigosa embriaguez predita por Aquiles e precede a tentativa por Pátroclo de assaltar as muralhas de Tróia. Mesmo ultrapassando muito os estritos limites fixados por Aquiles, Pátroclo tem uma última chance de recuar quando ele é advertido pelo próprio deus: “Três vezes contra um

ângulo da alta muralha marcha Pátroclo, e três vezes o repele Apolo, com as mãos imortais golpeando o brilhante escudo. Mas quando pela quarta vez ele se arremessa igual a um demônio, terrivelmente gritando o deus lhe diz estas palavras aladas: “Retira-te, descendente de Zeus Pátroclo! Não é destino a cidade dos altivos Troianos ser arrasada por tua lança, nem pela de Aquiles, que no entanto é muito melhor do que tu” (Il. XVI, 702-709). Pátroclo aqui instantaneamente recua para escapar à cólera do deus, mas é incapaz de se lembrar do conselho de Aquiles e de relacioná-lo à palavra de Apolo. Ele vai pois afrontar Heitor e, tentando matá-lo, ele atinge com uma pedrada homicida seu cocheiro Cébrion<sup>17</sup>, um filho bastardo de Príamo. É durante a luta travada pelo cadáver deste que Pátroclo realiza seu último feito. “Três vezes então se atira, páreo para o rápido Ares, pavorosamente gritando, e três vezes mata nove homens” (Il. XVI, 784-785). O caráter grandioso da façanha que lhe dá uma derradeira glória constitui, por uma espécie de ironia em que não está ausente a *apaté* de Zeus, o signo certo e final de sua próxima morte. Ele já teve sua chance, Apolo desta vez não o previne mais. O deus se aproxima invisível, lhe bate nas costas e nos ombros com a palma da mão e, rompida a lança e caídos em terra o casco e o escudo, ele desata sua couraça. Eis o apogeu invertido desta *aristéia*, o negativo da euforia desmemoriada: “E um desvario toma seu senso; os membros brilhantes são desunidos; estaca, estuporado” (Il. XVI, 805-806). Pátroclo tornou-se uma presa fácil e a Euforbo (que arremessa o primeiro golpe) e a Heitor cabe apenas liquidá-lo.

Faremos a seguir uma breve análise da morte de Heitor. Isto é, sem ter a menor pretensão de explorar toda sua riqueza de temas e de detalhes, tentaremos simplesmente traçar um esquema que nos permita dar conta dos eventos principais que compõem a situação e a cena desta morte. Isso nos bastará para ver em que medida neste caso pode-se tratar ou não de uma “bela morte”.

A história da morte de Heitor começa bem antes do desfecho que representa o canto XXII. Ela remonta ao excesso de confiança de Heitor após a vitória do primeiro dia de batalha (como mostra bem seu discurso no fim do canto VIII), à sua incapacidade de reconhecer as mudanças da vontade de Zeus (como o mostra sua recusa da interpretação por Polidamas do presságio da águia e da serpente no canto XII) e também à sua inevitável ignorância do verdadeiro plano de Zeus que é o de dar a vitória aos Troianos apenas para satisfazer o desejo de Tétis e de Aquiles. Ela passa também pela morte facilmente infligida a Pátroclo cujas armas fatídicas serão vestidas por um Heitor que em nada desconfia do grande perigo que estará correndo (ver o discurso de Zeus em Il. XVI, 201-208). Mas ela só se torna irreversível pelo erro do próprio Heitor na assembléia troiana no canto XVIII (246-313)<sup>18</sup>. Nesta assembléia noturna Polidamas propõe prudentemente uma retirada ao interior das muralhas da cidade, porque ele sabe que Aquiles se decidiu enfim a combater e que portanto no dia seguinte os Troianos não terão mais nenhuma chance de resistir. Heitor recusa o parecer de Polidamas e, acreditando ainda loucamente em uma proteção especial de Zeus, propõe ao exército permanecer na planície e no dia seguinte afrontar aí Aquiles e os Aqueus. Após o discurso de Heitor, o poeta comenta: “Assim arengava Heitor, e os Troianos o aclamam, tolos (*népioi*)! Palas Atena tomou o senso deles. A Heitor pois, que planeja mal, eles aprovam, e a Polidamas, que delibera bem, ninguém aprova” (Il. XVIII, 310-313).

Como seria de se esperar, uma parte dos Troianos é trucidada e a outra posta em fuga por um Aquiles sedento de vingança. Uma trapaça de Apolo permite ainda a alguns escapar e entrar na cidade, enquanto os Aqueus se aproximam das muralhas. O poeta nota então: “O destino funesto obriga Heitor a ficar ali, diante de Ílion e das portas Céias” (Il. XXII, 5-6). O que esta situação tem de extraordinariamente desfavorável para Heitor torna-se ainda mais explícito pelo começo da fala desesperada de Príamo: “Heitor, não esperes, meu filho, sozinho longe dos outros, este homem, para que não encontres logo o fatal destino, subjogado pelo filho de Peleu, pois ele é muito mais forte do que tu (...)” (Il. XXII, 38-40). Primeiro a relação de forças com Aquiles e depois o fato de estar sozinho entre uma multidão de adversários desaconselham inteiramente o afrontamento e o tornam mortal para Heitor. Mas sua decisão equivocada na assembléia e seu

*aidôs* desmedido em relação à comunidade troiana (a megalomania de seu sentimento de responsabilidade) acabarão por perdê-lo. Eis a chave de sua perda, no momento mesmo da deliberação: “Ai de mim! Se eu entrar por estas portas e muralhas, Polidamas será o primeiro a me lançar uma reprovação, ele que propunha que eu conduzisse os Troianos para a cidade, nesta noite funesta em que se levantou o divino Aquiles. Mas eu não o ouvi, e teria sido muito mais vantajoso. Uma vez que agora perdi as tropas por minha louca presunção, envergonho-me diante dos Troianos e Troianas de vestidos roçagantes; e que um outro qualquer pior do que eu não vá dizer: ‘Tendo confiado em sua força, Heitor perdeu as tropas’”. (Il. XXII, 99-107)<sup>19</sup>. Heitor no entanto hesita e, antes de se decidir, chega a imaginar ingenuamente uma proposta pacífica de reconhecimento da derrota. Neste momento não é mais possível voltar, pois Aquiles se aproxima, resplandecendo com o brilho terrível do bronze. “E, quando o percebe, o tremor toma Heitor. E ele não ousa mais permanecer ali, deixa para trás as portas e marcha fugindo; e o filho de Peleu se atira a ele, confiado nos pés ligeiros”. (Il. XXII, 136-138). Longe de expor corajosamente sua vida, quando deste primeiro encontro, a reação de Heitor é pois (como a de um covarde, se a julgássemos segundo critérios morais absolutos) a de fugir. O poeta porém, atento como Príamo à situação e à relação de forças entre os dois adversários, não o qualifica de covarde. “À frente fugia um valente, mas perseguia-o um bem mais valente do que ele (...)” (Il., XXII, 158). A perseguição continua e Heitor parece mostrar pelas intenções dos seus gestos que a melhor decisão teria sido a de entrar na cidade e evitar o afrontamento. “A cada vez que ele toma o impulso de se lançar contra as portas dardânicas para que do alto tentem protegê-lo com dardos, a cada vez Aquiles à frente ultrapassando o faz retornar para a planície: ele próprio (Aquiles) voava sempre do lado da cidade”. (Il. XXII, 194-198).<sup>20</sup>

No plano divino, Zeus, que — apesar de sua compaixão por Heitor — não pode subtrair-lo à morte, acaba por dar seu assentimento a Atena que a partir daí agirá de maneira decisiva. Depois que Zeus pesa as *keres* de Aquiles e de Heitor em sua balança de ouro (e é a de Heitor que desce), Apolo, que acaba de dar a Heitor uma última ajuda, o abandona. Doravante o campo está totalmente liberado para a ação de Atena. Ela se disfarça perfeitamente em Deífobo, irmão de Heitor, e o convence, com sua ajuda, a afrontar Aquiles. É apenas então, enganado por Atena, que Heitor pára enfim de fugir e se decide a combater Aquiles. Mas é uma armadilha: Atena primeiro devolve (sem ser vista por Heitor) a Aquiles a lança que ele perdera em um primeiro golpe que Heitor consegue evitar; e, logo que Heitor perde também sua lança em um arremesso ineficaz e chama Deífobo para lhe pedir uma outra, Deífobo não está mais lá, Atena o fez desaparecer. Heitor compreende então a trapaça e pressente a presença de uma morte inevitável: “Desgraça! os deuses certamente me chamam para a morte. Pois eu pensava que Deífobo, herói, estava presente; mas ele está dentro dos muros e Atena me enganou. Agora não está mais longe a morte cruel, mas próxima de mim, e não há escapatória”. (Il., XXII, 297-301). Apenas pois na seqüência deste discurso e neste contexto preciso, que em si nada tem de edificante, é que se deve entender o heroísmo da última hora de Heitor, contido nesta frase citada tantas vezes (e em algumas delas de modo descontextualizado): “Que eu não morra sem luta nem sem glória, mas realizando algum grande feito para ser ouvido até pelos que virão”. (Il. XXII, 304-305). Não haverá grande feito, senão o de Aquiles que liquida Heitor de maneira relativamente banal (excetuando o detalhe — mesmo se necessário para a economia narrativa — ligeiramente grotesco de uma garganta atravessada por uma lança e no entanto ainda falante). No ponto “(...) em que as clavículas separam o pescoço dos ombros, na garganta (...) o divino Aquiles empurra seu pique contra o ardente Heitor. A ponta passa direto através do pescoço delicado; mas o freixo de bronze pesado não corta a traquéia, a fim de que ele dirija algumas palavras respondendo a Aquiles”. (Il. XXII, 324-329).

Se agora, para concluir com um breve balanço, retomamos as mortes destes dois grandes heróis e se concentramos nossa atenção no conjunto das cenas descritas pelo poeta antes que no discurso de uma das personagens (sobretudo o de Heitor), podemos constatar que aquelas

nada têm de “belas” nem de “gloriosas” para os que as sofreram. A morte de Pátroclo aparece como conseqüência a princípio do esquecimento do prudente conselho de Aquiles e a seguir de sua incapacidade de perceber o enorme perigo representado por Apolo, mesmo após ter sido advertido pessoalmente pelo deus. Suas façanhas o deixam embriagado e desatento e não fazem senão aproximá-lo de sua própria morte. É a morte de um temerário ou, como bem o diz o poeta, de um *népios*: um “tolo”. A morte de Heitor, por sua vez, mostra um herói enganado a princípio pela desmedida de seu *aidôs* que o impede de avaliar objetivamente a situação e a relação de forças com o adversário. Ela mostra também um herói que, tomado pelo medo, foge desabaladamente diante de um inimigo muito mais forte a quem ele só se decide a afrontar quando é enganado pela deusa. Na seqüência de alguns erros fatídicos de Heitor, é a trapaça de Atena, antes que o desejo de glória do herói, o último responsável manifesto por esta morte.

## Notas

- 1 - Este ensaio foi publicado pela primeira vez em português (tradução de Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen) na revista *Discurso* no. 9 (1979). Ele foi retomado em francês na obra coletiva *La mort, les morts dans les sociétés anciennes* (1982) dirigida por G.Gnoli e J.-P. Vernant. E ainda uma vez na antologia de J.-P. Vernant *L'individu, la mort, l'amour* (1989).
- 2 - J-P. Vernant indica em seu ensaio o contexto, completamente diferente do da epopéia homérica, de onde ele tira esta denominação: as orações fúnebres atenienses. Sobre a pertinência desta apropriação (ou deste deslocamento) ver a crítica de Nicole Loraux em “Le point de vue du mort” in *Po&sie* 57.
- 3 - As traduções em prosa da *Ilíada* que proporemos aqui visam tão somente acompanhar minimamente a narrativa, evitando alterar em demasia os termos originais, mas sem a menor intenção de recriar a peculiar sintaxe ou o ritmo do hexâmetro homéricos. O texto grego adotado é o da *Bibliotheca Oxoniensis de Oxford*, editado por D.B.Munro e T.W. Allen.
- 4 - Esta citação requer uma observação de ordem, digamos, técnica: é que jamais encontraremos no texto grego a última frase citada por Vernant. Após ter retomado, com ligeiras alterações, a tradução de Paul Mazon para a primeira frase citada desta passagem, ele parece ter feito um resumo da segunda frase nesta mesma tradução. O texto grego, em nossa tradução demasiado prosaica, diz algo como: “E já que de fato e de qualquer modo estão para atacar milhares de *kêres* da morte, das quais um mortal não pode fugir nem escapar, vamos e ofereçamos a glória a alguém, ou alguém a ofereça a nós”. (*Il.* XII, 326-328).
- 5 - Achamos no entanto muito discutível aqui a idéia vernantiana de uma oposição entre uma *timé* ordinária e mundana representada pelas vantagens materiais e o prestígio social (“boa mesa, boas terras, bom vinho, lugares de honra, fama”) e uma outra *timé* metafísica representada por uma glória (*kléos*) que pode continuar a existir quando não se está mais neste mundo. Pois é a mesma mortalidade que também está na base do valor social atribuído ao risco que corre o guerreiro que combate nas primeiras filas. É justamente porque ele se expõe ao máximo perigo e arrisca assim irreversivelmente sua própria existência, que este guerreiro valente será recompensado pelas honras mundanas ( que deviam aliás ser de um alto preço para estes gregos homéricos que não acreditavam em uma verdadeira sobrevivência).
- 6 - A palavra grega, traduzida aqui por “glória”, não é *kléos* mas *eûkhos* que designa antes a vitória com a qual um guerreiro triunfa, e que se aproxima do verbo *eûkhomai* que tem o sentido de “exultar” e “se gloriar” mas também o de “fazer um voto ou uma prece”. Isso porém não invalida nosso raciocínio porque é muito pouco provável ouvir o *kléos* de quem deu, por sua morte, o *eûkhos* ao inimigo. Apenas Heitor irá sugeri-lo, mas precisamente nesta frase cuja interpretação por Vernant acabamos de criticar.
- 7 - É o que propôs demonstrar Nicole Loraux em “L’*Illiade* moins les héros” in *L’Inactuel* no. 1, ps. 37 a 41; e também Bénédicte Gros em *Ni fou, ni aveugle, ni criminel*, Mémoire de l’EHESS,

p.14.

- 8 - Seria preciso se perguntar se a mortalidade não estaria na origem de todo e qualquer valor atribuído a qualquer ato humano, como o sugeria com insistência V. Jankélévitch em seu tratado *La mort* e também, em uma espécie de redução ao absurdo, J.L. Borges no conto “El inmortal”.
- 9 - M.Heidegger o definiu bem, quando - na tradução espanhola de José Gaos - disse: “En primer lugar, no es la muerte como algo posible nada posiblemente ‘a la mano’ o ‘ante los ojos’, sino una posibilidad del ser del ‘ser ahí’. Pero, en segundo término, el curarse de la realización de este posible significaría necesariamente un efectivo dejar de vivir. Mas con esto se privaría el ‘ser ahí’ justo de la base para un existente ‘ser relativamente a la muerte’”. (Heidegger, 1951, p.258). Para cotejamento ver também a tradução francesa de F.Vézin (Heidegger, 1986, p.316).
- 10 - No universo da *Iliada* o feito heróico por excelência é matar, isto é dar morte ao inimigo, o que todavia não impede que atos menos diretamente violentos, como por exemplo o bem deliberar, sejam também dignos da memória do canto. No entanto, no universo “pós-guerra” da *Odisseia* o feito heróico é de uma outra natureza - mesmo se a relação com o perigo se mantém na aventura - uma vez que Ulisses adquire a glória por ter sabido evitar várias vezes uma pronta morte e ter podido assim voltar são e salvo à sua terra pátria.
- 11 - Em linguagem aristotélica, o imprevisível seria dito “o que pode ser diferente do que é, *to endekhómenon allôs ekheîn*” (Aubenque, 1963, p.65), o que será chamado de “contingência” por P.Aubenque.
- 12 - Como diz P. Aubenque, comentando Aristóteles, o homem é “(...) um ser de situação, que só pode viver os princípios no modo do evento e do singular”. (Aubenque, 1963, p.65). Para a relação entre a ação e as circunstâncias, ver o sub-capítulo 1, “A contingência”, do capítulo 2 do livro *La prudence chez Aristote* de P.Aubenque.
- 13 - Para a formulação desta lei que torna relativo o poder de qualquer herói, ver o artigo “*L’Iliade ou le poème de la force*” de Simone Weil.
- 14 - A escolha de uma “pronta morte” jamais é formulada por Aquiles. O próprio termo “pronta morte” é sugerido apenas negativamente quando, no fim da apresentação de seus dois destinos exclusivos, Aquiles diz que se ele se decide pelo retorno e a perda da glória, “(...) o fim da morte não poderá me atingir rapidamente”. (Il. IX, 416).
- 15 - A alta carga emotiva deste choro é indicada por dois símiles. O primeiro compara as lágrimas quentes de Pátroclo “(...) a uma fonte de água negra que descendo de alcantilada rocha verte escura água”. (Il. XVI, 3-4). No segundo, Pátroclo chorando é comparado por Aquiles a “(...) uma menina pequena que, correndo junto da mãe, pede para ser carregada, e, agarrando no vestido, segura a mãe apressada e olha chorando para ela a carregar”. (Il. XVI, 7-10).
- 16 - A escolha do herói coincide no entanto (paradoxalmente para nós) com a determinação de seu destino por Zeus. Durante o combate em torno do cadáver de Sarpédon, Zeus é mostrado decidindo o modo como Pátroclo morrerá. Antes da primeira matança de nove homens e após o comentário sobre o caráter *népios* de Pátroclo, o poeta comenta: “Mas sempre o desígnio de Zeus é mais forte do que o dos homens. (...) Ele, também esta vez, excita no peito seu coração”. (Il. XVI, 688,691). Para uma discussão detalhada da dupla motivação da ação heróica em Homero ver o ensaio *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos* de Albin Lesky.
- 17 - O sarcasmo do triunfo de Pátroclo parece assinalar, por sua violência, o esquecimento fatal do perigo e a aproximação da morte: “Ah! é muito ágil o homem e como pula com facilidade! Se ele estivesse em algum lugar no mar piscoso, este homem, buscando moluscos, a muitos saciaria, saltando da da nau, mesmo se fosse tempestuoso o tempo; assim agora do carro ele pula com facilidade na planície”. (Il. XVI, 745-749).
- 18 - Para uma discussão detalhada da relação entre Heitor e Polidamas e de todo o encadeamento do erro do maior herói troiano, remetemos ao capítulo IV, “O erro”, do livro *Nature and culture*

*in the Iliad: the tragedy of Hector* de James Redfield.

- 19 - A seqüência imediata deste discurso de Heitor - que não é do narrador - contém a única formulação positiva da “morte gloriosa” na *Iliada*: “Assim dirão; mas seria então para mim muito mais vantajoso: ou retornar, assassinando Aquiles em um face a face, ou pelas mãos dele morrer gloriosamente (*olésthai eukleîôs*) diante da cidade”. (*Il.* XXII, 108-110).
- 20 - A imensa fragilidade de Heitor neste momento — o que confirma a objetividade do conselho de Príamo — é assinalada por este gesto de Aquiles: “(...) Para as tropas porém balançava negativamente a cabeça o divino Aquiles, e não deixava atirarem sobre Heitor os dardos amargos, de modo que ninguém, o atingindo, conquistasse a glória, e ele chegasse em segundo lugar”. (*Il.* XXII, 205-207).

## Referências bibliográficas

- AUBENQUE, Pierre. *La prudence chez Aristote*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- BORGES, Jorge Luís. “El inmortal” in *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1949.
- GROS, Bénédicte. *Ni fou, ni aveugle, ni criminel*. Paris: Mémoire (non publié) de l’E.H.E.S.S., 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo* (tradução de José Gaos). México D.F.: Fondo de Cultura Economica, 1951.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et temps* (trad. de F.Vézin). Paris: Gallimard, 1986.
- HOMERI Opera: *Ilias*, tomi I et II (editores: David B. Munro e Thomas W. Allen). 1a. edição: Oxford: Oxford University Press, 1902, 17a. edição: 1989.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 1966.
- LESKY, Albin. *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*. Heidelberg: C. Winter, 1961.
- LORAUX, Nicole. “L’*Iliade* moins les héros” in *L’inactuel*, Paris, no.1, 1994.
- LORAUX, Nicole. “Le point de vue du mort” in *Po&sie*, Paris, no.57, 1991.
- REDFIELD, James M. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- VERNANT, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado” (tradução de Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen) in *Discurso* no.9. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1979.
- VERNANT, Jean-Pierre. “La belle mort et le cadavre outragé” in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes* (organizado por G.Gnoli e J.-P.Vernant). Paris: Maison des Sciences de l’Homme, 1982. In *L’individu, la mort, l’amour* (de J.-P.Vernant). Paris: Gallimard, 1989.
- WEIL, Simone. “L’*Iliade* ou le poème de la force” in *La source grecque*. Paris: Gallimard, 1953.
- ASSUNÇÃO, T. R. Note critique à la “belle mort” vernantienne. *Classica*, São Paulo, 7/8: 53-62, 1994/1995.

---

**RESUMÉ:** Cet article vise à critiquer la conception de la mort héroïque proposée par J.-P.Vernant dans “La belle mort et le cadavre outragé”. Il part de la discussion des concepts de mort et mortalité et essaie de démontrer que la gloire de la mort revient à celui qui tue et non pas à celui qui est tué. Il étudie ensuite les morts de Patrocle et d’Hector dans l’*Iliade* pour vérifier que, en tant que résultats d’erreurs commises par des héros qualifiés de *népioi*, elles ne sont nullement “glorieuses”.

**MOTS CLÉS:** Mort héroïque, gloire, erreur, *Iliade*.

---

# Morte e Sono na arte grega: notas de iconografia funerária

HAIGANUCH SARIAN

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Depto. de Antropologia - Museu de Arqueologia e Etnologia  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** Morte e Sono têm expressões figurativas na arte grega e, através de um confronto com a tradição literária, evidenciamos crenças, elaboração poética e comportamento religioso. São analisados textos de Hesíodo, Heráclito e Pausânias, sem contar a versão homérica da morte de Sarpedão. Alguns registros na arte grega cerâmica dos séculos VI e V a.C. apontam duas tradições iconográficas referentes a Morte e Sono, a saber: a versão contrastada dessas duas entidades divinas transmitida pela arca de Cípselo na menção de Pausânias e por Heráclito de Éfeso; a versão heróica, homérica, cujo exemplar imagético mais importante é a cratera de Eufrônio.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Thánatos*, *Hýpnos*, arte grega, tradição iconográfica, tradição literária, iconografia funerária.

---

*Thánatos*, nome grego da Morte, tem expressão figurativa em algumas obras arcaicas e clássicas (sécs. VI e V a.C.) que se conservaram até hoje, ou se perderam mas deixando testemunho na tradição textual. O exame dessas representações permite uma reflexão sobre a iconografia da Morte, sobretudo em cenas funerárias onde intervém em "pessoa" juntamente com o seu duplo e irmão gêmeo *Hýpnos*, o Sono. Acrescente-se que, quando se fala em personificação de Morte e Sono, deve-se ter em mente a especificidade do termo "pessoa" em se tratando da religião grega, cujos traços característicos são "de dar às forças do além uma figura individual bem delineada e um aspecto plenamente humano"; nem por isso entendem-se como "pessoas", mas unicamente como "forças" (Vernant: 277 e 284).

As associações possíveis com a concepção de Morte e Sono na tradição literária, o confronto entre arte, cultura material e literatura, deixam transparecer crenças onde se evidenciam a elaboração poética e o comportamento religioso.

\* \* \*

A mais antiga representação da Morte conhecida segue de perto a versão de que dispomos da sua genealogia transmitida pelo v. 212 da *Teogonia* de Hesíodo (final do séc. VIII/ início do séc. VII a.C.), a qual menciona ser ela, *Thánatos*, filho de *Nýx*, a Noite, e irmão gêmeo de *Hýpnos*, o Sono. É desde já surpreendente que o nome da Morte seja em grego masculino, uma

vez que na Grécia antiga são fortes e poderosas as entidades femininas com natureza e função cômicas — Keres, Moiras, Erinias, Górgones e outras mais. Porém, ao mundo dos mortos, ligam-se também Hades, o deus do Inferno, divindade masculina, como ainda Hermes e Caronte.

A versão da *Teogonia* inspira a imagem em baixo-relevo da arca de Cípselo, ex-voto dos Cipsélidas de Corinto à deusa Hera em seu santuário de Olímpia, obra perdida e da qual subsiste uma minuciosa descrição em Pausânias (V, 18, 1-2): imagem particular dos gêmeos, ainda crianças nos braços da Noite, consiste em exemplar isolado na iconografia dessas personificações. A arca de Cípselo, cuja reconstrução foi possível através de comparações com o repertório iconográfico contemporâneo, pode ser datada de 570 a.C.. Era sem dúvida uma obra de arte: feita de cedro e decorada com ricas incrustações de ouro e marfim, particulariza o gosto da época pela arte narrativa inspirada na mitologia. As cenas figuradas se distribuem em cinco zonas horizontais superpostas: três zonas imitam as frisas contínuas jônicas, acima, abaixo e no centro, e essas são intercaladas por frisas de tipo dórico, em métopas; na penúltima zona, a métopa da extremidade esquerda recebe a imagem que nos interessa (Schefold: fig. 26). Pausânias, no séc. II d.C., viu essa arca no santuário de Hera em Olímpia e à sua descrição acrescenta, ao se referir a esse quadro, tratar-se de uma "mulher, tendo no braço direito uma criança branca adormecida e no outro (o braço esquerdo) uma criança negra semelhante a quem dorme, os dois com os pés com orientações opostas". E continua: "as inscrições são claras, mas sem elas poder-se-ia adivinhar que as duas crianças são *Thánatos* e *Hýpnos* com sua mãe *Nýx*, a Noite" (fig. 1). Perdura na reconstrução a dúvida a respeito da diferenciação da cor, e a iconografia posterior nos levará a um esclarecimento melhor a esse respeito.

A versão hesiódica, nos versos 758-766 da *Teogonia*, nos dá mais uma imagem contrastada de Morte e Sono: se ambos são "terríveis deuses", *Hýpnos* no entanto é "tranquilo e doce aos homens" e *Thánatos* tem o "coração de ferro e a alma de bronze" e é "odioso até aos deuses imortais".

Esses contrastes nem sempre são perceptíveis na expressão imagética dessas divindades. Pouco restou da estatuária arcaica e clássica, mas temos notícia de algumas obras: é de novo Pausânias (III, 18,1) quem menciona *ἀγάλματα*, isto é, estátuas de Morte e Sono em Esparta, mas não as caracteriza. De modo que são as pinturas nos vasos áticos do final do séc. VI e do séc. V a.C. que nos fornecem o essencial sobre a iconografia desses deuses.

São freqüentes as representações de *Thánatos* e *Hýpnos* adultos, alados como a maioria das abstrações na arte grega, em cenas de rara beleza e poesia onde exercem a função de *πομποί*, portadores do herói morto após ter-se singularizado na guerra. Se em algumas delas se pode identificar o herói Memnã, conforme a tradição dos poemas cíclicos como o *Aithiopolis*, o modelo homérico é, nessas cenas, indubitável, sobretudo quando as figuras são acompanhadas de inscrições entre as quais a que nomeia o herói morto — Sarpedão, caído na guerra de Tróia pela força de Pátroclo e cujo combate, morte e funerais aparecem na *Íliada* XVI, 419-683 e especialmente nos versos 671-675; são os "deuses gêmeos", os "portadores rápidos", *Thánatos* e *Hýpnos* que Zeus encarrega de transportar o corpo do herói para ser enterrado, de acordo com os costumes, pelos seus parentes em sua pátria, a Lícia.

A mais extraordinária pintura do traslado do corpo de Sarpedão por Morte e Sono, acompanhados e guiados por Hermes, se vê em uma cratera grega de produção ateniense, assinada pelo oleiro Euxiteo e o pintor Eufrônio (figura 2): exemplar de 510 a.C., pintado na técnica de figuras vermelhas, é enriquecido pela excelência do traçado indicando a musculatura dos corpos, sobretudo o de Sarpedão que jaz inerte, com as marcas dos ferimentos sangrando, aos cuidados dos deuses que exercem a funesta função de transportar o guerreiro; *Thánatos* e *Hýpnos* de cada lado; no centro, Hermes *psykhopompós*, o condutor de almas. Morte e Sono são concebidos como dois guerreiros alados idênticos. A cratera do Louvre (figura 3) representa possivelmente o mesmo episódio e é posterior à cratera de Eufrônio. Mas a concepção é outra. Uma só inscrição

identifica *Hýpnos* e toda a atmosfera guerreira da cena desaparece por completo: *Thánatos* e *Hýpnos* são figuras nuas e aladas, pouco maiores do que as constantes abstrações representadas em cenas funerárias e identificadas aos *éidola* dos mortos. Não há entre os dois irmãos nenhum contraste, nenhuma diferenciação: trata-se evidentemente dos gêmeos como são denominados nos textos gregos.

Em outro contexto — cenas da deposição do morto em sua tumba — *Thánatos* e *Hýpnos* revestem-se de significação especial, sem referência particular ao mito, mas ao comportamento popular das práticas funerárias sugeridas também pela função dos vasos que receberam essas pinturas — os lécitos de fundo branco — que vão se desenvolver de 470 ao final do século V a.C., e que se enquadram na rara categoria de recipientes com função essencialmente funerária. Até o surgimento desses lécitos de fundo branco, a prática normal era erigir estelas esculpidas sobre os túmulos. Essas esculturas, certamente dispendiosas, foram proibidas em Atenas, por volta de 487 a.C., em consequência, sem dúvida, dos esforços igualitários da democracia ateniense. A proibição foi efetiva, de modo que as estelas esculpidas só reaparecem por volta do último quartel do séc. V a.C.. O eclipse das estelas sobre os túmulos coincide com a produção dos lécitos de fundo branco, sobre os quais muitas vezes essas estelas são pintadas, de modo que se pode concluir que estes vasos estavam também preenchendo a função dos monumentos tumulares (Bazant: 40).

Na verdade, esses lécitos passaram a constituir, a partir do 2º quartel do séc. V a.C., a oferta mais característica nos funerais de época clássica na cidade de Atenas (figura 4). O nome genérico — *λήκυθος* — designava um recipiente para conter óleo, usado com frequência para unções do corpo em banhos, na palestra e nos ritos funerários. A partir do segundo quartel do séc. V a.C. passam a receber uma camada de pintura branca — daí a denominação de lécitos de fundo branco (onde essa cor procurava imitar o branco marmóreo das estelas funerárias) — e sobre essa camada, em rica policromia são representadas as cenas relacionadas com o mundo dos mortos: mulheres carregando cestas com as oferendas, constituídas de fitas e lécitos (Kurtz, D.C.: frontispício); oferendas nas tumbas onde se destacavam os próprios vasinhos típicos (figura 4); cenas de exposição do morto acompanhadas do lamento fúnebre (figura 5); viagem do morto para o mundo subterrâneo do deus Hades, guiado por Hermes e conduzido pelo barqueiro infernal Caronte (Pottier, pr. III).

Nessa categoria de vasos funerários não estão ausentes Morte e Sono portando o morto. Não se trata mais, como no episódio de Sarpedão, de transportar o corpo para a sua terra, a Lícia; a alusão ao mito homérico permanece apenas no esquema iconográfico, que por sua vez se acomoda às práticas funerárias atenienses. Excepcionalmente vemos esses deuses carregando o corpo de uma mulher, na presença de Hermes, como no exemplar do Museu Nacional de Atenas do final do séc. V a.C. (Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1237; Vermeule: 151, fig. 4), interpretado por alguns autores como a representação dos funerais de Alceste, a heroína da tragédia de Eurípedes.

Merece destaque, nessa série, um lécito de fundo branco do Museu Britânico (figura 6), datado de 420 a.C. e de pintor anônimo a que se convencionou chamar de Pintor de *Thánatos*: nele vemos Morte e Sono depositando o corpo do morto em sua tumba, bem visível com seus degraus e estela, envolta com fitas votivas e tendo, na sua parte superior, a figura de um capacete de tipo coríntio, uma referência ao estatuto guerreiro do jovem morto, ricamente vestido com uma túnica bordada. A presença da tumba e a categoria do vaso insere essa cena no contexto das práticas funerárias e temos aí um episódio não mítico mas inspirado no mundo social da Atenas do séc. V a.C., com uma particularidade: o jovem guerreiro morto recebe honras de herói. Por outro lado, o pintor desse vaso evidenciou o contraste entre *Thánatos* e *Hýpnos*, representando à direita Sono com traços jovens, mas concebido em cores escuras, sombrias, numa alusão à sua natureza noturna; à esquerda, Morte, com pele clara, acrescenta a esse contraste os traços de figura mais idosa, barbada.

\* \* \*

A oposição entre claro e escuro, evidenciada nas cores utilizadas pelo pintor do último lécito, conduz-nos a uma primeira vertente da tradição, a que se refere ao enigma acima mencionado sugerindo pelo texto de Pausânias em sua descrição de Noite, Morte e Sono na arca de Cípselo. Seria a criança branca (como o marfim da decoração) a representação de *Thánatos*; e a criança negra (escura como o cedro utilizado na confecção da arca) a figura de *Hýpnos*? Esse contraste, que se via no ex-voto dos Cipséolidas, obra sem dúvida de luxo e de encomenda pela prestigiosa família de tiranos da cidade de Corinto, não pode estar inteiramente dissociado da corrente intelectual, para não dizer mesmo teológica, cuja tradição se transmitia nos santuários e templos. O próprio Pausânias nos diz que, mesmo sem as inscrições ao lado das figuras que descreve, saber-se-ia identificá-las como sendo *Nýx*, *Thánatos* e *Hýpnos*: conhecia-se, pois, muito bem a versão hesiódica e sabia-se também, e isto no séc. II d.C., épocas em que viveu Pausânias, qual das crianças era branca ou negra.

Esse jogo entre claro/escuro transparente na iconografia de Morte e Sono, tal como se encontra na arca de Cípselo, parece articular-se com o pensamento heracliteano. Assim interpreta Cl. Ramnoux (54-61) quando cita a propósito um fragmento de Heráclito, dentre aqueles que foram transmitidos por Clemente de Alexandria: "Morte (diz o texto) é tudo que vemos desperto e tudo que vemos dormindo é sono" (fragmento 21, tradução de José Cavalcante de Souza in *Os Pré-Socráticos*, São Paulo: Ed. Abril, 1973); a Morte é clara como o despertar do dia e confunde-se com vida, o Sono é escuro como a obscuridade da Noite. Essa sabedoria, anterior mesmo a Heráclito de Éfeso, como se pode depreender pela versão da arca de Cípselo transmitida por Pausânias, marcou também o ideário imagético clássico, uma vez que a encontramos relacionada com a concepção das figuras de Morte e Sono na arte do séc. V a.C.. Desse modo deve ser interpretado o contraste entre claro e escuro na figuração de *Thánatos* e *Hýpnos* sobre o lécito funerário do Museu Britânico (figura 6).

Uma segunda tradição manifesta-se na arte figurativa de *Thánatos* e *Hýpnos*: aquela que se inspira na épica, cujo modelo homérico dos funerais de Sarpedão repercute, não apenas através de um esquema imagético fiel ao episódio mítico como na cratera de Eufrônio (figura 2) e provavelmente no exemplar do Louvre (figura 3), mas também com variações inspiradas nos rituais funerários praticados pelos atenienses, tal como é transmitida nos lécitos de fundo branco. Aqui a memória do mito de Sarpedão se projeta num contexto mais amplo de prática funerária em que se evidencia a crença na heroicização do morto, privilegiado pelo traslado à tumba, por mãos de deuses que personificam Morte e Sono.

No quadro dessas conclusões, a imagem do lécito de fundo branco do Museu Britânico (figura 6) reveste-se de uma significação maior na medida em que reúne as duas tradições iconográficas referentes a Morte e Sono: de um lado a versão contrastada dessas duas entidades divinas, assim como transparece na concepção da arca de Cípselo transmitida por Pausânias e no pensamento de Heráclito de Éfeso; de outro lado, a versão heróica que repete o esquema iconográfico épico visível na cratera de Eufrônio (figura 2) e projetado para funerais de mortos heroicizados.

## Referências bibliográficas

- BAZANT, J. - Entre la croyance et l'expérience: le mort sur les lécythes à fond blanc, in KAHIL, L. - AUGÉ, CHR. - LINANT DE BELLEFONDS, P. (dir.) - *Iconographie classique et identités régionales*. BCH. Supplément XIV. Paris: De Boccard, 1986, p. 37-44.
- BEAZLEY, J. D. - *Attic Red-Figure Vase Painters*. (2a. ed.) Oxford: Clarendon Press, 1963, 3 vols.

- EGER, C. - *Le Sommeil e la Mort dans la Grèce antique*. Paris: Ed. Picard, 1966.
- KURTZ, D. C. - BOARDMAN, J. - *Greek Burial Customs*. London: Thames and Hudson, 1971.
- KURTZ, D. C. - *Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters*. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- LACROIX, L. Pausanias, le coffre de Kypselos et le problème de l'exégèse mythologique. *RA* 2, 1988, 243-261.
- MANOLDI, C. Sono e morte in Grecia antica. In: RAFFAELLI, R. (a cura di) *Rappresentazioni della Morte*. Urbino: Ed. Quattro Venti, 1987, 7-46.
- POTTIER, E. *Étude sur les Lécythes Blancs Attiques à Représentations Funéraires*. BEFAR, 30, Paris: Ernest Thorin, 1883.
- RAMNOUX, C. *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la Tradition Grecque*. Paris: Flammarion, 1959.
- SCHEFOLD, K. *Myth and Legend in Early Greek Art*. London: Thames and Hudson, 1966.
- SHAPIRO, A. The Origins of Allegory in Greek Art. *Boreas* 9, 1986, 4-23.
- SHAPIRO, A. *Personifications in Greek Art*. Zürich: Akanthns, 1993.
- SOURVINOU-INWOOD, C. Images grecques de la mort: représentations, imaginaire, histoire. *AION* 9, 1987, 146-158.
- VERMEULE, E. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979.
- VERNANT, J. P. Aspectos da pessoa na religião grega. *Mito e Pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian, São Paulo: DIFEL/EDUSP, 1973, 277-291.
- SARIAN, H. Mort e Sommeil dans l'art grec: notes d'iconographie funéraire. *Classica*, São Paulo, 7/8: 63-74, 1994-1995.

---

**RÉSUMÉ:** Mort et Sommeil ont expressions figuratives dans l'art grec et, par une comparaison avec la tradition littéraire, nous éclairons des croyances, une élaboration poétique et un comportement religieux. Sont analysés des textes d'Hésiode, d'Héraclite et de Pausanias, en plus la version homérique sur la mort de Sarpédon. Quelques témoins dans l'art grec céramique des VIe. et Ve. siècles av. J. C. indiquent deux traditions iconographiques concernant Mort et Sommeil: une version contrastée de ces deux entités divines transmise par le coffre de Cypselos dans la mention de Pausanias et par Héraclite d'Ephèse; la version heroïque, homérique, dont l'exemplaire imagé le plus important est le cratère d'Euphronios.

**MOTS CLÉS:** *Thánatos*, *Hýpnos*, art grec, tradition iconographique, tradition littéraire, iconographie funéraire.

---

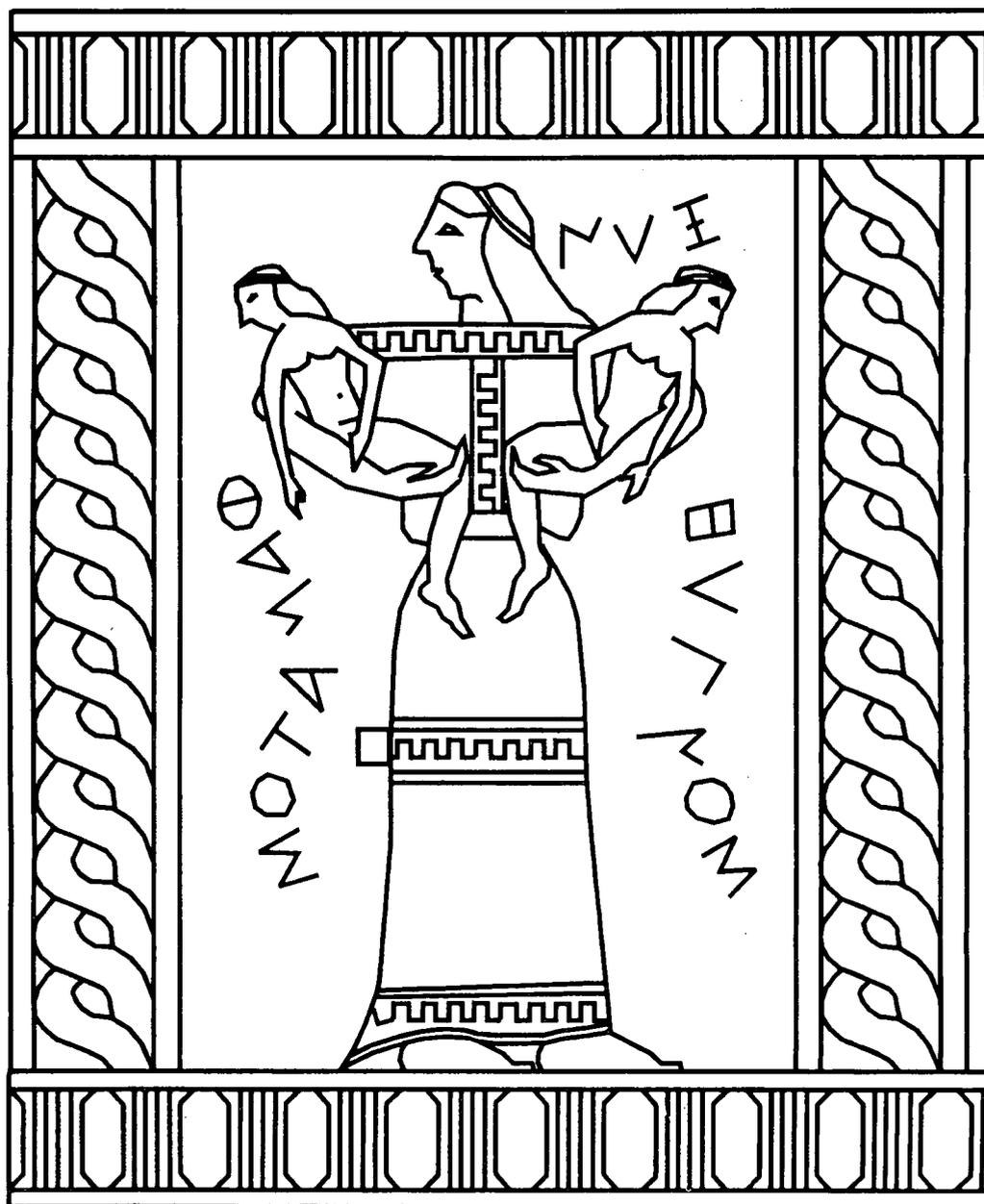


Figura 1: Noite segurando nos braços Morte e Sono. Pormenor da arca de Cípselo, 570 a.C..  
Reconstituição.



Figura 2: Morte e sono transportando o corpo de Sarpedão na presença de Hermes e de dois guerreiros. Cratera ática de figuras vermelhas, 510 a.C. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, Pintor Eufrônio, oleiro Euxiteo.



Figura 3: Morte e Sono transportando o corpo de um herói, possivelmente Sarpedão. Na zona inferior, Sátiros dançando. Cratera ática de figuras vermelhas, primeira metade do séc. V a. C.. Paris, Museu do Louvre, inv. n° G 163 (Beazley, ARV<sup>2</sup> 227,12, *The Eucharides Painter*).

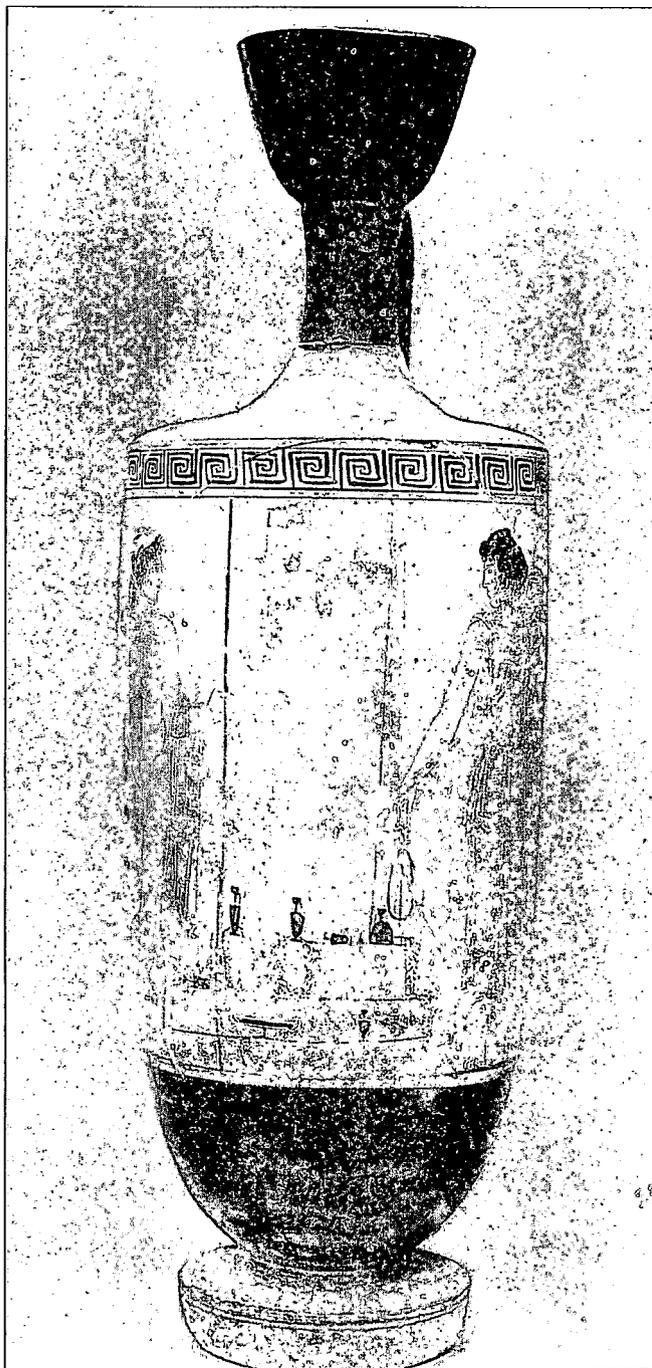


Figura 4: Oferendas junto à tumba. Lécito ático de fundo branco, 450-400 a.C., Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, Rogers und, 1923. Inv. n° 23.160.38 (Beazley, ARV<sup>2</sup>, 1227, The Bosanquet Painter).

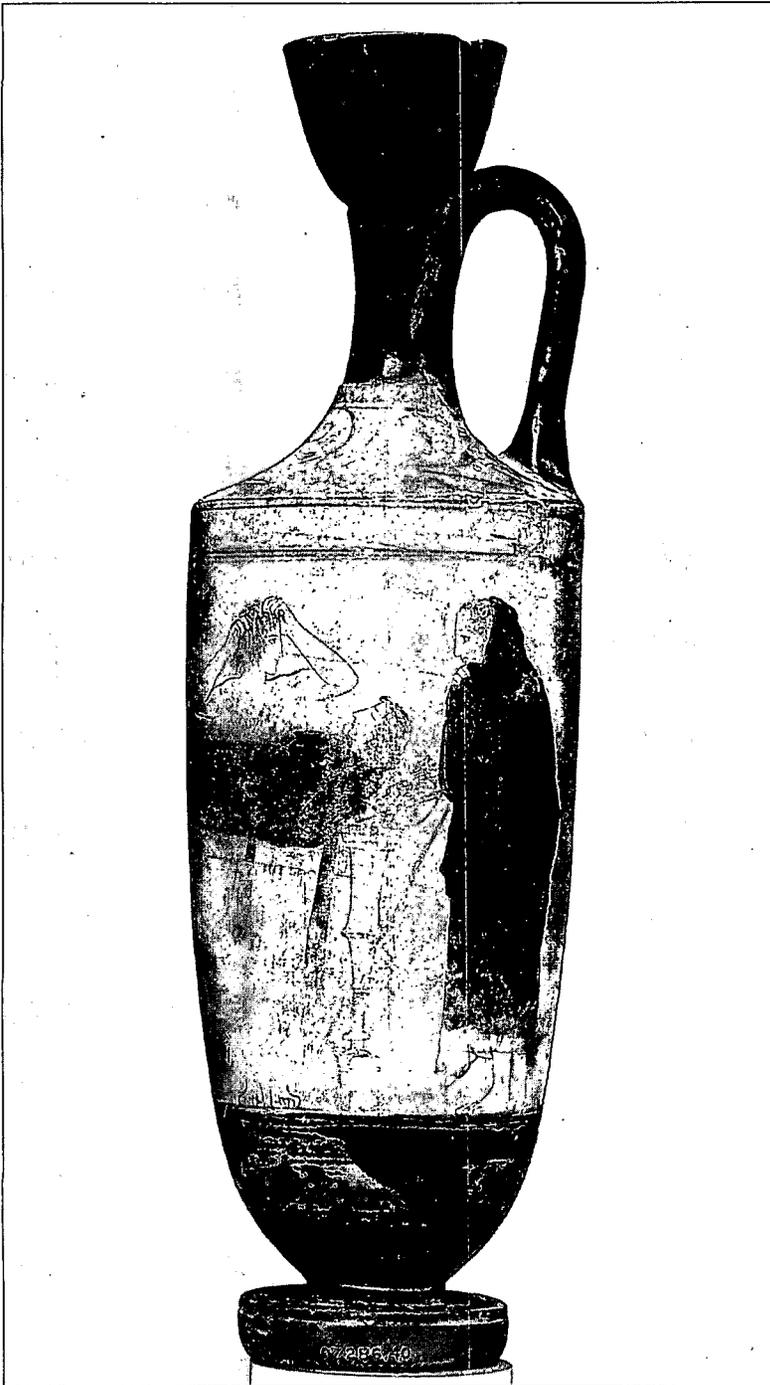


Figura 5: Exposição e lamentação do morto. Lécito ático de fundo branco, terceiro quartel do séc. V a.C.. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, inv. n° 07.286.40 (Beazley, ARV<sup>2</sup>, 846, The Sabourof Painter).

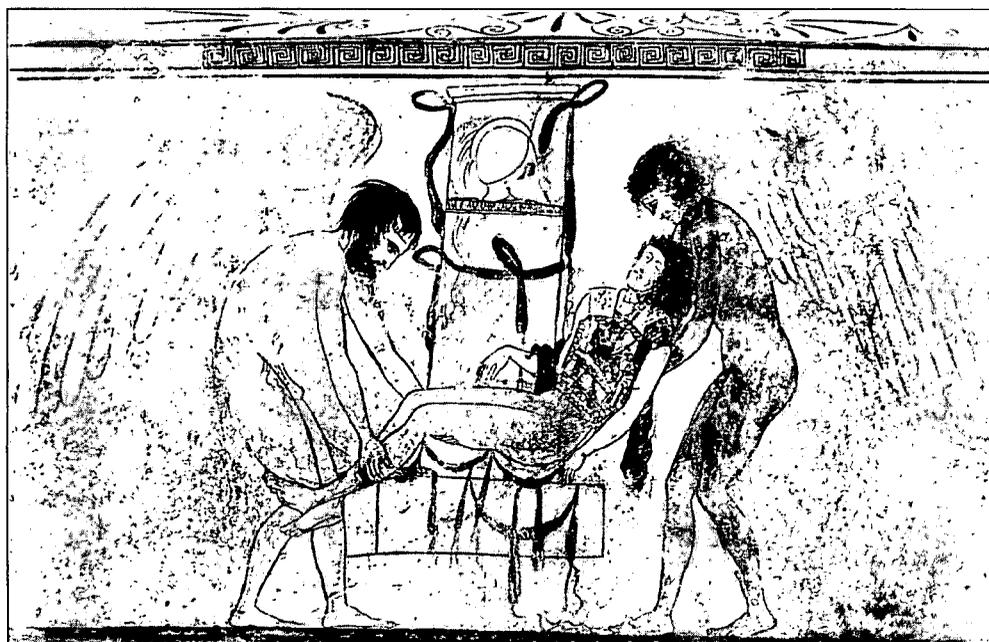
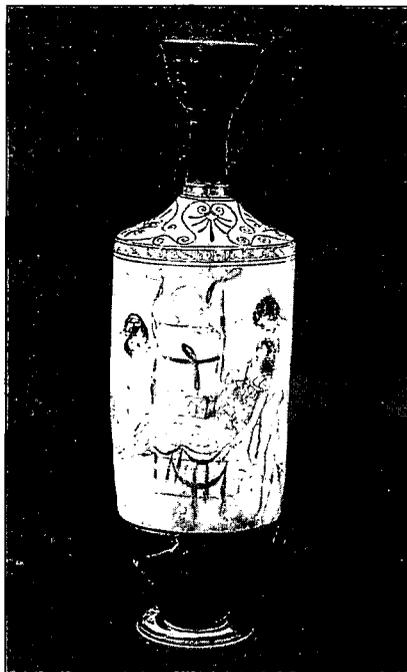


Figura 6: *Morte e Sono depositando o corpo do morto na tumba. Lécyto ático de fundo branco, 420 a.C. Londres, The British Museum, inv. n° D58 (Beazley, ARV<sup>2</sup>, 1228, The Thanatos Painter).*

## Olhos de inferno: a morte no *Rei Édipo* de Sófocles

ORDEP J. TRINDADE-SERRA  
Departamento de Antropologia  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal da Bahia

---

**RESUMO:** Os derradeiros versos do "*Rei Édipo*", de Sófocles, versos que se referem a um *tópos* consagrado, ocasionaram, através de uma paráfrase de Frínico, a criação do "mito" de Sófocles, cuja vida feliz a tradição consagrou como uma antítese do destino de seu personagem. O paradoxo desses versos, todavia, merece consideração mais profunda. Com efeito, em toda a tragédia a morte é representada de maneira paradoxal. Édipo faz a experiência de uma situação liminar em que morte e vida, cegueira e visão se confundem. Uma evidência disso é simbolicamente dada no verso 987 de *Oedipus Rex*.

**PALAVRAS CHAVE:** Édipo, Sófocles, morte, simbolização da morte, tragédia.

---

Num artigo sobre a morte, não é despropositado começar pelo fim:

*Habitantes de minha pátria Tebas, eis o Édipo  
Que os famosos enigmas soube, o homem poderoso  
Cuja sorte, na urbe, todos viam com inveja:  
Vejam em que onda horrenda de desgraça afundou!  
Assim, nenhum mortal que o último dia ainda  
Está por ver, não felicitem antes  
Que, sem prova de mágoa, chegue ao termo da vida.*<sup>1</sup>

São as últimas palavras do drama, pelo menos na leitura mais aceita. O Corifeu as pronuncia diante da imagem terrível do rei que se retira, com os olhos ensangüentados, depois de separar-se, muito a contragosto, de suas filhas queridas, tomando o rumo do exílio: a imagem do "maior dos homens"<sup>2</sup> derruído, arrasado, mergulhado na miséria absoluta.

É a última cena da tragédia *Rei Édipo*.

Discute-se hoje se este final é inteiramente da lavra de Sófocles. Há quem ache que os versos 1526-30 correspondem a um acréscimo tardio, não sofocleano, em um manuscrito alterado. No entanto, parece-me mais segura a tese tradicional, que está muito bem argumentada, em breves termos, no famoso compêndio de Schmidt-Stählin (1934, p. 396), onde a passagem é assim comentada:

Der Schluss der Tragödie lässt Oedipus Zukunft völlig im dunkeln. Die trochäische Tetrameter, die der Chor als epimythion beifügt, erscheinen uns vielleicht

gemeinplätzig, sind aber kaum anzufechten. Vielmehr sind sie ganz ernst zu nehmen. Sie sagen schlicht und ehrlich was der Dichter mit dem Stücke wollte: nicht sagen, wie ein Frevler für reine Schuld gestraft wird, sondern wie auch der Beglückteste und Höchstaugesehene ohne sich eine Schuld bewusst zu sein, keinem Augenblick vor dem Sturz in tiefstes Ellend sicher ist.

Os eruditos apontam a correspondência entre os versos 1528-1530 de *Oed. Rex*, acima citados, e, por exemplo, os versos 100-102 da *Andrômaca*, de Eurípides. É claro que, no caso, ambos os trágicos se reportam a um *tópos* tradicional — o mesmo *tópos* que ilustra a famosa anedota de Sólon e Cresos, narrada por Heródoto (I, 32).

Mas a história literária enriqueceu este elemento da tradição com um lance magnífico.

O dramaturgo ateniense Frínico, na sua perdida comédia *As Musas*, homenageou o grande poeta recém-falecido com versos nos quais dizia que Sófocles “viveu belamente, sem ter padecido nenhuma desgraça” (*kalôs d’ eteleútes’ oudèn hypomeínas kakón*).<sup>3</sup> A sentença de Frínico (a qual sobreviveu à obra onde ela se inscrevia) parafraseia claramente os três últimos versos de *Rei Édipo*, e foi a origem de um outro lugar comum, repetido à saciedade em quase todos os escritos sobre Sófocles: projetou a imagem do “poeta feliz”, através desse contraste com um seu personagem, o mais desgraçado...

Contudo, pouco se atentou para a ironia do motivo que assim enlaçou as figuras dos dois.

Essa ironia reside no paradoxo que o *tópos* sutilmente evocado por Frínico encerra. É que a sentença tradicional glosada por Sófocles, a rigor, coloca a felicidade humana num extremo inalcançável: ninguém pode ser felicitado, se a declaração de ventura tem de esperar o fim da vida do sujeito.

Terrível ironia, com efeito: um homem pode apenas *ter sido* feliz, *quando já não é*... sequer vivo; nem dirá, como Fernando Pessoa: “fui feliz outrora agora”. Por outras palavras, “feliz” não há de dizer-se mortal nenhum, enquanto mortal: só uma vida extinta, a vida de um morto, *talvez* possa (mas raramente) ser assim considerada.

A injunção que a sentença implica evoca, possivelmente, um temor religioso: é este que inibe a declaração de felicidade pelo sujeito, porque encerraria qualquer coisa de *hýbris*, de desafio aos poderes supremos. Todavia, a reserva feita vai além desse temor. Ultrapassa-o quando inclui no seu raio de alcance todos os mortais — os outros também...

Na verdade, os últimos versos de *Rei Édipo* retomam e arrematam um tema desenvolvido no seu Quarto Estásimo. Basta recordar-lhe a primeira antístrofe

*Ai, gerações dos mortais!*  
*A sua vida tenho eu*  
*Na conta de nada!*  
*Pois quem, dentre os homens, tem*  
*Mais do que a fama de feliz*  
*— Um parecer, que desaparece?*  
*Teu exemplo se considero,*  
*Tua sina, Édipo,*  
*Ó desditoso! Mortal nenhum*  
*Digo ter dita, nunca mais.*

Os versos derradeiros do drama trazem a conclusão deste arrazoado, arrematam a conclusão que o exemplo de Édipo suscita. O arremate explicita a condição restritiva, rigorosíssima, para que se declare a felicidade de um homem: como se viu, a de que ele já tenha falecido, sem experimentar nada de doloroso, “sem prova de mágoa”.

Pode-se aproximar esta conclusão de uma famosa sentença heracliteana (Fr. 25 D-K.):

*Cabe a melhor sorte aos que tiveram a melhor morte.*<sup>4</sup>

Sófocles toma como referência o mesmo limite; mas, enquanto o critério de Heráclito para o reconhecimento da sorte melhor, a julgar pelo conteúdo explícito de sua sentença, é o da boa morte, nos versos sofocleanos esse juízo final considera claramente a totalidade da vida humana — apreciada desde seu termo.

De qualquer modo, este é apenas um dos aspectos do pensamento da morte no *Rei Édipo*, um pensamento que aí se exprime num discurso paradoxal, com marcas de enigma... Para mostrá-lo, convém evocar uma passagem decisiva do primeiro episódio: a cena do terrível *agón* que confronta o Rei de Tebas com o Profeta de Apolo. O soberano, surpreendido por uma referência a seus pais, indaga (v. 437):

... *Que mortais me deram vida?*

E o adivinho responde (v. 438):

*Este dia te trará o nascimento e a morte.*

Observa Édipo, então (v. 439):

*Tudo o que fala é obscuro, enigmático!*

O leitor ou espectador da tragédia, embora sabendo a que desgraças se refere Tirésias, sente-se inclinado a concordar com esta observação de seu antagonista. Pois a sentença deve cumprir-se, e cumprir-se. Mas como?

Édipo tem no mesmo dia a revelação do segredo de sua origem: deixando de ser o filho de Pólibo e Mérope, “renasce” como filho de Laio e Jocasta.

De certo modo, portanto, este dia efetivamente lhe dá o nascimento

E a morte?

Vejamos...

Depois da tremenda revelação, o herói, desesperado, irrompe de novo no palco, já transformado num cego sangrento, e o coro trava com ele um diálogo lancinante, em que termina por dizer ao desgrçado, no arrebatado do *kómmos* (v. 1368):

*Melhor te fora a morte que esta vida de cego!*

Mas Édipo retruca com veemência, justificando sua atitude (isto é, o ter-se cegado). A discussão de algum modo envolve o espectador, que sente a mesma estranheza do coro: sente que Édipo eludiu a morte de uma forma horrível — e se pergunta por que ele o terá feito.

Mais tarde (v. 1149-54), o infeliz pede a Creonte que o envie para o Citerão, pois esta montanha seus pais lhe quisera dar por tumba: pede a morte que os genitores lhe destinaram... Porém, mal acaba de formular este voto, o próprio herói diz (1455-7):

*E contudo bem sei que moléstia nenhuma*

*Nem outra coisa pode aniquilar-me: outrora*

*Não fui salvo da morte senão pra grande horror.*

O desgrçado afirma-se indestrutível...

Os comentaristas vêem nessa passagem uma alusão ao mito que Sófocles poetizaria em seu *Édipo em Colono*.

Por outro lado, ainda na tragédia aqui discutida, Sófocles põe na boca do herói outra afirmativa assombrosa: no seu apelo a Creonte para que tome conta de suas filhas, Édipo diz (1504-5):

... *pois nós, os que as geramos*

*Morremos, todos dois...*

Ele não morreu, nada o pode aniquilar (1455-7); no entanto, está morto (1504-5). Sobrevive a si mesmo, na escuridão medonha, tendo-se cegado com as próprias mãos: um gesto, a rigor, suicida, de uma tremenda violência, que o reduz a uma vida miserável, condena-o a sofrimentos

atrozes. Por que o fez? Não seria melhor que se matasse, de fato? É a dúvida do coro. Convém apreciar a resposta de Édipo (1372 sq.). Ela reúne três argumentos. Aqui está o primeiro: Édipo diz que, se ainda enxergasse, não sabe como fitaria seu pai e sua mãe... *no Hades*.

Por outro lado (eis o segundo argumento), ele não quer ver os filhos (cf. 1375-8):

*E acaso contemplar a vista dada à luz  
De filhos como os que gerei, daria gosto?  
Ora, nunca, jamais, quando nada a meus olhos!*

A terceira razão que o infeliz alega (1385) é a vergonha de ver-se mirado com escândalo pelos tebanos:

*E então teria olhos de encarar esta gente?*

Os dois primeiros motivos transcendem o respeito humano: o horror de seus atos faz com que Édipo queira, antes de mais nada, fugir à visão de suas vítimas, e à das vivas manifestações de sua abominação. Em todo caso, o primeiro argumento revela-se o mais extraordinário: O herói involuntariamente criminoso cega-se para não enxergar, *depois de morto*, os pais defuntos...

Os comentaristas costumam explicar os versos 1372-4 evocando uma velha crença grega: a de que, nos Infernos, o indivíduo morto (ou antes, sua *psykhé*) mantém, *in spectro*, as mesmas características que tinha em vida, inclusive os traços físicos.<sup>5</sup>

Mas a contradição aguça o sentimento da excepcional desgraça do herói: ele quer furtar-se à visão de fantasmas no reino do Invisível... Quer envolver-se em trevas impenetráveis às sombras do Inferno.

Esta passagem pode ser relacionada com outro trecho, muito discutido, da mesma tragédia: um trecho da fala do criado que, vindo do interior do palácio, relata ao Coro, no Êxodo, a morte de Jocasta e o autocegamento de Édipo (1268-1274):

*Alfinetes de ouro tirando do vestido  
Com que ela se arrumava, ele os ergueu pro alto  
E pegou à ferir-se os globos de seus olhos  
Aos brados de que assim já não veriam mais  
No porvir os seus males, feitos nem padecidos —  
Sós na treva com as vistas daqueles que não eram  
De ver, e dos que quis, porém não conheceram.*

Neste conjunto, os versos 1271-4 são os mais intrigantes e intrincados. Por conta da estrutura sintático-semântica que os caracteriza, no original, eles representam um grande desafio para os tradutores e intérpretes. Parece-me que foi Karl Reinhardt (1971) quem melhor os abordou, ao observar que a obscuridade sintática do *gríphos* neles encerrado é símbolo do complexo de cegueira e visão entrelaçados no destino de Édipo: referem o momento em que ele mergulha na escuridão “de corpo e alma”, e em que principia sua visão verdadeira, um conhecimento do seio da treva do desconhecer — correspondente, como nota o grande intérprete, ao conhecimento de si mesmo.

Merece relevo a imposição que faz Édipo a seus olhos, quando os golpeia: a de reconhecer na treva, pela treva, o que os cegou na visão. Seus olhos, denuncia o pobre, erraram por excesso e falta, vendo os que não eram de ver (seus filhos-irmãos, dados à luz de modo indevido) e deixando — embora os tivessem visto — de fazer-lhe ver quem eram seus pais. Por isso, o miserável lhes impõe que fiquem, pro futuro, (*sós*) com essas vistas, agora conscientes... “... *na treva*”.

O terrível jogo de treva-luz tem correspondência com a situação liminar de Édipo, o paradoxo em que ele tragicamente envolve morte e vida.

Em outro ponto desta mesma tragédia, uma imagem fúnebre toma o desenho de um foco

luminoso, reveste a forma ocular.

Isto acontece no Terceiro Episódio, numa fala de Jocasta:

A rainha mandara chamar o esposo para que ele ouvisse do mensageiro coríntio a nova da morte de Pólibo. Édipo escuta a notícia, interroga o portador e, depois de convencer-se, proclama a caducidade dos oráculos, que lhe haviam predito o destino de parricida. Jocasta procura reforçar esta nova atitude cética do esposo, mas ele hesita ainda, ao lembrar-se de outra profecia: a de que estava destinado a casar-se com a mãe. Cf. o v. 976:

*E a cama da mãe, como não temerei?*

A rainha contraargumenta, dizendo que “de nada há previsão segura”, e que muitos mortais, em sonhos, já se deitaram com a mãe, mas leva melhor vida quem não dá importância a semelhantes sonhos (enfim, quer dizer, “los sueños sueños son”... e as profecias lhes equivalem). Todavia, Édipo ainda receia, pois Mérope está viva...

É então que Jocasta lhe faz uma réplica notável, no verso 987. Eu o traduzi assim:

*Abre-te o olho a cova de teu pai: grande prova.*

Ao pé da letra, seria de ler:

*[Mas] na verdade (é) um grande olho a cova de teu pai.*

Tournier (1866, p. 190) sugere que, neste verso 987, *ophthalmós* equivale a *ópe*, “*fenestra*, uma ouverture par laquelle on voit, un jour”; e lembra que “la plupart des commentateurs interprètent: ‘lux, i. e., solatium, levamen’.”

O *Lexikon Sophocleum*, s. v., anota: “...figuratam lectionem semel habet [*ophthalmós*]...” e cita, a propósito, o referido verso, explicando: “...lux quasi vitam collustratura, i. e., levamen et solatium acceptum inde, quod metus parricidii sublatum erat.”

O Liddel-Scott, s. v., anota o mesmo sentido figurativo de *ophthalmós*, citando também este mesmo verso de Sófocles... que é a base do registro.

No esforço de tradução, vali-me da expressão que temos em nossa língua “Abrir os olhos de alguém (para alguma coisa)”. Acrescentei: “grande prova” (“grande, mégas, está no original), num desdobramento analítico do argumento, do conceito figurado: pois é claro que Jocasta está argumentando, e apresenta um sinal (um *sêma*... se me é permitido um jogo de palavras nesta argumentação — pois *sêma*, em grego, além de “signo” e “monumento”, também significa “túmulo”) da evidência de sua tese. Mas assim procedi também no interesse de ligações e ressonâncias com o verso seguinte: no original, *mégas* se repete aí (cf. v. 988), na resposta de Édipo.<sup>6</sup>

A frase em português pode enriquecer-se com uma ambigüidade que se acomoda à múltipla intenção de Sófocles.

Creio, com efeito, que o poeta jogou, então, com pelo menos dois sentidos...

Começarei por assinalar um elemento nuclear dessa constelação significativa. No centro, está a equação *túmulo = olho* (*táphoi = ophthalmós*).

Todavia, a contexto dialógico — e, mais especificamente, o claro esforço conativo de Jocasta — orienta esta imagem na direção de seu interlocutor, dirige-a a ele, como um sinal que ele deve acolher, como coisa que lhe diz respeito. Assim, o leitor percebe logo que a rainha, ao dizer a Édipo: — “A cova de teu pai é um grande olho” — subentende: — “para ti”.

De fato, como quer que se interpreta a expressão, o sinal da tumba, desse “olho” de extrema evidência, é inquestionavelmente dirigido a Édipo: o “alívio”, ou o “testemunho evidente”, decorre para, ou concerne a, ele; deve ser aferido, ou auferido, por ele. Trata-se, não há dúvida, de uma demonstração que lhe é feita. A rigor, essa imagem só tem sentido a partir daí. Indica um franquear... mas transposto este ato para um plano lógico. *Fenestra, jour* — diz Tournier. Por certo, é isso mesmo: abertura iluminante, iluminada, por onde alguém — o destinatário da argumentação — pode receber esclarecimento. *Ophthalmós*.

Mas não se esqueça a terrível associação que liga *ophthalmós*, nessa frase, à cavidade sombria da tumba.

Até a disparidade com que o número gramatical desequilibra a equação acaba por reforçá-la, pois remete, ocultamente, a uma outra diferença, onde a metonímia desliza, a jogar também com o número. Onde nós dizemos “tumba” está um plural, *táphoi*, que entra em correspondência com o singular *ophthalmós*: o “olho” da metáfora, em cuja origem enxergamos... *os olhos* do homem.

Segundo é a clara intenção da rainha, o signo (o *sêma*, o *monumentum*) que ela, Jocasta aponta, deve tornar patente a Édipo algo que ele (aos olhos dela) precisa ver. Em vista disso, creio que não extrapolo quando traduzo (vou por partes, agora): “a cova de teu pai abre-te o olhos...” Mas é claro que esta frase tem duas leituras possíveis:

- (1) “a cova de teu pai é um olho aberto para ti”;
- (2) “a cova de teu pai está a abrir teu olho”.

Na primeira leitura, a significação ainda se biparte em duas possibilidades: *um olho aberto para ser enxergado por ti*; ou, ainda: *um olho aberto para te enxergar* (uma vigilante ameaça)... Creio que Jocasta diz também isto — sem que o pretenda, no chiaroscuro verbal da ironia trágica sofocleana. Ela pensa em Pólibo mas, tocados pela sombra sinistra de suas palavras, nós nos lembramos de Laio.

A segunda leitura [“a cova de teu pai está a abrir teu olho”, isto é, “a fazer-te ver”] não se sustenta no arranjo sintático que tem a frase no original grego, mas sustenta-se de modo bem firme na estrutura pragmática do diálogo de que o verso em questão é parte: traduz o conato de sua enunciação.

A maior parte dos tradutores passa ao largo desta metáfora terrível, ou a simplifica. Assim verte Mazon (cf. Dain & Mazon, 1981):

*C'est un immense allègement pourtant que de savoir ton père dans la tombe.*

Gama Kury (1990):

*De qualquer modo, é grande alívio para ti  
Saber que teu pai está no túmulo.*

Storr (1956):

*And yet thy sire's death lights our darken much.*

Jebb (1952):

*Howbeit thy father's death is a great sign to cheer us.*

Jaime Bruna (1964):

*Não obstante, a tumba de teu pai é uma grande luzerna.*

Errandonea (1959):

*Si, buen argumento el sepulcro de tu padre.*

Roussos (1993):

*O táphos tou goniou méga semádi.*

Mesmo Hölderlin, neste caso, ousou pouco: cf. Hölderlin, 1965:5:183:

*Jedoch ein gross Licht ist des Vaters Grab dir.*

Devo defender minha opção.

Primeiro, recordarei que os sentidos derivados de *ophthalmós* são derivados. Ir à primeira raiz da imagem é pelo menos justo.

Segundo, a correspondência subliminar que acima se apontou entre uma diferença patente na equação, no que tange ao número gramatical, e uma metonímia latente, mas incluível, dá

sinal da operação de uma analogia muito poderosa. Aliás, nesta mesma tragédia temos um canto em que a metáfora “fechar os olhos” = “(fazer) morrer” ganha uma densidade incomum: o final do Quarto Estásimo (versos 221-222).

A ligação analógica entre “olho” e “cova” passa certamente pela idéia dos movimentos opostos de abrir/fechar, associada com a de manifestação/ocultação, no jogo de treva/luz, morte/vida, tão importante no *Rei Édipo*. Por outro lado, a *cavidade* do olho é ressaltada como um foco simbólico, nestra tragédia, de uma forma violenta, sinistra: o herói perfura, “escava” os próprios olhos — e assim *fecha* sua visão.

A idéia de fechar-se com a cegueira, fechar-se pela barragem dos sentidos, é explicitada no seu discurso: cf. os versos 1386-1390, onde Édipo exprime o desejo de se tornar também surdo, para assim encerrar-se completamente no seu corpo ocluso. Ele ficaria surdo represando, se pudesse, a fonte da audição... Recorde-se que, na perspectiva dos antigos helenos, na imagem que eles se faziam tradicionalmente da fisiologia dos sentidos, visão e audição tinham, por assim dizer, uma energia ativa: nessa perspectiva, uma luz interna anima os olhos, brota deles, assim como, segundo bem o revela o verso sofocleano citado, a “corrente da audição” “mana” dos ouvidos, donde vai ao encontro da sonoridade externa. Édipo deseja represá-la para fechar-se, cortando esta comunicação com o mundo; quer encerrar-se no corpo como em um cárcere, ou em um túmulo. Por analogia com a idéia expressa nesse voto desesperado, compreende-se a sua percepção da própria cegueira: perfurando os olhos, ele quis *fechar* as vistas. Para confirmá-lo, relacione-se este ponto com versos 1271-4, acima comentados: percebe-se então que Édipo aí condena seus olhos (quando os fura) a *encerrar-se* na escuridão com as imagens “internas” dos que quisera ter reconhecido e dos que não devia ter visto.

No que toca ao verso 987, traduzindo *ophthalmós* por “luzerna”, toma-se um dos lados da metáfora, mas deixa-se outro, muito importante na economia simbólica não só desta frase capital, mas da obra como um todo. E apaga-se a ironia trágica. Traduzindo “... é um grande alívio”, simplesmente elimina-se a imagem. Acho importante manter, na busca do contacto, em nossa língua, com o texto da tragédia, o lugar cavo desse olho tenebroso cuja evidência Jocasta assinala cegamente, prolongando em seu vazio o ser/parecer equívoco do pai de Édipo, de seu filho/marido: do olho que pre-vê a escuridão mortal sobre a rainha, ainda empenhada em negar as previsões.

## Notas

- 1 - Cf. *Soph. Oed. Rex*, 1254-30. Exceto quando houver indicação em contrário, as citas de *Rei Édipo* são de minha tradução, ainda inédita.
- 2 - Cf. v. 31-4, onde o sacerdote de Zeus diz a Édipo que os tebanos (representados por ele e pelo coro) não o igualam aos deuses, mas o consideram “o primeiro dos homens”.
- 3 - Phr. Frag. 31 Kock.
- 4 - Tradução de Eudoro de Sousa (1978, p. 18).
- 5 - Mas é impossível não recordar aqui uma outra situação mítica na qual se supõe o oposto, também paradoxalmente: refiro-me a uma passagem da *Nekuya* (cf. *Hom. Od.* XI, 90-91) em que Odisseu narra como, consumado o sacrifício das vítimas consagradas aos deuses infernais, ele não deixa os mortos virem beber-lhes o sangue, até que Tirésias acorra. Por fim,

*A alma de Tirésias tebano sobreveio  
O cetro de ouro empunhando, e me reconheceu, e falou-me...*

Ao que parece, a sombra do adivinho cego “vê”, reconhece o herói antes que este lhe dirija a palavra. Mas Tíresias tem o privilégio de ser, nos infernos, a única alma clarividente...

6 - “Grande, sim; eu, porém, tenho medo da vida.”

## Referências Bibliográficas

- BRUNA, J. (trad.). “Rei Édipo”. In: BRUNA, J. *O Teatro Grego*. São Paulo, Cultrix, 1964. p. 43-68.
- DAIN, A. & MAZON, P. “Oedipe Roi”. In: DAIN, A. & MAZON, P. *Sophocle. (T.II. Ajax — Oedipe — Electre)*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.
- ELLENDT, F. & GENTHE, H. *Lexikon Sophocleum*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965.
- ERRANDONEA, I., S. J. *Sófocles. Tragedias*. Barcelona: Ed. Alma Mater, 1959.
- GAMA KURY, M. da. (trad.). : “Édipo Rei”. In: GAMA KURY, M. da. *Sófocles. A Trilogia Tebana. Édipo Rei — Édipo em Colono — Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p. 19-99.
- HÖLDERLIN, F. (trad.). “Oedipus der Tyrann”. In: *Hölderlin Sämtliche Werke*, herausgegeben von Friedrich Beissner. Fünfer Band — Übersetzungen. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965, p. 145-210.
- JEBB, Sir R. C. (trad). “Oedipus the King”. In: *Great Books of the Western World*, vol. 5. Chicago/London/Toronto/Geneva: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.
- KOCK, T. *Comicorum Graecorum-Fragmenta*. Leipzig: B. G. Teubner, 1880-1888.
- LIDDEL, H. G. & SCOTT, R. A. *Greek - English Lexikon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- REINHARDT, K. *Sophocle*. Paris: Éditions de Minuit, 1971.
- ROUSSOS, T. (trad). Sophokles. *Oidipous Tyrannos*. Athena: Kartos, 1993.
- SCHMIDT, W. & STÄHLIN, O. *Geschichte der Griechische Literatur*. Erster Teil. Zweiter Band. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1934.
- SOUSA, E. de. *Filosofia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.
- STORR, F. (trad.). *Sophocles*. London: William Heinem Ltd., 1956.
- TOURNIER, E. (ed.). *Les Tragédies de Sophocle*. Paris: Hachette, 1866.

TRINDADE-SERRA, Ordep J. Les Yeux d'Enfer: La Mort dans l'*Oedipe Roi* de Sophocle. *Classica*, São Paulo, 7/8: 75-82, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Les derniers vers de l'*Oedipe Roi*, de Sophocle, qui se rapportent à un *tópos* traditionnel, ont occasionné, à travers une paraphrase de Prinique, la création du “mythe” de Sophocle, dont la vie heureuse a été célébrée par la tradition comme l'antithèse du destin d'Oedipe. Toutefois, le paradoxe de ces vers mérite une considération plus approfondie. En effet, dans cette tragédie toute entière la mort est représentée d'une façon paradoxale. Oedipe fait l'expérience d'une situation liminaire où mort et vie, cécité et vision se confondent. Le symbolisme du vers 987 de l'*Oedipe Roi* le démontre.

**MOTS CLÉS:** Oedipe, Sophocle, mort, symbolisation de la mort, tragédie.

---

## No reino da *isotimia*: diferenças sociais e mundo dos mortos em Luciano

JACYNTHO LINS BRANDÃO

Departamento de Letras Clássicas

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

---

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é descrever e interpretar diversos aspectos da atitude de Luciano de Samósata com relação à morte e aos mortos. Nesse sentido, procuro demonstrar: (a) a conexão das obras de Luciano sobre o tema da morte com sua crítica social; (b) a relação entre morte e pobreza; e (c) o contraste entre a *isotimia* do Hades e as disparidades sociais. Concluo que mortos e pobres são formas alomórficas de uma mesma unidade de sentido no *corpus lucianeum*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luciano de Samósata; morte; crítica social na Antigüidade

---

Aceita-se em geral que Luciano manifesta marcado interesse em retratar diferenças sociais de um ponto de vista crítico, embora as opiniões se dividam no que concerne à interpretação desse fato: desde a perspectiva de Bompaire, que defende tratar-se de “mero divertimento” e não de “doutrina socialista” (Bompaire, 1958, p. 513), à de Baldwin, que reconhece constituir autêntica de sátira social, “a expressão de uma simpatia sincera pelos explorados” (Baldwin, 1961, p. 208). A discussão considera assim essencialmente a questão da “atualidade” da crítica luciânica, da qual dependeria seu impacto social.

Bompaire pretende descartar essa hipótese demonstrando como o material usado por Luciano não se deve a observação “realista” mas a “sua biblioteca”<sup>1</sup>, o que constitui evidente simplificação. É ingênuo supor que um escritor possa separar essas duas dimensões, o que implicaria emprestar excessivo peso à pretensão realista. Nem por buscar na “biblioteca” os seus dados, uma obra deixa necessariamente de ser atual<sup>2</sup>. De fato, a crítica — qualquer que seja, incluindo a social — se efetiva na esfera do imaginário, em que os dados da tradição informam um certo tipo de entendimento da realidade e da atualidade, o que é especialmente válido para o *corpus lucianeum*, como já observava Legrand, ao afirmar que “Luciano observador colabora com Luciano erudito”<sup>3</sup>.

Não defendo que Luciano pretenda fazer literatura engajada, que exponha “doutrinas socialistas”, como não acredito que pretenda expor doutrinas filosóficas quando critica a filoso-

fia e os filósofos. Mas é inegável que as disparidades sociais constituem um verdadeiro *leitmotiv* no interior de sua obra, seja quando abordadas como tema central<sup>4</sup>, seja como detalhe<sup>5</sup>. A observação de Rostovtzeff parece-me, portanto, totalmente adequada: “A questão social enquanto tal, a separação entre o pobre e o rico, ocupa um lugar proeminente nos diálogos de Luciano; ele estava completamente inteirado da importância da questão” (Rostovtzeff, 1957, p. 621, nota 45, *apud* Baldwin 1961:199). A primeira afirmativa é indiscutível, mera constatação de um fato que os textos confirmam: a segunda, ainda que polêmica, concorda com minha posição: também eu acredito que Luciano atribui enorme importância à questão<sup>6</sup>.

Minha intenção neste artigo é mostrar como a abordagem que Luciano dá à morte e aos mortos está em conexão com sua crítica social. De fato, não há como negar que o tema da morte tem especial relevância na produção de Luciano, cujo texto mais conhecido (provavelmente o mais lido em todas as épocas) é justamente a coletânea de *Diálogos dos mortos*. Muitas vezes, o interesse luciânico pela morte tem sido interpretado com um viés moralista (os *Diálogos dos mortos* foram e são largamente utilizados como texto didático), como se apenas refletissem uma visão de mundo retributiva, em que os maus seriam finalmente castigados e os bons recompensados. Acredito, contudo, que sua motivação é mais imediata e mais realista: justamente o absurdo da disparidade de fortunas, a qual, apenas do ponto de vista da morte, revela o quão absurda é. Pobreza e morte (ou: pobres e mortos) são usadas como alomorfos que têm a mesma função de servir de pedra de escândalo para os valores sobre os quais se contrói a estrutura social.

## 1. A obra e seu público

Antes de tudo, é preciso tentar atinar com a intencionalidade que conduz Luciano à escolha de temas em que se relaciona a morte com problemas sociais, isto é, com o sentido de que essa temática se reveste na tensão entre a obra e seus leitores<sup>7</sup>. Nisto parece estar o nó da questão: para quem Luciano escreve e o que visa a comunicar, na medida em que “escrever significa simplesmente suspender os critérios valorativos da verdade e tentar entender a estrutura discursiva que faz com que autor e leitor possam se entender, possam se ver representados nessa moldura” (Freitas, 1990, p. 77). Uma resposta adequada à primeira indagação levaria à formulação simples de que o *corpus lucianeam* tem como destinatário principal as altas camadas da sociedade de seu tempo<sup>8</sup>. A própria escolha de procedimentos poéticos denuncia essa destinação preferencial: muito do efeito a que se visa depende das possibilidades de o leitor identificar as inúmeras referências e alusões à literatura do passado, coisa em princípio viável apenas para pessoas cultas, com formação escolar<sup>9</sup>. Por outro lado, a seleção de temas sugere a mesma opção: a crítica à filosofia, à retórica, à historiografia, às artes visuais, à medicina e a outras disciplinas integrantes da *paidéia grega* (ver Marrou, 1975) só tem sentido se direcionada principalmente àquelas camadas da sociedade cujo acesso a essa mesma *paidéia* não é vedado, embora não se descartem outras leituras<sup>10</sup>.

Assim, parece-me que, em geral, interessa a Luciano criticar os hábitos das altas esferas, escrevendo para elas. Um bom exemplo seriam as alusões de caráter medicinal: as doenças insistentemente referidas em diversas passagens — gota, hidropisia, pneumonia, etc. — parecem ter como elo comum o fato de serem males que geralmente acometem os ricos, como consequência de seus desregramentos no comer, no beber e no desfrute dos prazeres físicos<sup>11</sup>; julgo também ponderada a conclusão de Caster de que a crítica às práticas religiosas e aos filósofos só pode ser bem avaliada enquanto crítica à cultura<sup>12</sup>, mas tentaria dizer com mais rigor: enquanto crítica aos homens cultos<sup>13</sup>. É justamente porque essa crítica geral à cultura se realiza como crítica aos homens cultos que a obra de Luciano deixa de situar-se na esfera do “mero divertimento” para adquirir uma função social, assumindo o caráter de denúncia dos hábitos dos abastados, dos que

se pretendem sábios mas, sem dúvida, não passam de ricos, não conhecendo sequer os proveitos elevados que podem tirar da riqueza<sup>14</sup>.

Não acredito que a obra de Luciano possa ser considerada panfletária ou revolucionária, pelo simples fato de que, atacando os excessos decorrentes da ordem social vigente, não chega a oferecer alternativas, a não ser de modo vago e, à primeira vista, utópico<sup>15</sup>. Como em outras esferas, o que se constata é que lhe interessa antes a crítica, efetivada com recurso ao riso. Não se condena a riqueza nem se elogia a pobreza de modo absoluto. Criticam-se os ricos e põem-se em ridículo seus excessos no contraste gritante com o gênero de vida dos pobres. Isso quer dizer que, embora enfocados com relativa simpatia, os pobres têm importância funcional, enquanto os outros capazes de pôr em xeque o *modus vivendi* das altas esferas. Mesmo quando faltam, nos textos, representantes das altas camadas, eles são os modelos ausentes que garantem a viabilidade da função comunicativa do escrito. No exercício dessa função crítica a importância do “catálogo de vícios” é evidente, a exemplo do que acontece nas peças em que se atacam os desvios de diversos gêneros de discurso (cf. Brandão, 1992, p. 143-210).

À orientação crítica que domina o pensamento de Luciano com referência aos problemas de sua própria poética corresponde uma opção crítica também em termos de conteúdo (cf. Caster, 1937, p. 384-388), da qual uma das formulações mais destacáveis é a crítica social. Dessa perspectiva, parece bem definido um esquema topológico, que toma como base a própria estrutura urbana, visualizada como a contraposição de um núcleo central a áreas periféricas. A Luciano interessam vivamente os mecanismos que regulam a vida na cidade, sob ângulos diversos, uma vez que nesse espaço é que se dá a transmissão da *paidéia*, que atende ela própria às necessidades urbanas, ou seja, a *paidéia* vem a ser um dos elementos de troca, no amplo espaço de consumo que domina a vida nas cidades. É significativo que a crítica aos hábitos urbanos seja colocada, por Luciano, não na boca de personagens estranhas à cidade<sup>16</sup>, mas antes na de integrantes dela que, contudo, se mantêm à margem justamente por não ter acesso completo aos mecanismos de consumação: os pobres, os assalariados, as prostitutas, os parasitas, os hóspedes circulam, periféricamente, num mundo dominado pelos ricos, como agentes de produção, como parte dos bens de troca ou como associados eventuais da classe consumidora. Ora, um rico se define, da perspectiva dos antigos, como alguém que não tem necessidade de trabalhar, isto é, que se dedica apenas a consumir a produção alheia. Assim, todas as categorias citadas dividem-se, em face dos ricos, em dois grandes grupos: os produtores de bens a serem distribuídos pelas altas camadas no ritmo das atividades urbanas e os que, por meios diversos, sem pertencer a essas camadas, logram associar-se às mesmas em momentos particulares. A diferença básica que os separa dos ricos, no nível do acesso aos meios de consumação, faz com que possam ser tratados em bloco como categorias marginais<sup>17</sup>.

Em princípio, ricos e pobres não mantêm relações estreitas. Aqueles espaços que, no passado, pelo menos em princípio poderiam propiciar uma interação mais regular — como a ágora — haviam perdido sua função com o fim da pólis e a perda da autonomia política. Assim, o enfoque de Luciano volta-se para zonas intermediárias — espacial ou temporalmente — em que os contatos se fazem possíveis: as festas, os banhos, os prostíbulos, etc. Nesses espaços, ricos e pobres desenvolvem relações de dependência mútua impossíveis de serem estabelecidas na esfera tanto do *oĩκος* quanto das atividades públicas, em que os mecanismos de consumo se destinam à manutenção e reprodução da própria classe dominante. Tanto as classes produtivas - isto é, os que necessitam do produto do seu trabalho para viver: os pobres — quanto as associadas — como parasitas e hóspedes — só têm acesso aos ricos nesses espaços excepcionais, fornecendo-lhes como que o negativo de sua situação, perturbador e estranho mas necessário àqueles mesmos ricos para a constituição de sua identidade social<sup>18</sup>.

## 2. Ou formiga ou camelo

Um pouco por toda parte, Luciano espalha quadros que opõem, à diversão e futilidade da vida dos ricos, as dificuldades da existência dos pobres, como nos *Diálogos das cortesãs*, nos *Diálogos dos mortos*, no *Galo*, nas *Saturnálias* e no *Timão*, textos que — ao lado de *Caronte*, *Zeus trágico*, *Zeus confundido*, *Sobre os funerais* e *Icaromenipo*, em que também se exploram diferentes formas de alteridade — fecham a primeira fase de sua produção ateniense<sup>19</sup>, o que prova seu interesse por esse tipo de temática desde o início de sua carreira.

O *Galo* pode ser tomado como exemplo modelar, pois nele se conjugam a situação de extrema alteridade provocada pelas sucessivas metempsicoses do animal protagonista com os sonhos de riqueza e a situação de penúria de seu interlocutor, o sapateiro Mícilo. Na esteira do *tópos*, de gosto cínico, de retratar os males da riqueza, o diálogo se fecha com a visita mágica dos antagonistas às casas dos ricos Simão e Êucrates, fora dos períodos e dos espaços de interação, na calada da noite e no mais interior de suas moradas: o que se constata então é que um se entrega à preocupação de contar infindavelmente o montante do dinheiro acumulado enquanto o outro se dedica, juntamente com a mulher, a práticas sexuais vergonhosas com os escravos (*Galo* 29-32). Isso leva à conclusão final do sapateiro, que prefere rever todos os seus sonhos de riqueza: “antes morrer de fome: adeus ouro e jantares! dois óbolos para mim são riqueza maior que ser fodido pelos criados” (*Galo* 33).

Essa negação radical da riqueza não deve ser, todavia, entendida de modo absoluto, mas como recurso para opor duas formas de vida, defendendo aquela regulada “apenas pelos desejos e necessidades naturais” (*Galo* 27), que exclui também ambições de poder, honra, glória e coisas semelhantes e se espelha na existência despreziosa do galo. Na condição de quem já foi muitos outros — de sátrapa a formiga, de filósofo a cavalo — ele encontra-se em condições de poder dizer, com propriedade, de um lado, como vivem os ricos e, de outro, os pobres (*Galo* 21), como lhe pede o sapateiro logo após ter terminado o relato de suas vidas passadas. O jogo de contrastes se faz bem marcado: povoando a existência dos primeiros, preocupações com a segurança dos próprios bens, medo de rapinas, impostos, saúde abalada pela intemperança; do lado dos pobres, ausência de grandes preocupações, liberdade de atuação política e de crítica, gozo de prazeres moderados e resistência física contra as doenças (*Galo* 21-23).

O mesmo procedimento forma a espinha dorsal do conjunto de textos que se costumou chamar de *Saturnálias*<sup>20</sup>. As leis ditadas por Cronossólon para regular os sete dias dedicados à festa de Cronos objetivam eliminar as diferenças sociais e estabelecer um regime de igualdade (*Sat.* 11), sendo dirigidas textualmente aos ricos, pois “o que os pobres devem fazer, àqueles mesmos enviei, outro livro tendo escrito” (*Sat.* 10). Ora, ainda que os destinatários sejam tão bem definidos, isso não supõe eliminar a perspectiva dos pobres, logo marcados como *ekeinoi* — aqueles. De fato, o discurso aos ricos supõe constantemente esse *ekeinoi* que define um outro estatuto social, institui a diferença e torna necessária tanto a festa quanto a atividade legisladora que a acompanha. Ao “*μὲν τοὺς πενέτας*” (por um lado os pobres) corresponde o “*ὕμεῖς δὲ, ὦ πλούσιοι*” (vós, por outro lado, ó ricos - *Sat.* 10), que desvela a relatividade topológica de todo discurso dirigido a estes, cujo sentido se instaura apenas em face daqueles outros que são os pobres e daquele outro livro a eles dirigido<sup>21</sup>.

Poucos textos legados à posteridade pelos antigos transmitem uma mensagem tão fortemente igualitária quanto as *Saturnálias*: é preciso sanar as disparidades sociais, uma vez que Zeus não tem critérios na distribuição de fortunas, desprezando os virtuosos e inteligentes e versando riquezas sobre os celerados e tolos (*Sat.* 3), argumento retomado no *Timão* (*Tim.* 24), em que se declara que Plutão é cego, erra de caminho e enriquece muitos indignos, simplesmente porque, havendo muitos maus e agindo o deus às cegas, cai frequentemente sobre estes (ver Mesk, 1915). Também no *Menipo* (*Men.* 16) se pinta a vida humana como um desfile em que a *Týkhe* distribui os papéis ao acaso e, no *Nigrino* (*Nigr.* 20), o filósofo compraz-se em considerar como a mesma *Týkhe* brinca (*paízei*) com o destino dos mortais, o que confirma a idéia geral de

Luciano contrária à admissão de que possa existir qualquer critério razoável capaz de justificar a desigualdade de fortuna material entre os homens<sup>22</sup> (ver Baldwin, 1961, p.201-202).

Contra esse cenário de uma “normalidade” em que parece impossível descobrir critérios ou sentidos estáveis é que se levanta o ideal da *isotimia*, possível contudo apenas no espaço da festa, quando Cronos reina subvertendo a ordem e instituindo como norma beber, embriagar-se, gritar, divertir-se, jogar dados, nomear reis de mesa, presentear escravos, cantar nu (cf. *Sat.* 2), não trabalhar, não lidar com dinheiro (cf. *Sat.* 13), etc<sup>23</sup>. É portanto no reino da diferença que a igualdade se faz possível, na esfera do reinado efêmero, mas cíclico, de um outro deus que, após a festa, também “pessoa comum (*idiótes*) logo” se torna e “um dentre os muitos do povo” (*Sat.* 2). A festa tem mesmo a função de reinstaurar, nos limites de um tempo regido por leis próprias, um tempo perdido, quando a terra produzia automaticamente pão e vinho, leite e mel, e o trabalho não existia para os homens,

*“pois nobres (agathoi) eram todos e de ouro. Esta é a causa desse meu reinado de pouco tempo e por isso em toda parte há aplausos e canto e jogos e igualdade de honras (isotimía) para todos, tanto escravos quanto livres: pois ninguém, sob meu reinado, era escravo” (Sat. 7).*

A recordação dessa idade de ouro, isto é, do reino de Cronos, feita periodicamente, aqui se entende enquanto meio de denúncia da própria desigualdade: instaura-se, na festa do outro deus, um reino de igualdade apenas na intenção de denunciar os excessos de desigualdade que presidem o reinado do deus mais próprio dentre todos, Zeus<sup>24</sup>. É preciso insistir nesses dois aspectos, a função de denúncia e os excessos de desigualdade. Acredito ser altamente discutível pretender que Luciano tivesse, nesse caso, intenções reformistas. O reinado de Cronos, por sua própria natureza, joga toda a questão não no plano da realidade, nem, por outro lado, das utopias — ou, se quisermos, de uma ucronia — mas de uma sorte de *alocronia*, na medida em que não configura, de fato, um não tempo, mas a incursão, ainda que efêmera, de um outro tempo no tempo comum. Isso significa que ele torna possível, praticamente, a existência do outro no espaço do próprio, sem destruí-lo<sup>25</sup>: terminado o tempo limitado de Cronos, volta o de Zeus. Assim, mais que de reformar, creio que se detecta a intenção de denunciar a crise<sup>26</sup>. Na esfera do outro, as festas de Cronos criam a possibilidade de um deslocamento de perspectivas capaz de permitir a visão crítica sobre o reinado de Zeus. Essa função de denúncia conforma mesmo a espinha dorsal do texto, levando à sucessão de cartas que desvelam o não cumprimento, da parte dos ricos, das leis estabelecidas por Cronossólon e, em sentido contrário, a acusação destes contra os pobres<sup>27</sup>. Assim se explicita o que cabe aos pobres no entrecho: servir como peça de acusação e permitir a instauração periódica da crise nos domínios do costumeiro.

O conteúdo dessa denúncia dirige-se não propriamente contra a riqueza, mas contra os excessos de desigualdade existentes. A primeira carta de Cronossólon ao deus é contundente nesse sentido: é totalmente ilógico (*alogóton*) que alguns sejam excessivamente ricos (*hyperplouteîn*) enquanto outros morrem de fome:

*“e, como agora vivemos, somos formiga ou camelo, como diz o provérbio. Mais ainda: somos como um ator trágico que tem calçado um dos dois pés em alto coturno, como são os calçados trágicos, enquanto o outro está descalço. Se então caminha, vêes como lhe é forçoso logo no alto, logo embaixo ficar, conforme o pé com que avance. A mesmíssima desigualdade existe também em nossa vida.” (Sat. 19).*

É pela ausência de opções intermediárias entre a formiga e o camelo que a riqueza se torna problemática, dividindo, de um lado, os que se alongam como atores trágicos, sobre os coturnos que a *Týkhe* lhes oferece, e, de outro, “os muitos que a pé e no chão caminhamos” (οἱ πολλοί

δες πεζην/ καις χαμαις βαδιωζομεν - *Sat.* 19).

Mais ainda: os excessos de desigualdade só se tornam perniciosos em vista da ostentação dos ricos. A condição imposta pela pobreza decerto é amarga, redundando, para a maioria, numa vida de trabalho que sequer garante o ganho do que se viver, povoada de tristeza e desânimo, mas a miséria seria menos insuportável “se os ricos não víssemos gozando de tal felicidade” (*Sat.* 20). De fato, essa visão ostensiva da riqueza de poucos oposta à pobreza da maioria é que torna a situação absurda (*Sat.* 21). O argumento é retomado por Cronos na carta que dirige aos pobres, em que, ao lado de considerações usuais sobre os males da riqueza<sup>28</sup>, admoesta-os no sentido de não admirarem os ricos, fecharem os olhos para eles, olhá-los com desprezo, não se maravilharem de seus adornos, deixá-los serem ricos para si mesmos; logo, eles procurarão os pobres covidando-os para jantar, a fim de mostrar-lhes seus leitos, suas mesas, suas taças, cuja posse não terá nenhuma utilidade na ausência de testemunhas (*Sat.* 29). Fica assim bem marcado que a riqueza não tem valor absoluto, isto é, a riqueza é um valor de natureza social, depende da visão do outro, é, em certa medida, ostentação de uns poucos para muitos: “a maior parte das coisas, sem dúvida, descobrireis eles adquirirem por causa de vós, não porque eles próprios precisem, mas para que vós admireis” (*Sat.* 30).

Desse modo, como os dois pés do ator trágico, pobres e ricos dependem uns dos outros: os primeiros para reconhecerem sua própria miséria<sup>29</sup>; os últimos, para se certificarem de sua opulência, o que parece marcar uma linha de raciocínio mestra no pensamento social de Luciano, reiterada no *Nigrino*, nos *Assalariados*, na *Descida ao Hades*, no *Parasita* e em outros textos<sup>30</sup>. O que conta, pois — e torna crítica a situação — são os critérios de diferenciação social.

### 3. O reino dos desassinalados

Se na esfera da existência terrena dos homens a consecução definitiva do ideal da isotimia apresenta-se sob o signo da impossibilidade, de um ponto de vista mais amplo revela-se factível, ainda que num *alótopo*: o mundo dos mortos<sup>31</sup>. A distância que separa o reino de Zeus do reino de Cronos repete-se, de uma perspectiva qualitativo-espacial, entre os reinos de Zeus e do Hades. Enquanto a primeira oposição parte da nostalgia de uma idade de ouro perdida, a segunda tem em vista um espaço de alteridade a ser conquistado, projetando-se para o futuro. Não se trata, evidentemente, de nenhuma esperança escatológica de felicidade para os pobres, com a reversão das amarguras experimentadas na vida presente — como prometia, entre outras religiões, o cristianismo nascente — mas de uma visão mais pessimista, mais desesperada. Como a idade de ouro, o Hades luciânico é ficcional. No contexto da crítica à riqueza e desejando-se atingir, como destinatários preferenciais, as classes abastadas<sup>32</sup>, intenta-se enfatizar a falta de sentido das diferenças de fortuna sublinhando como, no Hades, reina a mais completa isotimia. Assim, se os pobres podem ter alguma esperança, esta se instaura em termos de compensação e, muitas vezes, de vingança (*D. dos mortos* 2,2), já que no Hades se corrige a cegueira da *Týkhe* de uma maneira radical e todos, em absoluto, têm a mesma sorte. Ao invés, portanto, de pintar um reino de felicidade para os antes infelizes e de infelicidade para os felizes, duas preocupações são patentes: embora a morte seja indesejável, tem ela sobre a vida a vantagem de tratar todos de modo equânime; se há mudança de destino após a morte, isso acontece apenas com relação aos ricos.

O consolo de Cronos aos pobres, que fecha a segunda carta das *Saturnálias*, é emblemático nesse sentido: “Com isso vos consolo, sabedor de cada vida — pois digno é festejar tendo em mente que, dentro em pouco, todos deverão retirar-se da vida, tanto aqueles a riqueza, quanto vós a pobreza, abandonando” (*Sat.* 30). A consciência da morte é pois o argumento derradeiro capaz de consolar os pobres, na medida em que relativiza os valores decorrentes da riqueza. A

condição de “sabedor de cada vida” pode ser entendida no sentido de que Cronos, como deus deposto, tem a experiência tanto do poder e da riqueza quanto da condição comum de *idiótes*, o que se repete para ele ciclicamente e marca ainda a situação de Timão, novo rico arruinado pela filantropia e condenado, por isso, ao abandono (*Timão* 5-8); pode ainda expressar a experiência do galo, na variedade de metempsicoses sofridas sob formas humanas e animais (*Galo* 21).

Essa possibilidade de olhar a riqueza sob ângulos diferenciados concorda com o universo mental em que Luciano constrói sua obra. Mas a perspectiva da morte, o fato de que “todos deverão retirar-se da vida”, independentemente da condição social de que desfrutam — e que, afinal, constitui a marca distintiva da natureza humana enquanto raça de mortais<sup>33</sup> — é o argumento maior para a construção da crítica, lançando-a na esfera das últimas questões relativas à condição humana, dando ao discurso luciânico o caráter de “fala no limiar” (cf. Bakhtin, 1981). É preciso frisar bem a estrutura que se estabelece: a festa é digna de ser festejada justamente porque os participantes podem ter em mente (*enthyméesthai*) o inevitável da morte. Ainda que a fala de Cronos — como a de Timão e do galo — apontem, num nível primeiro, para a experiência de cada vida como alternância entre riqueza e pobreza, poder e impotência, a experiência derradeira se constrói na oposição entre estar vivo e, dentro em pouco (*met’oligon*), retirar-se da vida. É inevitável passar pela experiência de um outro tipo de existência que define a condição de todos os homens e de cada um deles em particular. Como afirma Sólon, interrogado por Cresos sobre o grau de felicidade que julga que este goza, em meio a todas as suas riquezas: “Não sei ainda, Cresos, e não saberei antes que chegues ao fim de tua vida; para julgar exatamente a felicidade de alguém, é preciso esperar a morte e ver se foi feliz até o fim” (*Caronte* 10).

É nesse ponto que a crítica de Luciano aproxima-se consideravelmente da prática dos cínicos - mais ainda: põe-se na boca de representantes do cinismo. Esse é, de fato, o conteúdo da mensagem que Diógenes envia a Menipo, através de Pólux, na abertura do primeiro dos *Diálogos dos Mortos*:

*“A ti, ó Menipo, convida Diógenes - se as coisas de sobre a terra já te fizeram rir bastante — a vir cá para muito mais ainda rir. Pois aí seu riso permanecia ainda em ambigüidade e muito ouvias dizerem: 'quem pois conhece totalmente as coisas depois da vida?' Mas aqui não cessarás certamente de rir, como eu agora, e mais ainda quando vires os ricos e sátrapas e tiranos assim humildes e desassinalados”* (D. dos mortos 1,1).

Desse modo, o que a prática cínica — o riso e o discurso — apregoava em vida, mas ainda “*en amphibóloi*” (isto é, de modo ambíguo, incerto, duvidoso), confirma-se de modo inequívoco na morte: a realização do ideal de isotimia de forma definitiva. A garantia dessa certeza leva a que se possa advertir os ricos, “os quais terão de vir [ao Hades] um só óbolo tendo, dentro em pouco” (D. dos mortos 1,3), e exortar os pobres:

*“E aos pobres, ó Lacedemônio - e muitos são, molestados pelas necessidades e lamentando a penúria - dize que não chorem nem gemam, narrando-lhes a isotimia daqui e que verão os ricos não mais insignes que eles”* (D. dos mortos 1,4).

Confirma-se assim o uso dos pobres como pedra de escândalo, o outro dos ricos realizado como o olhar capaz de “despir, de devorar e matar” (Chauf, 1989, p.31), como a lembrança constantemente desfraldada de que a condição dos privilegiados é passageira e que se esvaírá no reino da isotimia. Esse próprio fato é que permite a superação de considerarem-se as diferenças sociais de uma perspectiva apenas grave, dando lugar ao riso que domina o Hades, libertado de toda ambigüidade. De fato, na perpetuação do riso confirma-se sua função de denúncia de tudo aquilo que, no mundo, serve de meio de distinção, cuja perda lamentam alguns dos mortos mais assinalados: enquanto Midas chora seu ouro, Sardanápalo seus luxos e Cresos seus tesouros, Menipo ri como em vida e, rindo, rebaixa-os de sua glória (D. dos mortos 2,1).

#### 4. A caveira sob a máscara

A concepção radicalmente igualitária de Luciano fundamenta-se num processo de depauperamento igualmente radical, em que os restos dos mortos se confundem num igualamento absoluto. A visão que tem Menipo da planície de Aquerúsia mostra um espaço em que semi-deuses, heroínas e mortos de todas as nações e tribos misturam sua inconsistência (são todos, como afirmou Homero, “*amenenoi*”, isto é: figuras a que falta o *ménos*, portanto, fracas, impalpáveis, vacilantes em seu ser):

*“não era fácil reconhecer cada um, pois todos eram absolutamente semelhantes uns aos outros, com os ossos desnudos; (...) jaziam uns sobre os outros invisíveis (amauroi) e desassinalados (ásemoi) e já não guardavam nenhuma das belezas que tinham entre nós. Sem dúvida, entre tantos esqueletos que ali jaziam, todos lançando um olhar terrível e oco, mostrando os dentes nus, embarçava-me sem saber como distinguir Tersites do belo Nireu, ou o mendigo Iro do rei dos féácios, ou o cozinheiro Pirrias de Agamêmnon, pois já nenhum dos antigos sinais (palaiôn gnorismáton) permanecia neles, mas os ossos eram parecidos, indistintos (ádela), sem inscrição (anepígrapha) e impossíveis de serem reconhecidos por alguém.”* (Menipo 16).

Como se vê, a morte não despoja apenas de bens materiais mas, voltando-se contra qualquer tipo de posse, despe todos de seus atributos insígnies, daquilo que constituía a “riqueza” de cada um em vida mas que, a partir da travessia na barca de Caronte, revela-se um conjunto de coisas supérfluas (*tà perittá* - *D. dos Mortos* 10,1): a formosura, os lábios, a espessa cabeleira e toda a pele de Carmoleo de Mégara, famoso por seus beijos (*D. dos Mortos* 10,3); as insígnias, o fausto, a soberba, o manto, o diadema de Lampico, tirano de Gela, além da crueldade, da loucura, da insolência e da cólera (*D. dos Mortos* 10,4); os músculos, as coroas e aclamações do atleta Damásias (*D. dos Mortos* 10,5); a riqueza, a preguiça e os prazeres, as pompas fúnebres e as dignidades dos antepassados, a linhagem, a glória e as inscrições em estátuas de Cráton (*D. dos Mortos* 10,6); o troféu do general (*D. dos Mortos* 10,7); o porte, a vaidade, a ignorância, a vanglória, os problemas insolúveis, os discursos espinhosos, os raciocínios complicados, o trabalho inútil, a charlatanice, a frivolidade, as palavras sem substância, os objetos de ouro, a sensualidade, a falta de vergonha, a cólera, a voluptuosidade, a preguiça, a mentira e a crença de ser melhor que os demais que o filósofo leva, além da barba e da adulação (*D. dos Mortos* 10, 8-9); a verborria, as antíteses, os paralelismos, os períodos, os barbarismos e outros fardos de discursos que o orador transporta (*D. dos Mortos* 10,10). É assim, despojados de tudo, que os mortos logram tornar-se iguais em peso (*isostásioi*). Apenas a liberdade, a parresia, a despreocupação (*álypon*), a magnanimidade (*gennaíon*) e o riso cáustico de Menipo, que ri sem cessar, não têm necessidade de serem abandonados no porto, “pois ligeiros e muito fáceis de levar são — e úteis para a travessia” (*D. dos Mortos* 10,9).

Há portanto um processo de gradação, que vai da posse de bens materiais para a posse de dotes físicos, de poder e de características morais e intelectuais. Sem dúvida o uso desse recurso visa a um efeito cômico, provocando o rebaixamento de valores considerados elevados à categoria dos bens materiais: para o filósofo, os raciocínios complicados têm a mesma função que os objetos materiais acumulados inutilmente pelos ricos; do mesmo modo, os fardos de discursos do orador, o poder do tirano ou a glória do atleta. Isso parece-me demonstrar que o ponto de partida de Luciano, na consideração da desigualdade de naturezas e de destinos, é fornecido pela problematização das desigualdades econômicas, amplificadas de modo comicamente absurdo. É na esfera da crítica aos ricos que se situa a crítica a todos aqueles que acumulam outras formas de riqueza cujo valor se reduz a mera ostentação e não resiste à experiência da *isotimia* do Hades: num espaço em que prevalece o ser “desassinalado”, os valores ostensivos deixam de ser funcionais.

De um certo modo, pode-se dizer que todos se tornam pobres após a morte pois, como as caveiras que revelam enfim o que se escondia detrás das inúmeras diferenças<sup>34</sup>, “mostram a vida de cada um” (*D. dos Mortos* 10, 13). Conhecer-se a si mesmo, em vida, é saber-se mortal, é ter consciência do que recorda Cronos aos ricos; conhecer-se a si mesmo, de forma definitiva, na morte, é “compreender logo que se é um morto”<sup>35</sup>. A morte é algo ditado pela natureza<sup>36</sup>, “lei de todos os corpos”<sup>37</sup>. Dela não escaparam nem Alexandre (*D. dos Mortos* 14), apesar de considerado filho de Amon, nem Aquiles coberto de glória (*D. dos Mortos* 15), nem mesmo Hércules, contra tudo que dos heróis disseram Homero e os poetas (*D. dos Mortos* 16). Como a riqueza, todos os outros dotes não são definitivos, fazem parte do conjunto de coisas supérfluas de que se cercam os homens: a experiência de Timão é absolutamente universal, embora, como Hércules, a maioria imagine, de modo ridículo, que possa escapar de algum modo do depauperamento da morte, como se fosse, à maneira de um hipocentauro, metade homem e metade deus (*D. dos Mortos* 16, 4). A recusa mais radical do outro manifesta-se assim como a recusa do ser mortal, mais ainda, do ser morto, estar submetido à lei de todo corpo, mergulhar na mais profunda alteridade. Por isso a denúncia mais radical do engano em que vive a maioria dos homens constrói-se como fala de mortos, discurso de cadáveres libertados de todo desejo de ostentação, de todo medo<sup>38</sup>, movido apenas pela *autárkeia*, pela *parresía*, pela verdade, pela liberdade e pela sabedoria<sup>39</sup>.

É contra esse pano de fundo de um definitivo depauperamento que a visão de Luciano e de seus mortos se estende sobre o mundo dos vivos. Desse ângulo, a vida aparece como um corte efêmero, uma sorte de espetáculo:

*“Vendo pois isso [o mundo dos mortos]” — afirma Menipo — “pareceu-me a vida dos homens ser semelhante a um grande cortejo (pompé), em que a Týkhe rege e dispõe cada coisa, distribuindo aos participantes aparências (skhémata) diferentes e variadas” (Men. 16).*

Assim, a um reveste com o aspecto de rei e a outro com o de criado; a um faz bonito e enfeitado, a outro feio e de aspecto ridículo. Muitas vezes, no meio do cortejo, muda as aparências: foi desse modo que, a Cresos, vestiu com o figurino de prisioneiro e a Meândrio, que durante algum tempo desfilara no meio dos criados, fez ocupar o trono do tirano Polícrates. Como se vê, no fundo, tudo não passa de aparência (*skhéma*, forma exterior sem realidade) e espetáculo (*pompé, théa*: pompa vazia que, no fundo, destina-se apenas a ser agradável de ver-se)<sup>40</sup>. De um certo modo, portanto, a própria vida é ostentação, como o é a riqueza.

Nesse contexto é que se elabora a imagem, que terá longa fortuna, do grande teatro do mundo: os homens são como atores que representam tragédias. De acordo com o *script*, às vezes são Creontes, em seguida Príamos ou Agamêmnones. Os papéis se distribuem tendo em vista necessidades alheias à escolha pessoal de cada um, mas sempre, em qualquer circunstância, são interpretados só por algum tempo e, terminada a peça, cada qual se despe de sua indumentária e se transforma, de Agamêmnon, num simples Pólo, filho de Cáricles, ou outro ator qualquer. É apenas a partir da indumentária que se estabelecem as diferenças, pois, uma vez deixada a cena, cada homem volta a ser como era antes de nascer, não diferindo em nada do vizinho (mhdeVn tou` plhsivon diafevrwn - *Men.* 16). Em suma: uma vez retirada a máscara com que cada um se apresenta ao olhar do outro em vida, para marcar suas particularidades, resta apenas uma caveira de olhar oco que se vê refletida no olhar não menos oco de inúmeras outras caveiras.

## 5. Os mortos acusam os ricos

As características do mundo dos mortos representado por Luciano são, como os próprios mortos, em grande parte inconsistentes, variando de um texto para o outro: assim, em *Das narrativas verdadeiras*, Luciano e seus amigos visitam as ilhas dos bem-aventurados e dos condena-

dos, em que encontram e reconhecem muitas personagens históricas e fictícias, que passam o tempo de modo variado, seja aprazivelmente, seja enfrentando terríveis castigos; na *Descida ao Hades*, concentra-se todo o entrecho no tribunal de Radamanto, em que os mortos recém-chegados são julgados, atribuindo-se ao sapateiro Micilo o papel de advogado de acusação contra o tirano; nos *Diálogos dos mortos*, enfocam-se variados ângulos do mundo além da vida; no *Menipo*, exhibe-se o espetáculo mais radical<sup>41</sup>. Essa variedade de representações não deve desconcertar o leitor, uma vez que Luciano não pretende referendar nem erigir nenhum tipo de escatologia mas, inspirando-se nas diversas concepções tradicionais — e jogando comicamente com elas — usar o olhar, a fala e a experiência dos mortos para refletir sobre o mundo dos vivos. Seu Hades ficcional pode assim transformar-se no grande desfile carnalizado em que se misturam personagens históricas e literárias cuja função é servir de contraponto para a denúncia que se almeja. Nada mais adequado, na medida em que tanto o Hades quanto a ficção se identificam como espaços da mais completa alteridade.

Nesse sentido é que os mortos se tornam acusadores dos vivos. Num primeiro nível, porque estes não têm idéia do que significa, na verdade, a vida. Como afirma o filho morto ao pai que o lamenta, no curso dos ritos fúnebres:

*“Infeliz, por que gritas? Por que me ofereces dons materiais? (...) Crês que sofro algum mal terrível porque não cheguei a ser velho como tu, careca, com rugas nos olhos, encurvado e cambaleante ao andar, desgastado pelo tempo (...)?”* (Fun. 16)

A morte, assim, embora seja depauperamento, não implica necessariamente perda com relação à vida. É que — continua o filho morto — “não ter sede é muito melhor do que beber, não ter fome melhor do que comer e não ter frio melhor do que comprar roupas” (Fun. 16). Esse argumento constitui uma ampliação do *tópos* cínico sobre os males da riqueza, em que o gozo dos prazeres sempre se mescla com inúmeras preocupações sobre sua conservação. Mais vantajoso, portanto, que gozar dos prazeres da vida é o estado de absoluta falta de necessidades que só se encontra na morte. Os funerais, as honras fúnebres, as oferendas, os túmulos são assim o que de mais ridículo pode haver, uma vez que em nada fazem diferir a sorte dos mortos aos quais se destinam (cf. *Men.* 17), pois estes já de nada têm necessidade (Fun. 19).

É interessante, contudo, não perder de vista que o mundo dos mortos de Luciano comporta castigos contra os que cometeram crimes em vida. Estes, geralmente, são destinados aos ricos e poderosos, sobre os quais pesam dois tipos de tormento após a morte: de um lado, o próprio igualamento, a perda dos sinais de poder, honra e riqueza; de outro, sofrimentos propriamente ditos. Como a morte, de uma certa perspectiva, não deixa de ser a experiência de uma pobreza amplificada, constitui sofrimento principalmente para os ricos, os quais, no Hades, terão de “mendigar e vender produtos para embalsamar múmias, por falta de recursos”, ou “ensinar as primeiras letras”, suportando humilhações e golpes como escravos (*Men.* 17). Observe-se como, nesse trecho, o sofrimento dos ricos mortos traduz-se como a necessidade de trabalhar — o que decerto nos desvela a intenção de Luciano ao pintar tal quadro: um reino ficcional de isotimia só pode realizar-se como espaço em que todos são pobres, pois o que é absurdo em nosso mundo é que muitos trabalhem para que uns poucos consumam.

Há, contudo, também castigos que se aplicam àqueles que tiveram uma vida desonesta. Três categorias são principalmente sujeitas a isso, segundo Luciano: os mentirosos (sobretudo os escritores mentirosos, com especial ênfase nos historiadores, cf. *Nar. verd.*), os poderosos e os ricos. Ora, poder e riqueza quase sempre estão juntos — e é nessa categoria que se inclui o tirano acusado pelo sapateiro em *Descida ao Hades*. Não só seu desregramento no gozo dos prazeres é condenado, mas também o desregramento no uso do poder, incluindo injustiças, violência, insensatez e orgulho.

A tal ponto pode chegar a desmedida dos ricos que os mesmos podem tornar-se indignos

da morte, uma idéia sem dúvida surpreendente, mesmo no contexto das idéias surpreendentes de Luciano. Até porque a morte se aplica em geral como pena máxima contra os maus e o próprio Luciano apresenta situações em que os ricos são efetivamente burlados por ela no meio de suas esperanças (cf. *D. dos mortos*). Seja como for, em *Menipo*, a Assembléia dos Mortos vota o seguinte decreto:

“Já que os ricos cometem muitos atos à margem da lei durante sua vida, realizando saques, atos de violência e humilhações constantes contra os pobres por todos os meios, pareceu oportuno ao Conselho e ao povo que, tão logo morram, seus corpos recebam castigo igual ao dos demais criminosos, e que suas almas, enviadas de novo à vida, se encarnem em burros, até que vivam nessa situação duzentos e cinquenta mil anos, nascendo burros de burros, levando pesadas cargas e arreados pelos pobres, e, depois e a partir de então, se permitirá que morram.” (*Men.* 20)

Não é preciso insistir, diante da clareza do cômico decreto<sup>42</sup>, como mundo dos mortos e diferenças sociais são alomorfos no interior do *corpus lucianeam*. Vida e riqueza aproximam-se como morte e pobreza. As duas primeiras alimentam-se de aparências efêmeras, que se resolvem nas últimas. Se nem sempre, no mundo dos vivos, a riqueza termina em pobreza, no Hades isso acontece. Assim, cruzam-se os fios que, em vez de simplesmente opor vivos e mortos, opõem mais propriamente ricos e mortos. Os ricos temem especialmente a morte, pois têm consciência de que não poderão conservar, nela, sua riqueza. Os mortos, em seu deslocamento e liberdade, ridicularizam, acusam e condenam os ricos, observando sua intemperança, a ponto de considerá-los indignos da própria morte. O que se conclui, enfim, é que é mais terrível do que estar morto, para um rico, o ter de submeter-se a uma vida comum. Talvez dessa forma, afinal, o reino dos mortos logre obter um nivelamento mais eficaz das diferenças sociais: condenando os ricos não à morte, mas ao trabalho.

## Notas

- 1 - Cf. Bompaire, 1958, p. 499-513. A observação refere-se à sátira anti-romana do *Nigrino*, mas tem aplicação mais geral: “Lucien ne s’est pas promené au Suburre - ni dans une Athènes qui se mettait çà et là à l’unisson de Rome - un carnet de croquis à la main, pour donner plus de vivacité et de malignité à ses attaques. Une fois de plus c’est de sa bibliothèque qu’il est le débiteur” (Bompaire, 1958, p. 509). Sobre o *Nigrino*, da perspectiva de um discurso político contra Roma, ver Brandão, 1994.
- 2 - Supor isso levaria a negar a poética de um autor reconhecidamente “engajado” como Brecht, que preconiza justamente uma poética de distanciamento para fazer brilhar com mais força os elementos de crítica social (ver Brecht, 1978).
- 3 - Cf. ainda Legrand, a propósito dos *Diálogos das cortesãs*, “l’auteur des *Dialogues* n’eut pas à évoquer aux prix de recherches savantes, la vie d’une société disparue; il n’eut pas à faire oeuvre d’archéologue (...)”; apesar de alguns indícios serem destinados a situar os diálogos em Atenas, no passado, eles “n’ont rien, ou presque rien, de la gaucherie des centons, de la froideur des pastiches” (Legrand, 1908, p. 77-78). Sobre o conhecimento de Luciano das antigüidades atenienses, ver Delz, 1950.
- 4 - Baldwin (Baldwin, 1961) considera em sua análise os *Diálogos dos mortos*, *Menipo*, *Descida ao Hades*, *Fugitivos* e *Saturnálias*. Bompaire (Bompaire, 1958, p.499-513) concentra-se nos escritos anti-romanos, isto é, *Nigrino*, *Assalariados*, etc. Entendo que também os *Diálogos das cortesãs* são dedicados especialmente à questão da pobreza, embora não sejam conside-

rados pelos dois comentadores.

- 5 - Baldwin (Baldwin, 1961) lembra as referências às origens humildes de Luciano em *Sobre um sonho*. Também em *Galo* se explora o tema cínico do ataque aos ricos ao lado de outras formas de marginalidade, oferecendo interessante chave para a interpretação da questão.
- 6 - É também a opinião de Peretti: “Per tutta la vita egli [i.e. Luciano] non ha ignorato il contrasto economico tra ricchi e poveri” (Peretti, s/d, p. 41). Jones (Jones, 1986), embora interessado nas relações do *corpus lucianum* com seu tempo, desqualifica a preocupação social, contra a tese de Baldwin (Baldwin, 1961), ainda que não concorde também com a de Bompaire (Bompaire, 1958). Acredito que Jones entende essa preocupação social de modo muito restrito, como se ela devesse implicar um engajamento político direto e uma tomada de posição prática coerente. Não se pode esquecer que Luciano é escritor, não ativista político. Ao admitir sua “preocupação social”, não desejo deslocá-la dessa esfera literária. Outro assunto é o dos usos que se faz de uma obra em períodos de tempo diferentes.
- 7 - Descarto totalmente a proposta de Bompaire do mero divertimento como intenção (Bompaire, 1958); cf. Baldwin, “as a professional Sophist he [i.e. Luciano] would take care to choose a theme congenial to the mass of the audience (...) But treating Lucian as a bookish recluse he [i.e. Bompaire] fails to consider the possibility that a writer’s choice of theme, even his selection of literary themes, may be influenced by his own experiences and social milieu” (Baldwin, 1961, p. 208).
- 8 - A própria composição da população alfabetizada, analfabeta ou apenas semi-alfabetizada no período imperial já funciona como primeiro elemento de seleção no universo de leitores possíveis pois, apesar de que “si deve parlare (...) di alfabetismo diffuso relativamente ad altre epoche dell’antichità greco-romana” e se reconheça “una larga fruizione di scrittura tra i secoli I-III”, é necessário precisar “i diversi livelli intellettuali e sociali di utilizzazione in senso sia attivo, scriventi, sia passivo, leggenti” (Cavallo, 1978, p.468), para determinar os tipos de leitores atingidos por cada tipo de texto. No que concerne à circulação de textos literários, observa ainda Cavallo: “le classi subalterne erano tenute lontane non dalla scrittura in quanto tale, ma dalla comprensione contenutistica di un certo tipo di testo accessibile solo attraverso i livelli della grammatica e della retorica, queste, si, livelli differenziati di lettura; s’era fatta strada una distinzione contenutistica tra libro “colto” e libro “popolare”, per così dire, la quale diventa anche tecnica, strutturale: proprio tra il I e il II secolo nasce il codice, il quale altro non è, inizialmente, che lo stadio più evoluto del taccuino, del brogliaccio, del prodotto librario di seconda e più economica qualità” (Cavallo, 1978, p.481-482). Sobre os parcos (mas nem por isso menos interessantes) registros de uma recepção “popular” da literatura clássica no Império, ver Funari, 1989. Também em Stephens, 1994, Dowden, 1994, e Bowie, 1994, encontram-se dados relevantes sobre a recepção da literatura na época de Luciano, já que os três estudos tratam da questão do universo de leitores do romance grego e latino. Bowie discute especialmente a importância dos dados papirológicos disponíveis que apontam, mesmo para um gênero considerado tradicionalmente popular, como é o romance, leitores não diversos dos que consumiam os clássicos.
- 9 - Essa esperança de que o leitor possa se dar conta das inúmeras alusões, responsáveis por grande parte dos efeitos que o texto pretende causar, é explicitada em *Das narrativas verdadeiras* I, 2: ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἐκάστον οὐκ ἀκωμωδῆτος ἦνικται πρὸς τινα τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων, οὓς καὶ ὄνομαστί ἂν ἔγραφον, εἰ με καὶ αὐτῷ σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον. Com relação aos *Diálogos das cortesãs*, observa Legrand: “lorsqu’il écrivit ses *Dialogues*, il se proposa, je pense, entre autres choses, d’amuser ses lecteurs, lettrés come lui, par des “emplois” ingénieux et piquants, de les émerveiller par sa dextérité à jouer avec la comédie” (Legrand, 1908, p. 77). Também Jones (Jones, 1986, p.149-159) concorda com essa posição.
- 10 - Entenda-se bem: considero o público de alta procedência como destinatário primeiro de

Luciano, não como único. Legrand parece atinar bem com o fato, tratando da dívida dos *Diálogos das cortesãs* com relação à comédia: se, de um lado, os leitores letrados podiam apreciar as inúmeras alusões e referências aos cômicos, “pour ceux de ses contemporains qui n’auraient pas connu la comédie” o quadro representado “pouvait sembler copié d’après nature dans une ville grecque” (Legrand, 1908, p. 77-78). Jones finaliza seu estudo observando que “no doubt like most authors he did not aim to reach a single audience only; he could hope that what pleased those who heard his recitals would also please those who read his works in Gaul or Commagene. His society consisted not only of those within his acquaintance but all those Greeks and Romans who shared a love of classical literature and of Attic refinement” (Jones, 1986, p. 159).

- 11 - Pelo menos esse é o ponto de vista de Luciano, expresso em diferentes passagens. Tratei do assunto em trabalho intitulado “Doentes, doença, médicos e medicina na obra de Luciano de Samósata” (Brandão, 1990), defendendo posição oposta à de Rolleston (Rolleston, 1915), que acredita poder tirar das referências de Luciano indícios sobre a grande incidência desses males no segundo século.
- 12 - Cf. Caster, “Lucien a jugé la pensée religieuse de son temps moins au nom d’une doctrine qu’au nom d’une culture — *paidéia* — où son instinct et ses études l’avaient haussé” (Caster 1937, p. 365).
- 13 - Foi o que desejei demonstrar em “A adivinhação no mundo helenizado do segundo século” (Brandão, 1991). Ver também Baldwin, 1973, e Jones, 1986.
- 14 - A intenção de divertir não invalida que a obra vise a provocar, no leitor, “reflexões sérias dignas das Musas” (cf. *Das narrativas verdadeiras* I,1). Cf. Bakhtin (1981), essa seria mesmo uma marca distintiva do gênero carnavalesco, ou da menipéia. De fato, o próprio Luciano afirma, em *Dupla acusação*, que Menipo é terrível no sarcasmo pois, mesmo quando morde, continua rindo.
- 15 - Sobre a distinção e as aproximações entre o “mito revolucionário” e as utopias, afirma Baczko: “No centro deste imaginário e, em especial, do mito revolucionário, encontra-se a representação da ruptura temporal, o corte entre o tempo antigo e o novo tempo” (Baczko, 1985, p. 370-372). Já a utopia define-se como a descrição de uma cidade (ou sociedade) “modelar e outra, ou, se preferirem, tanto mais modelar quanto mais incarnar a alteridade radical relativamente às instituições políticas e sociais, os costumes e a religião do narrador e, por conseguinte, do leitor” (Baczko 1985: 356-357). Voltarei a tratar adiante da questão da utopia em Luciano, insistindo apenas que a perspectiva revolucionária lhe é estranha, enquanto crença, sentimento e intenção de fundação de um novo tempo oposto ao antigo.
- 16 - Como acontece com frequência em Aristófanes, quando opõe ao *modus vivendi* urbano a perspectiva dos habitantes de áreas rurais (cf. Paz, *Nuvens*, etc.).
- 17 - É o que ocorre também nas *Cartas* de Alcifron, em que prostitutas, parasitas, pescadores e camponeses expressam sua visão dos abastados e da cidade em torno dos quais gravitam (cf. Longo, in: Alcifrone, 1985, p. 9-11).
- 18 - Ver Longo, 1985, p.10, a propósito de Alcifron: “...le due categorie dei parassiti e delle cortigiane, che configurano gli aspetti devianti, non istituzionali, dei processi di riproduzione, sul duplice versante dell’alimentazione (riproduzione individuale) e del sesso (riproduzione sociale). Gli uni e le altre segnano, rispetto a questi assetti codificati, il momento dell’estraneità e della trasgressione...”
- 19 - A cronologia das obras de Luciano é dos pontos não menos polêmicos da “questão luciânica”. Todavia, há bons trabalhos sobre o assunto, de argumentação cerrada, dentre os quais o melhor e mais recente é o de Schwartz, 1965. Chamo de primeira fase da produção ateniense de Luciano o período que vai de sua primeira instalação em Atenas à viagem ao Oriente. Ver Brandão, 1992.
- 20 - Ver comentários em Baldwin, 1961, p. 202-203.

- 21 - Esse outro livro é apenas referido, não foi jamais escrito. Tal fato reforça a tese acima defendida de que as altas camadas da sociedade são os recebedores primeiros visados tanto pelo discurso quanto pela crítica de Luciano.
- 22 - Sobre o assunto, veja-se Baldwin, 1961, p. 201-202. Com relação ao *Nigrino*, veja-se Brandão, 1994.
- 23 - As Saturnálias romanas servem de argumento para a sátira de Luciano sobre a irracionalidade da distribuição de fortunas provavelmente por tratar-se de um festival em que, por tradição, os pobres eram festejados e presenteados pelos ricos. Configuram, portanto, um período de exceção, um tempo “carnavalizado” nos termos propostos por Bakhtin, restrito contudo a um número de dias pré-fixado e controlado pela ordem vigente.
- 24 - Sobre o assunto, ver Baldwin 1961, p. 203. O problema da desigualdade apresenta-se sob ângulos diversos para os antigos. De um lado, existe uma visão fatalista que se abisma na perspectiva da desigualdade de fortunas, voltando-se não preferentemente para as diferenças sociais, mas para o inexplicável dos destinos humanos, embora se constate esparsamente a problematização das separações de ordem social, como na *Electra* de Eurípides. Este ponto de vista aproxima-se do que se encontra em textos de outras literaturas, marcadamente das semíticas: *Jó*, *Eclesiastes*, *Gilgamesh*, etc. (para aproximação dos dois últimos, ver Savignac, 1978). Por outro lado, existe uma percepção “naturalista” do fenômeno, que nega sua dimensão social enquanto defende que diferenças dessa natureza decorrem da própria *phýsis* (cf. Aristóteles), com base no que Auerbach denomina sentimento de “unidade” e “rotundidade” do mundo (cf. Auerbach, 1971, p. 1-20): a perspectiva aristocrática que domina os poemas homéricos e marca, de modo desconcertante para o leitor moderno, entrecos como a disputa entre Ulisses e Tersites (*Ilíada* II, 211-277), decorre dessa visão aristocrática, que admite a existência de uma “estrutura social fortemente diferenciada e aceita como inamovível” (Gallardo, 1988, p. 12). O próprio modelo da cidade platônica supõe em grande parte uma arquitetura em que as diferenças sociais dependem da diferença de *phýseis* entre os homens, ou seja, admite que a solução para os problemas políticos está na adequação das naturezas individuais, através de processos educativos, às funções sociais que cabem a cada um. Nenhuma dessas posições discute, de fato, a questão das disparidades de riqueza, o problema da pobreza e da escravidão. Não há dúvida de que o ideal democrático tem em vista uma certa forma de igualdade social — a isonomia — realizada em parte, mas frustrada por outro lado, enquanto se restringe aos cidadãos e, mesmo no âmbito destes, busca a igualdade de direitos políticos sem levantar o problema das desigualdades econômicas. Com as utopias helenísticas depara-se com algo mais radical: embora o esquema platônico se manifeste ainda em obras como a de Evêmero (cf. Diodoro V, 41-46), propostas mais ousadas se oferecem em relatos igualmente utópicos como o das Ilhas do Sol de Iâmbulo, nas quais reina a mais completa igualdade entre todos, homens e mulheres, cidadãos, estrangeiros e escravos, numa sociedade sem classes (cf. Diodoro II, 55-60). Acrescente-se a esses testemunhos literários, que atestam a força como se impõe ao imaginário a questão das diferenças sociais, a tentativa prática de Blóssio de Pérgamo de fundar uma sociedade nos moldes propostos por Iâmbulo, a “Cidade do Sol” (cf. Ferguson, 1973, p. 77 e Ferguson, 1975). Acredito que esse tipo de preocupação é característico do helenismo, estando relacionado com a experiência de uma cultura que extrapola os limites nacionais e se abre para os “outros”, transmitindo um discurso oficial universalista e humanitário, ao mesmo tempo em que sofre os traumas de estruturas políticas imperialistas, inicialmente sob Alexandre e seus sucessores e, em seguida, sob o poder de Roma. Sabe-se como, sob o Império, as disparidades econômicas se agravam, com a concentração do poder e da riqueza nas mãos de poucos (ver Alfoedy, 1987). Existe todavia uma expectativa de reversão desse quadro, que se manifesta tanto nas utopias, quanto na pregação e na prática cínica e cristã (cf. São Paulo, *Colossenses* 3, 11: “onde não há grego e judeu, circuncisão e incircuncisão, bárbaro, cita, escravo, livre”; sobre a proximidade entre cristãos e cínicos nos primeiros séculos de nossa era, ver Lacalle, 1986). Não estranha que esse anelo de igualdade se manifeste como a oposição entre dois reinos: seja como nos autores cristãos, que pregam

a implantação futura do reino de Deus; seja como em Luciano, que rememora o passado reino de Cronos. Os primeiros têm os olhos no futuro, esgrimem mitos de fundação, fazem proselitismo; o segundo tem os olhos no passado, visa à crítica, não à instauração de uma nova era. Aqueles alimentam a esperança; este não.

- 25 - Este é um dado importante no universo mental de Luciano. Tratei do tema em Brandão, 1990 e 1992.
- 26 - Sobre essa função de denúncia, que aproxima consideravelmente o literatura de Luciano da prática cínica, ver Reale, 1994, v. 3, p. 23-47; v. 4, p. 186-216. Tratei do assunto em Brandão, 1992.
- 27 - Baldwin observa que “in these letters Lucian portrays the very nature of the antagonisms of rich and poor quite unambiguously; he gives the arguments of both sides in defence of their attitudes, and the respective policies and programmes and their implications”; ainda que, ao explicitar suas próprias razões contra os pobres, “the rich are well aware that as class they must refuse the concessions and incur hatred and promote strife or capitulate and thereby lose their class privileges” (Baldwin, 1961, p. 203).
- 28 - Isto é: preocupações excessivas (*Sat.* 26), doenças constantes em conseqüência do desregramento, que fazem com que os ricos sejam ouro por fora cheios de males físicos por dentro (*Sat.* 29). O elogio da pobreza integra o catálogo de exercícios retóricos dedicados a temas morais, situado, numa gradação de dificuldade, num plano avançado no processo de formação do orador (Boulanger, 1923, p. 40). Os segundos sofistas, contudo, tomaram comumente o assunto como tema de seus discursos: Filostrato (*Vida dos sofistas*) observa que, enquanto os primeiros sofistas falavam sobre a coragem, a justiça, os heróis, os deuses e a organização do universo, os segundos, que tinham Êsquines como mestre, tratavam dos pobres, dos ricos, dos nobres e dos tiranos, além de outros assuntos particulares oferecidos pela história (ver Boulanger, 1923, p. 58-59). Volto a insistir: apesar da origem escolar dessa temática, apesar das fontes livrescas que tenha, não se deve considerar que se trate de mera repetição. Se esses temas estiveram em moda nos séculos I e II de nossa era, é porque respondiam ao universo de expectativas reinante. Baste lembrar que a Grécia, então, passava por um período de depressão, testemunhado por diversas fontes, com a concentração da riqueza nas mãos de poucos e o empobrecimento geral da maioria (Baldwin, 1961, p. 207-208).
- 29 - Isso segundo o ponto de vista expresso por Cronossólon. A opinião de Cronos parece ser diferente: os pobres, de fato, usufruem daquilo que é mais conveniente (*Sat.* 28), tanto que ele, que conhece por experiência as duas condições, preferiu a de *idiótes* (*Sat.* 27).
- 30 - Parece-me que Sartre define bem essa dialética do próprio e do outro, em busca de reconhecimento: “reconheço que sou o que o outro me vê”; “ele não somente me revela o que sou”, mas “me constitui segundo um tipo de ser novo que deve suportar qualificações novas” (Sartre, 1984, p. 276).
- 31 - Com “factível” não quero afirmar que, da perspectiva de Luciano, acontecerá de fato depois da morte: trata-se de uma factibilidade ficcional. Isso faz diferir profundamente a crítica luciânica da mensagem cristã. O Hades de Luciano não é nem mesmo bem definido: em *Das narrativas verdadeiras* temos uma descrição da Ilha dos Bem-aventurados e da Ilha dos condenados que não concorda com a dos *Diálogos dos mortos* e da *Descida ao Hades* em todos os detalhes. Não interessam doutrinas a Luciano, mas o recurso ficcional de apelar para o Hades a fim de criticar a ordem vigente. O Hades, como outros elementos usados por Luciano, serve apenas para a função de denúncia, não como dado de uma doutrina qualquer.
- 32 - Existe uma profunda diferença entre a esperança cristã e o Hades de Luciano, a qual a consideração dos destinatários preferenciais dos textos esclarecem: os cristãos dirigem-se preferencialmente aos simples e humildes, como se afirma reiteradamente nos evangelhos, o que serve como argumento para o ataque de Celso (*Contra os cristãos* III, 44-78: os cristãos fazem proselitismo entre os ignorantes, simplórios, mulheres, escravos), é referido pelos apologistas (cf., por exemplo, Taciano 33) e confirmado, de uma perspectiva exterior à polêmi-

ca, pelo próprio Luciano (*Sobre a morte de Peregrino*, 11-16); Luciano dirige-se a um público cultivado e bem estabelecido socialmente: destinatário diferente, sentido diferente.

- 33 - Da perspectiva grega, esse seria o dado mais característico da natureza humana, na medida em que ela se constitui, em oposição à natureza divina, pela marca da mortalidade. Expressões como “*thnetoi ánthropoi*”, “*brotoi ánthropoi*” e “*thnetoi brotoi*” são recorrentes desde os mais antigos poetas.
- 34 - Cf. *D. dos Mortos* 18, em que Menipo contempla os καλοί e καλαί consagrados pelos mitos e pelos poetas - Jacinto, Narciso, Níreu, Aquiles, Tiro, Helena, Leda, “enfim, toda a beleza antiga” — mas vê “só ossos” e “crânios desnudos de carnes”, “semelhantes na maioria”.
- 35 - *D. dos Mortos* 14, 6: “γνώση σεαυτὸν καὶ συνήσεις ἤδη νεκρός ὤν”.
- 36 - *D. dos Mortos* 15, 3: “ἔδοξε τῇ φύσει”.
- 37 - *D. dos Mortos* 14, 5: “νόμον σωματίων ἁπάντων”.
- 38 - Cf. Diógenes, desafiando Hércules: “o que ainda temeria (...) uma vez morto?” (*D. dos Mortos* 16, 3).
- 39 - Esta é a herança que Diógenes deixa a Crates, tendo-a recebido de Antístenes (cf. *D. dos Mortos* 11,3).
- 40 - No *Nigrino* ressalta-se que a *Týkhe* brinca com os homens, ainda em vida, fazendo aparecer alguns, como num teatro, sob a indumentária de mestres, depois de terem sido escravos, outros serem ricos e em seguida pobres, ou, de pobres, tornarem-se sátrapas ou reis, enquanto um amigo desse rei vem a ser seu inimigo, etc. Isso, contudo, não faz com que os homens desejem menos a riqueza e o poder e não se deixem constantemente levar por esperanças que não se realizarão jamais. Assim, a certeza de que tudo não passa de jogo (*paidiá*) só se instaura, de modo definitivo, na morte.
- 41 - Sobre as características do Hades na literatura grega em geral, ver Gómez Espelósín, 1994.
- 42 - Sobre os decretos cômicos em Luciano, veja-se Householder, 1940.

## Referências Bibliográficas

- ALFOELDY, G. *Historia social de Roma*. Madrid: Alianza, 1987.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BALDWIN, B. Lucian as Social Satirist. *The Classical Quarterly*, v. XI, n. 2, p. 199-208, 1961.
- BALDWIN, B. *Studies in Lucian*. Toronto: Hakkert, 1973.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BACZKO, B. Utopia. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5, *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985, p. 333-395.
- BOMPAIRE, M.J. *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: Boccard, 1958.
- BOULANGER, A. *Aelius Aristides et la sophistique dans la province d'Asie au IIe. siècle de notre ère*. Paris: Boccard, 1923.
- BOWIE, E. The Readership of Greek Novels in the Ancient World. In: TATUM, J. (ed.). *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore & London: Johns Hopkins Univ., 1994, p. 435-459.
- BRANDÃO, J.L. A adivinhação no mundo helenizado do segundo século. *Classica*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 103-121, 1991.
- BRANDÃO, J.L. *A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992 (tese).

- BRANDÃO, J.L. Doentes, doença, médicos e medicina em Luciano de Samósata. *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Campinas, v. 2, n. 2, p. 1-20, 1990.
- BRANDÃO, J.L. La morsure du chien: Philosophie et politique dans le *Nigrinus* de Lucien. In: LÉVÊQUE, P. & TRABULSI, J.A.D. & CARVALHO, S. (ed.). *Recherches brésiliennes: Archéologie, Histoire ancienne et Anthropologie*. Besançon: Université de Besançon, 1994, p. 79-93.
- BRANDÃO, J.L. Perspectivas de alteridade na obra de Luciano de Samósata. *Classica*, Belo Horizonte, n. 3, p. 137-148, 1990.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio: Nova Fronteira, 1978.
- CASTER, M. *Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Paris: Belles Lettres, 1937.
- CAVALLO, G. Dal segno incompiuto al segno negato. *Quaderni Storici*, n.38, p. 466-487, 1978.
- CELSO. *Contro i cristiani*. Trad., prem. e note di S. Rizzo. Milano: Rizzoli, 1989.
- CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- DELZ, J. *Lukians Kenntnis der athenischen Antiquitäten*. Freiburg in der Schweiz: Paulusdruckerei, 1950.
- DIODORUS SICULUS. *Bibliotheca historica*. Ex rec. I. Bekkeri. 4 vols. Leipzig: B.G. Teubner, 1853.
- DOWDEN, K. The Roman Audience of the Golden Ass. In: TATUM, J. (ed.). *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore & London: Johns Hopkins Univ., 1994, p. 419-434.
- FERGUSON, J. *A herança do helenismo*. Lisboa: Verbo, 1973.
- FERGUSON, J. *Utopias of the Classical World*. London: Thames and Hudson, 1975.
- FILOSTRATO. Vida de los sofistas. In: *Biógrafos griegos*. Trad. de A.S. Romanillos, J.O. y Sanz & J.M. Riaño. Madrid: Aguilar, 1973, p. 1383-1456.
- FREITAS, M.V. *A descoberta da ficção: a crônica o o Brasil no século XVI*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1990.
- FUNARI, P.P.A. *Cultura popular na Antigüidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1989.
- GALLARDO, M.A.G. Una vasta paráfrasis de Aristóteles. In: GALLARDO, M.A.G. (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988, p. 9-27.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F.J. Tierras fabulosas del imaginario griego. In: GÓMEZ ESPELOSÍN, F.J. & PÉREZ LARGACHA, A. & VALLEJO GIRVÉS, M. *Tierras fabulosas de la Antigüedad*. Alcalá de Henares: Univ. de Alcalá, 1994, p. 101-303.
- JONES, C.P. *Culture and Society in Lucian*. Cambridge: Harvard Univ., 1986.
- HOMER. *The Iliad of Homer*. Ed. by M.M. Willcock. 2 vols. Hampshire & London: Macmillan, 1984.
- HOUSEHOLDER, F.W. Mock Decrees in Lucian. *TAPA*, v. 71, p. 199-216, 1940.
- LACALLE, F.G. Cristianos y cínicos: una tipificación del fenómeno cristiano durante el siglo II. *Memorias de Historia antigua*, n. VII, p. 111-119, 1986.
- LEGRAND, P.E. Les Dialogues des courtisanes comparés avec la comédie. *Révue des Études grecques*, n. XX, p. 176-231, 1907; n. XXI, p. 39-79, 1908.
- LONGO, O. Alcifrone: lo spazio del piacere. In: ALCIFRONE. *Lettere di parassiti e di cortigiane*. A cura di E. Avezzi e O. Longo. Venezia: Marsilio, 1985.
- LUCIAN. *Lucian [Obras completas]*. With an English Translation by A.M. Harmon, K. Kilburn & M.D. Macleod. 8 vols. London & Cambridge: W. Heinemann & Harvard Univ., 1925-1979.
- MARROU, H.-I. *História da educação na Antigüidade*. São Paulo: EPU, 1975.
- MESK, J. *Lukians Timon*. Rheinisches Museum, N.F., n. 70, p. 107-144, 1915.

- PAULO, S. Πρὸς Κολοσσάεις. In: Ἡ καίνη διαθήκη. London: The British and Foreign Bible Society, 1975, p. 609-618.
- PERETTI, A. *Luciano: un intellettuale greco contro Roma*. Firenze: La Nuova Vita, 1946.
- REALE, G. *História da Filosofia antiga*. Trad. de M. Perine e H.C.L. Vaz. 5 vols. São Paulo: Loyola, 1994.
- ROLLESTONE, J.D. Lucian and Medicine. *Janus*, n. 20, p. 83-108, 1915.
- SARTRE, J.-P. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza, 1984.
- SAVIGNAC, J. de. *La Sagesse du Qôhéléth et l'Épopée de Gilgamesh*. *Vetus Testamentum*, v. XXVIII, n. 3, 1978, p. 318-323.
- SCHWARTZ, J. *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles: Latomus, 1965.
- STEPHENS, Susan A. Who Read Ancient Novels? In: TATUM, J. (ed.). *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore & London: Johns Hopkins Univ., 1994, p. 405-418.

BRANDÃO, J. L. In the kingdom of *isotimia*: social differences and the world of the dead in Lucian. *Classica*, São Paulo, 7/8: 83-100, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** This paper attempts to describe and interpret some aspects of Lucian of Samosata's attitude towards death and the dead. In this way my aim is to show (i) the connections of Lucian's works about death with his social criticism, (ii) the relation between death and poorness, and (iii) the contrast between Hades' *isotimia* and social inequalities. I conclude that the dead and poor people are allomorphic forms of a meaningful unit.

**KEY WORDS:** Lucian of Samosata, death, social criticism in Antiquity

---

## ***Cneve Tarchunies Rumach***

R.ROSS HOLLOWAY  
Center for Old World Archaeology and Art  
Brown University

---

**RESUMO:** O objetivo do Autor neste artigo é realizar um leitura histórica das pinturas da Tumba François em Vulci, detendo-se naquilo que elas podem elucidar a respeito da sequência dos reis romanos do século VI a.C.

**PALAVRAS CHAVE:** Tumba François; realza romana; pintura mural.

---

The earliest record in Roman history, if by history we mean the union of names with events, is preserved in the paintings of an Etruscan tomb: the François Tomb at Vulci. The discovery of the François Tomb took place in 1857. The paintings were subsequently removed from the walls and became part of the Torlonia Collection in Villa Albani where they remain to this day. The decoration of the tomb, like much Etruscan funeral art, draws on Greek heroic mythology. It also included a portrait of the owner, Vel Saties, and beside him the figure of a woman named Tanaquil, presumably his wife (this figure has become almost completely illegible). In view of the group of historical personages among the tomb paintings, this name has decided resonance with better known Tanaquil, in Roman tradition the wife of Tarquinius Priscus.

The historical scene of the tomb consists of five pairs of figures drawn from Etruscan and Roman history. These begin with the scene

(A) Mastarna (Macstrna) freeing Caeles Vibenna (Caile Vipinas) from his bonds (fig.1).

There follow four scenes in three of which an armed figure dispatches an unarmed man with his sword. And here we find:

(B) the armed pair Larth Ulthes (Larth Ulthes) killing Larth Papatnas of Volsinii (?) (Laris Papatnas Velznach),

(C) Rasce (Rasce) slaying Pesna Arcmsnas of Savona (?) (Pesna Arcmsnas Sveamach), and

(D) Aulus Vibenna bringing down Venthi Cau....city uncertain: (Venthi Cau....plsachs),

(E) Marcus Camillus (Marce Camitlnas) about to draw his sword against the crouching Gnaeus Tarquinius of Rome (Cneve Tarchunies Rumach, fig. 2)

The object of this paper is to view what this group of decorations says about the Roman kings of the sixth century B.C. as independent evidence rather than as a gloss on the Roman history as written by the annalists of the second and first centuries B.C. In date the paintings are a full century and more earlier than the earliest annalists, Fabius Pictor and Cincius Alimentus, who were writing in the aftermath of the Second Punic Wars. The decoration of the François

Tomb, on the other hand, belongs to the second half of the fourth century.

The tomb is composed of a group of small burial rooms, ten in number, entered from larger chambers which follow in sequence down the centerline of the tomb (Plan, fig.3.). The first is the entrance dromos, next a vestibule, both undecorated. They are succeeded by the first painted chamber. It is disposed crossways to the long axis of the tomb. Beginning at the right side of the doorway we find the beginning of the Greek mythological sequence with the scene of Sisyphus and Amphiaraos. As in the case of the major figures in these paintings, both are labeled with inscriptions. Matching these figures on the left of the doorway there is the representation of Ajax and Cassandra. On the short wall of the chamber to the right we find the portrait of Tanaquil and then that of Vel Saties dressed in a toga picta, decorated with two Pyrrhic dancers and a flautist. He is accompanied by his dwarf Arzua. Matching these figures across the room on the other short wall there are Phoinix and Nestor. Finally on the rear wall of the tomb (which is much abbreviated by the large opening into the inner painted vestibule) there is on the left Eteokles and Polyneikes and on the right the scene of Marcus Camillus and Gnaeus Tarquinius (fig. 2).

The inner vestibule has a large group of figures on each side wall which continue on the short wall at the rear on each side of the doorway leading to the innermost burial chamber. On the left there is the great composition of the sacrifice of the Trojan captives on the tomb of Patroklos. In a symmetrical position on the right we find the series of scenes from Etruscan and Roman history enumerated above.

Many of these scenes satisfied the Etruscan lust for a perpetual flow of blood to cheer the spirits of the dead. Such is the case particularly with the sacrifice of the Trojan captives and the scenes placed opposite to it. It also seems natural to assume that the Etruscan and Roman duels also form a single scene, an episode from Etruscan history in which Mastarna and his companions free Caeles Vibenna and overcome their antagonists who had held him captive. It is possible, however, to view this wall, and the two short returns on which the series of scenes continues, as a succession of unrelated duels, such as the combat of Eteokles and Polyneikes in the first painted chamber. Although the assumption of unity would strengthen the historical conclusions of what follows, it is not necessary to insist on it.

The assault of Marcus Camillus on Gnaeus Tarquinius the Roman confirms the Roman memory of a king named Tarquin. But it does not increase our confidence in the accuracy of early Roman history as it was recounted in the Late Republic.

The representation of his companions in the François Tomb confirms that he is a regal figure. The four victims of the attackers are each identified by the name of their city. Two of them, moreover, wear kingly dress. It is the red stripe on the togas of Larth Paphnias of Volsinii and Pesna Arcmsnas of Savona that identifies the rank of these men. These are togae praetextae and the red stripe on the toga, inherited by the consuls from the kings of Rome, came from the Etruscan kings. Gnaeus Tarquinius of Rome, eventhough the cloth in which he is wrapped is not bordered in red (and it may well not be his toga) must be understood as a king and king of Rome (Bonfante, 1975).

In the annalistic history of Rome put together in the second and first centuries B.C. there is no trace of Gnaeus Tarquinius the King. The various Roman traditions, episodes, and documents, and the material from Greek sources bearing on early Roman history, that were stitched together in the annalistic narrative of early Rome had no trace of him. This fact in itself is a powerful indictment of any theory to the effect that a connected record of regal Rome with entries for each year survived to the time of the late Republic.

The "history" of the first four kings has been exposed by more than one scholar as a fabrication (and definitively so by Poucet, 1985). The first Tarquin, Lucius Tarquinius Priscus, thus stands at the borderline of history and fiction. As a king, he is a shadowy figure. His

building and engineering achievements are the very same as those attributed to his successor Lucius Tarquinius Superbus. Both are credited with the building of the Cloaca Maxima and the building of the Temple of Jupiter Optimus Maximus. The temple was supposedly paid for from the spoils of Apiolae (Priscus) and Pometia (Superbus), but the two towns are the same; Apiolae, otherwise unknown, simply being Greek for Pometia (Livy, I.37.55,1; Dion. Hal., III.67-69, Cornell, 1955, p.128-129). Tarquinius Priscus' military campaigns are suspiciously wide ranging and unfailingly victorious. He overcomes Etruscans, Latins and Sabines, conquering places that appear elsewhere on the roll call of Roman triumphs (and at later dates as well) and whose repeated defeats, meant to magnify the glory of Roman arms, has rather the effect of undermining confidence in their authenticity in the regal period (Livy, I.35.7-38,7; Dion.Hal., III.49-66, Alföldi, 1963, p. 135-140).

In contrast to the shadowy king there is the vivid story of his coming to Rome from his birthplace, Tarquinia. Who does not remember the tale of Tarquin and his wife Tanaquil heading to Rome on their wagon, the swooping eagle, Tarquin's hat carried off by the bird, and Tanaquil, a woman skilled in divination, prophesying the greatness to come (Livy, I.34 etc.)? At the time Tarquin's name, we are told, was Lucomo: only later did he Latinize it to Lucius. The title Lucomo, the fundamental meaning of which from the Etruscan is diviner (and in Latin carrying a sinister undertone of affliction with the Evil Eye), of course belongs more properly to Tanaquil than to her husband. It is possible however, that neither she nor her spouse could lay claim to it. Tarquin was the son of a Greek, Demaratus the Corinthian, who removed to Tarquinia following the establishment of the Cypselid tyranny in his home city. Cicero guessed that the name Tarquin changed was not Etruscan but Greek: "Sic enim suum nomen ex Graeco nomine inflexerat" (Res. II.20.35). If I am not mistaken the Greek name was a nickname λευκόκομος (the word is attested by Pollux, IV.139), "white-haired" (no doubt from premature aging rather than albinism). It stuck with him, but in the form Lucomos, shortened from Leucocomos, which the Romans easily misidentified as the Etruscan title (and name), Lucomo.

The tale of Tarquin and Tanaquil on their wagon, like the story of Tullia's exultant crushing of her father's dead body beneath the wheels of her chariot or the appearance of Tanaquil, probably in extreme old age, at the window on the death of a king named Tarquin, are elements, even when mixed with folklore, that are the real core of the history of regal Rome. Vivid and personal, but divorced from chronological reality, they have more to do with the women than with the men of the later regal age.

Tarquin "The White-Haired", remembered as the first of his family at Rome, was thus pressed into service for that nebulous early Tarquin King whose name had been forgotten. He was fitted with a praenomen which was enough like his Greek nickname to pass muster and provided with a career modeled on that of the king of the end of the sixth century. The annalists needed Tarquinius Priscus for another reason. The 240 or so years between the foundation of the city and the expulsion of the kings in 509 had to be accounted for. These 240 years represent 8 generations of 30 years. This span was divided, somewhat unevenly, between the four mythical kings (754-616) and the Tarquin dynasty (616-509). However, in that dynasty there was memory of only two kings of any substance, Servius Tullius and Lucius Tarquinius Superbus. The annalists would have been better chronologists had they acknowledged that two generations were missing. As it was Tarquin λευκόκομος, the settler, was made into Lucius Tarquinius Priscus, the King.

The chronological problem did not go unnoticed, even among the annalists. Lucius Calpurnius Piso Frugi, consul, censor and author of annals in the second century, pointed out the impossibility of a man who would have come to Rome already in 616 (traditional date) fathering a son, Lucius Tarquinius Superbus, who died in 495, when, as Piso calculated from various circumstances involved, he would have been at least 96 years old. Piso's solution was to consider

Superbus the grandson rather than the son of Priscus, positing an unknown son of Priscus as his father, although Dionysius of Halicarnassus, through whom we learn of Piso's theory, refused to adopt an alternate solution which made Superbus the son of Priscus' second much younger wife (IV.7.2). This solution has had appeal among modern scholars (e.g. Gantz, 1975), but as has also been emphasized (de Cazanove, 1988) Piso's correction does not make any more credible the lengths of the reigns in the Tarquin dynasty, 37 years for Tarquinius Priscus, 44 years for Servius Tullius, and 25 years before the revolution of 509 for Tarquinius Superbus.<sup>1</sup>

The second king in the Tarquinian succession, Servius Tullius, cannot be dismissed as a fiction, although much about him is uncertain (R. Thomsen, 1980). He bears a good Roman name and the story of his servile origins can only have to do with the possible descent from a slave of King Tullus Hostilius, thus the formation Tullius. Had he himself been attached to the household of Tarquinius Priscus his name would have reflected the fact. He is part of the Tarquin succession, therefore, only if we believe the story that his rise to power was favored by queen Tanaquil (and not necessarily the wife of old Tarquin "The White-Haired"). He was, however, equated by Etruscan scholarship with another of the figures shown in the François Tomb, Mastarna. This fascinating glimpse into Etruscan historiography is given in the speech of the Emperor Claudius concerning the admission of residents of Transalpine Gaul to the Roman Senate (CIL, XIII, 1688). Citing Etruscan sources, Claudius refers to the story that Mastarna, who reigned as Servius Tullius, gathered the remains of Caeles Vibenna's army, brought them to Rome and settled them on the Caelian hill. Part of the Etruscan story, in which Caeles liberates Mastarna, is shown in the François Tomb. Caeles Vibenna and his connection with the Caelian was also known to Tacitus (Ann. IV.65). Varro mentions him (L.L. V.46), and Verrius Flaccus seems to have said that Caeles and his brother aided a King Tarquin (Festus, p.355M). But was Mastarna really Servius Tullius, involving another name change and this one more drastic than the alteration of Lucomo to Lucius? We have no precise idea of the age of the Etruscan writers whose views were repeated by the Emperor. But it is unlike that they are earlier than the Roman annalists. That this was the case is shown by the fact that they knew of the Roman Servius Tullius and wanted to reconcile Etruscan history with what had become the standard Roman version of persons and events. Nevertheless, it is also apparent that the Etruscans were aware not only of Gnaeus Tarquinius, King of Rome, but of the condottiere Mastarna who had also played a major role in Rome of the Tarquin Period.

In the preceding we have examined three important persons of early Rome. The first is Tarquinius λευκόκομος. He came to Rome and settled there with his wife Tanaquil. There is no reason to believe that the annalistic reconstruction of early Roman history in which this man attained kingship. Mastarna is a different matter. Etruscan history knew him as a Roman king, although it reconciled its tradition with the Roman annalists by equating him with Servius Tullius. Finally Gnaeus Tarquinius is surely a king of Rome.

If the struggles of the Etruscan and Roman heroes in the François Tomb form a single episode, then the relative age of Mastarna and Gnaeus Tarquinius is clear. The latter is an older and bearded man. But even if these scenes do not maintain a unity of time and place, the suggestion is the same, Gnaeus Tarquinius is older than Mastarna. He is likely to have been the son of Tarquinius λευκόκομος. Since Servius Tullius and Lucius Tarquinius Superbus appear to be the last two kings of Rome, Gnaeus Tarquinius and Mastarna, whose relative order is established by artistic convention, must precede them. The following sequence of Roman rulers thus takes shape:

Gnaeus Tarquinius  
 Mastarna  
 Servius Tullius  
 Lucius Tarquinius Superbus.

The Etruscan tradition, transmitted to us by paintings of the François Tomb, preserves the names of rulers of Rome in the early sixth century who had disappeared from the standard history of Rome. There are now four generations represented. But we should not take too much pride in solving the chronological problem first posed by Piso Frugi. The history of Rome of this period was too fluid, filled with warlords, intrigue, assassination, rape and revenge to permit us to think that we have recovered the names of all of the protagonists or of all those who may, at one time or another, have called themselves a king. What, for instance, was the sequel of Marcus Camillus assassination of Gnaeus Tarquinius? Was he some morning star Brutus who narrowly *failed in* setting up a republic? Or was he a would be king himself? We shall never know. Just as we shall never know how close Caeles and Aulus Vibenna may have come to the throne, or whether for some periods in the sixth century there was no king at Rome. An Aulus Vibenna dedicated a pottery vessel of the early to mid sixth century at Veii and there is every likelihood that he and the Aulus Vibenna of Roman history are one and the same (fig.4). And in the final analysis the real meaning of the word “rex” in this period is hidden, except that it implied priestly functions and that one or more of its holders made the word, in a political sense, hated by the Romans for the rest of their history.

## Notes

1 - It has been further argued, de Casanove 1988, that the correction also introduces confusion into the genealogy of the Tarquins, which includes the branches that through Tarquinius Priscus' brother Arruns produced the line leading to Collatinus, remembered both for his role in the drama of Lucretia and as consul in the first year of the Republic and that through Priscus' daughter led to Lucius Junius Brutus, founder of the Republic. In both these branches, as well as in the main family, a missing generation must be inserted. I feel, however, that the genealogy of the Tarquins, as reconstructed by the annalists, cannot be trusted very far. de Casanove also wishes to lower the date of Tarquinius Priscus' arrival at Rome to about 570, thus following a “low” date for the Cypselid tyranny at Corinth, which must be synchronized with the departure of Demaratus.

## Bibliographical note:

For early Rome in general one may consult T.J. Cornell, *The Beginnings of Rome*, London, Routledge, 1995; A. Momigliano and A. Schiavone, eds., *Storia di Roma I*, Einaudi, Torino, 1988; F.W. Walbank, A.E. Astin, M.W. Friederiksen and R.M. Ogilvey, eds., *The Cambridge Ancient History*, ed.2, vol VII, Univ. Press, Cambridge, 1989, all with exhaustive bibliography. For the François Tomb, G. Körte, “Wandgemälde von Vulci als Document zur römischen Königsgeschichte”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 12. 1897: 57-80; F. Masserschmidt and A. von Gerkan, *Nekropolen von Vulci (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungsheft 12)*, de Gruyter, Berlin, 1930: 62-163; F. Buranelli, *La Tomba François di Vulci* (20 marzo-17 maggio 1987) Quasar, Rome, 1987, with recent bibliography.

## Bibliography

ALFÖLDI, A. *Early Rome and the Latins*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1963.  
 BONFANTE, L. *Etruscan Dress*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1975.  
 CORNELL, T.J. *The Beginnings of Rome*. London: Routledge, 1995.

- DE CAZANOVE, O. La chronologie des Bacchiades et celle des rois étrusques de Rome. *Mélanges de l'École Française de Rome*, 100, p. 615-648, 1988.
- GANTZ, T.N. The Tarquin Dynasty. *Historia* 24, p. 539-545, 1975.
- POUCET, J. Les origines de Rome. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1985.
- THOMSEN, R. King Servius Tullius: a historical synthesis. Copenhagen: Gyldendalsk, 1980.

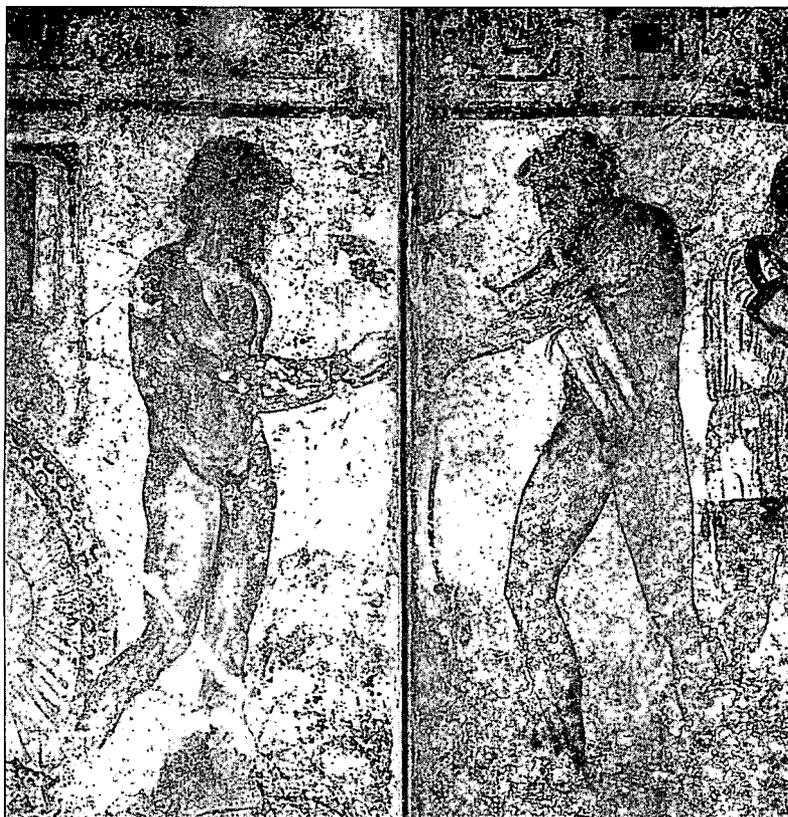
HOLLOWAY, R. R. Cneve Tarchunies Rumach. *Classica*, São Paulo, 7/8: 101-110, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** The object of this paper is to view what the painted decoration from the François Tomb says about the Roman kings of the sixth century B.C. as independent evidence rather than as a gloss on the Roman history as written by the annalists of the second and first centuries B.C.

**KEY WORDS:** François Tomb; Roman kings; wall paintings.

---



*Figural: François Tomb, Vulci. Mastarna freeing Caeles Vibenna. After La Tombe François di Vulci.*



*Figura 2: François Tomb, Vulci. Marcus Camillus and Ganeus Tarquinius of Rome. After La Tomba François di Vulci.*

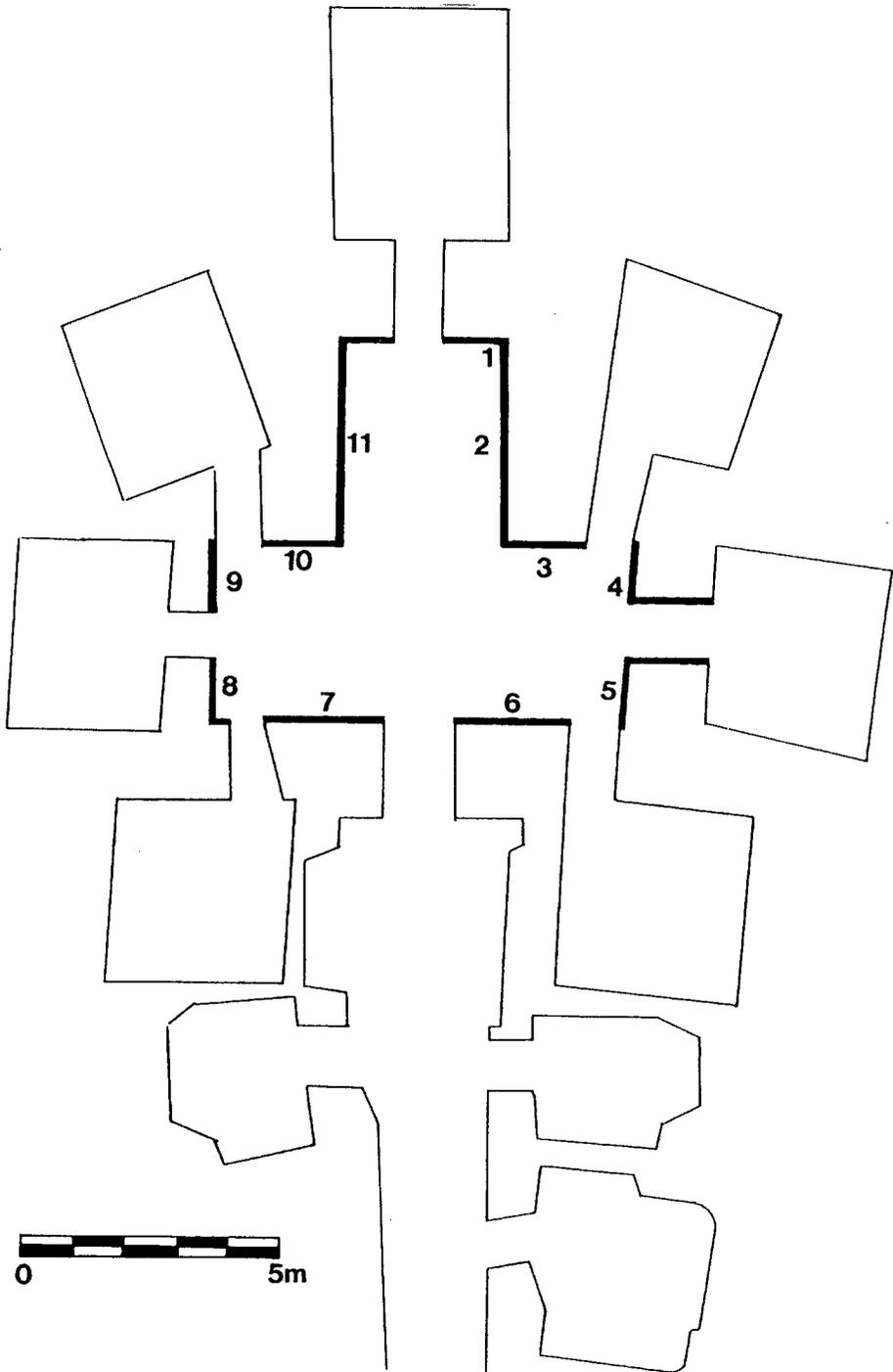
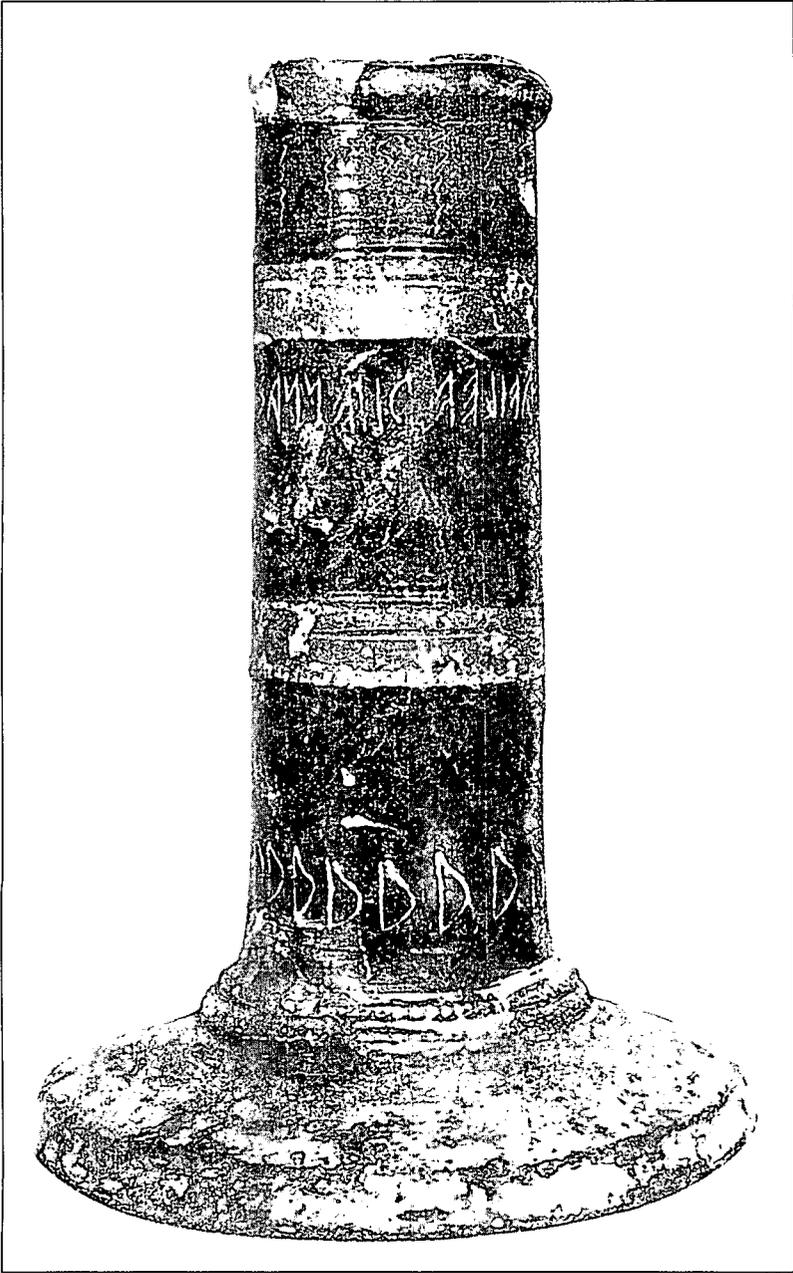


Figura 3: Plan of the François Tomb at Vulci. 1) Mastarna and Caeles Vibenna; 2) Other pairs of Etruscan antagonists; 3) Marcus Camillus and Ganeus Tarquinius; 4) Vel Saties; 5) Thanchvil Verati (Tanaquil); 6) Sisyphos and Amphiaraios; 7) Ajax and Cassandra;



*Figura 4: Vase dedicated by Aulus Vibenna at Veii. After Storia di Roma, I.*

## Aspectos do dionisismo na Etrúria: a perpetuação após a morte

ROSELI FELLONE

Doutoranda do Departamento de Antropologia  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** O conjunto da documentação arqueológica etrusca demonstra o destaque dado ao culto de Dioniso em determinadas cidades etruscas bem como a aprovação oficial desses mesmos cultos professados também no âmbito doméstico. Particularmente no século IV a.C. encontramos uma série de vasos que associa elementos dionisíacos com elementos funerários, dando ênfase à condição privilegiada do/a morto/a iniciado/a no dionisismo. Várias outras imagens figuradas nos vasos etruscos do séc. IV a.C. ressaltam o papel exercido pela religião dionisíaca e pelo matrimônio no destino dos mortos, que através da religião e do casamento terão após a morte garantidas a reprodução e a perpetuação de sua história familiar e, por extensão, a história da cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Etrúria, dionisismo, imagem, cultos, identidade, morte, matrimônio.

---

Em vários vasos etruscos do século IV a.C. encontramos a associação de elementos dionisíacos com elementos funerários. Nestes vasos figuram mulheres adeptas do culto de Dioniso, sendo que tal situação religiosa é indicada pelas insígnias dionisíacas: o tirso, a folha de parreira ou o gesto de abrir o manto como fizeram as Mênades e Ariadne na presença de Dioniso (figuras 1 e 2).

Todos estes vasos provieram das cidades etruscas do sul, tendo sido alguns deles fabricados nas oficinas das cidades de Vulci e de Falerii. Tanto Vulci como Falerii apresentaram uma documentação arqueológica significativa no tocante aos cultos relativos a Dioniso.

Em Vulci o repertório iconográfico dos vasos, dos espelhos e dos frontões atesta a popularidade das representações de Dioniso e de seu cortejo<sup>1</sup>. Popularidade esta que remonta ao século V a.C. como nos mostram dois vasos áticos e um de imitação ática da segunda metade do século V a.C., proveniente de Vulci e dedicado a *Fufluns Paxies*<sup>2</sup>.

Trata-se dos seguintes vasos:

- *kylix* ática de 455 a.C. do Pintor de Penesilea que apresenta no medalhão interno Apolo lutando com Tício. No lado externo há uma cena de conversação. A inscrição dedicatória encontra-se sob o pé: *fuflunal pax [...]*;
- *kylix* ática do século V a.C. figurando um sátiro cavalgando um animal no medalhão interno. Sob o pé da *kylix* a inscrição dedicatória: *fuflunsul paxies valvlti*;
- *rython* no formato de cabeça de mula tido como etrusco ou de fabricação indeterminada, datado da segunda metade do século V a.C..

Sobre a alça a inscrição dedicatória: *.fuflunl paxies velclθi*.

*Fufluns* é a forma possessiva da grafia do nome como mostram outros documentos<sup>3</sup> e designa a divindade etrusca identificada com o Dioniso ático.

O nome *Paxie*, segundo Cristofani e Martelli, parece ser o resultado da epiclesis de Dioniso βαρχεῖτο conhecido nos cultos dionisíacos de Corinto e Sicione. *Velclθi* indica o nome da cidade de Vulci, identificado a partir do confronto com os análogos *tarχnalθi* que indica "em Tarquínia" e *Velsnalθi* para "em Volsinii"<sup>4</sup>. *Velci* seria, então, a base do nome da cidade de Vulci e *velclθi* o locativo para "em Vulci".

A assimilação de *Fufluns* ao Dioniso grego com indicação inscrita do nome encontramos em um espelho prenestino do Museu de Bolonha do segundo quartel do século V a.C.. Neste espelho *Fuflunus* barbado é figurado junto com *Menarva*, *Artame[s]* e *Esia*<sup>5</sup>.

Entretantes, em um espelho do último quartel do século IV a.C. fabricado em Orvieto<sup>6</sup>, *Fufluns* é figurado com *Vesuna*. *Vesuna* representa a mesma divindade feminina que no panteão de Gubbio é acompanhada por *Pomono Popdico*. Em Roma também ocorre a associação de *Vertumnus-Pomona*<sup>7</sup>.

A substituição no espelho etrusco de *Pomono* por *Fufluns* "è un chiaro indizio dell'interpretazione di *Fufluns* comme divinità agreste, interpretazione più che mai motivata e compatibile nel sito di rinvenimento dello specchio in questione, Orvieto, dove ben documentati sono i culti ctonii e dove é stata verosimilmente favorita altresì dalla vicinanza stessa all'area umbra"<sup>8</sup>.

Portanto, a integração de Dioniso no panteão etrusco fez-se a partir da divindade agrária *Fufluns* identificado ao latin *Liber* e ao umbro *Pomono*. A figura de Dioniso na Etrúria desenvolveu-se em relação com estes cultos agrários.

Particularmente no que diz respeito a Vulci, os três vasos do século V a.C. confirmam a prática social do culto de Dioniso na cidade e sua ligação com o vinho<sup>9</sup>. Para Cristofani e Martelli<sup>10</sup> a inscrição dos vasos dedicados a *Fufluns* — Dioniso exaltam-no como deus do vinho e o nome da cidade inscrito no locativo, *Velclθi*, reveste-se de um interesse econômico, pois Vulci neste período do século V a.C. é reconhecida por sua produção e exportação de vinho.

Entretanto, F. H. Massa-Pairault ao tratar destes mesmos vasos<sup>11</sup> acredita que o interesse destas dedicatórias acha-se antes no nível das instituições do que no da economia. Para ela, o nome grafado da cidade *Velclθi* revela a aprovação oficial da divindade: "*Fufluns paxie* est corrélatif de Vulci-communauté et le *Fufluns* des thiasés (*paxie* évoque l'association plus que le vin) est reconnu par la cité. Les inscriptions proclameraient donc à leur manière l'absence de conflictualité entre l'aspect officiel de la divinité et la pratique sociale privée (familiale, gentilece, ou autre) du dionysisme"<sup>12</sup>. As inscrições dedicatórias dos vasos indicam a existência de *thiasoi* específicos reconhecidos pela cidade que "sont insérés dans la réalité institutionnelle, soit par l'entremise de fêtes officielles, soit grâce à leur rôle médiateur à l'intérieur de la famille, de la gens, ou de certaines formes d'ἑταίρια. Le Dionysos de Vulci serait une sorte de garant public de ces associations"<sup>13</sup>.

No que se refere a Falerii, já no século VII a.C. a dupla *Liber* e *Ceres* simbolizam o mundo da produção e do casamento definidos respectivamente pelo vinho e o *farmentum*<sup>14</sup>.

A documentação arqueológica etrusca do século IV a.C. confirma a importância dos cultos dionisíacos, sua penetração e adaptação ao mundo do *oikos*, ao mundo familiar. Os vasos figurados com cenas funerárias e destinados ao local de sepultamento, demonstram a adesão pessoal do/a morto/a aos aspectos místicos do dionisismo. Aspectos estes desenvolvidos dentro do quadro familiar e do universo feminino. Contudo, o dionisismo além de inserir-se na escultura gentilícea e aristocrática do *oikos* também garantida e reconhecida suamanifestação a nível oficial, como vimos nos vasos com inscrição dedicatória do século V a.C..

Dentro desse universo familiar e feminino das representações dos vasos etruscos ressalta-se, ainda, a importância do matrimônio: os laços do matrimônio são destacados nos vasos que figuram a separação de Alceste e Admeto (figura 3).

Um outro vaso que figura as Danaides enchendo um *píthos*, reafirma a importância do matrimônio e o destino de quem rompe ou não consoma as leis matrimoniais (figura 4).

No tocante à representação das Danaides é relevante o detalhe delas assassinares os maridos na noite de núpcias é, assim, romperem com a instituição do matrimônio. O matrimônio é bastante valorizado na arte funerária etrusca e são comuns as cenas de despedida dos cônjuges separados pela morte. O episódio de Alceste e Admeto servia como um referencial mítico às cenas usuais de separação e despedida, enaltecendo o amor conjugal e o papel do matrimônio.

Os valores do dionisismo na Etrúria no século IV a.C. fixam-se sobre os valores sociais do casamento: a religiosidade e o matrimônio garantem a perpetuação e a reprodução de uma história familiar.

Os vasos caracterizam-se por serem objetos privados na medida que pertencem ao morto/ a. Quase todos os vasos definem-se como utensílios do banquete, do *sympósion*, já que são próprios ao vinho. O *sympósion* realiza-se no ambiente funerário e consagra a presença do vinho.

O dionisismo vincula-se ao mundo familiar, ao mundo do *oikos*, e afirma a identidade social e familiar dos seus seguidores, enaltecendo os valores sociais do casamento. Por intermédio do dionisismo e do matrimônio estão garantidas após a morte a perpetuação e a reprodução de uma história familiar e, por extensão, uma história da comunidade, da cidade.

A religião dionisíaca assegura, então, a história da cidade que, por sua vez, garante e oficializa as práticas do dionisismo. O dionisismo na Etrúria do século IV a.C. é reconhecido oficialmente pelas cidades etruscas e vem garantir a perpetuação e reprodução de sua história.

## Notas

- 1 - Acerca da publicação deste material ver Cazanove, O. obra citada, notas 4 e 5.
- 2 - M. Cristofani e M. Martelli trataram detalhadamente destes vasos no seu artigo "Fufluns Paxies. Sugli aspeti del culto di Bacco in Etruria", *Studi Etruschi*, XLVI, 1978, p. 120-133.
- 3 - Cristofani e Martelli, no artigo citado, fazem uma listagem de 10 documentos nos quais aparece grafado o nome *Fufluns*, p. 126-7.
- 4 - *Ibid.*, p. 128.
- 5 - *Ibid.*, p. 126, n° IV.
- 6 - *Ibid.*, p. 126, n° IX.
- 7 - *Vesuna* é representada em Roma como uma espécie de Mênade e é anterior a *Bacchus* na tradição dos cultos agrários. Ver Massa-Pairault, F. H. *MEFRA* 99-2, 1987, p. 584 e notas 25, 26 e 27.
- 8 - Cristofani-Martelli, obra citada, p. 131.
- 9 - Os três vasos são recipientes próprios para vinho.
- 10 - Obra citada p. 132-3.
- 11 - Massa-Pairault, F. H. "En quel sens parler de romanisation du culte de Dionysos en Étrurie", *MEFRA* 99-2, 1987, p. 573-594.
- 12 - *Ibid.*, p. 575.
- 13 - *Ibid.*, p. 576.
- 14 - Massa-Pairault, obra citada, p. 577-8.

## Referências bibliográficas

- CAZANOVE, O. Plastique votive et imagerie dionysiaque: à propos de deux ex-voto de Vulci. *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire. École Française de Rome*, 98(1): 7-36, 1986.
- CRISTOFANI, M. & MARTELLI, M. Fufluns Paxies. Sugli aspetti del culto di Bacco in Etruria. *Studi Etruschi*, série III, XLVI: 199-133, 1978.
- MASSA-PAIRAULT, F. H. En quel sens parler de la romanisation du culte de Dyonisis en Étrurie. *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire. École Française de Rome* 99(2): 573-594, 2984.
- MASSA-PAIRAULT, F. H. *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italique à l'époque hellénistique*. Rome. École Française e Rome, 1985.
- FELLONE, R. Aspects of dionysiac cults in Etruria: the perpetuation after death. *Classica*, São Paulo, 7/8: 111-116, 1994/5.

---

**ABSTRACT:** The Etruscan archaeological documentation reveals the permanence of the cult of Dionysus in some etruscan cities, as well as the official acceptance of such cults in the domestic sphere. Particularly in the IV century b.C. we find a group of vases which associate dionysiac and funerary elements, emphasizing the deceased privileged condition as an initiate. Many other images in etruscan 4th century vases stress the roles of dionysiac religion and matrimony in afterlife, for by their means the reproduction and perpetuation of the deceased family history, and consequently, that of the city, are warranted.

**KEY WORDS:** Etruria, dionysism, image, cults, identity, death, matrimony.

---



Figura 1: Morta iniciada sendo levada por dois demônios. Cratera etrusca em forma de cálice com figuras vermelhas do 3º quartel do século IV a.C. do Museu Cívico de Trieste, 2125 (in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. III2, p. 232, nº 85).



*Figura 2: Morta iniciada abrindo o manto para o demônio Charum. Stamnos etrusco com figuras vermelhas da metade do século IV a.C. do Museu Cívico de Trieste, 7630 (in DE RUYT, F. Archeologia Classica XV: 97-101, 1985).*



Figura 3: Despedida de Alceste e Admeto. Skyphos etrusco com figuras vermelhas de 330 a.C. do Museum of Fine Arts de Boston, 97 372 (in BEAZLEY, J. D. Etruscan Vase Painting, London, 1947, pr. 37).



Figura 4: Danaídes enchendo um vaso sem fundo. Stamnos etrusco com figuras vermelhas do final do século IV a.C. do Museu Archeológico de Florença, 4128 (in BEAZLEY, J. D. Ibid., pr. 11).

## Morte: princípio e fim no *De Rerum Natura*

MARIA DA GLORIA NOVAK

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** Nada vem do nada, e nada se torna em nada, visto que os princípios dos seres são eternos e imutáveis. Em compensação, tudo o que nasce está destinado a morrer — e também assim o homem e o seu mundo e todos os mundos que houver. O espaço é infinito, a matéria está eternamente em equilíbrio, e tudo muda ao seu tempo. A natureza, de uns seres, constrói outros, e a morte é, assim, fisicamente reconstrução. Para o homem, no entanto, e para sua alma, será a morte o aniquilamento, o fim? Diz o epicurismo que a morte nada é para nós. Será verdade que ele nos aconselha a procurar esse nada?

**PALAVRAS-CHAVE:** Epicurismo, dissolução, renovação, moral, suicídio.

---

A noção de morte no *De rerum natura*, mais do que pertencer ao tema da morte na poesia latina, pertence, em última análise, à filosofia atomística.

É claro que o *De rerum natura* é um poema: e o seu Autor é um poeta absolutamente consciente de sua arte (I 945-50).

Esse poema, entretanto, é um documento materialista e epicurista. E se é verdade que o objetivo da física epicurista e lucreciana é moral, igualmente lê-se em Nietzsche que “é na moral que está a chave da física de Demócrito”, “o primeiro a explicar o sofrimento da humanidade pela sua vida não científica e pelo seu temor aos deuses” (Souza, 1973, p.359-60). É também o primeiro a afirmar a mortalidade da alma. Ora o atomismo de Leucipo e Demócrito parece a Epicuro a única explicação capaz de garantir ao homem a sonhada paz de espírito, e nele se baseiam os argumentos fundamentais da física epicurista.

Em tudo o que resta dos escritos do Mestre (três cartas, algumas máximas, alguns fragmentos), encontra-se, nítida, a finalidade da sua doutrina: tornar o homem senhor do seu destino, livrá-lo do medo a fim de libertá-lo para a vida, possibilitar-lhe a tranqüilidade da alma, desvendando-lhe as verdadeiras causas dos fenômenos que o atemorizam (*Her.* §37; *Pyth.* §85.96; *Lucr.* VI 9-41). A idéia viria de Demócrito: o objetivo da ação é a tranqüilidade, que não é idêntica ao prazer como o entendemos: é um estado no qual a alma se mantém calma e estável, sem a agitação de nenhuma superstição ou temor ou qualquer outra emoção<sup>1</sup>.

Epicuro insiste em que é preciso dedicar-se ao estudo, examinar, racionar, pois é possível apreender pelo pensamento a causa dos fenômenos dominantes. Dessa compreensão decorre a felicidade (*Her.* §78-82): esta é o fim desejado, o fim para o qual tendem todos os seres vivos.

Acontece, porém, que não é possível atingi-la sem o conhecimento da natureza (*KD XI-XIII*), pois só este pode livrar o homem dos seus temores, os maiores dos quais são o medo aos Deuses e o medo à morte, que as duas primeiras máximas do Mestre afastariam: a primeira, afastando a crença na interferência dos Deuses na vida humana; a segunda, a significação terrível da morte.

Assim, quando nos perguntamos que sentido tem esta no *De rerum natura*, devemos procurar não tanto a sua explicação física mas, sobretudo, o seu sentido moral.

Começemos, entretanto, pelo seu sentido físico na composição do universo. A seguir, focalizando o homem, vejamos o que é este, o que é sua alma, o que é para ele a morte - a fim de chegar às implicações morais da filosofia do *De rerum natura* (vale dizer do epicurismo) no que tangem à vida humana e ao problema do suicídio.

Há no universo três infinitos, que compõem um todo infinito: átomos, vazio e tempo; infinitos e eternos (*Her. §39; Lucr. I 951 et seqs*)<sup>2</sup>.

O vazio é uma extensão necessariamente infinita. Compreende os átomos e existe onde quer que estes não estejam, porém não os penetra, pois estes são insecáveis (*Her. §41*).

Embora seja infinito o número de átomos, inúmeras, mas não infinitas, como pretendia Demócrito, são as suas formas; e inúmeros mas não infinitos os seus tamanhos. Pequeníssimos, porém, fogem à nossa percepção. O que os torna insecáveis e indissolúveis é a sua plenitude absoluta (*Lucr. I 485-6*). As suas qualidades, portanto, são forma, tamanho e peso e tudo o que é necessariamente ligado à forma (*Her. §54*). Possuem, ainda, quando em composição, a capacidade de continuar em movimento (*Her. §43*); mas não possuem nem cor, nem odor, nem sabor, nem temperatura, nem sensibilidade (*Lucr. II 865-7*).

Os seres formam-se a partir dos seus encontros e, como todos os seres se compõem de átomos e neles se decompõem, *nada vem do nada e nada acaba em nada* (*Lucr. I 149-50.215-6*): por isso, a quantidade total de matéria é sempre a mesma (*II 296*). Visto que esta permanece em agitação incessante, as coisas se renovam sem cessar, e os mortais recebem uns dos outros a vida: “cede sempre a velhice, empurrada pelos novos seres, e é preciso refazer uns dos outros [...]”. A matéria é necessária para que se formem as gerações seguintes [...]. Nunca deixará de surgir algo de algo”:

[...] *sic rerum summa nouatur  
semper, et inter se mortales mutua uiuont*

[II 75-6].

Quer isso dizer que nada “volta” ao nada; tudo “volta”, mas não ao nada e sim à indiferença da morte e aos corpos primeiros da matéria, que são eternos e sólidos. E, assim como nada volta ao nada, assim também nada vem do nada. Há diferentes combinações dos *corpora prima* para a formação dos diferentes seres; há uma ordem fixa de acordo com a qual tudo muda ao seu tempo; o espaço é infinito, a matéria está em equilíbrio, e a natureza determina o encadeamento das causas e dos efeitos. As combinações fazem-se de maneira certa e em número finito. Se os elementos se combinassem de todos os modos, seres semelhantes gerariam seres diferentes. Assim, embora os átomos difiram na forma, e difiram também pela mudança dos espaços, das direções, das combinações, dos pesos, dos choques e dos seus movimentos (*Lucr. II 725-9.1021-2*), ainda assim as combinações se fazem de maneira certa, e há um número finito de combinações dos átomos infinitos (*II 700*), embora haja um número infinito de repetições dessas combinações.

Convém lembrar que eles se combinam *sponte sua* (*II 1059*). Ora, se o espaço é infinito e há, no espaço, infinitos átomos, se estes se combinam por si mesmos, pode haver outros mundos, outras raças, outros gêneros de feras:

*et uarias hominum gentis et saecla ferarum*

[II 1076].

Se os seres vivos têm semelhantes, por que os não teriam o céu, a terra, o sol, a lua, o mar e tudo o que existe? Realmente, não há um só ser que seja único (Lucr. II 1077 et seqs).

Eternos são apenas os três infinitos e os Deuses. Assim, todos os compostos estão fadados a decompor-se, e toda mudança que faz sair um ser dos seus limites acarreta imediatamente a sua morte:

*Nam quodcumque suis mutatum finibus exit  
continuo hoc mors est illius quod fuit ante*

[I 670-1].

O tema do segundo livro do poema é justamente a infinidade dos mundos com a sua perpétua alternância de vida e morte: e toda a explicação lucreciana do universo assenta sobre a afirmação de que nada vem do nada e nada se torna em nada, ou seja, “não é possível criar nem destruir a matéria”, mas tudo se transforma (I 262-4).

A terra contém todos os princípios, isto é, contém os corpora prima da água, do fogo, dos animais, dos vegetais (Lucr. II 581-99); em suma, de todos os seres, vivos e inanimados. Os corpos, por sua vez, contém *n* princípios de formas diferentes; assim o capim e todos os outros: o corpo animal, por exemplo, e também os corpos inflamáveis, que, no dizer de Lucrecio, devem ao menos possuir elementos que produzam o fogo, a luz e as faíscas, e dispersem ao longe a cinza (II 667-79). Por outro lado, os corpos que têm cor, sabor, odor, obviamente contêm princípios diferentes (II 680-1). E é muito importante observar que mesmo os seres sensíveis se formam de elementos insensíveis:

*Nunc ea quae sentire uidemus cumpe necessesit  
ex insensilibus tamen omnia confiteare  
principiis constare [...]  
[...]  
ex insensilibus [...] animalia gigni [II 865-70],*

Agora, tudo o que vemos que sente, é necessário que confesse que tudo, no entanto, consta de princípios insensíveis.

[...] De insensíveis [...] nascem os seres animados.

Por quê? Porque a sensibilidade se liga ao que é perecível (*mortali corpore*, II 906), e os *corpora prima* são eternos. Ora, sensíveis, seriam vivos; vivos, seriam mortais — pois *vivo* e *mortal* é o mesmo —. A sensibilidade dos átomos derrubaria toda a teoria, que repousa sobre a sua eternidade.

Lê-se, ainda, no segundo livro do *De rerum natura* que os homens são filhos do éter e da terra, e que tudo o que vem do céu volta ao céu, e tudo o que vem do pó volta ao pó (II 991). Assim, a morte não destrói os corpos reduzindo ao nada os seus elementos: apenas lhes dissolve a união e forma outras combinações (II 1004). De fato, como afirma igualmente Empédocles (um dos modelos poéticos de Lucrecio), “não há criação de nenhuma entre todas (as coisas) mortais, nem algum fim em destruidora morte, mas somente mistura e dissociação das (coisas) misturadas” (DK 31 B 8). E por existirem os átomos em número infinito é que pode perdurar a guerra dos princípios por toda a eternidade. Átomos provêm a todas as necessidades: corpos se criam, crescem e se desintegram na luta dos contrários; mas, à mesma altura, outros corpos estão-se formando e começam a crescer. Assim como os movimentos destruidores não podem vencer definitivamente, assim os movimentos que garantem o nascimento e o crescimento dos corpos não podem garantir à criação uma duração eterna (II 522 et seqs):

*Nunc hic, nunc illic superant uitalia rerum,  
et superantur item [...]* [II 575-6].

A própria terra, em processo de enfraquecimento está destinada a morrer (II 1122-74; V 91 et seqs).

Quanto ao homem, é um ser da terra e nasce e vive e morre como todos os outros seres vivos. Pertence à natureza e esta nada mais quer para ele senão um corpo sem dor e um espírito sem inquietação e sem medo; não a imortalidade. Ora, lê-se no *De rerum natura*, como também na *Carta a Heródoto* (§63), que a alma é corpórea. De fato, é parte do corpo e não uma disposição vital deste (III 94-100). É guardada pelo corpo e, ao mesmo tempo, vela pela sua segurança; e são inseparáveis na vida como são inseparáveis o incenso e o seu odor (III 324-41).

Dedica o Poeta nada menos de quatrocentos e treze versos do seu terceiro livro (417-829) a provar a mortalidade da alma. Esta compõe-se de corpos diminutos e, tênue como o fumo, *dissipa-se no ar* ou se destroça no próprio corpo. Entretanto, são a tal ponto conexos que não podem nem sentir nem viver separadamente. Por outro lado, a evidência mostra que a alma cresce e se fortalece com o corpo e sofre também doenças, preocupações, tristeza e medo. Pode ser conturbada, abalada, curada pela medicina. E pode ser mutilada ou destruída aos poucos. Assim, é preciso atribuir-lhes não só origem comum senão também fim comum.

Há um aspecto interessante que é o das leis naturais. Há em toda a natureza uma ordem que determina ambiente e lugar de cada ser, e há uma força determinante das características das espécies. Ora, se imortais, as almas contrariariam as leis da continuidade das espécies pois, se passassem de um a outro corpo, os costumes dos seres vivos se confundiriam. Aliás, se passam, por que não podem lembrar-se de vida anterior? E como podem tornar-se, de sábias, estultas, imprudentes, inexperientes? Nem se vê razão pela qual almas imortais quisessem voltar aos corpos, ou modo pelo qual construíssem a sua morada ou ficassem à espera de corpos nos quais pudessem entrar. Se imortais, como podem ser tão conexas com o corpo, que é mortal? Enfim, imortais, não deplorariam o dissolver-se morrendo, nem temeriam, como parecem temer, a ruína de sua morada.

O Poeta expõe três dezenas de argumentos e os resume em poucas palavras: a alma não tem as características da imortalidade: não é impenetrável como os corpos primeiros da matéria, não é intangível como o vazio, não é infinita no espaço como a soma das somas e, pois, não está ao abrigo das causas de destruição (III 806-18).

Toda a ética epicurista e lucreciana é sobre esta premissa em que se apóia: a alma é mortal e, portanto, a morte nada é para nós:

*Nil igitur mors est ad nos [...] [III 830].*

Apóia-se o Poeta no segundo princípio do *Tetraphármakon* de Epicuro (*KD I-IV*) e na *Carta a Meneceu* (§124-6) - *ho thánatos oudèn pròs hemàs (KD II)*; *medèn pròs hemàs éinai tòn thánaton (Men. §124)*; *ho thánatos outhèn pròs hemàs (Men. §125)* - e focaliza o medo instintivo à morte e à insensibilidade, o desejo de prolongar os prazeres da vida e, menos, o medo ao Aqueronte. Insiste o Poeta em que a morte é ausência de sensação, de dor, de angústia; lei comum, inevitável, eterna.

Pois bem. A morte nada é para nós, ainda que a não entendamos como tal. E assim como nada sentíamos antes de nascermos, assim também nada mais sentiremos quando não mais existirmos, depois que se houverem separado corpo e alma que ora se combinam de modo a formar a unidade que somos (III 832-41). Na verdade, como diz o Mestre, a morte não nos diz respeito, pois quando existimos não está presente e quando está presente já não existimos: só atinge o homem aquilo que o atinge vivo, como também afirma o *De rerum natura* (III 861), porque o bem e o mal residem na sensação. Ora, a morte é privação desta: assim não tem relação nem com os vivos nem com os mortos. É verdade que o morto ficará eternamente morto, mas a eternidade nada é para ele, uma vez que ele não tem consciência na morte, nem memória. As idéias de Epicuro a respeito da morte podem haver sido inspiradas também por Pródicos de Céos, e contrariam frontalmente as de Platão (Wisniewski, 1956, p.32-40).

Também é verdade que, infinito o tempo, infinito o espaço, infinito o número de átomos, inúmeras as suas possibilidades de combinação, infinito o número de repetições possíveis da mesma combinação, estes semens que nos compõem muitas vezes podem ter estado (e muitas vezes poderiam vir a estar) na mesma ordem em que agora estão; entretanto, nenhuma importância teria isso para nós, visto que teria sido interrompida a nossa memória, e a interrupção da cadeia da memória significa interrupção da vida. Portanto, ainda que, após a nossa morte, o tempo recolhesse a nossa matéria e a reconduzisse ao modo como agora se encontra, e de novo nos viesse a ser dada a luz da vida, isso não nos diria respeito, uma vez interrompida a nossa lembrança (III 847-51).

Assim, diz o Poeta, nada na morte deve ser temido por nós, pois não pode ser infeliz quem não existe e, depois que a morte imortal nos arrebatou a vida mortal, estar morto é o mesmo que não haver nascido (III 866-9).

Lucrécio diz textualmente “morte imortal” e “morte eterna”:

*Mortalem uitam mors immortalis ademit* [III 869],  
*Mors aeterna tamen nihilo minus illa manebit* [III 1091].

De fato, a morte, significando “ausência de vida”, é anterior à vida e a esta se segue: por isso é eterna.

Pois bem. A morte é imortal e eterna e ninguém desperta, uma vez que o encontrou a fria cessação da vida (III 929-30).

Entretanto, visto que nada acaba em nada, e visto que a matéria é necessária para que se formem as gerações seguintes, e visto que nunca deixará de surgir algo de algo, a morte, situada no limiar entre o fim e o princípio, não é, fisicamente, o fim absoluto.

E psicologicamente? E a morte como fim da vida?

Ora, não há negar, diz o Autor de *De rerum natura*, a morte é, seguramente, o fim para o ser vivo: é o fim do sentimento e da memória. Nada lhe resta: nem amor, nem desejo, nem alegria, nem saudade, nem dor, nem mal. Nada. Pela morte a vida se reduz a um sono sem sonhos e à quietude. Insensível e inconsciente volta aos corpos da matéria, sono eterno que nada tem de horrível e assustador (III 976).

Não existem os castigos infernais. Em vez de temer o Aqueronte, precisamos, isto sim, combater os nossos medos, as nossas paixões, as nossas ambições. Essa é a idéia no *De rerum natura*. Vivemos atormentados pelo desejo de poder, pelo desejo de ter e, o que é aberrante para o epicurismo, lutamos como se fôssemos viver eternamente ou, numa ânsia irracional, como se o nosso poder fosse capaz de ultrapassar a nossa vida. E não nos lembramos de que também esta não nos pertence. Isto mesmo diz Tito Lucrécio Caro: a vida a ninguém é dada como propriedade, mas a todos para o uso:

*uitaque mancipio nulli datur, omnibus usu* [III 971].

Ao mesmo tempo em que procura livrar-nos do temor da morte, o Poeta mostra-nos as nossas verdadeiras dimensões: cada um de nós é germe e criatura. Materiais, pertencemos à natureza e pela nossa morte participamos da renovação dos seres e das coisas. O nosso corpo é um microcorpo no universo. O tempo da nossa vida, um átimo na eternidade. E, se temos de morrer, por que rebelar-nos contra o que é natural e inevitável? Por que não aceitar a eternização do sono? Mergulhados nele, pouco se nos dará que venha a eternizar-se!

Aí está: por que não aceitar a morte?

Daí a entenderem os estudiosos que o epicurismo aconselha o suicídio vai um passo.

Epicuro é um dos grandes exemplos de coerência no mundo ocidental, mas a sua doutrina sofreu, logo no primeiro século a.C., uma deturpação que tem percorrido os séculos, apesar do poema lucreciano, também do primeiro século a.C. Aliás, a interpretação do poema é, às vezes, até

forçada para concordar com as falsas idéias que se difundiram desde (por que não dizer?) Cícero e Horácio.

O primeiro, a partir de 54, move uma guerra sem tréguas contra a filosofia do Jardim. Nessa guerra, não menciona o *De rerum natura*. Na verdade, só uma vez o mencionou: em carta ao irmão (II 9, 3), em 54, provavelmente logo após terminar a leitura do poema. E é a partir de então que se desencadeia a sua oposição à doutrina de Epicuro.

O segundo é um poeta: escreve o que lhe vem à cabeça. Algumas vezes até expressa lindamente conceitos de bom-senso que são, por coincidência, ou não, os do epicurismo. Outras vezes, falseia os conceitos, e foi ele quem lançou sobre os epicuristas a pecha terrível que nunca mais os abandonou (*Epist.* I 4, 15-6).

Ao confrontar o que sabemos da vida e da morte de Epicuro com o que temos de suas idéias, impressionou-me sempre a acusação de ateísmo que sobre ele pesa, e o atribuir-se-lhe algo como uma permissão para o suicídio. E o fato de que se leia (ou se pense ler) igual permissão no poema do mais genial dos seus discípulos e, mais, o pesar sobre esse discípulo uma acusação de suicídio, mostraram-me a necessidade em que estamos de precisar bem esse ponto, que me parece não coincidir com o espírito de uma filosofia cujo bem maior é a amizade.

Analiso o que resta dos escritos do Mestre e analiso o *De rerum natura*, em busca de dados que possam levar-me a confirmar a veracidade da afirmação. O que encontro são os passos que têm levado estudiosos de todos os tempos a crer que o epicurismo aconselha o homem a abandonar a vida pelas próprias mãos.

Começemos pelo *De rerum natura*.

Primeiro passo (III 938-9):

*Cur non ut plenus uitae conuiuia recedis  
aequo animo capis securam, stulte, quietem?*

Segundo passo (III 943):

*Non potius uitae finem facis atque laboris?*

Terceiro passo (III 1039-41):

*Denique Democritum postquam matura uetustas  
admonuit memores motus languescere mentis,  
sponte sua leto caput obuius optulit ipse.*

É imprescindível, ao meu ver, examinar os contextos em que se inserem esses documentos.

Dos seis livros do *De rerum natura*, um, o terceiro, diz respeito particularmente à natureza da alma e ao sentido da vida e da morte. Está assim constituído:

1. invocação a Epicuro (versos 1-30);
2. proposição (31-93);
3. argumentação (94-1075);
4. epílogo (1076-1094).

Desejo fixar-me na terceira parte da argumentação, loucura do medo à morte (830-1075), visto que a ela pertencem os três documentos mencionados.

Depois de discorrer sobre a natureza da alma (composição, localização e funções) e de apresentar as provas da sua mortalidade, o Poeta, evidentemente em vista da mortalidade do espírito e da alma, conclui, como vimos:

*Nil igitur mors est ad nos.*

Faz ele falar a natureza, e aqui se encontram os dois primeiros documentos citados.

Primeiro documento (933-9):

*Quid tibi tanto operest, mortalis, quod nimis aegris  
luctibus indulges? Quid mortem congemis ac fles?*

*Nam si grata fuit tibi uita ante acta priorque,  
et non omnia pertusum congesta quasi in uas  
commoda perfluxere atque ingrata interiere,  
cur non ut plenus uitae conuiuia recedis,  
aequo animoque capis securam, stulte, quietem?*

O que é tão importante para ti, mortal, para que te entregues a tão grandes aflições e lutos? Por que tanto gemes e choras a morte? Se te foi grata a vida que viveste e que ficou para trás, se não escoaram e se perderam, estéreis, todos os bens como se amontoados num vaso todo furado, por que não te retiras como um conviva satisfeito da vida e não agarras tranqüilamente, estulto, a quietude livre de inquietações?

Ao meu ver, o que a natureza aconselha ao homem nestes versos é partir de boa vontade. Mas *partir de boa vontade* significaria “provocar a partida”? Ou, antes, aceitá-la como um conviva aceita o fim da festa e a hora de partir?

Segundo documento (940-5):

*Sin ea quae fructus cumque es periere profusa,  
uitaque in offensust, cur amplius addere quaeris,  
rursum quod pereat male et ingratum occidat omne,  
non potius uitae finem facis atque laboris?  
Nam tibi praeterea quod machiner inueniamque,  
quod placeat, nihil est: eadem sunt omnia semper.*

Se, ao contrário, vazou e se acabou tudo o que fruístes, e a vida é odiosa, por que desejas viver ainda mais, para que outra vez tudo se acabe mal e caia estéril por terra? Não admites, antes, o fim da vida e do sofrimento? Além disso, nada há que eu possa maquinar ou encontrar que te agrade: tudo é igual, sempre.

Focalizemos o verso 943:

*Nam potius uitae finem facis<sup>3</sup> atque laboris?*

Verso importantíssimo. É o que em geral mais se interpreta como sugestão de suicídio.

O grande problema está no verbo *facio*, da expressão *finem facis*: para Ernout, *mettre un terme*; para os ingleses Munro e Bailey, *make an end of*, mas também *put an end to*.

Vejamos:

*Ne vaut-il pas mieux mettre un terme à tes jours et à tes souffrances?* [Ernout, 1978];

*Why not rather make an end of life and trouble?* [Bailey, 1950];

*Why not rather make an end of life and travail?* [Munro, 1908].

A mesma expressão no verso 1093 (*qui finem uitae fecit*) significa apenas “morrer”, “terminar a vida”, “viver o fim da vida”. Munro, em comentário ao verso 943, remete a 1093 e afirma: *the phrase is very common* (1908, v.2, p. 221). Assim, o verso 943 poder-se-ia entender como: “Não é melhor terminar a vida e o sofrimento?”, o que não é necessariamente uma sugestão de suicídio. Significa apenas que, visto que a morte nada é para nós, é melhor morrer que sofrer ou ficar à espera do sofrimento.

Há outras ocorrências de *facio* no terceiro livro do poema, com o sentido de “imaginar”, “supor”, “admitir”; por exemplo, no verso 626:

*quinque, ut opinor, eam faciundum est sensibus auctam,*

é de cinco sentidos que, na minha opinião, se deve imaginá-la provida;

ou no verso 878:

*sed facit esse sui quiddam super inscius ipse,*

mas, ele próprio inconsciente, supõe que algo dele sobrevive.

Há, principalmente uma ocorrência no primeiro livro (655), em que o sentido de “admitir” me parece claro:

[...] *si faciant admixtum rebus inane,*  
se admitirem o vazio misturado nas coisas.

Enfim, este é o teor da terceira parte da argumentação do livro III do *De rerum natura*: o homem é um ser da natureza e, como tal, a ela deve submeter-se; e deveria admitir com a mesma tranquilidade o nascer e o morrer.

A verdade é que, em geral, não está o homem satisfeito com a vida mas não aceita a morte: quer viver, na esperança, talvez, de melhores dias, e enfrenta sofrimentos causados pelo medo, pelo amor, pela ambição. E não se lembra (mas deveria lembrar-se) de que a morte, fim do sofrer e do lutar, é lei comum: caem reis e senhores do mundo exatamente como caem os escravos. Morreram Anco, Xerxes e Cipião; e Homero; e Demócrito e Epicuro (III 1024-44). E aqui se encontra o terceiro documento que os sábios invocam para afirmar que Lucrecio aconselha ou pelo menos aprova o suicídio (1039-41):

*Denique Democritum postquam matura uetustas  
admonuit memores motus languescere mentis,  
sponte sua leto caput obuius optulit ipse,*

Afinal, depois que a madura velhice chamou a atenção a Demócrito para o fato de que os movimentos da memória e da mente começavam a enfraquecer, ele próprio espontaneamente ofereceu a cabeça à morte, indo-lhe ao encontro.

Lemos em Diógenes Laércio (IX 43) que Demócrito, muito idoso e quase morto, haveria conseguido sobreviver às Tesmofórias e que, após as festas, “deixou ir-se a vida”. Não vem ao caso discutir se *deixar ir-se a vida* é ou não o mesmo que “matar-se”. O que importa é perceber o tom em que o Poeta menciona a morte do filósofo. Não lhe vejo nem aprovação, como pretendem alguns, nem mágoa; vejo apenas o relato, e não posso afirmar, ao menos por enquanto, que o Poeta aconselhe ou aprove o suicídio.

Com relação ao pensamento do Mestre a respeito da morte voluntária, dois são os documentos mais citados.

Primeiro documento (*Sententia Vaticana* 9).

Diz Epicuro que a necessidade é um mal, porém que não há nenhuma necessidade de viver na necessidade: *Kakòn anágke, all'oudemía anágke zên metà anágkes*.

Ora, isso, ao meu ver, não é uma aceitação do suicídio; e muito menos ainda uma indução a ele. Como assinala Conche (Conche, 1977, p.249, n. 1), deve entender-se que o homem poderá sempre escapar à necessidade pela morte (o que também se lê em Cícero e Sêneca). Entretanto, o pensamento de Epicuro não é para a morte que se volta, e sim para a vida. Visto que é livremente que se morre, é livremente que se vive, pois o ato livre de morrer faz par com o ato livre de viver. Em outras palavras: se pode morrer quando quiser, o vivo está vivo porque quer. E a sua vida há de ser coerente com o seu querer.

Segundo documento (*Carta a Meneceu* §125-7).

Diz o Mestre que a multidão teme a morte ora como o maior dos males, ora como a cessação da vida. Que o sábio, ao contrário, não teme o não viver: pois nem lhe pesa viver nem considera um mal o não viver. E que é tolo aquele que exorta o jovem a viver bem e o ancião a morrer bem; tolo não só por causa do prazer de viver mas também porque são o mesmo viver bem e morrer bem. E que muito pior ainda é aquele que diz que é belo “não haver nascido”, mas que, “se nascemos é belo transpor logo as portas do Hades”<sup>4</sup>. E conclui o Mestre: *ei mèn gàr pepoithòs toútò phesin, pòs ouk apérkhetai ek toú zên;*, “se está convencido do que diz, por que não deixa a vida?”

Ora, isto, menos ainda que uma sugestão de suicídio, seria até o contrário. E quando

pergunta o Mestre “por que não deixa a vida aquele que considera belo transpor logo as portas do Hades”, apenas salienta a contradição que se encontra nos homens - mas não diz que o melhor é sair da vida.

O grande problema na interpretação dos escritos de Epicuro reside num duplo fato: 1) o desaparecimento da quase totalidade de sua obra; 2) a interpretação dos que tiveram acesso a ela.

Por exemplo, escreve Cícero no *De finibus* (I 19, 62): *Sapiens non dubitat si ita melius sit migrare de uita*, “se for melhor, o sábio não hesitará em sair da vida”: e atribui a idéia ao epicurismo. Escreve, ainda, nas *Tusculanae disputationes* (V 41, 118):

*Aut enim fruatur aliquis pariter cum aliis uoluptate potandi aut, ne sobrius in uiolentiam uinulentorum incidat, ante discedat. Sic iniurias fortunae quas ferre nequeas defugiendo relinquit. Haec eadem quae Epicurus totidem uerbis dicit Hieronymus,*

ou sinta alguém o prazer de beber juntamente com os outros, ou antes se afaste para que, sóbrio, não venha a sofrer violência de ébrios. Assim, também, abandone-se os reveses da fortuna que não se é capaz de suportar. Isso mesmo, que diz Epicuro, Jerônimo diz com as mesmas palavras<sup>5</sup>.

Esses e outros documentos de Cícero parece-me que seria suficiente dizer que são *interpretações* do pensamento do Mestre. E, como assinala Giussani (Giussani, 1896, p. lxxvii), ao comentar a doutrina moral de Epicuro, há certos pontos que Cícero e Plutarco não entendem, nem os entendem os modernos que vão direto a Cícero e Plutarco à procura de explicação.

A verdade é que, opositor feroz do epicurismo, o Orador imputa a Epicuro o conselho ao suicídio, que ele mesmo ora desaprovava, ora consideraria imoral, ora consideraria como refúgio último que se procura se a dor é insuportável. Por exemplo em *De finibus* (I 15,49.19,62; II 29,94-5) e *Tusculanae disputationes* (II 27,67; V 41, 118), como também em *Cato Maior* (20,72).

Não obstante, em geral se interpreta a posição epicurista em face do suicídio a partir das afirmações de Cícero. Conheceria ele um texto que não conhecemos? Ou interpreta mal os que conhecemos? Ou se confunde a noção epicúrea com a noção estoíca? Diz o Orador: *Sapientis esse aliquando officium excedere e uita, cum beatus sit*, “às vezes é dever do sábio sair da vida, mesmo que seja feliz” (*De fin.* III 18,60-1). Mas isso é estoíco (DL VII 130).

Entretanto, lê-se em Diógenes Laércio (X 119), que cita Epicuro a propósito do comportamento do sábio: *Allà kai perothénta tàs ópseis mê exáxein autón toú bíou*, “mas, ainda que tenha perdido a visão, não sairá da vida”.

Ora, Diógenes Laércio parece estar mais próximo do pensamento do Mestre, que teria afirmado: *Mikròs pantápasin hōi pollai aitiiai eúlogoi eis exagogèn bíou*, “é o menor de todos aquele para quem muitas são as boas razões para sair da vida” (*Sent. Vat.* 38).

Não podemos ignorar que o epicurismo é a filosofia menos bem entendida do mundo. O epicurista, no sentido moderno do termo, nada tem a ver com o Jardim: nem com a *phrónesis* nem com a ataraxia do Mestre. Moral da simplicidade e da moderação — em uma palavra, da conformidade com a natureza —, acabou-se por considerá-la moral (?) do prazer sem limites e do comportamento puramente animal. E, no entanto, se lhe atribui o que há de menos animal na natureza: o conselho ou a indução ao suicídio.

Para finalizar, penso no seguinte: o epicurismo é uma filosofia cujos valores maiores são o bom-senso, a coerência e a amizade. E me pergunto: um epicurista cometeria, aconselharia ou aprovaria o suicídio? Pode até entender e lamentar. Mas aprovar? Aconselhar?

## Notas

1 - “Tranqüilidade” e “prazer” traduzem respectivamente *euthymía* e *hedoné*. Cf. DL IX 45.

2 - Sobre o tempo, cf. *De rerum natura*, I 460.

3 - Na verdade, os mss *OQ* trazem *iacis*, mas a correção, óbvia, como destaca Bailey (Bailey, 1950, p. 1153), é coerente com o verso 1093.

4 - Lugar-comum na literatura grega. Cf. Cic. *Tusc. disp.* I 48, 114 et seqs.

5 - Como assinala Humbert (Humbert, 1960, p. 181), trata-se de Jerônimo de Rodes, III a.C., cujo pensamento Cícero confundiu com o de Epicuro.

## Referências Bibliográficas

CICÉRON. *Tusculanes*. Texte ét. par G. Fohlen & trad. par J. Humbert. Paris: “Les Belles Lettres”, 1960.

CONCHE, M. *Épique: lettres et maximes*. Paris: Éd. de Mégare, 1977.

DIOGENES LAERTIUS. *Livres of Eminent Philosophers*. London: W. Heinemann, 1959.

GIUSSANI, C. *Studi lucreziani*. Torino: E. Loescher, 1896.

LUCRECE. *De la nature*. Texte ét. & trad. par A. Ernout. Paris: “Les Belles Lettres”, 1978.

LUCRETICARI, T. *De rerum natura*. Edit. by H. A. J. Munro. London: G. Bell, 1908.

LVCRETICARI, T. *De rerum natura*. Edit. with Prol., Cr. Appar., Transl. & Comm. by C. Bailey. Oxford: Clarendon, 1950.

*Os pré-socráticos*. Seleção de textos e supervisão de J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

WISNIEWSKI, B. Prodicus et Épicure. *L'Antiquité classique*. Bruxelles: v. 25, p. 32-40, 1956.

NOVAK, M. G. La mort: est-ce le début ou la fin dans le *De rerum natura*? *Classica*, São Paulo, 7/8: 117-126, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Rien ne naît de rien et rien ne retourne au néant, car les éléments des corps sont éternels et immuables. Par contre, tout ce qui naît est destiné à mourir: l'homme aussi bien que son monde et tous les autres mondes qu'il y en ait. L'espace est infini; la matière est éternellement en équilibre, et tout change à son temps. La nature refait les êtres les uns des autres et, donc, physiquement la mort est le début de la reconstruction. Mais, pour l'homme, ne serait-ce pas la mort l'anéantissement, la fin? L'épicurisme nous affirme que la mort n'est rien par rapport à nous. Est-ce vrai qu'il nous conseille de chercher ce rien?

**MOTS CLÉS:** Épicurisme, dissolution, rénovation, morale, suicide.

---

## Catulo 96: el amor más poderoso que la muerte

MARÍA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS  
Universidad Nacional de La Plata  
República Argentina

---

**RESUMO:** *Parte I:* *Topica* da retórica sepulcral. Nesta seção estuda-se: a) a relação entre o epigrama latino préneotérico e neotérico e suas fontes gregas clássicas e alexandrinas, em especial a *Coroa de Meleagro* recolhida na *Antologia Palatina* (livro VII para epigramas funerários); b) o epigrama funerário e suas convenções literárias, procedimentos narrativos e dialógicos, hipóteses básicas, diversidade de conteúdo e destinatários; c) o epigrama dedicado à morte da mulher amada (em particular Meleagro) e sua posteridade latina com inclusão de elementos elegíacos. *Parte II:* A ruptura da retórica sepulcral em Catulo. Aqui se analisa o tema funerário em Catulo, particularmente o c. 101 com uma notável subjetividade em relação aos seus precedentes; é revisado o *status quaestionis* em torno do c. 96 (Kroll, Fordyce, Fraenkel, Alfonsi, Granarollo, Syndikus); é reinterpretado e colocado em sua espécie lírica pela incorporação de novos tópicos elegíacos e a ruptura com os *tópoi* helenísticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Parte I:* Retórica sepulcral, epigrama funerário e amoroso. *Parte II:* Epigrama funerário e amoroso, epístola de consolação, amor mais poderoso que a morte.

---

### Parte I: TOPICA DE LA RETÓRICA SEPULCRAL

#### *Los Precursores del Neoterismo*

La lírica latina de la primera mitad del siglo I a.C. acusa la diversificación de las especies líricas y épicas acuñadas por la estética alejandrina: la elegía y el epigrama por un lado y el ἑπίγραμμα o miniatura épica por otro.

Sin embargo el impacto de esta poesía en Roma es anterior en una centuria aproximadamente y podemos retrotraerlo a las *opera minora* de Ennio, por encima de sus *Annales*, más arraigados en la tradición nacional romana.

A partir de este poeta, las generaciones literarias tuvieron su encuentro con el alejandrino, y de un modo u otro, una tonalidad más individualista y subjetiva unida a procedimientos más cuidados fue impregnando la poesía latina, como se ve en los fragmentos restantes de Lutatius Catulus, Valerius Aedituus, Porcius Licinus y en especial Laevius; estos constituyen una generación previa a las de los *poetae novi* y nos plantean el problema de una imitación neotérica directa o indirecta de los alejandrinos, en particular de Calímaco y de la *Corona* de Meleagro de Gadara, como así también de los antiguos líricos griegos. En otras palabras, es posible que, aunque Catulo no mencione a sus predecesores inmediatos<sup>1</sup>, los haya leído con provecho, ya que no es el primero en transponer y aclimatar el arte helenístico; sin

embargo mientras no se descubran otros textos, esa vía permanece conjetural.

Según J. Granarollo (Granarollo, 1971, p. 2-15), lo poco que subsiste de la epigramatística latina del tiempo de Sylla muestra que estos poetas aclimataron modelos helenísticos sin debilitar su temperamento romano y añade en otro trabajo, que ellos mismos pudieron ser además, la senda abierta a la temprana lírica griega, ej. Safo con sus buceos en la interioridad del yo (Granarollo, 1980, p. 27-36)<sup>2</sup>.

Hablando de alejandrinos, no olvidemos que aunque Filitas de Cos o Calímaco pudieron ser cabeza de esa estética, le siguieron otros más, algunos de los cuales residieron en Roma o están incorporados a la *Antología Palatina* por mediación de la *Corona* de Meleagro como Filodemo de Gadara, Leónidas de Tarento, Antípater de Sidón, sin omitir a Partenio de Nicea y sus *Erotopaegnia*, dándose el todo como un *continuum* complejamente entramado en griego y latín hasta llegar a Catulo y los neotéricos que enfrentan ese ingente material con sus condiciones poéticas, vigorosas y seguras de sí mismas en el caso del veronés.

### **El Epigrama Sepulcral**

Nos limitaremos al campo del *epigrama* motivado por la muerte de alguien. Este epigrama funerario presenta algunas variantes; el estrictamente sepulcral o epitafio contiene una mención objetiva del muerto, de su patria, padres u otro breve dato; carece de designio literario dándose en los orígenes en prosa, luego en verso monóstico hexamétrico (επιγραμματα Ομηρικά), para conformarse en fin, al dístico elegíaco, metro perfecto para el epigrama; aseveración confirmada por F. Schiller que en igual estrofa describe su ritmo y sentido:

*Im Hexameter steigt des Springquells flnssige Säule,*

*Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.*

Gedichte (3.Periode); Kleinigkeiten

En el hexámetro se eleva desde la fuente líquida columna,  
en el pentámetro a todo trance se precipita melodiosamente.

La incorporación del pentámetro implica la exigencia de un corte en el fluir épico o hímico porque el contenido breve y cerrado en sí mismo pide una terminación seca, masculina y cortante como la que se da en el pentámetro. H. Hommel (Hommel, 1976, p. 43-54) señala que Arquíloco en el s. VII a.C. sintió esta necesidad y acopló al hexámetro el dímetro yámbico con terminación aguda y masculina.

Por su carácter impersonal — no importa quién lo escribe — comunica sólo una información objetiva; por su valor arqueológico lo hallamos recogido en el C. I. Graecarum o en el C. I. Latinarum sirviendo para fijar un punto de partida. Así *Calímaco* (A.P. VII, 447) hace consideraciones personales de valor estilístico sobre la inscripción de una tumba evidenciando el tipo más antiguo de esta escritura<sup>3</sup>:

“Θῆρις Ἀρισταίου Κρής”

“*Theris, hijo de Aristeo, cretense*”.

pero los mismos *Corpora inscriptionum* nos traen otras grafías epitímicas más complejas que suponen ya ciertas convenciones, si bien, en proporción, no es muy numerosa la cantidad de epitafios.

### **El Epigrama Funerario: Convenciones Literarias**

Su rasgo fundamental es concisión y brevedad, a la que no es ajena la dificultad del trabajo sobre la piedra y la forma cerrada del dístico elegíaco; los recogidos en otras fuentes como la *Antología Palatina* (libro VII), Ateneo, Plutarco o Aulo Gelio, etc. están destinados no a la tumba, sino a la lectura, siendo los que nos interesan; son verosíbilmente sepulcrales; pueden ser para la tumba si el autor es coetáneo del difunto, pero si se trata de un fallecido en tiempos remotos (poetas, artistas, hombres ilustres o héroes míticos) el epitafio no está pensado para una losa y menos cuando hay más de un epitafio para el destinatario, ej. los dedicados a Homero o a

los héroes de la *Ilíada*.

Esta composición, narrativa en cuanto a las circunstancias en que se produce la muerte: naufragio, guerra, accidente, suicidio, parto, etc. suele usar los procedimientos del relato:

a) narrador omnisciente,

b) discurso directo ya sea aislado o instalado en un contexto narrativo donde el emisor es el muerto, el autor, un tercero (caminante, pariente o amigo), la tumba, la lápida o un ornamento (ej. una estatua).

Este discurso supone intenciones literarias y participa de ciertas convenciones: no se rompe el diálogo entre el muerto y sus familiares, el autor o el caminante; supone continuidad de memoria y sentimientos en el difunto, pero fundamentalmente se acepta la inmortalidad del alma por viejas creencias religiosas o, en minoría, por razonamientos filosóficos.

Ej. diálogo del difunto con familiares: *Anyte* (s. III a.C., A.P. VII, 646, 3-4):

"Ω πάτερ, οὐ τοι ἔτ' εἰμὶ, μέλας δ' ἔμὸν ὄμμα καλύπτει  
ἤδη ἀποφθιμένης κυάνεον θάνατος".

"¡Oh padre, ya no existo, la negra muerte, la que me hizo perecer,  
cubre ya mi sombría mirada".

Otra exhortación del difunto al caminante: *Hegemón* (s. IV a.C.), A.P. VII, 436:

Εἴποι τις παρὰ τύμβον ἰὼν ἀγέλαστος ὀδίτας  
τοῦτ' ἔπος "Ὀγδώκοντ' ἐνθάδε μυριάδας  
Σπάρτας χίλιοι ἄνδρες ἐπέσχον ἄγλημα τό Περσῶν  
καὶ θάνον ἀστρεπεΐ· Δῶριος ἄμελέτα".

Diga algún caminante pasando grave ante mi tumba  
esta palabra: "Aquí a ochocientos mil,  
lo mejor de los persas, mil hombres de Esparta los detuvieron  
y murieron sin dar la espalda; disciplina doria".

Sobre la inmortalidad del alma, numerosos son los que se refieren a la de Platón como hallándose ya entre los dioses concordando varios autores (cf. *Espeusipo*, A.P. XVI, 31); también *Calímaco* en doble referencia, A.P. VII, 471:

Εἴπας "Ἥλιε, χαῖρε", Κλεόμβροτος Ὀμβρακίωτης  
ἦλατ' ἄφ' ὕψηλοῦ τείχεος εἰς αἴδην  
ἄξιον οὐδὲν ἰδὼν θανάτου κακὸν, ἀλλὰ Πλάτωνος  
ἐν τῷ περὶ ψυχῆς γράμμ' ἀναλεξάμενος.

Habiendo dicho: "¡Oh Sol, adiós!", Cleombrotos de Ambracia  
salto desde una alta muralla hacia el Hades,  
sin haber visto ningún mal digno de muerte, sino al terminar  
un escrito de Platón, uno solo sobre el alma.

La inmortalidad del alma supone a su vez, una geografía mítica, el Hades como morada eterna con sus ríos, el Leteo o el Aqueronte, o con el Cerbero o con sus divinidades *inferi*, Perséfone o Hades, el celoso esposo fúnebre, arrebatador de doncellas antes de sus nupcias (cf. A.P. VII, 13, 710, 712, etc.).

Pocos son los epigramas que niegan el destino ulterior, como éste de *Calímaco* que no carece de una pizca de ironía expresándose con un diálogo entre el alma del difunto *Charidas* y un caminante, A.P. VII, 524, 3-4:

v.3 ὦ Χαρίδα, τί τὰ νέρθε;  
Πολύς σκότος.  
Αἰ δ' ἄνοδοι τί;

v.4 Ψεῦδος.  
Ὅ δὲ Πλούτων;  
Μῦθος, Ἀπωλόμεθα.

¡Oh Charidas! ¿Y lo de abajo, qué?

Mucha oscuridad.

¿Y los caminos de regreso, qué?

Mentira.

¿Y Plutón?

Fabulación. Estamos perdidos.

Debemos entender que tampoco el alma subsiste según el *apwlomeqa*, pero admitamos que el discurso ficcional implica un posible diálogo de ultratumba y la posesión de la memoria, al menos, por parte del difunto.

La condición del alma en el Hades es desdichada, igualitaria e indiferente a los distinguos terrestres sociales o morales, ej. *Anyte*, A.P. VII, 538:

Μάνης οὐτος ἀνὴρ ἦν ζῶν ποτε· νῦν δὲ τεθνηκῶς  
ἴσον Δαρείῳ τῷ μεγάλῳ δύνεται.

Manes era este hombre cuando vivía; pero ahora habiendo muerto puede tanto como el gran Darío.

Esta concepción lleva a lo sumo, a una callada resignación, no siempre acatada por el familiar sobreviviente, suicida desesperado algunas veces, o mejor a un diálogo dramático como este *anónimo* (A.P. VII, 335, 5-6) entre el hijo muerto y la madre inconsolable:

Τί περισσὰ θρηνεῖς; τί δὲ μάτην ὀδύρεαι;  
Εἰς κοινὸν Ἄϊδην πάντες ἤξουσι βροτοί.

¿A qué estos inútiles trenos? ¿A qué lamentarse en vano?

Hacia el Hades común irán todos los mortales.

Lo común es una catábasis del alma al Hades; escasos ejemplos se dan de una anábasis olímpica tratándose de seres excepcionales como Platón; el autor pregunta a un águila que sobrevuela una tumba por el objeto de su búsqueda y el ave contesta según *Simias*, A.P. VII, 62, 3-4:

Ψυχῆς εἰμὶ Πλάτωνος ἀποπταμένης ἐς Ὀλυμπον  
εἰκῶν· σῶμα δὲ γῆ γηγενὲς Ἄτθις ἔχει.

Soy el ícono del alma de Platón que vuela al Olimpo;  
al cuerpo de la tierra nacido, la tierra ática lo tiene.

Casos tales se dan con el alma de Solón (VII, 87), Diógenes el Cínico (VII, 64), Anaxágoras (VII, 94); un caso especial es la apoteosis de un príncipe de la dinastía ptolemaica previsible por la concepción del culto al emperador, cf. *Antípater de Sidón*, A.P. VII, 241, 11-12:

.....δὴ γὰρ ἄνακτας  
τοίους οὐκ' Αἴδας, Ζεὺς δ' ἐς Ὀλυμπον ἄγει.

.....pues a príncipes  
tales, no Hades, sino Zeus los conduce al Olimpo.

La muerte de los soldados que han combatido a los persas o en grandes batallas con valor ejemplar tiene un *plus* especial: la fama de sus virtudes les confiere una vida *aquí* imborrable<sup>4</sup>, ej. *Parmenión*, A.P. VII, 239, 2:

.....ἀνικήτων ἄπτεται οὐδ' Αἴδης.

.....de los invencibles no se apodera Hades.

Esa invulnerabilidad que confiere la virtud tiene un sentido docente: cada ciudadano debe tener el coraje de morir por su tierra (cf. *Simónides*, A.P. VII, 251).

Tampoco los poetas mueren por sus cantos, ni los héroes del mito porque los cantó la poesía, así un poeta, amigo de Calímaco (cf. A.P. VII, 80, 5-6) ya no es más que vieja ceniza, pero

αἱ δὲ τεαῖ ζῶουσιν ἀνδόνε, ἦσιν ὁ πάντων  
ἀρπακτῆς Αἴδης οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ.

pero tus ruiseñores viven, contra los que Hades,  
el que se apodera de todas las cosas, no arroja su mano.

Un problema a considerar es la *imitación*, pues cuando el poeta tiene un molde con tantos elementos prescriptos, aunque haya designio artístico, la *mimesis* diluye la sinceridad de los sentimientos y falta una conmoción real en el bello cincelado de las palabras como en los epigramas escritos por encargo, los de condolencias oficiales, los ejercicios retóricos de escuela<sup>5</sup>.

Hay una serie de epitafios cuyos destinatarios son gente anónima y sin voz en la sociedad, mujeres, niños, trabajadores de diversos oficios, cuyo despojamiento toca la piedad del autor -y la del lector-, y por ello corre un soplo desgarrador que rompe los esquemas sepulcrales.

En estos casos, el detalle apunta con sencillez a lo cotidiano, al cumplimiento de los deberes hogareños o laborales o propios del estado en mujeres (madres ancianas, esposas muertas en el parto, desposadas recientes, doncellas casaderas), niños o recién nacidos; así hablan esposas difuntas enumerando sus virtudes domésticas (A.P. VII, 340, 423, 424, 425, 464, 465), con ligeras variantes sobre las circunstancias de su muerte.

El contenido narrativo apunta a destacar -si el personaje es ilustre-, numerosos elementos de su biografía en un *racconto* de cargos y batallas como en latín los de C. Lucio Escipión Barbato (C.I.L. I, 30) y Lucio Escipión, hijo del anterior (C.I.L. I, 32), cf. Schroeder (Schroeder, 1980, p. 10-11); con otro criterio, ciertos autores toman un hecho o rasgo saliente del difunto o su obra capital, en una palabra, su *ακμη* como señala N. Herescu a propósito de los epitafios latinos (Herescu, 1958, p. 420-458)<sup>6</sup>.

La convención literaria requiere en el difunto conservación de idéntica memoria y sentimientos, por eso la ficción se quiebra si el muerto se olvida de los vivos, así en el *anónimo* de A.P. VII, 346, 3-4:

Αἰεὶ ζητήσω σε· σὺ δ', εἰ θέμις ἐν φθιμένοισι,  
τοῦ Λήθης ἐπ' ἔμοι μὴ τι πίης πόματος.

Siempre te añoraré; si entre los muertos está permitido,  
en cuanto a mí, no bebas el agua del Leteo.

que como sabemos es el río del olvido y que como tema recurrente en Horacio (*Odas* IV, 7) es lo que hace verdaderamente trágica a la muerte, porque se rompe la trama vital de las relaciones humanas.

## La Muerte de la Amada

Nuestro objetivo es la amada o esposa muerta que deja desolados al marido, a los ancianos padres o a los hijos pequeños y desorganizado el hogar, pero particularmente destrozado al amante, pues el amor elegíaco alejandrino o romano pone el acento sobre la amada única sin relación matrimonial estable.

En este sentido resulta interesante como precedente el epigrama de *Meleagro* motivado por la muerte de su amada Heliadora, tal vez seudónimo de una mujer con la que el poeta tuvo una experiencia amorosa innegable (basta revisar los epigramas -17- a ella dedicados); inscripto o no sobre su sarcófago o lápida, al lematista de la A.P. le pareció admirable y pleno de sentimiento θαυμαστόν καὶ πάθους μεστόν ὄλον, opinión compartida de allí en adelante por la mayoría de los comentaristas (cf. la nota de P. Waltz en su edición de la A. P. VII, 476, tomo V, p. 59). P. Fedeli (Fedeli, 1980, p. 133) ve aquí un signo inequívoco de la predilección de Catulo por Meleagro para quien el amor es una experiencia apasionada que se vive con total entrega y sin infidelidades. Veámoslo:

Δάκρυά σοι καὶ νέρθε διὰ χθονός, Ἡλιοδώρα,  
δωροῦμαι, στοργᾶς λείψανον, εἰς Αἶδαν  
δάκρυα δυσδάκρυτα, πολικλαύτῳ δ' ἐπὶ τύμβῳ

- σπένδω, μνᾶμα πόθων, μνᾶμα φιλοφροσύνας.  
 5 Οἰκτρὰ γὰρ, οἰκτρὰ φίλαν σε καὶ ἐν φθιμένοις Μελέαγρος  
 αἰάζω, κενεὰν εἰς Ἀχέροντα χάριν.  
 Αἰαί, ποῦ τὸ ποθεινὸν ἐμοὶ θάλος ; Ἄρπασεν Ἄδας,,  
 ἄρπασεν ἄκμαϊον δ' ἄνθος ἔφυρε κόνις.  
 Ἄλλά σε γουνοῦμαι, Γᾶ παντρόφε, τὰν πανόδυρτον  
 10 ἡρέμα σοις κόλποις, μᾶτερ, ἐναγκάλισαι.

Lágrimas también allá abajo a través de la tierra, Heliodora,  
 te ofrezco, reliquia de mi ternura, hasta el Hades:  
 lágrimas amargas sobre tu llorada tumba  
 derramo como libación, memoria de mis añoranzas, memoria de mi afecto.  
 Con dolor pues, con dolor, amada, incluso entre los muertos, yo, Meleagro,  
 te lloro, a ti, vana gracia para el Aqueronte.  
 ¡Ay! ¿Dónde el brote para mí añorable? Lo arrebató Hades,  
 lo arrebató: el polvo mancilló la flor de su edad.  
 Pero -te suplico-, tierra nutriz de todo, a la muy llorada  
 dulcemente en tu regazo, madre, estréchala.

Fordyce (Fordyce, 1961, p. 388) considera a VII, 476 lo más cercano a Catulo, c.101, pero podemos también allegarlo al c. 96 por tratar la muerte de la mujer amada.

El llanto de Meleagro horada la tierra y con él llega hasta el Hades para que ella reciba esa reliquia de su ternura, constituyendo un excelente variación del discurso a las cenizas mudas. Aquí importa el dolor del amante que supone un alma aún sensible en Heliodora, pero vano es el homenaje en el reino de los muertos; Hades que la sustrajo y mancilló su juventud en flor, vuelve inútil en esta ribera la pena del amante; sólo le resta a Meleagro, como único consuelo la compasión de la tierra, para que al menos, ciña con dulzura su ceniza, invocación que resulta un τόπος común para clausurar epitafios (idem Meleagro, A.P. VII, 461 y 470), variante del *sit tibi terra levis* de los latinos, ya que acoge en su seno, ligera y maternal a sus hijos; puede haber un matiz de intensidad entre los habituales ἄβαρής (no pesada, VII, 461 y 462) y ἔλαφρή (ligera, VII, 470 y 479) de la fórmula y el adverbio ἡρέμα (dulcemente) con que Meleagro encarece a la tierra para que reciba a la tan llorada.

La poesía sepulcral, sin designio literario o con él, según lo visto, maneja una serie de lugares comunes compartidos por la retórica funeraria griega y latina; esta comunidad de τόποι en una poesía signada por numerosas fórmulas, algunas ineludibles, evidencia a lo largo de varios siglos, por lo menos de Simónides a Catulo, una serie de creencias comunitarias, bastante estables en una sociedad como la antigua; las convicciones del común registran una permanencia admirable a la que sólo rompe o modifica el embate de los epicúreos o ciertos casos de un elaborado escepticismo individualista; por el contrario, las corrientes platonizantes intensifican la meditación sobre la inmortalidad del alma, noción angular sobre la que se asienta esta especie lírica generadora de diversas formas dialógicas, narrativas, etc. y otras derivaciones de su tratamiento; los poetas añaden a las múltiples variaciones estilísticas, hondura del sentimiento, reflexión sobre las condiciones inciertas del conocimiento y el recuerdo, conservación del πάθος y posibilidad de comunicación u otras propiedades del alma en el más allá.

La poesía latina, guardando creencias y formas literarias, registra como la griega esta especie lírica en Roma, "le pays par excellence de la poésie funéraire" (Grimal, 1978, p. 300); veamos algunos epitafios registrados en el C.I.L., no siempre en dísticos:

C.I.L. VIII,4447

*Aeternae domus hec est,  
 pausum laboris hic est,  
 aliquid memoriae hoc est.*

Eterna es esta morada,  
 la pausa del trabajo aquí está,  
 esto es algo para la memoria.

En la lápida consta que Q. Fonteius Saturninus lo hizo en vida para su tumba. También en *C.I.L.* VIII, suppl. III, 20288, una esposa muerta de parto encarece al marido con entrañable sentido familiar, el no llorarla y cuidar al hijo, porque su alma ya está entre los astros del cielo<sup>7</sup>.

Podemos seguir con Ennio celebrando muertos ilustres o con Aulo Gelio honrando en *Noctes Atticae* I, 24 a los viejos poetas, Nevio, Ennio, Pacuvio, Plauto, etc.

Cuando Catulo, promediando el siglo I a.C., se dispone a poetizar movido por la muerte de su hermano o por la de la mujer de Calvo o por alguna evocación literaria, tenía detrás inúmeros epitafios griegos y romanos, más una poesía funeraria en ambas lenguas plena de un bagaje de fórmulas y recetas con las que el veronés se enfrenta para aceptar, rechazar, modificar, recrear, añadir, ironizar, innovar o ennoblecer con su peculiar alquimia la presencia de la muerte en los que más ama.

## Parte II: LA QUIEBRA DE LA RETÓRICA SEPULCRAL EN CATULO

### *Catulo y el Tema Funerario*

¿Cómo repercute en Catulo el tema funerario de fuentes griegas y latinas, literarias o sepulcrales?

Veamos. La muerte no es el tema mayor de Catulo, pero el poeta, sin eludirlo, lo hace el motivo central de los *carmina* referidos a la pérdida de su hermano muerto en Troya, a quien fraternalmente le rinde homenaje póstumo en un viaje realizado con esa intención. Las referencias a ese episodio familiar figuran en c. 65, 4-14, c. 68, 19-26 y c. 101, como tema subsidiario aparece encadenado con otros motivos<sup>8</sup> o en referencias mitológicas propias de los *carmina docta*.

### *Carmen 101*

De los mencionados nos interesa el c. 101, que no es exactamente un epigrama sepulcral, sino recordatorio de la muerte acaecida un tiempo antes, como si el poeta hablando a su hermano realizara un homenaje con un debido ritual frente a la tumba y después de rendirle tributo exequial, pleno de lágrimas se despidiese para siempre revistiendo la vieja fórmula de saludo con un vigor y un sentimiento inenarrables:

v. 9-10 *Accipe fraterno multo manantia fletu  
atque in perpetuum, frater, ave atque vale.*

Este poema, casi una pequeña elegía<sup>9</sup>, reúne los elementos consabidos en la retórica sepulcral, como la alocución del familiar al muerto, aquí un monólogo y no un diálogo, ya que Catulo es congruente con la presentación de su hermano como *mutam cinerem*<sup>10</sup> (v. 4); la entrega de ofrendas mortuorias rituales por parte de la familia<sup>11</sup> y las *novissima verba* o saludo final; sin embargo, en estos lugares comunes hay indicios de una romanización y del sello personal del veronés como la referencia al propio viaje de Italia a Troya (v. 1), la exigencia de un ritual según *prisco more parentum* (v. 7), el sentimiento personal hondamente doliente -corroborado con los dativos de daño *mihi* (v. 5 y 6)-, que impregna todo el poemita, la renovación del saludo final con el agregado *in perpetuum*, como si se rubricase no sólo la existencia *post mortem* del alma<sup>12</sup>, sino la aceptación del homenaje y el cariño fraterno del que sabe que nunca volverá. Fordyce (Fordyce, 1961, p. 388) añade logros estilísticos como la simplicidad y distinción de lengua y metro, la aliteración de la *m* como un cuidadoso *labor limae*, en suma "*a recognized literary form into something more intimate and personal*" (Fordyce, idem).

### *Carmen 96*

En este epigrama nos encontramos con una situación inédita en la poesía y con el entrecruce suavemente aludido de motivos no estrictamente funerarios que convierten al c. 96 en un poema muy especial. Veámoslo:

Maria Delia Buisel de Sequeiros: Catulo 96:  
el amor más poderoso que la muerte.

*Si quicquam mutis gratum acceptumve sepulcris  
accidere a nostro, Calve, dolore potest,  
quo desiderio veteres renovamus amores  
atque olim missas flemus amicitias,  
certe non tanto mors immatura dolori est  
Quintiliae, quantum gaudet amore tuo.*

Si algo grato y aceptable a los mudos sepulcros puede, Calvo, allegarse desde nuestro dolor, por el ansia con que renovamos viejos amores y lloramos afectos antaño abandonados, por cierto su muerte prematura no es causa de tan gran dolor para Quintilia, cuanto ella se goza con tu amor.

Empecemos por la anécdota.

El poeta Caius Licinius Macer Calvus, de origen patricio, hijo de un famoso orador y miembro antisyllaniano del senado, pertenecía al círculo neotórico y estaba ligado con Catulo por la *sodalitia* que unía a ese grupo de poetas (cf. c. 14, 50 y 53). Murió bastante joven, pero antes quedó viudo al fallecer su mujer Quintilia, pérdida que origina nuestro poema.

Lachmann, Kroll (Kroll, 1960, p. 269) y Fordyce (idem, p. 386) suponen ciertos sobreentendidos: Calvo habría escrito al morir Quintilia una elegía a la que podrían pertenecer dos versos citados posteriormente por otros autores y con independencia de los referentes.

El frag. 16 (Morel) es un pentámetro incompleto:

..... *cum iam fulva cinis fuero*

..... cuando ya sea ardida ceniza.

El fragmento 17 (Morel) es un pentámetro completo:

*forsitan hæc etiam gaudeat ipsa cinis*

quizás se goce también esta misma ceniza

Propercio en II, 34, 89-90 nos documenta dicha relación:

*Hæc etiam docti confessa est pagina Calvi,  
cum caneret miseræ funera Quintiliae,*

También esto confesó la página del docto Calvo como cantase la muerte de la malograda Quintilia,

El significado del pronombre *hæc* se comprende en el contexto; el amor apasionado de Catulo precede al de Calvo, y el de Gallo por Lícoris lo sigue en referencia a los autores de elegías amorosas. Para Syndikus (Syndikus, 1987, p.90) la inclusión de Quintilia en II, 34 entre las amantes de renombre, la descarta como esposa; también le resulta sospechoso el uso de **caneret**, verbo épico, aplicado a posibles elegías de Calvo.

Sin embargo, Calvo no siempre habría sido muy fiel a su mujer, según Ovidio en *Tristia* II, 431-2:

*par fuit exigui similisque licentia Calvi  
detexit variis qui sua furta modis.*

pareja y semejante fue la licencia del pequeño Calvo quien cubrió sus engaños de diversas maneras.

Compara Ovidio la permisividad de Calvo con la suya. Según W. A. Camps (Camps, 1967, p. 233), Calvo tuvo como tema de sus elegías amores extraconyugales. También se ha discutido si Quintilia era esposa o amante de Calvo; tal vez por la posición social de ambas familias, ella debería haber sido por su elevado origen -según su nombre- su cónyuge; no olvidemos que para la elegía erótica el rol femenino corresponde a la amante transgresora y no a la esposa legal. La realidad puede ser bien distinta y aquí no tiene importancia.

Para Kroll (ibidem), Fordyce (ibidem), Granarollo (Granarollo, 1967, p. 31) y Syndikus (Syndikus, 1981, p. 89), Calvo habría enviado a Catulo la elegía de su inconsolable dolor y nuestro carmen 96 sería la respuesta a ese envío. De ser así nuestro tema funerario revestiría una *forma epistolar en verso* de la que la literatura latina ofrecerá a partir de la época imperial innumerables ejemplos con Horacio a la cabeza.

Las primeras cartas en verso registradas son precisamente de Catulo: el c. 65 a Hortensio y el c. 68 a Allio. Nada se dice del c. 96; sin embargo, es necesario discernir si hay elementos epistolares en él, que no son siempre los de la carta en prosa con sus partes fijas, prosa cuyos testimonios más antiguos pertenecen al siglo II a.C.

El epistolario más considerable coetáneo con Catulo es el de Cicerón con 774 cartas y 90 contestaciones conservadas. Hay epístolas públicas y privadas y a su vez éstas últimas pueden dividirse en a) meramente informativas y b) las que comunican sentimientos de alegría o dolor; las últimas, en tono serio, tratan de confortar y prometen ayuda.

El c. 96 se insertaría dentro del tópico de la consolatio, específicamente la de carta de pésame o condolencia, pero encuadrada en la forma epigramática funeraria propia del dístico elegíaco. Esto implica una transferencia del tema sepulcral, ya que aquí no hay epitafio ni la convencional relación con el muerto. Todo lo cual resulta ya una primera novedad.

*Versos 1-2:* Hay dos destinatarios: el marido inconsolable tratado en segunda persona y Quintilia, la esposa difunta, en tercera persona; el emisor, coincidente con el poeta, ve la situación desde afuera, pero de entrada se incluye en los dos dísticos iniciales en diálogo con Calvo, aportando otro dato original junto al desdoblamiento del receptor, como si las palabras dirigidas a Quintilia sólo pudieran llegarle a través de Calvo.

Sin embargo, por participar del carácter epistolar, Kroll (ibidem) ve su redacción algo desmañada; Fränkel (Fränkel, 1956, p. 278-288) considera duro el paso de un dístico a otro, así *quo desiderio* (v.3) al retomar *dolore* (v.2), resulta pesado y repetitivo, lo mismo el encabalgamiento entre los v. 5 y 6; volviendo a Fränkel *gratum acceptumve* deviene un pleonismo ripioso, aunque sea fórmula registrada en el teatro (cf. Plauto, *Stichus*, 50 y *Truculentus*, 617) y en la prosa (Cicerón, *Philippicae* XIII, 50 y *Disputationes Tusculanae* V, 45). En suma para Fränkel el c. 96 no es formalmente lo mejor de Catulo.

Podríamos alegar en favor del veronés que la epístola versificada no excluye la expresión coloquial propia de la prosa y que gran parte de la poesía catuliana registra inclusiones de ese origen.

Otro problema planteado es el valor de la subordinada condicional del primer dístico que arrastra una nueva proposición en el segundo, antes de llegar a la oración principal del v. 5.

Para Fränkel (ibidem) este *si* es *dubitativo* porque relativiza dos creencias: la supuesta inmortalidad del alma y la improbable comunicación entre el muerto y el vivo, como si en realidad dijera “suponiendo que exista el alma y que ella pueda recibir nuestro homenaje, entonces algo de lo que decimos o hacemos podría alegrarla”.

Este relativismo se justificaría por el c. 5, si es que tomamos en serio el soplo epicúreo que lo informaría, pero si se tratase de la astucia calculada de un seductor para acceder a las efectividades del *carpe diem* en compañía de Lesbia, como lo ha visto más de uno<sup>13</sup>, el sustrato materialista se diluye en importancia.

Por otra parte, el poeta puede haber cambiado y retornado en la época de los c. 96 y 101 a las creencias inculcadas en su infancia exentas de elucubraciones filosóficas.

Para Syndikus (ibidem), el período condicional se remonta a una fórmula epigramática del tópico de la *consolatio* por la que se desliza cierto escepticismo marcado por *mutis sepulcris* (variante de *muta cinis*), pero paradójicamente *gratum acceptumve* rubrica que la muerte no puede con un sentimiento profundo.

Para J. Granarollo que ha estudiado cuidadosamente los períodos condicionales en Catulo (Granarollo, 1967, p. 30-32), los *si* con indicativo (exceptuando los que van con ambos futuros y los que expresan deferencia con los dioses) están desprovistos del matiz de duda y son por cierto *reales* y *aseverativos* (el comentarista registra 30 ej.), por eso interpreta “si es cierto que podemos hacer llegar nuestro homenaje a los muertos, entonces verdaderamente el alma de Quintilia se

alegra”.

Compartimos el criterio de Granarollo destacando -lo que él no hace- el adverbio **certe** al comienzo del v. 5 lo cual corrobora su tesis, aisladamente rescatado por Fordyce (ibidem, p. 386) a causa de su valor enfático con el que refuerza la apódosis de un período condicional.

Otra observación: el verbo *accidere* no tiene aquí valor impersonal (suceder, ocurrir), sino más bien de ovimiento según su etimología (caer hacia, acceder, allegar, acercar, aproximar), explicitado por el complemento *unde*, pero sin marcar su término; éste queda en un ambiguo silencio porque es *doble*: a) los *mutis sepulcris* o sea Quintilia y b) un *tibi* inexistente reemplazado por el vocativo *Calve*; tan económica concisión desemboca en el último dístico donde en las palabras extremas *Quintiliae* y *tu* se unen los dos receptores en el discurso y en el amor, justificándose el encabalgamiento, impropio según Fränkel.

*Versos 3-4*: El segundo dístico plantea algunas dificultades no siempre examinadas a fondo por omisión o parcialización.

El comienzo *quo desiderio* es para Fränkel (ibidem) duro y prosaico, además de pleonástico, pero Fordyce (ibidem) atenúa la crítica pues *desiderio* define a *dolore* con mayor precisión; Syndikus (ibidem) siguiendo la conjetura de B. Guarinus, reemplaza *quo* por *quom*, ya que si bien el *quo* tiene explicación sintáctica, resulta demasiado expletivo. Los tres comentaristas suponen que *desiderio* depende formalmente de *renovamus*, pero si lo fuese de *potest accidere*, tratándose de un relativo proléptico, la falta de fluidez desaparece<sup>14</sup> e inclusive la rispidez del *quo*.

El hexámetro y el pentámetro constituyen una oposición significativa y no un paralelismo reiterativo; Fränkel (ibidem) admite que el *nos* no es un plural mayestático, sino una delicada intrusión de Catulo compartiendo error y dolor, para hacer menos duro el *tu* que en realidad correspondería, pero ambos *renovamus amores* y *flemus amicitias* se refieren sólo a Calvo y a sus posibles infidelidades (*furta* en el decir de Ovidio); este paralelismo semántico - siguiendo a Fränkel - surge del valor de *missas* tan discutido por la exégesis catuliana; pero el oxoniense, después de una minuciosa pesquisa, considera que no es sinónimo de *amissas* (perdidas), en referencia a Quintilia perdida por la muerte, sino simplemente *missas* (abandonadas) en alusión a sus anteriores y no muy antiguas infidelidades, de las que en su momento se habría arrepentido; visto así el paralelismo conduce a una  $\sigma\tau\acute{o}\sigma\iota\varsigma$  o detención del hilo narrativo que quita justificación a la intromisión de Catulo, quedando esto en pura cortesía.

Syndikus (ibidem) continuando a los enmendadores humanistas, restituye *amissas* con el sentido justo de *perder*, pero sigue a Fränkel insistiendo en que el sujeto real de ambos verbos es sólo Calvo; como el *olim* le plantea dificultades por la idea de un pasado más bien lejano, sostiene que el v. 4 contiene una afirmación de carácter general y no particular.

Por el contrario, creemos que hay una fuerte oposición entre ambos verbos y que el sujeto *nos* incluye en los dos casos a Catulo y a Calvo, pero con distinta intensidad en cada verso: la renovación de los viejos amores es posible a Calvo - después de sus infidelidades - unido fuertemente a su mujer en el momento de la muerte, desgarrado, pero con la certeza del mutuo amor; de allí la importancia del prefijo *re* de *renovamus*.

En cambio, el *olim missas flemus amicitias* concierne más a Catulo y a su relación con Lesbia, a esta altura tal vez ya definitivamente perdida o abandonada - según el exégeta a seguir -, aunque ambos están vivos, guardando la certeza de una relación irrecuperable; además, en las vivencias de Catulo el amor no se ha concretado en matrimonio, como en el caso - al parecer - de Calvo, y por eso entre el c. 96 y la elegía IV, 11 de Propertio se tiende un puente en un tema atópico, según P. Fedeli, en la elegía latina: la fidelidad conyugal en el matrimonio.

El contraste le presta al poema una dinámica más trágica, porque viéndola así, la situación de Calvo es menos dolorosa que la de Catulo; la muerte no quiebra el mutuo amor de los esposos, pero en vida, Catulo y Lesbia han destruido su amor y eso es sin remedio; además nuestra interpretación vuelve más coherente la resolución del último dístico.

*Versos 5-6*: en efecto, si el amor de ambos esposos es imperecedero, aunque parezca una enormidad, el deceso de Quintilia no es motivo de un dolor tan grande; si Catulo se dirigiera así a Calvo, por muy coherente que fuese el razonamiento, es decir, el silogismo, resultaría falto de delicadeza y hasta grosero con el alma lastimada del amigo, pero la ternura del veronés lo hace

entonces dirigirse, precisamente aquí a la difunta Quintilia; es para ella, antes que para Calvo, que se atenúa y dulcifica la magnitud de la propia muerte, ya que la esposa se regocija *realmente con* el amor imperecedero que continúa prodigándole Calvo<sup>15</sup>.

En suma, para Catulo es más terrible la carencia de amor en vida, que la muerte con amor.

## Recapitulación

La construcción *cíclica* así considerada, con el marcado y trágico contraste del dístico central<sup>16</sup>, comenzando y terminando con Quintilia unida para siempre a Calvo, no nos parece tan desmañada ni torpe y tal vez - con dureza de oído -, no escuchamos el chirriar de las bisagras oídas por Fränkel al pasar de un dístico a otro.

El soplo del amor duradero campea señero por los seis versos restantes, contrastando con el definitivamente perdido de Lesbia y de Catulo, lo que contribuye a realzar el vínculo unitivo de Calvo y Quintilia (oposición no entrevista por Syndikus quien empobrece esquemáticamente la riqueza y modulación de los contenidos epigramáticos), vínculo fortificado con el afecto tributado a ambos por el veronés, afecto no roto y sí duplicado ante el desconuelo del amigo y que justifica la inclusión de Catulo como tercero, pero no en discordia.

Todo esto con un marcado tono elegíaco.

## El Epigrama Elegíaco en la Crítica Actual

Los estudiosos modernos, pese al apartamiento del veronés, aunque no total, del *canon* clásico<sup>17</sup>, han indagado los elementos elegíacos de toda su obra y si bien todavía es *quaestio disputata* ya nadie duda en considerar elegíaca la secuencia de los c. 65, 66, 67 y 68 con su unidad inconfundible de lo narrativo con lo lírico, de la digresión mítica con la experiencia íntima, de contraste entre pasado dichoso y presente desdichado, de simbiosis entre el ἔλεγος alejandrino con el θρηῆνος arcaico y la *nenia* latina.

Esta compleja imbricación confluye en "la forma mayor de la elegía" (Alfonsi, 1961, p. 9-22), junto a la cual se acopla una "forma menor", ejemplificada por ciertos epigramas elegíacos, donde se ha omitido el dato mitológico en favor de una limpidez constructiva más simple y lineal en la presentación de los sentimientos y de los ingredientes narrativos más ocasionales o puntuales.

Esta línea no deriva de la elegía docta helenística, sino del epigrama amoroso o funerario alejandrino y de otros ingredientes latinos, paralelamente revalorizados por algunos críticos<sup>18</sup>, como los epitafios arcaicos en dísticos elegíacos (cf. C.I.L.) y los de Ennio para muertos ilustres, los epigramas laudatorios de Varrón, ciertos *graffiti* pompeyanos con mezcla de lengua culta y coloquial, el erotismo melancólico de Plauto (cf. *Curculio* y *Mercator*), además de la poesía elaborada por la inmediata generación pre-catuliana.

## Conclusión

Creemos que este breve y condensado epigrama se convierte en la primera elegía latina donde el tópico *funerario* no sepulcral se une con los de la *consolatio* ante las desgracias irreversibles y el *amor perdido* ineluctablemente (éste anida en el corazón de la elegía latina inclusive desde los *carmina docta* y de modo especial en la elegía augustea) subordinándose los tres al tema del *amor más allá de la muerte* con una certeza de conocimiento y afecto *por parte* el difunto que desdice el *forsitan* dubitativo del verso de Calvo (frag. 17) y constituye una novedad y una audacia respecto de la epigramatística alejandrina; ésta no fue, y con vacilaciones más allá del ejemplo aducido por Antípater de Sidón (A.P. VII, 23), dudoso de que los portentos irrealizables por él deseados en la tumba de Anacreonte, causasen placer a su destinatario (cf. nota 15).

Catulo inaugura en un marco epigramático y epistolar el tema del *amor más poderoso que la muerte*, ya que ésta deja de ser la *ultima linea rerum* como dirá más tarde Horacio y no impide la mutua correspondencia de los amantes situados en el aquende y en el allende, tópico de larga

prosapia en la literatura latina (cf. después Propercio II, 27) y romance (cf. el soneto de F. de Quevedo *Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra...*); en el c.96 la situación gozosa *post mortem* de Quintilia queda realizada por el contraste con la irretornable posición de Catulo y Lesbia, vivos, pero muertos e inexistentes para el amor.

Esta simbiosis temática quiebra la anterior retórica funeraria y constituye al c. 96 en uno de los poemas raigales de la elegía latina, que no podría explicarse sin esta fundación catuliana.

## Notas

- 1 - Cicerón en carta a Ático (VII,2,1) es el que los bautizó como οι νεωτεροι, en el sentido que el comparativo griego tiene de producir algo nuevo, inesperado o revolucionario, pero ¿no podría también implicar este uso una comparación tácita con la generación anterior que el Arpinate no desconocía?.
- 2 - Granarollo, J. *Catulle à l'origine de l'élegie latine*, Mulhouse, *Actes du Colloque international sur l'élegie romane*, fasc. X, 1980, p. 27-36.  
El autor comparte con W. Wimmel la idea de que "ce n'est pas exclusivement l'épigramme hellénistique, mais aussi et surtout le lyrisme très subjectif de Sappho qui a pu encourager Catulle à manifester son intériorité sous les formes poétiques les plus diverses" (p. 35).
- 3 - Citamos los epigramas por la edición de P. Waltz *Anthologie grecque*, Paris: Les Belles Lettres, 1941, t. IV y V para el libro VII. También consultamos la edición de H. Beckby para la colección *Tusculum*, München, E. Heimeran, 1965-7. De consulta útil resulta el manual de Körte, A. y Händel, P. *La poesía helenística*, Barcelona: Labor, 1973, p. 249-273.

*Calímaco, A.P. VII,447:*

Σύντομος ἦν ὁ ξεῖνος· ὃ καὶ στίχος οὐ μακρὰ λέξεων  
"Θῆρις Ἀρισταίου Κρής", ἐπ' ἔμοι δολιχός.

Cortito era el extranjero; tampoco la línea dirá grandes cosas:  
"Teris, hijo de Aristeo, cretense", para mí, largo.

- 4 - Cf. la serie de epigramas patrióticos en *A.P. VII, 225 a 259*.
- 5 - Los de *Damagetas (A.P. VII, 10)* o *Antípater de Sidón (A.P. VII, 8)* a la muerte de Orfeo reúnen muy bien dispuestos una serie de lugares comunes, pero sin una real vibración.
- 6 - El autor analiza dos tipos de epitafios por su contenido: los que destacan toda una serie de hechos memorables del difunto como el de Dido en *Eneida IV* o sólo uno considerado su culminación ο ακμη, como el de la misma reina en las *Heroidas* de Ovidio.
- 7 - Las dos citas del *C.I.L. VIII* han sido tomadas del estudio de A. Schroeder ya mencionado, p. 10-20.

*C.I.L. VIII, suppl. III, 20288:*

*Causae meae mortis partus fatumque malignum,  
set tu desine flere, mihi karissime coniux,  
et filii nostri serva communis amorem:  
nam meus ad caeli transivit spiritus astra.*

La causa de mi muerte, el parto y el hado maligno.  
Mas deja de llorar por mí, esposo queridísimo,  
y guarda el amor de nuestro hijo común:  
pues mi espíritu pasó a los astros del cielo.

- 8 - En el c. 5 el tema de la muerte se enfrenta en contrapunto con el tema del amor para suscitar el *carpe diem*.
- 9 - U. von Wilamowitz denomina al c. 101 *kleine Elegie (Hellenistische Dichtung I, 234)* en cita de C.J. Fordyce (Fordyce, 1961, p.388).

*Multas per gentes et multa per æquora vectus  
advenio has miseræ, frater, ad inferias,  
ut te postremo donarem munere mortis  
et mutam nequiquam alloquerer cinerem.*

- 5 *Quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,  
heu miser indigne frater adempte mihi,  
nunc tamen interea hæc, prisco quæ more parentum  
tradita sunt tristi munere ad inferias,  
accipe fraterno multum manantia fletu,  
10 atque in perpetuum, frater, ave atque vale.*

10 - Cf. A.P. VII, 467, 8: κωφά κόνις (muda ceniza).

11 - Estas ofrendas podían ser libaciones, *inferiæ* o don del agua, vino, leche, miel, flores o la cena *novemdialis* con huevos, lentejas y sal.

12 - Para la inmortalidad del alma en el c. 101 los comentaristas tienen opiniones encontradas:

- a) la niegan G. Lafaye y M. Lechantin de Gubernatis;
- b) dudan Riese, L. Ferrero, E. Fraenkel y H. P. Syndicus; Fraenkel señala que el poeta no simula ninguna seguridad concerniente a una vida *post mortem*; Syndicus se lo pregunta dubitativamente sin adelantar respuesta;
- c) Kroll y Fordyce no se plantean el valor de esta creencia;
- d) la aceptan K. Quinn y J. Granarollo.

13 - Tal es el caso de J. Granarollo (Granarollo, 1967, nota 24, p. 32-33) *et alii*.

14 - El mérito de esta interpretación es de A. Schroeder, (Schroeder, 1980, p. 26-27).

15 - Esta idea es casi extraña a los epigramas precatullanos de la A.P., sin embargo en el VII, 23 de Antípater de Sidón dirigido a Anacreonte, el autor desea que en torno de su tumba florezcan hiedras y flores, broten fuentes de leche y vino

ὄφρα κέ τοι σποδιή τε καὶ ὀστέα τέρψιν ἄρηται,  
εἰ δὴ τις φθιμένοις χρίμπτεται εὐφροσύνα.

para que tu ceniza y tus huesos logren contento,  
si por cierto a los muertos les roza algún placer.

Aquí la fórmula condicional dubitativa, dependiente de expresiones desiderativas, carece de la rotundidad latina y de la certeza que posee a las cenizas de Quintilia.

16 - Syndikus (ibidem) sostiene que el epigrama tiene dos temas evidentes en los versos 1 y 6: dolor por la muerte y amor superior a la muerte y que los v. 3 y 4 sólo manifiestan un pensamiento único construido en paralelo; según el autor un tema nuevo haría difuso el movimiento unívoco del poema, recargaría su estructura y la destruiría.

17 - Así Ovidio lo excluye en *Tristia* IV, 10, 51-4, pero lo incluye en *Tristia* II, 427 y *Amores* III, 9, 59; ya mencionamos Propercio II, 34, 89-90.

18 - Cf. Granarollo, J. (Granarollo, 1980, p. 29) al que se añade el testimonio de Ross, D. (Ross, 1969); ambos indagan además, los elementos latinos integrados al epigrama elegíaco.

## Bibliografía

### Textual

BECKBY, H. *Anthologia Graeca*. München: E. Heimeran, col. Tusculum, 1965-7, 4 B.

WALTZ, P. *Anthologie grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1941, I. VII (tomos IV y V).

FORDYCE, C.J. *Catullus. A commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1961.

KROLL, W. *Catull.* Stuttgart: Teubner, 1960.

LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M. *Il libro di Catullo.* Torino: 1976.

QUINN, K. *Catullus. The Poems.* Glasgow: 1973.

SYNDIKUS, H.P. *Catull. Eine Interpretation. Die Epigramme (69-116) Dritter Teil.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

CAMPS, W.A. *Propertius. Elegies.* Cambridge: Cambridge University Press, 1967.

## De Consulta

ALFONSI, L. *Catullo elegiaco en Gedenkschrift für G. Rhode,* Tübingen: Niemeyer, 1961, p. 9-22.

FEDELI, P. *Propertius et la tradition hellénistique en Actes du Colloque international sur l' elegie latine.* Mulhouse, fasc. X, 1980.

FERRERO, L. *Poetica nuova en Lucrezio.* Firenze: 1949, p.100.

FRÆNKEL, E. *Catulls Trostgedichte für Calvus.* Wiener Studien 69, 1956, p. 278-288.

GRANAROLLO, J. *Catulle à l'origine de l'élégie latine en Actes du Colloque international sur l'élégie latine.* Mulhouse, fasc. X, 1980, p.27-36.

GRANAROLLO, J. *D'Ennius à Catulle.* Paris: Les Belles Lettres, 1971.

GRANAROLLO, J. *L'oeuvre de Catull.,* Paris: Les Belles Lettres, 1967.

GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome.* Paris: P.U.F., 1978.

HERESCU, N. *Le sens de l' epitaphe ovidienne en Ovidiana.* Paris: Les Belles Lettres, 1958, p. 420-458.

HOMMEL, H. *Der Ursprung des Epigramms en Symbola.* Hildesheim: G. Olms, 1976, p. 43-54.

KÖRTE, A. y HÄNDEL, P. *La poesía helenística.* Barcelona: Labor, 1973, p. 249-273.

ROSS, D. Jr. *Style and Traditio in Catullus.* Cambridge, M.: H.U.P., 1969.

SCHROEDER, A. *En torno de la muerte.* Buenos Aires: Biblos, 1980.

WILAMOWITZ, U. *Hellenitische Dichtung in der Zeit des Kallimachos.* Berlin: 1924, 2 B.

SEQUEIROS, M. D. B. de, Catulle 96: l'amour plus puissant que la mort. *Classica*, São Paulo, 7/8: 127-140, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ: Première partie:** *Topica de la rhétorique sépulcrale* - Dans cette section on étudie: a) les rapports entre l'épigramme latin pré-néotérique et néotérique, et ses sources grecques classiques et alexandrines, surtout la *Couronne de Méléagre* tirée de l'*Antologie Palatine* (livre VII pour des épigrammes funéraires); b) l' épigramme funéraire et ses conventions littéraires, procédés narratifs et dialogiques, hypothèses basiques, diversité de contenus et destinataires.

**Deuxième partie:** *La rupture de la rhétorique sépulcrale chez Catulle* - On analyse ici le thème funéraire chez Catulle, notamment le c. 101 avec une remarquable subjectivité par rapport aux précédents; puis on révisé le *status quoestionis* sur le c. 96 (Kroll, Fordyce, Frænkel, Alfonsi, Granarollo, Syndicus); en fin, on essaie une nouvelle interprétation en le replaçant dans son espèce lyrique par l'incorporation de nouveaux topiques élégiaques et la rupture avec les topoi hellénistiques.

**MOTS CLÉ: Première partie:** rhétorique sépulcrale, épigramme funéraire et amoureux. **Deuxième partie:** épigramme funéraire et amoureux, épître de consolation, l'amour plus puissant que la mort.

---

## A morte e o além na *Eneida*

JOÃO PEDRO MENDES  
Departamento de Filosofia  
Instituto de Ciências Humanas  
Universidade de Brasília

---

**RESUMO:** Fronteira entre vida e morte. Natureza cíclica do fenômeno vida-morte-vida. O reino das sombras da morte na concepção dos antigos. A catábase do livro VI. Significação última da vida e da morte no pensamento e na arte de Virgílio, no âmbito das correntes místicas e filosóficas da Antiguidade. Palingênese das almas. Os vivos proporcionam aos mortos o simulacro de vida de que estes necessitam no Além. A *Eneida* como história de morte e de vida.

**PALAVRAS-CHAVE:** morte e Além na Antiguidade, misticismo e filosofia, morte-vida em Virgílio, *Eneida*: vida e morte.

---

A fronteira entre a vida e a morte é a mais tênue de todas as fronteiras: um milímetro de curso do gatilho de uma arma de fogo, o fio invisível de uma lâmina, a picada micrométrica de uma agulha ou a mais fina parede da ampola de veneno letal. Na balança da vida e da sua negação<sup>1</sup>, o fiel pende à mais ligeira brisa.

Depois que um ser haure a centelha de luz que é a vida, começa inelutavelmente a parábola que ascende até voltar ao ponto inicial do não-ser. Do nada para o nada vai um “palmo de dia”, na expressão do poeta eólico Alceu<sup>2</sup>.

Não nos será difícil imaginar qual o impacto produzido no *pathos* do homem quando, nos alvares da história da civilização, se deparou com a perda irreversível de um semelhante. A reflexão virá suscitar duas indagações: tratar-se-á de uma aniquilação completa e definitiva? Esse fato será inevitável?

O homem primitivo sentia-se imerso no torvelinho cíclico do tempo, no jorro de luz que nasce, se dissipa e retorna ao amanhecer. Terá sido o primeiro sentimento de perda de um companheiro, ou de um inimigo abatido, que lhe abriu a perspectiva do “nunca mais”, com a interposição do presente ao passado e ao futuro. Concluindo pela aniquilação definitiva, ele teria atingido assim a plenitude de consciência da morte. Daí à sensação de inanidade da vida é outro *exíguo* passo. E ao pessimismo impotente de uma visão trágica. Luz e escuridão, duas vertentes da mesma realidade crua. A noite é mãe da morte, e o sono seu irmão; como o dia é pai da vida, e a luz sua irmã.

O mais velho documento literário concernente à morte é a epopéia de Gilgamesh, cuja ação decorre no início do terceiro milênio a.C. Trata-se do primeiro relato que tem como protagonista um ser humano, e não uma divindade, sendo coetânea do aparecimento da escrita e da história. A certa altura, o herói sumério, que é rei de Uruk, “dois terços deus, um terço homem”, conforme se

diz logo no começo, faz uma importante descoberta. Em sua luta para recuperar a plena divindade, destroçado pela doença fatal infligida por Astarte ao seu outrora feroz inimigo e agora inseparável companheiro Enkidu, reconhece sua própria condição de mortal. Tão horripilante e tétrica descoberta é contraposta à dor pungente causada pelo silêncio total e inquebrantável do amigo querido. A busca de Gilgamesh prossegue, concentrando-se agora em sondar os mistérios do outro lado da vida, mergulhado na angústia deprimente de saber que é *efêmero* (lit., “que dura um só dia”). Conhece pela primeira vez o medo e, em veemente apóstrofe, interroga (Heidel, 1946, 63-4):

*Que sonho estranho é esse que de ti se apoderou?  
Submergiste na escuridão e já não me escutas mais!  
Quando eu morrer, serei semelhante a Enkidu? A dor  
entrou em meu coração, tenho medo da morte.*

Foi esse medo da morte que paradoxalmente impeliu o herói a novos cometimentos e aventuras para vencê-lo, e o levou a terras fantásticas, que se dissolvem na utopia e o deixam naufrago do nada. A morte é invencível, mas nada e ninguém conseguem impedir-lhe a ousadia de desafiá-la.

O homem descobriu os segredos da morte sem dúvida por etapas. A primeira deverá ter sido o reconhecimento de sua inevitabilidade. A porção de vida que a cada um cabe por destino (que os gregos chamarão de *moira*) é consumida por Gilgamesh na longa jornada em direção à prudência e à sabedoria, até tornar-se aquele que “era sábio, viu os mistérios e conheceu as coisas secretas”. Neste poema épico, encontramos já os principais tópicos de reflexão sobre o fenômeno da volta ao pó da terra: temor e angústia, sentimento do caráter precário e inane da vida, atitude a tomar para suportar o império dessa cruel realidade. Nascer e viver para a morte — lancinante e tétrico mistério, que os avanços da reflexão adensam cada vez mais, como se adensa o bosque impenetrável ao afoito explorador que insiste em devassá-lo.

Voltando-nos para o Egito e os documentos escritos, igualmente dos começos da história, é a sombra da morte que perpassa sobre os destroços dessa brilhante civilização. Os incontáveis espécimes do chamado *Livro dos mortos* revelam-nos alguns dos segredos que encobriam o misterioso trajeto das almas para além da vida. Trata-se de guias iniciáticos ou manuais de orientação da viagem do morto “para nascer para a eternidade”, ritualmente depositos pelos sacerdotes nas múmias, entre amuletos a que se atribuíam estranhos sortilégios. Estavam escritos em papiro, iluminados de traços e figuras enigmáticos, que debruavam o texto formular de preces aos deuses e de palavras “abridoras das portas”. Ante a múmia do finado, o oficiante salmodiava a “encomendação” e as ladainhas que o guiariam pelas regiões do mundo inferior empestadas de imundícies dos monstros devoradores de almas e entranhas, e de miasmas e emanações dos malditos<sup>3</sup>. Diante do tribunal dos deuses, no longo juízo da “noite da pesagem da alma”, o morto tinha de justificar-se, após o que se transformava em morto-Osiris, sentindo rastejar em sua coluna dorsal a Serpente de fogo e passando a ter seu nome de eternidade e uma nova memória. Vinha a seguir a escalada do céu, rumo aos campos de Ialu, ou jardins afortunados. Ele era agora falcão do deus Hórus. Com seu olhar penetrante, estava apto a contemplar o Ovo cósmico, retentor da energia vibrátil originária da vida. Imerso na luz sotíaca que emana do cadáver — a mesma luz da Via Láctea, constitutiva do primeiro degrau da escada luminosa que ascende ao patamar da existência futura — e no olho de Rá, torna-se parcela do espírito indesdrutível animador do eterno recomeço do universo.

No mundo egeo-mediterrânico pré-helênico, circulou um turbilhão de idéias de lastro comum que emergiu de civilizações e culturas aparentemente diferenciadas. Do Oriente ao Ocidente, envolvendo o Egito, a Mesopotâmia e as regiões limítrofes dos Bálcãs, caldearam-se raças e crenças, por sobre o fundo existencial da condição humana. O problema da morte e da vida não estava ausente, antes pelo contrário, obsidiava grupos e indivíduos, que procuravam romper o

círculo da fatalidade. A deusa-mãe geradora da vida é exatamente a mesma que traz a morte. Do pôr-do-sol com a extinção da luz, até ao nascer da aurora que a traz de volta, estende-se o reino da morte, o mundo inferior das sombras e ausências. O sono e o sonho noturnos são a anti-realidade simétrica da vida à luz do dia. O caminho da escuridão e do silêncio acompanha a trajetória percorrida pelo homem do berço ao túmulo. Será a via do ser para o não-ser? De modo quase sempre implícito, esta reflexão subtende as lucubrações dos filósofos pré-socráticos. O binômio vida-morte conjuga-se nas mudanças ou “viragens” do fogo (*tropai pyrós*), nas transformações do Uno que se oferece alternadamente como Mesmo e Outro, Igual e Diferente, numa contraposição não antagonista, mas complementar<sup>4</sup>.

Gerar e destruir, surgir e aniquilar são as molas propulsoras de tudo quanto é e não-é. O problema metafísico *ser-devir* equaciona-se com o problema gnosiológico *razão-sensação*. Empédocles de Agrigento vai recapitular os dados da questão, estabelecendo os quatro elementos de seus predecessores como *arkhê*. Duas forças — *philia* = amor; *ekhthra/neikos* = ódio/discórdia — agitam continuamente esses elementos, devendo-se a elas todo o processo de conjugação, desenvolvimento e crescimento, por um lado, e de separação, diminuição e morte, por outro. Os pitagóricos viam nas oposições de números pares e ímpares o jogo dessas forças a um só tempo aglutinadoras e desagregadoras. Como, porém, no pitagorismo se mesclam os postulados de uma filosofia com os de uma religião, a tentativa de responder à questão da morte reside nas duas afirmações básicas de seu espiritualismo: *sobrevivência e metempsicose*.

O homem purifica-se progressivamente até escapar do ciclo dos nascimentos e mortes corporais. No fundo, o pitagorismo tenta explicar e satisfazer as exigências do problema moral, que reclama uma sanção rigorosa que discrimine bons e maus. Ora, é óbvio que tal sanção não pode ser aplicada em vida; daí se conclui pela necessidade de que a alma subsista depois da morte física. Os argumentos de Kant, em sua *Crítica da razão prática*, reivindicando a existência de um justiceiro *post mortem* têm aqui sua longínqua formulação.

Diz Cornford (1950, XVI) que “a consciência arrasadora da morte ensombrou profundamente as grandes correntes do pensamento grego”. Entre os elos extremos dessas correntes — medo avassalador e indiferença absoluta — existe espaço para todos os matizes. É gigantesca a distância de tempo e concepção que vai de Epicuro (“A morte não é nada com respeito a nós: quando existimos, ela ainda não existe; quando ela existe, nós já não existimos”<sup>5</sup>) até Sartre e Heidegger (*angoisse, nausée; Angstgefühl, Qual*): ante o pensamento da morte como naufrágio total de um ser que contempla o nada, irrompem instintivamente no homem a angústia ou a náusea. A existência humana estaria incontida nos limites de dois nadas: o antes e o depois.

Conta uma antiquíssima lenda<sup>6</sup> que o sátiro Sileno, perseguido e capturado em terras da Frígia pelo rei Midas, respondeu assim à indagação deste sobre qual seria a coisa melhor e mais adequada para o homem: “Oh! raça maldita que dura um só dia, filha do azar e da miséria, por que me obrigas a te dizer o que seria conveniente não ouvires? A melhor coisa de todas te é absolutamente inacessível: não ter nascido, não ser, não ser nada. Depois disto, o melhor para ti será morreres depressa”.

Nesta resposta vemos a aniquilação total como solução para o problema da existência: retornar ao nada, ao não-ser, ao “Ser Único Absoluto” (Antero de Quental) ou Nirvana, onde imergem os indivíduos para dissolução da identidade que adquiriram ao nascer. A morte seria o castigo pela secessão dilacerante do ser coletivo e universal, o resgate do princípio de individuação, o regresso do múltiplo ao Uno. Anaximandro, no seu célebre fragmento, não falaria de outra coisa, segundo alguns intérpretes, ao evocar o tributo (*dike e tisis*, “castigo” e “retribuição”) que uns seres pagam aos outros, pela sua injustiça (*adikia*), de acordo com o decreto (*táxis*) do tempo.

No pólo oposto situam-se os “filósofos do Jardim”. Lucrécio, a mais de dois séculos de distância, invoca Epicuro como gênio da filosofia, para abordar o tema da morte, cujo temor é

instilado nos homens pela ignorância da natureza da alma. Conclui o livro III do seu *Da natureza das coisas* declarando a sem-razão do medo e desespero ante o retorno ao estado que os corpos e almas tinham antes de nascer. Alma e corpo nascem e morrem ao mesmo tempo, desintegrando-se nos mesmos átomos que haviam se ajuntado por intervenção do *clinamen*, para constituição do ser<sup>7</sup>. Um eco distante, porém com outro alcance, podemos ouvi-lo no título do capítulo XX do livro I dos *Ensaaios* de Montaigne: “Filosofar é aprender a morrer”, o qual, aliás, começa por citar Cícero<sup>8</sup>. Este, por sua vez, cria na imortalidade da alma segundo a grandiosa construção platônica do mundo das Idéias. Pergunta o fundador da Academia (*Fédon*, 67c d): “Mas aquilo a que chamamos morte não é precisamente o fato de a alma e o corpo se separarem?”, para rematar: “Ora, são os que se dedicam à filosofia os que mais zelo põem na libertação da alma, e o exercício a que se dedicam os filósofos é fazer que se efetue essa separação entre a alma e o corpo”. A filosofia, aliás, é definida por Sócrates como “preparação para a morte” (*thanatu meléte*), sendo esta o seu “gênio verdadeiramente inspirador ou Musaguetes”<sup>9</sup>. Já que falamos de Platão, é bem conhecida a aversão que nutre pelos poetas, condenando em especial as suas descrições da morte como fonte de temores para a humanidade (*República* III, 386a-387b).

Já os estóicos vêem na morte uma necessidade, justificando até mesmo o suicídio, que reputam como único meio de impedir, em certos casos, a perda do bem maior, a virtude. Perante o dilema de perder a vida ou a sabedoria, optam pela primeira. Epicteto, neste ponto em conformidade com Epicuro, proclama que a morte em nada nos afeta: *uden prós hemás*. O mesmo filósofo do Pórtico, ainda segundo seu discípulo Arriano, chegava a exclamar: “Maldita seja a vida sem morte!” (*katara esti to mē apothanein*). O próprio Zeus, turbado e impaciente com os problemas de governo do Olimpo, *invejaría* a condição mortal do homem: a este, ao menos, vem Thánatos libertá-lo de seus sofrimentos...

A Tanatologia constituiu-se em torno do fato de a morte ser um assunto importante demais nas preocupações dos vivos, a ponto de impregnar a religião, as artes plásticas e cênicas, a literatura, numa palavra, a vida, a cultura e a ciência do homem<sup>10</sup>.

Nos poemas homéricos vislumbramos a concepção grega que atribuía a divindades superiores, ou a subalternas (*daimones*, entre *theoi* e *héroes*), o poder misterioso que aniquila. Apolo e Ártemis (o Sol e a Lua) encarnam essa potência máxima, talvez mediante personificação das forças que a imaginação popular atribuía a esses corpos celestes.

## A Catábase do livro VI da *Eneida* (vv. 268-899)

No livro VI da *Eneida*, as naus troianas chegam às praias de Cumas, em solo itálico. É um momento de suspensão entre passado e futuro. Eneias precisa de definir seu rumo, uma vez mais. Faltam-lhe agora os conselhos oraculares de Anquises. Vai procurar transpor, com volta, a fronteira que divide o mundo dos vivos e dos mortos. Conjura a sacerdotisa de Apolo a conduzi-lo às mansões do Além, para encontrar-se com o velho pai. A Sibila, peremptória e intransigente, ergue obstáculos, mas o herói insiste e contra-argumenta com sua linhagem divina. Satisfeitas as exigências e cumpridos os rituais de lustração e sacrifícios aos deuses, um tremor de terra avisa que o caminho está livre. Na escuridão, através das mansões vazias e dos reinos de simulacros, vão descendo o herói e a sacerdotisa, até atingirem o Cocito. A barca de Caronte mal suporta o peso de um vivo na travessia do rio.

Passam depois por diversas regiões, a que Dante, em sua descrição do inferno, chamará de “círculos”, numa clara alusão aos rituais iniciáticos dos mistérios eleusinos. Até chegarem ao termo da viagem, à presença de Anquises, numa campina inundada de luz purpúrea, com sol e estrelas próprios, povoada de homens notáveis — heróis, poetas, benfeitores da humanidade<sup>11</sup> — agora transmutados em sombras felizes, entregues a belas atividades de fruição dos regalos mais apetecidos durante a vida terrena<sup>12</sup>. O velho troiano, em sua contemplação,

aponta e nomeia, entre as almas voltijantes como abelhas em torno da corrente do Leteu, aquelas que, depois de um longo ciclo de mil anos (cf. mito de Er, livro X da *República* de Platão), *voltarão* à terra, purificadas e regeneradas em novos corpos.

Eneias, já conhecedor de seu destino e do empreendimento que chefiava, volta ao mundo “superior” pela porta ebúrnea dos sonhos falazes, retemperado e de alma lavada pelo que viu e escutou no Além.

Estamos diante de um relato que tem precedentes na literatura, com modelo conhecido. A catábase de Eneias e da Sibila de Cumas à mansão dos mortos deve inspirar-se na célebre *nékuia* do canto XI da *Odisséia* e ter por fundo vetustas tradições médio-orientais. Reconhece Sainte-Beuve<sup>13</sup> a dependência do Mantuano em relação ao modelo homérico, assinalando as diferenças, “que são ao mesmo tempo as das idades e as dos gênios”, e declarando adiante: “Entre Homero e Virgílio, houve todo um trabalho do pensamento, da meditação e do tempo: houve Platão e o *Fédon*, os Campos Elísios de Píndaro e as descrições líricas, as iniciações, os sistemas filosóficos, o *Sonho de Cipião*, toda uma construção e uma arquitetura do mundo do Além, sem dúvida artificial e adquirida (...)” Compaginando as duas narrações, verifica-se o ecletismo “ondoyant” (Carcopino) de Virgílio, evocando “com a pena de um iniciado” (Mallinger, 1944, 155) um Hades mais de acordo com suas próprias concepções e, indubitavelmente, relacionado com a doutrina pitagórica acerca do mundo supra-humano (Mendes, 1985, 152).

Parece hoje razoavelmente estabelecida a filiação de Virgílio aos círculos pitagorizantes do século I a.C. “Em Roma, ninguém podia ser considerado instruído se não fosse pitagórico”, escreveu Cícero num célebre passo das *Tusculanas* (I, 1, 16). À catábase da *Eneida* é impossível negar-se uma ligação com a “Descida de Pitágoras ao Hades”, tal como a possuímos no que nos resta do *Ábaris* de Heraclides Pôntico, discípulo de Platão, cotejado com fragmentos de Jerônimo de Rodes e de Hermipo<sup>14</sup>. A *katábasis* de Pitágoras filiar-se-ia, por sua vez, na de Hércules, da qual seria apenas uma réplica.

Na época helenística, floresceu uma intensa literatura sobre lendas a respeito do filósofo de Samos, literatura essa que nos revela o profundo interesse de iniciados ou simples eruditos, os quais viam nas doutrinas do “homem-deus” uma resposta moral, religiosa e política aos problemas do seu tempo. Efetivamente, esses relatos maravilhosos evocavam ideais éticos *filiados* tanto ao platonismo academicista quanto aos ensinamentos pitagóricos propriamente ditos. Além do credo moral e religioso, dava-se muita importância à condução da vida social e política, tal como a teorizara e implantara Pitágoras em Crotona, cidade onde, à sua chegada, se opera uma prodigiosa revolução e nasce uma nova sociedade organizada em esquemas genuinamente comunitários. O sistema de vida e de governo expandiu-se em seguida pela Itália meridional, nomeadamente Metaponto, vindo a perder-se pela reação agressiva e destruidora das populações circunvizinhas.

Bastaria o livro VI da *Eneida* para elucidar-nos da enorme influência exercida em Roma pelos relatos prodigiosos de cunho filosófico e religioso inspirados no credo pitagórico e irradiados a partir dos centros do helenismo, sobretudo Alexandria.

A civilização grega invadira o mundo de então, acompanhando os exércitos ovantes de Alexandre e radicando-se nos quatro cantos do império por ele criado. Um dos terrenos mais férteis que lhe foi extremamente receptivo constituiu-o a comunidade judaica do Egito. A Diáspora havia propiciado aqui a formação de um núcleo importantíssimo de judeus, cujo distanciamento do Templo de Salomão em Jerusalém dava azo a uma vida religiosa *sui generis*, aberta a influências estranhas e teologicamente mais liberal. Uma das influências marcantes, especialmente no domínio da escatologia, foi a do pitagorismo lendário, difundido pelos prosélitos do Mestre e pelos adeptos da Academia.

Nem Artapanos nem Filon de Alexandria ou Flávio Josefo aludem a uma catábase de Moisés, embora contenham muitos elementos de um conto romanesco judaico-alexandrino sobre

a vida do chefe hebreu redigido no início do século I a.C., ou provavelmente ainda antes. Nessa narrativa, a lenda do nascimento, infância, adolescência e vida adulta de Pitágoras é aplicada à biografia de Moisés, sobrepondo-se à descrita em quatro dos livros do Pentateuco. Os cenários dessa biografia são os mesmos do Mestre: Samos, Egito de Amásis, Itália do Sul e Sicília.

No ponto de encruzilhada e confluência de três mundos que foi Alexandria, o pitagorismo impregnou o que sobrevivia do antigo Egito, da Grécia clássica e das culturas sumério-assírio-caldaicas. O herdeiro maior desse legado helenista pitagorizante foi o império romano de Augusto, após os íntimos contactos do fim da república. E Virgílio, adepto militante do neoterismo, não ficou imune a essa onda pulsante que alastrava da capital do mundo helenístico. “De 60 a.C. até 50 d.C. [...], acadêmicos, estoicos, ecléticos, peripatéticos, todos, como outrora em Crotona, todos, mais menos, pitagorizavam” (Carcopino, 1944, 190). O exemplo mais elucidativo é o de Marco Túlio Varrão (116-27 a.C.), o maior teólogo do paganismo romano, segundo Sêrvio, ao qual Plínio o Velho atribui de última vontade, igual à de muitos outros homens cultos: ser sepultado, conforme o ritual pitagórico, num ataúde de terracota, sobre um leito de folhagem de mirto, oliveira e álamo-preto (Mallinger, 1944, 155). Desses ritos fúnebres típicos do pitagorismo que apontam para os cuidados com os restos mortais, por certo servindo de contraponto à transmigração concomitante da alma para novo corpo, até a última reencarnação libertadora, é tentador imaginarmos a passagem definitiva para a morada no Além, com acenos no texto, há relativamente pouco tempo recuperado, de uma lâmina de ouro achada sobre um túmulo na Lucânia, em Petelia, hoje Strongoli. Trata-se de um pequeno roteiro que a alma do morto deveria seguir em sua peregrinação além-túmulo. Eis o precioso texto:

Acharás à esquerda das mansões do Hades uma fonte  
e, à beira dela, um alvo cipreste.  
Não te aproximes dessa fonte.  
Acharás uma outra, uma fonte de água fresca correndo do lago da Memória;  
diante dela estão guardiães.

Dirás tu: “Sou filha da terra e do céu estrelado;  
minha origem é, portanto, celeste; sabeí-o vós mesmos.  
Estou cheia de sede e morrendo. Dai-me depressa  
água fresca que corre do lago da Memória”.  
E eles te darão a beber a água do lago sagrado,  
e então reinarás com os outros heróis.

Ressuma destes versos algo de grave, solene e majestático, num clima de unção religiosa de romeiro do Além que, anelante, busca e encontra sua morada.

O poeta da *Eneida* já dera sobejas demonstrações de sua “iniciação” nas correntes místico-esotéricas em seus poemas da juventude. As *Bucólicas* também são um monumento ao Número dos pitagóricos, como penso ter ajudado a comprovar<sup>15</sup>. Nas *Geórgicas* existem igualmente fortes indícios (v. g. o episódio de Aristeu) de que ele rendia culto à numerologia e não ignorava o misticismo de Elêusis, do orfismo e até das religiões orientais, que empolgavam os círculos eruditos da capital do império romano.

As teorias da transmigração das almas que Platão seguramente estudou e conferiu, sobretudo em suas viagens ao sul da Magna Grécia, onde manteve íntimos contactos com prosélitos do pitagorismo, ocupavam as mentes e imaginações de pensadores e poetas latinos. Virgílio teve sob os olhos a esplêndida fabulação do mito de Er, o armênio, no já assinalado livro X da *República*. Tira daí proveito e exemplo para a grandiosa e bela descrição da palingênese das almas. Do filósofo da Academia recolhe também sua concepção de recompensas e punições consecutivas à morte. Mas é o conceito estoico de alma do mundo que empolga o nosso poeta. Esse conceito, aliás, deriva igualmente do platonismo. O fogo racional, lei imanente do universo,

constitui os princípios vitais, as almas dos diversos entes, as razões seminais (*lógoi spermatikoi*) advogadas pelo estoicismo. Equivale ao Demiurgo platônico, ou ao Motor Imóvel aristotélico, primeiro agente do movimento de todos os seres. Com as já mencionadas idéias pitagóricas de transmigração das almas para outros corpos, completa-se o tríptico inspirador de Virgílio em sua descrição da palimpsestogenesia.

Nos versos 703-751 do livro VI, Eneias extasia-se com a multidão de almas que volitam sobre as margens do Leteu, adejando por entre as espículas de sarças rumorejantes de um bosque ermo e solitário. Impressionado, pergunta ao pai a razão desse mistério. Percorre-lhe o corpo um frêmito sagrado. Responde Anquises (vv. 713-15):

[...] *Animae, quibus altera fato  
corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam  
securos latices et longa obliuia potant.*

[...] São as almas às quais o destino deve  
um segundo corpo e que, ao longo do Leteu,  
bebem das águas calmas e dos longos olvidos.

No himeneu da razão com a fantasia — quintessência da arte maior do Mantuano e de todo grande poeta — é agora a vez da indagação ou do questionamento filosóficos (vv. 719-21):

*O pater, anne aliquas ad caelum hinc ire putandum est  
sublimis animas iterumque ad tarda reuerti  
corpora? Quae lucis miseris tam dira cupido?*

Meu pai, será que existem almas que vão daqui até o céu  
e que voltam de novo à espessura dos  
corpos? Que avides de luz é essa que têm os infelizes?

Anquises revela ao filho os arcanos do princípio espiritual que anima o cosmos e todos os seres (*spiritus intus*). Expõe-lhe também a origem e o destino das almas, que somente depois de purificadas retornarão ao fogo celeste e etéreo. Nessa absorção será total a perda da memória, podendo então rever a abóbada celeste mediante a reentrada, volvidos mil anos, em novos corpos. E o ciclo se repete sem fim, como se a vida de um novo ser dependesse inelutavelmente da morte de um predecessor. Tudo no cosmos caminha da vida para a morte, ou da morte para a vida — só muda o sentido, já que a realidade tem duas faces inseparáveis. Do não-ser não pode proceder o ser, *a menos* que se inclua um “termo” médio. Na linguagem poética de Virgílio que recobre seu profundo sincretismo filosófico-religioso, isso é possível. Esse termo médio é o corpo (velho e caduco, decomposto, mas ainda assim *corpo*). Da época em que se plasmou a formação é característica a busca desse sincretismo filosófico-religioso, que se esforçava por encontrar racionalidade nas intuições e experiências místico-religiosas, e misticismo e religiosidade nas doutrinas filosóficas.

Nos rituais da morte dos povos primitivos, comprova-se facilmente a intenção dos vivos se manterem em contacto com os mortos, proporcionando-lhes o “simulacro de vida de que [estes] necessitam no Além”<sup>16</sup>. Ainda hoje, certas tribos da África e de outros continentes depositam alimentos, roupas e objetos à beira dos túmulos de seus entes queridos. Homenageiam os mortos e os auxiliam no Além com um “suplemento de vida” (André, 1983/4, 197). É sugestiva a reaproximação de milênios de história, se voltarmos às concepções presentes na epopeia de Gilgamesh: no cume dos *zigurates*, construções piramidais de adobe, em degraus, moravam os deuses, que eram abastecidos de alimentos e vestes pelos homens das cidades, para que pudessem “subsistir”, mesmo sendo imortais.

A *Eneida* é um poema de reis, combates, soldados e generais. É um poema, por conseguinte, de morte e de vida, de vencidos e vencedores. O herói Eneias recebeu a missão de transplantar Tróia para longínquas paragens. De ressuscitar das cinzas da destruição e da morte um império

vivo. E tudo à custa de vitórias e derrotas — mais duas faces da mesma realidade. Também o herói protagonista tem duas faces. Aquela que o imortalizou — e à sua obra de fundador — é a da glória de lançar os fundamentos da nova Tróia. A outra<sup>17</sup> é a do anti-herói, ou melhor, a das *lacrimae rerum*, e a da dura ciência de que elas *mentem mortalia tangunt*<sup>18</sup>. Já foi posto em relevo que Eneias é o único herói épico que, logo no início da ação, a coisa que mais apetece é a morte. Uma espécie de herói à força (I, 97-8):

[...] *mene Iliacis occumbere campis  
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,  
saeuos ubi Aeacidiae telo iacet Hector [...]*!

[...] Ah, por que não pude eu morrer nos campos de Ílio  
e derramar esta alma sob os golpes de tua mão,  
lá onde jaz o indômito Heitor, sob o dardo do Eácida [...]

Por diversas outras vezes, ao longo do poema, Eneias deseja e até chega a pedir a morte. E não por covardia. Na derradeira e trágica noite de Tróia, quando (II, 354)

*Vna salus uictis nullam sperare salutem[.]*

Uma salvação têm os vencidos: não esperar salvação nenhuma[.],

e o sacerdote Panto lhe grita que tudo terminou (II, 325):

[...] *Fuimus Troes, fuit Ilium et ingens  
gloria Teucrorum[...]*

[...] Acabamos, nós os troianos, acabou Ílio e a imensa  
glória dos teucros [...]

— ele nem assim obedece, resistindo até à consumação de tudo e incitando os companheiros ao sacrifício supremo (II, 353):

[...] *Moriamur et in media arma ruamus!*

[...] Morramos, atirando-nos no meio das armas!

Recebe de Heitor, farrapo humano, a divina injunção de partir e edificar a nova Tróia; só começa a vacilar ante a visão macabra dos destroços do velho Príamo, símbolo da pátria destroçada (II, 557-8):

[...] *Iacet ingens litore truncus  
auolsunque umeris caput et sine nomine corpus.*

[...] Jaz ali na praia um tronco enorme,  
e uma cabeça, arrancada dos ombros, e um corpo inominado.

“Profunda inanidade da glória!”, exclama Walter de Medeiros em seu comentário (*ibid.* 90), que adiante prossegue:

“Mesmo na hora da suprema exaltação patriótica, quando Anquises mostra a Eneias a revoada dos heróis nascituros, mesmo nessa hora, a última figura traz a frente envolvida em uma sombra agoireira. É um jovem de dezanove anos, mas está condenado pela inveja dos deuses” (*ibid.*, 90-91).

O jovem é Marcelo, que *os fados mal irão mostrar à terra (ostendent terris hunc tantum fata*, VI, 869). “Se nem a piedade tem poder para esquivar a morte, bem se compreende a dolorosa surpresa do herói perante o alvoroço das almas que se preparam para regressar ao lastro dos corpos:

*Quae lucis miseris tam dira cupido?*

porquê, nesses desventurados, um almejo tão sinistro da luz?

“Momento de horror na poesia antiga: Aquiles, no mundo dos mortos, suspirava pela luz do alto; Eneias, que tanto sofreu na vida, maravilha-se de que alguém pretenda regressar a ela.

'Desventurados', 'almejo sinistro da luz': palavras tremendas, sem dúvida. Não pode ser-se mais pessimista nem menos 'mediterrânico'." (Id., *ibid.*, 91)

O troiano Eneias terá de fazer a guerra com todas as crueldades e malas-artes das guerras, Mas ele é *pius*, ostenta e pratica a rainha das *uirtutes* que ornarão o comportamento dos futuros descendentes dos troianos. Inexplicavelmente, porém, vai cometer o ato brutal que fecha a *Eneida* inacabada: não poupa o vencido (Anquises, em veemente e profética apóstrofe aos romanos, diz na célebre sinédoque (VI, 851-3):

*Tu [...], Romane, memento*

.....  
*parcere subiectis [...]*

Tu [...], romano, sê atento

.....  
a poupar os vencidos [...].

E Turno apelou para a clemência do vencedor e a extinção dos ódios e ressentimentos. Afinal, quem é Eneias? — “Augusto, sem dúvida, na intenção geral do poema. Mas também Antônio, em Cartago; Heitor, vitorioso de Aquiles-Turno, no Lácio. E a outra face? O homem do passado, o homem das lágrimas, o homem da incerteza e da angústia, o homem das frustrações, o homem da vitória igual a derrota?... *Madame Bovary c'est moi*, dizia Flaubert. Eneias é, de algum modo, o próprio Virgílio. Se penso no rosto do herói, não o vejo com a luz hierática e o queixo voluntarioso de Augusto, mas como a Virgílio representaram no mosaico de Hadrumeto, com aquelas faces cavadas, aqueles olhos cheios de uma flama sombria, aquela frente virada para um futuro cónico e distante.”

“Virgílio acreditava que mais longe, para além do éter, mais tarde, para além do tempo, o sangue e as lágrimas do infeliz hão de florir em sóis. Então a morte terá a face da Vida — porque ambas terão a face do Amor.” (Id., *ibid.*, 94)

O tema da vida e da morte perpassa ao longo do poema como um todo. Nos dois episódios destacados (*katábase* do livro VI e morte de Turno do livro XII) ambas se entrelaçam em íntimo conúbio. O momento supremo da jornada imposta a Eneias pelo destino é, paradoxalmente, uma descida às *profundezas nevoentas da terra* (*res alta terra et caligine mersas*, v. 267). Antes de iniciá-la, sobe ao templo de Apolo — sugestão do fenómeno da vida — chegando depois à fronteira dos dois mundos., fronteira de dois mundos. A Sibila acompanha-o e testemunha o rito de travessia das *sacra ostia*, escancaradas noite e dia, mas num único sentido: da luz para as trevas (*regna inuis uiuis, passagem proibida aos vivos*). Chegam às *fauces empestadas do Averno* (*fauces graue olentis Auerni*, v. 201). Viandantes do Além, vão deixando para trás os vagidos das criancinhas mortas ao nascer, que choram por não terem haurido a doce luz, os condenados à morte por falsa acusação, os suicidas que invejam agora a mesma luz da vida que livremente extinguiram, os “Campos das Lágrimas” onde penam os consumidos por duras paixões de amor. Prosseguem até aos Campos Elísios, meta da viagem. Reconfortado pelo pai e suas profecias, Eneias retorna ao mundo dos vivos.

O episódio culminante que fecha a *Eneida* e recobre, ao que parece, a intenção última do poeta, apresenta-nos mais um quadro de suspensão entre os domínios da vida e da morte. Após increpar Turno por sua demora e hesitação em travar combate, o herói lança-lhe a fatal admoestação contida no dilema: *subir até aos astros inacessíveis, ou refugiar-se nas entranhas da terra* (XII, 892-3):

*[...] opta ardua pinnis  
astra sequi clausumue caua te condere terra.*

O símile do sono irmão das morte e contraposição da vida é utilizado pelo poeta para realçar, mais uma vez, a impotência paralisante do rútilo ante o destino. Num brevíssimo retrospecto

que é lampejo de luz recapitulador do seu passado, Turno revolve no coração mil pensamentos sobre o seu povo e a cidade, e não avista mais nem o carro nem a irinã que segura a s rédeas. *Auis tragica* atinge o clímax na cena derradeira. Turno personifica a um só tempo todos os obstáculos à fixação na Itália e a sujeição definitiva à superioridade neotroiana. Tudo sugere que o *pius Aeneas* vai ceder às súplicas do vencido. A sensibilidade do poeta lançou mão desse recurso para de certo modo atenuar a crueza do golpe fatal. No tênue limite dos mundos da vida e do Além, incumbe ao romano a suprema imposição. O direito de vida e morte é apanágio do detentor do sumo poder. Ai dos que ousarem resistir! O dístico final da *Eneida* marca bem a força dramática da ruptura daquele limite (XII. 951-2):

[...] *Ast illi soluuntur frigore membra  
uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.*

[...] O frio da morte gela-lhe os membros,  
e sua alma indignada escapa gemendo para o reino das sombras.

e projeta intensa luz sobre a condição humana, tal como é concebida por Virgílio. O homem é um ser frágil ante o destino imposto pelos deuses tanto a vencedores como a vencidos. Sua vida tem duração breve e irreparável (*breue et inreparabile tempus / omnibus est uitae*, X.467-8). O jovem e promissor Marcelo do final do livro VI terá seu futuro ceifado pelo capricho dos *fata aspera* (v. 882); o rei dos rútuos, destroçado e ansioso por viver, nem implorando clemência foge a esse mesmo destino comum.

Essa a tragédia do homem, ser de fronteira do Aquém e do Além.

## Notas

- 1 - O símile da balança está na *Ilíada* VIII, 66-7, onde Zeus pesa os dois destinos (*kêr*) que “derrubam as pessoas”: de um lado, o dos troianos; do outro, o dos aqueus, que tremem ao ver o dia fatal e são dominados por um “terror lívido”.
- 2 - “Bebamos! Por que esperamos as lucernas? Não há mais / que um palmo de dia.” (fr. 346 Lobel-Page)
- 3 - Anúbis, ou “Reajustador de ossos”, toma-o pela mão e condu-lo à presença de Osíris, a fim de se cumprirem os ritos da psicostasia.
- 4 - Cf. Sousa, 1975, *passim*.
- 5 - Laércio, X, 125.
- 6 - Aristóteles (*Eudemo*, fr. 6 Walzer) apresenta esta mesma afirmação. Mas foram os órficos que a adotaram como sua, atribuindo-lhe o significado de que a vida corpórea é uma prisão para a alma, com vistas à expiação das culpas. O texto mais explícito, contudo, é o de Teógnis de Mégara (v. 424 e ss.): “*De todas as coisas, a melhor para nós, seres terrestres, seria / não nascer e não ver nunca mais os raios vivos do sol; / uma vez nascidos, o melhor seria transpormos o mais cedo possível / o limiar do Hades e fazer sepultados sob grande massa de terra*”.
- 7 - Lucrécio diverge de Epicuro apenas num ponto: para nos tornar aceitável a morte, pinta a vida com as cores mais sombrias.
- 8 - Cícero (*Tusculanae disputationes*, I, XXX): “A vida inteira dos filósofos, como diz Sócrates, é uma “meditação sobre a morte”. Montaigne, perto da morte, já não acredita nesta máxima, a qual também foi comentada por Erasmo, em seu *Elogio da loucura*. (Cf. *Essais*, in *Oeuvres complètes*, 1962, p. 1-1097.)
- 9 - Schopenhauer, p. 463.
- 10 - Acerca do problema da sobrevivência do homem no Além — problema distinto do da morte enquanto objeto de temor, assim como do problema do destino da existência, sobretudo para

os que não crêem na imortalidade — é gigantesco o acervo de estudos publicados. William James, em 1896, referiu numa de suas conferências em Ingensol que a bibliografia de W. R. Alger: *A critical history of the doctrine of a future life*, 1879, se compunha de mais de cinco mil títulos! (*Apud Jacques CHORON, La mort et la pensée occidentale*, 1969, p. 8).

- 11 - Sainte-Beuve, 1891, 168 e ss., lamenta que o Mantuano haja omitido, na galeria dos “poetas, dos sábios, dos benfeitores do mundo, dos mortais divinos e harmoniosos”, uma referência ao vulto de Homero, “esse pai e esse deus de toda a poesia”. O lugar de honra foi dado ao mítico Museu, coevo de Orfeu. Quanto ao *Sonho de Cipião*, no livro VI da *República* de Cícero, o “contacto ultraterreno não é uma descida aos infernos, como as de Orfeu e a de Eneias, mas uma ascensão às esferas celestes, as quais são a verdadeira pátria da alma” (COSTA, 1978, p. 132).
- 12 - Sobre a imagem do Além como lugar de delícias, transposto da realidade da vida, cf. PEREIRA, 1955, sobretudo pp. 27, 29, 43, 67, 193-197 e 202.
- 13 - Vd. nota 11, *supra*.
- 14 - Transcrito por Diógenes Laércio, VIII, 40.
- 15 - Plínio (*Historia naturalis*, XXXV, 160): “Qui et defunctos esse multi soliis condi maluere sicut M. Varro Pythagorico modo in myrti et oleae atque populi nigrae foliis”.
- 16 - Vd. nota 14, *supra*.
- 17 - Na seqüência imediata desta citação, acompanharemos de perto as reflexões do eminente mestre de Coimbra.
- 18 - *Eneida*, I, 462: “Há lágrimas para o infortúnio, e a condição mortal do homem comove os corações”.

## Referências Bibliográficas

- ANDRÉ, Carlos Ascenso. Morte e Vida na *Eneida*. *Humanitas* XXXV-XXXVI: 105-148, Coimbra, 1983/1984.
- BELLESSERT, André. Introduction. *Virgile, Énéide*. Paris: Les Belles Lettres, 1966/1967. 2v.
- CARCOPINO, Jérôme. *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*. Paris: L'Artisan du Livre, 1944.
- CHORON, Jacques. *La mort et la pensée occidentale*. Paris: Payot, 1969.
- CICÉRON. *Tusculanes*. Ed. G. Fohlen. Paris: Les Belles Lettres, 1931.
- CLAUSEN, Wendell. An interpretation of the Aeneid. *Harvard studies in classical philology* v. 68, p. 139-147, 1964.
- CORNFORD, F. M. *Greek religions thought*. Boston: Beacon Press, 1950.
- COSTA, Aída. *Temas Clássicos*. São Paulo: Cultrix/Secretaria da Cultura, 1978.
- DAREMBERG, Ch., SAGLIO, Edm., e POTTIER, Edm. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette, 1877-1918, t. 3, 2º p. s.v.
- DIOGENES LAERTIVS. *Vitae Philosophorum*, X.125, por H. S. Long. Oxford University Press, 1964.
- EDWARDS, P. *Heidegger and death. A critical evaluation*. La Salle, 1980.
- GRUMMOND, W. W. DE. Aeneas despairing. *Hermes*, v. 105, p. 224-234, 1977.
- HEIDEL, A. *The Gilgamesh epic and the old testament parallels*. Chicago University Press, 1946.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, 1977.

- LOTZ, J. B. Tod. In: W. Brugger (dir.). *Philosophisches Wörterbuch*. Friburg, 1967, p. 387-388, s.v.
- LUCRÈCE. *De la nature*. Paris: Les Belles Lettres, 1978/1975. 2v.
- MALLINGER, Jean. *Pythagore et les mystères*. Paris: Éditions Niclus, 1944.
- MEDEIROS, Walter de Sousa. A Outra Face de Eneias. *Humanitas*, Coimbra, v. 33-34, p. 81-94, 1981/1982.
- MENDES, João Pedro. *Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/INL, 1985.
- MONTAIGNE. *Essais*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1-1097.
- MORIN, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- NIETZSCHE, F. Ecce Homo. In *Obras completas*, vol. IV. Buenos Aires: Ediciones Prestigio, 1970.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Concepções Helénicas de Felicidade no Além. De Homero a Platão*. Coimbra, 1955.
- PERRET, Jacques. Les compagnes de Didon aux enfers (*Aen.* 6, 445-449). *Revue des Études Latines*. Paris, v. 42, p. 247-261, 1965.
- PERRET, Jacques. Optimisme et tragédie dans l'Énéide. *Revue des Études Latines*. Paris, v. 45, p. 342-362, 1977.
- PLATÃO. *República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- PLÍNIO. Ed. J. Sillig. Gotha, 1853-55. 5v.
- PROPÉRCIO. *Die Gedichte des Propertius*. Berlin: T. Rundschau, 1918.
- SAINTE-BEUVE. *Étude sur Virgile*. Paris: Calmann Lévy, Éditeur, 1891.
- SCOPENHAUER, Arthur. On Death and Its Relation to the Indestructibility of Our Inner Nature. In: —, *The world as will and representation*. Trad. E. F. J. Payne. Clinton: The Falcon's Wing Press, 1958. Cap. 41.
- SOUSA, Eudoro de. *Horizonte e Complementariedade*. São Paulo: Duas Cidades/Editora Universidade de Brasília, 1975.
- TOLSTOI, Lev Nikolaevich. *The death of Ivan Ilich and other stories*. Nova York, The New Amlibr., 1960.
- MENDES, J. P. Death and afterlife in the *Aeneid*. *Classica*, São Paulo, 7/8: 141-152, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** The frontier between life and death. The cyclic nature of life-death-life, the kingdom of the shadows of the dead in antiquity. The katabasis in Book VI. The ultimate meaning of life and death in the art and thought of Virgil in the context of classical mysticism and philosophy including the rebirth of souls. The living provide the dead with the semblance of life which they need in the other world. The *Aeneid*, as a story of life and death.

**KEY WORDS:** death and afterlife in antiquity, mysticism and philosophy, life + death in Virgil, *Aeneid*: life and death.

---

# A presença da morte em *As Troianas* de Sêneca

ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** O presente ensaio analisa o enfoque especial dado à morte em *As troianas*, de Sêneca, e discute três dicotomias: lamentação X louvação da morte; aniquilamento da alma X sobrevivência no Hades; sacrifício humano X assassínio. Após a análise são apresentadas as conclusões a que se chegou.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Morte, sobrevivência, lamentação, aniquilamento da alma, sacrifício humano.

---

O exame de *As troianas*, de Sêneca, leva o leitor atento a refletir sobre o enfoque particular dado à morte e, talvez, a formular algumas questões a esse respeito. A tragédia é instigante por apresentar aspectos aparentemente contraditórios que merecem uma análise cuidadosa e pormenorizada. Salientamos três desses aspectos e definimos, portanto, três indagações preliminares, a partir das quais alinharemos nossas reflexões: 1) A morte deve ser lamentada, por acarretar sofrimento, ou exaltada, por corresponder a uma libertação? 2) Após a morte as almas se reduzem a nada ou se estabelecem no Hades, podendo fazer incursões pelo mundo dos vivos? 3) A morte de Políxena e a de Astíanax podem ser enquadradas na categoria de sacrificiais ou são meros assassínios, com alguma coloração política?

A primeira pergunta exige uma investigação sobre o conteúdo das duas primeiras partes da tragédia - o prólogo e o párodo.

O prólogo é recitado por Hécuba. As primeiras palavras da rainha mostram, de forma dramática, o desalento que a invade ao contemplar a catástrofe que se abateu sobre a cidade, a inconstância da sorte, a insegurança dos seres e as dimensões da ruína. Os versos são patéticos e a presença de consoantes dentais que se atropelam revela, fisicamente, o entrecortar-se da voz:

*Quicumque regno fidit et magna potens  
dominatur aula nec leues metuit deos  
animimumque rebus credulum laetis dedit,  
me uideat et te, Troia<sup>1</sup> (Tro.1-4).*

(“Todo aquele que confia em sua realeza e exerce o poder em um grande palácio, e não teve receio dos deuses inconstantes e se entregou de espírito crédulo a coisas alegres, que me veja a mim e a ti, Tróia”)<sup>2</sup>.

Hécuba e a cidade são símbolos eloquentes da destruição. A rainha aviltada, escravizada, oprimida em sua triste senectude, prestes a ser entregue como prêmio ao astucioso e mentiroso

Ulisses, simboliza a morte da alegria, da juventude, da majestade, da dignidade; Tróia, esmagada e demolida, representa o fim das coisas materiais, dos objetos de cultura feitos pelo homem. No retrato da cidade devastada, os próprios signos verbais empregados por Hécuba evocam a derrocada: caiu por terra, derrubado, o baluarte da Ásia poderosa (6-7)<sup>3</sup>; Pérgamo tombou sobre si mesmo (14); queimadas as casas, os ornamentos da alta muralha jazem amontoados no chão (16); o dia, como que escurecido por densa nuvem, está envolto em negrume por causa das cinzas de Tróia (20-21).

Tudo isso, entretanto, é mero simulacro da destruição maior, concretizada na perda da vida. Foram inúmeros os que pereceram na guerra, distinguindo-se entre eles, pela própria posição que ocupavam, Príamo, o velho rei, e Heitor, o herdeiro do trono. Príamo representava a tradição e o poder e foi a vítima indefesa de um crime sacrílego que a todos espantou e surpreendeu pelo inusitado das circunstâncias que o envolveram. Heitor era a juventude viril, na plenitude da força, era a esperança de continuidade e o futuro de Tróia.

Hécuba fala de suas lembranças e termina o prólogo convidando as mulheres de Tróia a entoar um canto fúnebre que fosse marcado pela saudade e pela dor.

O párodo se inicia com a lamentação solicitada. Diferentemente do que ocorre com outros cânticos corais presentes nas tragédias de Sêneca, que têm constituição de poemas líricos pelas características e pelos metros empregados, o párodo de *As troianas* se assemelha aos coros gregos. Configura-se como diálogo e apresenta forma estrófica. Hécuba opera como corifeu, dirige-se às mulheres e estas respondem à rainha, acatando as ordens que lhes são dadas.

Choram inicialmente Heitor e cumprem o ritual fúnebre soltando os cabelos, cobrindo o rosto de cinza, lacerando braços e peitos e gemendo em alta voz (98-128). Acrescentam aos ritos um novo elemento: por ordem de Hécuba desnudam os seios, como a provar que o pudor já não é mais necessário para quem vai entregar-se à servidão.

Choram Príamo, em seguida (129-140), lamentando os sofrimentos suportados pelo rei e a crueldade do assassínio que o vitimou. Até esse momento a morte é apresentada como um fato doloroso, digno, portanto, de ser pranteado com a devida intensidade. Subitamente, porém, Hécuba modifica o tom de seu discurso, sustando a lamentação. Príamo não deve ser objeto de lágrimas e tristeza. Apesar de assassinado com requintes de crueldade, sua morte equivaleria a uma libertação e deve ser exaltada por todos. A mesma voz, que incitara as mulheres a chorar, agora as incita a proclamar a felicidade do velho rei:

*... felix Priamus!  
dicite cunctae: liber manes  
uadit ad imos, nec feret unquam  
uicta Graium ceruice iugum* (143-146).

(“... feliz Príamo! dizei juntas. Livre ele se dirige às profundezas dos manes e jamais suportará o jugo grego sobre a vencida cerviz”).

A exaltação prossegue com o coro das troianas que falam da paz de que Príamo estaria desfrutando nos campos elísios, entre as almas piedosas dos bons.

Como explicar a súbita mudança de Hécuba?

Embora a vida cotidiana possa oferecer exemplos semelhantes de pessoas que se desesperam num primeiro momento de dor para, logo depois, tentar encontrar a própria consolação, o texto de Sêneca, nesse passo, apresenta nítida influência estoíca. O desespero, que corresponde a um triunfo das paixões sobre a razão, acaba sendo vencido por esta, num procedimento quase didático. É a atitude que se espera das pessoas sábias; é o comportamento preconizado pelo estoicismo para o qual os sentimentos apaixonados devem ser coibidos para não desencadearem o desequilíbrio da ordem universal, acarretando conseqüências desastrosas.

Em algumas outras oportunidades, em suas obras filosóficas, Sêneca se vale da doutrina estoica para consolar pessoas de seu conhecimento por perdas sofridas, evocando, como Hécuba e as troianas, a felicidade futura ou a libertação. Na *Consolação a Mária*, dirigida a uma dama de Roma que perdera o filho, o filósofo se refere ao caráter libertador da morte e à tranquilidade de espírito de que desfruta quem morreu:

“O teu filho ultrapassou os limites dentro dos quais se é escravo, uma grande e infinita paz o acolheu” (*Cons. Marc. XIX, 6*)<sup>4</sup>.

A aparente incoerência no discurso da rainha não existe, pois, como defeito de composição. Ao contrário, tudo parece indicar que, mais uma vez, Sêneca se valeu do texto literário como o meio adequado para veicular idéias estoicas, retratando, para esse fim, um tipo de comportamento bastante usual.

Em outros momentos da tragédia, a relação morte/liberdade volta a surgir. No segundo episódio, quando Andrômaca se despede de Astíanax, ela o exorta a partir para o sacrifício, integrando-se aos troianos que se libertaram pela morte:

*I, uade liber, liberos Troas uide* (791).

(“Vai, vai em liberdade e contempla os troianos livres”).

No terceiro episódio, Hécuba aconselha Políxena a rejubilar-se, uma vez que, morrendo, se subtrairá à escravidão, e fala da inveja que suscitará nas mulheres nobres, prestes a transformarem-se em servas dos gregos:

*Laetare, gaude, nata. Quam uellet tuos  
Cassandra thalamos, uellet Andromacha tuos* (967-968).

(“Alegra-te, rejubila-te, minha filha! Como Cassandra, como Andrômaca desejariam teu casamento!”)

No êxodo, finalmente, após ouvir o relato fúnebre do mensageiro, a velha rainha reclama pela morte que custa a chegar:

*... Sola mors uotum meum,  
infantibus uiolenta uirginibus uenis,  
ubique properas, saeua: me solam times  
uitasque, gladios inter ac tela et faces  
quaesita tota nocte, cupientem fugis* (1171-1175).

(“Ó Morte, tu que só vens violenta para as crianças e para as virgens, este é o meu voto: que venhas cruel por toda parte. Temes apenas a mim, evitas-me. Quando eu te procurei, durante uma noite inteira, entre as espadas, as armas e as flechas inflamadas, fugiste de quem te desejava”).

A morte, almejada e buscada com insistência, se afigura como a última solução, a *única* forma capaz de extinguir os duros sofrimentos impostos pela derrota, dos quais a escravidão é sem dúvida o maior.

Mas passemos à segunda dicotomia anteriormente mencionada. Como justificar a presença de um coro, que fala do retorno das almas ao puro nada após a morte, numa tragédia em que toda a trama decorre do pressuposto desejo de uma “aparição”?

A questão tem intrigado os estudiosos do assunto. Analisemos, pois, o primeiro estásimo de *As troianas*, no qual se encontram idéias de fundo epicurista no que diz respeito à natureza da alma, para em seguida apresentarmos nossa posição diante do problema.

O cântico em questão é bastante curto, compondo-se de trinta e oito versos, dos quais nos interessam sobretudo os onze primeiros e os doze últimos, que se equilibram numa simetria quase perfeita.

Nos primeiros onze versos as mulheres falam de suas dúvidas e se questionam quanto à existência de uma pós-vida:

*Verum est an timidos fabula decipit  
umbras corporibus uiuere conditis?  
Cum coniunx oculis imposuit manum  
supremusque dies solibus obstitit  
et tristis cineres urna cohercuit,  
non prodest animam tradere funeri  
sed restat miseris uiuere longius?  
An toti morimur nullaque pars manet  
nostri, cum profugo spiritus halitu  
immixtus nebulis cessit in aera  
et nudum tetigit subdita fax latus?* (371-381).

(“É verdade que as almas vivem, depois de enterrados os corpos? Ou será apenas uma fábula que ilude os temerosos? Quando um cônjuge fechou os olhos do outro, o dia derradeiro lhe arrebatou o sol e a urna fúnebre recebeu suas cinzas, será que de nada vale entregar a alma ao funeral mas que resta ao infeliz viver por mais tempo ainda? Ou morremos inteiramente e nada sobra de nós quando o espírito se perde no ar com o último suspiro, misturado às névoas, e a tocha sotoposta nos toca o flanco nu?”)

No fim do canto, após algumas considerações explicativas, chegam à conclusão que a tantos surpreendeu:

*Post mortem nihil est ipsaque mors nihil  
uelocis spatii meta nouissima;  
spem ponant auidi, solliciti metum:  
tempus nos auidum deuorat et chaos.  
Mors indiuidua est, noxia corpori  
nec parcens animae: Taenara et aspero  
regnum sub domino limen et obsidens  
custos non facili Cerberus ostio  
rumoris uacui uerbaque inania  
et par sollicito fabula somnio.  
Quaeris quo iaceas post obitum loco?  
Quo non nata iacent* (397-408).

(“Depois da morte nada mais existe e a própria morte nada mais é que a meta suprema de uma corrida veloz. Que os gananciosos aí deixem a esperança e os tímidos o medo. O tempo guloso nos devora e, com ele, o Caos. A morte é indivisível: destrói o corpo e não poupa a alma. O Tênaros, reino de um senhor inflexível, Cérbero, o guarda que bloqueia a soleira de uma porta hostil, são palavras inofensivas, de som vazio, miragens iguais às do sono agitado. Queres saber em que lugar jazerás após a morte? No lugar em que jazem os seres que não nasceram”).

Léon Herrmann<sup>5</sup>, responsável pela edição das tragédias de Sêneca publicadas pela Société d'Édition “Les Belles Lettres”, refere-se à grande beleza do canto epicurista e lembra que fora bastante criticado por estudiosos de todos os tempos<sup>6</sup> “por estar inserido entre a aparição de Aquiles e o relato da de Heitor”. Não encara com estranheza, contudo, o canto em questão, uma

vez que, para ele, o desespero das troianas seria responsável pelas idéias que expressam e não a adesão consciente a uma doutrina anacrônica.

Nossa opinião sobre esse assunto é diferente. O teor do canto, apesar de “moderno” como diz Léon Herrmann, não nos parece incoerente com as mencionadas “aparições” pelo simples fato de que não há no texto nenhuma evidência de que elas tenham sido “reais”.

Explicamo-nos. A primeira “aparicação” é descrita por Taltfbio. O arauto grego, dirigindo-se às troianas, imediatamente após o párodo, relata-lhes a “visão” que tivera: o sol acabara de tocar os cumes das montanhas quando a terra estremeceu, fendeu-se com um ruído surdo e permitiu ao espírito de Aquiles que deixasse por um momento as sombras do inferno e se dirigisse ao mundo dos vivos para fazer uma exigência surpreendente e cruel: a imolação de Políxena sobre seu túmulo<sup>7</sup>.

Embora tal exigência passe a ser o móvel da tragédia, pois que toda a ação dela vai decorrer, a “aparicação” se afigura estranha e problemática. O leitor atento poderia formular-se, com razão, uma série de perguntas sobre o fato, sem encontrar, no texto, resposta para nenhuma delas. A primeira indagação haveria de referir-se provavelmente à percepção do terremoto descrito pelo arauto: por que ninguém ouviu o “imenso fragor” ou sentiu o estremecimento da terra?

Disse Taltfbio às troianas:

... *Summa iam Titan iuga*  
*stringebat ortu, uicerat noctem dies,*  
*cum subito caeco terra mugitu fremens*  
*concussa, totos traxit ex imo sinus;*  
*mouere siluae capita et excelsum nemus*  
*fragore uasto tonuit et lucus sacer;*  
*Idaea ruptis saxa ceciderunt iugis.*  
*Nec terra solum tremuit: et pontus suum*  
*adesse Achillem sensit ac strauit uada (170<sup>bis</sup>-177).*

(“...O sol nascente já tocara os mais altos cumes das montanhas e o dia acabara de vencer a noite quando a terra sacudida, convulsionando-se com súbito rugido surdo, revolveu todas as suas entranhas, desde as mais íntimas profundezas; as árvores agitaram as copas, o bosque elevado e a floresta sagrada ressoaram com imenso fragor: desprenderam-se rochas do Ida, solapadas as bases. E não foi só a terra que tremeu; também o mar percebeu que Aquiles estava de volta e alastrou suas vagas”).

O terremoto violento e ruidoso deveria obrigatoriamente ter sido percebido por alguém mais.

Perguntamo-nos em seguida: de que modo Aquiles, um simples herói e não um deus, teria tido condições de escapar do inferno para formular exigências? Como explicar que um morto pudesse exigir um sacrifício humano em sua própria honra, condicionando-lhe a presença de ventos necessários à movimentação da armada? Por que o espectro teria aparecido a Taltfbio, mero porta-voz das ordens do rei? Que estaria fazendo o arauto ao raiar da manhã no bosque sagrado (*lucus sacer*) de Tróia?

Nenhuma das perguntas pode ser respondida satisfatoriamente. Tudo parece indicar que a “aparicação” de Aquiles foi “criada” por alguém.

Talvez a própria constituição formal do primeiro episódio possa sugerir uma explicação para justificar tal hipótese, fornecer uma pista para defender a suposição.

Diferentemente do que costuma ocorrer nas tragédias de Sêneca, o primeiro episódio de *As troianas* é dividido em duas partes distintas. Na primeira, constituída de uma única cena, Taltfbio se dirige às mulheres e fala da “visão” que tivera. Há em seguida um total esvaziamento

de palco - o que é muito raro no desenrolar da ação dramática - iniciando-se, a seguir, a segunda parte, dividida em duas cenas: na primeira dialogam Pirro e Agamêmnon; na segunda, Agamêmnon e Calcante.

O diálogo travado entre Pirro e Agamêmnon é intimamente conectado com o discurso de Taltíbio. Pirro exige que se cumpra o desejo de Aquiles; Agamêmnon reluta em autorizar tal cumprimento. A discussão se torna acirrada, os argumentos descambam do tom moralista e político para o meramente pessoal e o rei de Micenas recua em sua posição, mandando chamar Calcante. No segundo diálogo, composto de duas falas apenas, Agamêmnon pede ao vate que anuncie as ordens de Apolo em relação ao sacrifício de Políxena; Calcante não só confirma a exigência de Aquiles como ainda acrescenta mais uma: o sacrifício de Astíanax.

O diálogo entre Pirro e Agamêmnon é bastante sintomático. O jovem, à medida que a discussão progride, mostra a superioridade de Aquiles em relação a Agamêmnon e, por sair-se vitorioso da contenda, acaba por mostrar sua própria superioridade. O sacrifício de Políxena se reveste, pois, de uma significação especial. O holocausto a ser oferecido a Aquiles, comprova a supremacia do herói e acena para sua divinização. Pirro humilha Agamêmnon, quebrando-lhe a autoridade, exigindo-lhe a prática de algo que fere frontalmente suas convicções e relembrando, uma por uma, todas as ocorrências da guerra em que o rei se mostrou fraco e vulnerável e todas as vilezas e crimes praticados pelo clã de Pélope. A atitude de Pirro faz pensar que talvez tivesse sido ele o mentor da história da “aparição”, criada com a finalidade de exaltar Aquiles e relegar Agamêmnon a uma posição inferior, e que nessa montagem o jovem de Ciro teria contado com a colaboração de Taltíbio e Calcante e, mais do que provavelmente, com a de Ulisses.

De qualquer maneira, a “aparição” de Aquiles não é comprovada e o relato de Taltíbio não resiste a uma análise mais profunda.

Completamente diferente é a “aparição” de Heitor a Andrômaca. A viúva do herói, dirigindo-se a um ancião, no segundo episódio da tragédia, diz claramente que sonhara com o esposo morto:

... *exterret animum noctis horrendae sopor* (436).

(“O sonho de uma noite horrenda amedronta meu espírito”).

A descrição do sonho é minuciosa, pormenorizada; Andrômaca se detém nas circunstâncias, procurando ser precisa e objetiva:

*Partes fere nox alma transierat duas  
clarumque septem uerterant stellae iugum;  
ignota tandem uenit afflictæ quies  
breuisque fessis somnus obrepsit genis,  
si somnus ille est mentis attonitæ stupor,  
cum subito nostros Hector ante oculos stetit* (438-443).

(“A noite revitalizadora ultrapassara quase duas partes de seu percurso e as sete estrelas haviam feito voltar seu carro luminoso; uma tranqüilidade desconhecida apoderou-se de minha alma aflita e um curto sono deslizou sobre minhas pálpebras - se é que é sono aquele torpor da mente fatigada - quando, de súbito, Heitor apareceu ante meus olhos”).

A aparição, tal como é descrita, tem todas as características do que, na categoria dos *êidola*, J.P. Vernant designa por *ôneiros* (Vernant, 1973, p. 269)<sup>8</sup>. É simplesmente uma imagem de sonho. Revela-se intangível, transforma-se em fumaça quando a esposa procura tocá-lo e traz o semblante desfeito, cansado, enfermiço. Aconselha a mulher a proteger o filho mas é impotente e ineficaz em seus conselhos. Parece ser uma presença querida mas se revela apenas como uma

ausência irremediável, um sopro, uma sombra. Andrômaca percebe que o que viu não é um espírito propriamente dito, mas, sim, uma imagem onírica; sabe que os mortos não podem sair do inferno muito embora a crença popular o admita. Daí o fato de procurar atemorizar os soldados gregos, que se preparam para derrubar o túmulo de Heitor, fingindo que está vendo o fantasma do esposo:

*... arma concussit manu:  
iaculatur ignes: - cernitis, Danaï, Hectorem?  
An sola uideo? (683-685).*

(“... ele agitou as armas com as mãos; está lançando chamas. Vedes Heitor, dânaos? Ou só eu o vejo?”)

Mais uma vez se confirma o que antes foi sugerido. As aparições não são reais. A de Aquiles, sobre a qual voltaremos a insistir, parece ter sido mero pretexto para a última crueldade dos gregos; a de Heitor foi um sonho, uma ilusão portanto, muito freqüente em circunstâncias tais como as que Andrômaca enfrentava. O próprio Lucrécio, epicurista por excelência, após ter demonstrado, por numerosos argumentos, que a alma é material e perecível, admite as visões noturnas que aterrorizam as pessoas, procura explicá-las com a teoria dos *simulacra*<sup>9</sup> e afirma após a explicação:

“...muitas vezes as imagens nos arrancaram do sono de forma assustadora, quando estávamos repousando; não creiamos, porém, que são almas que fugiram do Aqueronte ou sombras que esvoaçam entre os vivos, nem que depois da morte algo de nós possa sobreviver já que o corpo e a alma perecem simultaneamente e se dispersam em seus elementos” (Luc. *R.N.* IV, 40-45)<sup>10</sup>.

Não existe, portanto, no que diz respeito à questão analisada, nenhuma incoerência no texto de *As troianas*.

Isto posto, passemos ao exame da terceira dicotomia por nós formulada, procurando responder à indagação proposta: a morte de Políxena, bem como a de Astíanax, podem ser consideradas como exemplos de mortes sacrificiais ou foram meros crimes de guerra?

Ao negarmos a aparição de Aquiles e a exigência por ele apresentada, estamos negando simultaneamente o caráter sacrificial da imolação de Políxena e pondo em dúvida as palavras de Calcante, que interpretara a vontade de Apolo, exigindo o sacrifício do menino.

Temos a nosso favor o próprio discurso de Agamêmnon, ao iniciar sua discussão com Pirro. Na pergunta incisiva que endereça ao filho de Aquiles, percebemos nitidamente a indignação do rei:

*Quid caede dira nobiles clari ducis  
aspergis umbras? (256-257)*

(“Por que desejas salpicar com o sangue de uma imolação nefasta a nobre sombra de um chefe ilustre?”)

Depois de longa exposição sobre o sentido do poder, Agamêmnon exprime sua vontade real, negando a permissão para o sacrifício reclamado, por considerá-lo criminoso:

*...Regia ut uirgo occidat  
tumuloque donum detur et cineres riget  
et facinus atrox caedis ut thalamos uocent,  
non patiar (287-290).*

(“Não permitirei que uma virgem real morra e seja oferecida como prêmio a um

túmulo e regue com seu sangue as cinzas de um morto e que chamem de casamento ao crime atroz de um assassinio”).

E ao responder à pergunta de Pirro sobre se Aquiles nada receberia em recompensa dos trabalhos, acrescenta de forma ainda indignada mas, ao mesmo tempo, ponderada:

*Ferent et illum laudibus cuncti canent  
magnumque terrae nomen ignotae audient.  
Quod si leuatur sanguine infuso cinis,  
opima Phrygii colla caedantur greges  
fluatque nulli flebilis matri cruor.  
Quis iste mos est, quando in inferias homo est  
impensus hominis? Detrahe inuidiam tuo  
odiumque patri, quem coli poena iubes. (293-301)*

(“Receberão e todos o celebrarão com louvores e as terras desconhecidas ouvirão seu grande nome. Se as cinzas devem ser reconfortadas com sangue derramado, os rebanhos da Frígia, de gordas cervizes, serão imolados e o sangue correrá sem que mãe alguma precise chorar. Que costume é este e em que tempo um ser humano foi sacrificado a outro? Poupa hostilidade e ódio a teu pai para quem exiges a homenagem de uma punição”).

A situação se altera com o prosseguimento da discussão. Como vimos, embora tivesse negado veementemente permissão para o cumprimento de um suposto desejo de Aquiles, considerando a imolação da virgem como crime hediondo, Agamêmnon perde terreno diante dos argumentos de Pirro, hesita e acaba por chamar Calcante, que confirma a exigência.

Passamos a discutir, então, a validade e a veracidade do oráculo. Léon Herrmann<sup>11</sup> (Herrmann, 1924, p.410), em seu alentado estudo intitulado *Le théâtre de Sénèque*, procura mostrar que Agamêmnon cedeu a Pirro movido pela religiosidade. Pelo texto da tragédia, entretanto, não se tem a impressão de que os oráculos sejam respeitados como expressão da vontade divina.

Do mesmo modo que as aparições dos mortos são postas em dúvida no correr das cenas, também se duvida dos oráculos.

Quando Ulisses vai buscar Astíanax, que se escondera no túmulo do pai, embora se apresente a Andrômaca na condição de intermediário de Calcante e procure reforçar as palavras do adivinho, mostra claramente que a morte do menino tem conotação política:

*Et si taceret augur haec Calchas, tamen  
dicebat Hector cuius et stirpem horreo (534-535).*

(“E se o adivinho Calcante se calasse, Heitor, por cuja estirpe me amedronto, o diria”).

Mais adiante, ao perceber que Andrômaca escondera o filho e simulara que morrera, e desejando intimidá-la, Ulisses não hesita em “criar” um novo oráculo, para justificar a demolição do túmulo do guerreiro, que substituiria, segundo ele, o frustrado sacrifício de Astíanax:

*Lustrale quoniam debitum muris puer  
sacrum antecessit nec potest uatem sequi  
meliore fato raptus, hoc Calchas ait  
modo piari posse redituras rates,  
si placet undas Hectoris sparsi cinis  
ac tumulus imo totus aequatur solo (634-639).*

(“Uma vez que o menino antecipou o sacrifício expiatório reservado aos muros e,

arrebatado por um destino melhor, não pôde satisfazer ao vaticínio, diz Calcante que os navios que vão partir só podem ser purificados se as cinzas de Heitor, espalhadas, aplacarem as ondas e se todo o túmulo for arrasado, até os alicerces”).

A atribuição de tais ordens a Calcante é pura invenção de Ulisses - mais uma das artimanhas do “homem das mil astúcias”, capaz de empregar todos os meios para atingir o fim desejado. Se, portanto, não havia um oráculo exigindo a destruição do túmulo e o lançamento das cinzas no mar, e se Ulisses dele fala com tanta convicção e desenvoltura, por que não se admitir que o primeiro oráculo mencionado também tenha sido uma invenção?

Andrômaca se dá conta da verdade. Quando, mais uma vez, tenta obter a clemência para o menino, alegando que a escravidão já lhe seria um castigo imenso, e Ulisses insiste na determinação de Calcante, ela explode com veemência:

*O machinator fraudis et scelerum artifex,  
uirtute cuius bellica nemo occidit,  
dolis et astu maleficae mentis iacent  
etiam Pelasgi, uatem et insontes deos  
praetendis? Hoc est pectoris facinus tui (750-754).*

(“Ó maquinador de astúcias e artífice de crimes, por cujo valor bélico ninguém morreu mas por cujas artimanhas e mentiras jazem até mesmo pelosgos! Pretendes culpar o adivinho e os deuses inocentes? Este é um crime de teu coração”).

A idéia de crime, e não de sacrifício, volta a aparecer mais adiante, no terceiro episódio e no êxodo. No terceiro episódio, no momento em que Políxena é levada por Pirro, para ser morta sobre o túmulo de Aquiles, Hécuba vê no holocausto um sacrilégio infame e exclama desesperada e furiosa:

*... abreptam trahit.  
Maculate superos caede funesta deos,  
maculate manes (1003-1005).*

(“... ele a leva, arrastada. Maculai os deuses superiores com este assassínio funesto, maculai os manes”).

No êxodo, o mensageiro, ao trazer às troianas a notícia da consumação das mortes, fala inicialmente em crime e não em sacrifício:

*Quod tam ferum, tam triste bis quinque scelus  
Mars uidit annis? (1057-1058)*

(“Que crime tão terrível, tão triste, Marte viu durante estes dez anos?”)

Andrômaca, por sua vez, ao ouvir a descrição da morte do filho, considera-a como um delito vil que nem os povos mais bárbaros da terra haviam chegado a cometer:

*Quis Colchus hoc, quis sedis incertae Scythae  
commisit, aut quae Caspium tangens mare  
gens iuris experta? Non Busiridis  
puerilis aras sanguis aspersit feri  
nec parua gregibus membra Diomedes suis  
epulanda posuit (1104-1109).*

(“Que colco, que cita de morada incerta cometeu este crime? Que povo das margens do Cáspio, desconhecedor de leis, ousou isto? Sangue infantil não aspergiu os

altares de Busíris nem Diomedes ofereceu a seus rebanhos, para serem devorados, membros tão pequenos”).

O caráter sacrificial das mortes fica, pois, afastado. Nem Astíanax, nem Políxena foram imolados numa cerimônia religiosa, num ofício ritual. A morte dos dois jovens troianos, segundo o texto, apresenta todas as características de crime, crime de guerra, se assim o quisermos, mas, evidentemente, crime.

Não há incoerências, portanto, na focalização da morte, na tragédia de Sêneca. Dependendo do ângulo em que esteja o contemplador, pode ser considerada como algo lamentável ou digno de exaltação; a observação sobre o aniquilamento da alma não entra em choque com referências ao Elísio ou ao Hades, tomados, como tudo indica, por meras expressões estilísticas; as “aparições” ou parecem ser forjadas - como a de Aquiles -, ou não passam de imagens de sonho - como a de Heitor; as imolações de Astíanax e Políxena, por fim, têm o caráter de assassínios e não de sacrifícios exigidos pelos deuses, estranhos, aliás, às civilizações mais avançadas<sup>12</sup>. Focalizando a morte com tais peculiaridades, tratando-a de forma tão especial no corpo de *As troianas*, Sêneca, mais uma vez, mostrou sua capacidade de reelaborar um velho mito com originalidade criativa e de expor sua opinião pessoal a respeito de problemas que envolvem posturas doutrinárias.

## Notas

- 1- Utilizamos neste ensaio o texto de *As troianas* estabelecido por Otto Zwierlein e publicado pela Oxford University Press (Cf. Bibliografia).
- 2- A tradução dos trechos de *As troianas* são de nossa responsabilidade (Cf. Cardoso, 1976).
- 3- Os números entre parênteses correspondem aos versos em que os elementos referidos são evocados.
- 4- A tradução do trecho da *Consolação a Márcia* é de responsabilidade de Cleonice F. M. van Rajj (Cf. Sêneca, 1992).
- 5- Além de manifestar sua opinião na nota mencionada, Léon Herrmann (Herrmann, 1924, pp. 369-373) também faz uma referência ao caráter epicurista do primeiro estásimo em *Le théâtre de Sénèque*, obra cuja leitura pelos estudiosos de Sêneca ainda hoje pode ser considerada indispensável. Franco Caviglia (*in Seneca*, 1981, pp. 48-49), porém, na edição da tragédia publicada pelas Edizione dell' Ateneo, lembra que em *As troianas* de Eurípedes, ao dialogar com Andrômaca, Hécuba dissera que “a morte não é nada”, frase que parece servir de mote ao estásimo em questão.
- 6- M. Patin, sempre extremamente severo em relação a Sêneca, se situa entre os que criticaram duramente o primeiro estásimo de *As troianas* (Cf. Patin, M. *Études sur les tragiques grecs*. Paris, Hachette, 1866. p. 413); Pichon, por sua vez, reprovou a presença de idéias epicuristas numa tragédia em que predomina o tom estoíco (Cf. Pichon, R. *Histoire de la littérature latine*. Paris, Hachette, 1897. p. 546). Na verdade são críticos já distanciados, no tempo, cujas opiniões sobre o texto literário, ainda que aproveitáveis, em grande parte, se baseiam muitas vezes em pressupostos teóricos hoje considerados ultrapassados.
- 7- A descrição da figura de Aquiles feita por Taltúbio apresenta particularidades que a distinguem das visões oníricas: aparece à luz do dia, tem estatura elevada, voz forte e faz uma exigência macabra que destruirá a vida de um ser vivente. Em “A categoria psicológica do ‘duplo’”, estudo inserido em *Mito e pensamento entre os gregos*, Vernant (Vernant, 1973, pp. 263 ss.) considera a *psyché* (alma) como uma das formas que pertencem à categoria dos

“duplos”. Segundo o autor, admitia-se na Grécia arcaica que, quando um homem morria sem que lhe tivessem sido prestadas honras fúnebres, sua *psyché* ficava errando e seu espectro encobria uma força perigosa que se manifestava por crueldades em relação aos vivos. Intencionalmente - se tiver realmente querido mostrar que a “aparição” de Aquiles foi uma farsa -, ou por casualidade, Sêneca atribuiu a Aquiles, que havia sido homenageado com pompas funerárias, um modo de agir próprio dos espectros vagantes.

- 8 - *O óneiros*, para Vernant (Vernant, 1973, p. 269), é simplesmente uma imagem de sonho inconsistente e impotente. Como a *psyché*, o *phásma* (aparição) e a *skiá* (sombra), o *óneiros* também pertence à categoria dos “duplos”.
- 9 - Para Lucrécio (*R.N.* IV, 33 ss.), os *simulacra* são “como que membranas arrancadas da superfície das coisas”, “esvoaçam de um lado para outro, nos ares, e, vindo ao nosso encontro quando estamos em vigília ou dormindo, aterrorizam nossas mentes cada vez que deparamos com figuras espantosas e imagens dos que já não mais vêem a luz”.
- 10 - A tradução do trecho de Lucrécio é de nossa responsabilidade.
- 11 - Em *Le théâtre de Sénèque*, ao estudar as personalidades de reis e tiranos presentes nas tragédias de Sêneca, Léon Herrmann (Herrmann, 1924, pp 410-411) se detém na análise do comportamento de Agamêmnon e considera que chamar Calcante para decidir foi um ato sábio e coerente com a calma e ponderação do rei.
- 12 - O sacrifício humano, ou seja, a imolação de pessoas a divindades, foi comum entre germanos, celtas e alguns povos do Oriente (Cf. Challaye, 1962, pp. 167 ss.). Mas não era usual nem na Grécia, onde o sacrifício de Ifigênia é um caso isolado, nem em Roma, onde, conforme diz Propércio (III, xxii, 29 ss.), nenhum fato semelhante a esse jamais ocorrera.

## Referências Bibliográficas

- BERNHARD, J. *Platon et le matérialisme ancien*. Paris: Payot, 1971.
- CARDOSO, Z.L.V.A. *A construção de As troianas de Sêneca*. São Paulo: USP, 1976 (Tese de doutoramento policopiada).
- CHALLAYE, F. *Pequena história das grandes religiões* (Trad. de A. SILVEIRA). São Paulo: IBRASA, 1962.
- DURKHEIM, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Alcan, 1912.
- L. Annaei Senecae *Tragoidiae*, incertorum auctorum *Hercules* (Oetaeus), *Octavia*. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit Otto ZWIERLEIN. Oxonii et Typographes Clarendoniano. MCMLXXXVI.
- LEROI-GOURHAN, A. *As religiões da pré-história*. Lisboa: Ed. Setenta, 1985.
- NOVAK, M.G. *A natureza da alma no poema de Tito Lucrécio Caro* (De rerum natura III). São Paulo: USP, 1985 (Tese de doutoramento policopiada).
- ROBERT, F. *La religion grecque*. Paris: PUF, 1981.
- SÊNECA. *Cartas consolatórias* (Trad. de C.F.M. van RAIJ). Campinas: Pontes, 1992.
- SÊNEQUE. *Tragédies* (Texte ét. et trad. par L. HERRMANN). Paris: Les Belles Lettres, 1967.

CARDOSO, Z. A. The presence of death in Seneca's *Trojan women*. *Classica*, São Paulo, 7/8:153-164, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** This essay analyzes the particular emphasis given to death in Seneca's *Trojan women* and discusses three dichotomies: lamentation X praise of death, annihilation of the soul X the soul's afterlife in Hades; human sacrifice X murder. After the analysis, the conclusions reached are presented.

**KEY WORDS:** Death, the soul's afterlife, annihilation of soul, lamentation, human sacrifice.

---

# O mausoléu de Augusto e a *Apocolocintose* de Sêneca

INGEBORG BRAREN

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** Augusto construiu para si e seus familiares um mausoléu, a fim de que seus restos mortais recebessem assim as devidas honras fúnebres. Entre as heranças que deixou, estava o modelo político de soberano, que se perpetuou junto com o Império Romano. Sua lembrança perdurou, e seu mausoléu ainda existe. Ao contrário, a morte do imperador Cláudio, como é tratada na *Apocolocintose* de Sêneca, deixa como exemplo, um "herói", morto, cuja atuação ocorre em uma trajetória *pos-mortem*, em um percurso exatamente inverso ao da *consecratio*, honra de divinização atribuída a alguns imperadores e que lhe fora conferida, pois na sátira desce do céu para os Infernos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Apocolocintose, Sêneca, Imperador Cláudio, *Consecratio*, Augusto.

---

A *Apocolocintose* de Sêneca é uma sátira que trata dos acontecimentos ocorridos no dia 13 de outubro de 54 d.C., dia da morte do imperador Cláudio. Há muitas investigações sobre esta obra. Pode-se reuni-las, de maneira geral, em quatro grupos de investigações de acordo com o tipo de enfoque: 1) estudos sob o prisma político e histórico; 2) estudos sobre a forma (sátira menipéia ou prosimétrica); 3) estudos sobre as intenções que motivaram Sêneca a escrevê-la (intenção pedagógica, vingança pessoal, cancelamento do culto oficial outorgado a Cláudio, desejo de atingir Agripina, etc.); 4) estudos de caráter crítico-literário. Sobre este último aspecto, Rosario Cortés, em seu excelente e pormenorizado trabalho, *Teoría de la sátira, Análisis de la Apocolocytosis de Séneca* (Cortés, 1986), comenta os mais recentes trabalhos sobre a obra<sup>1</sup>.

Talvez seja interessante observar a obra sob um outro ângulo: a morte. O que significa a morte em Roma e o tratamento dado à morte na obra de Sêneca. Se levarmos em consideração o respeito que os romanos tinham por tudo que se relaciona com a morte, este aspecto pode ser de interesse, pois a obra não só focaliza o momento da morte de Cláudio como também o insere, como personagem principal, atuando, depois de morto, no mundo dos mortos.

Ora, desde tempos ancestrais, era costume romano reverenciar seus mortos com uma série de preceitos. O mais importante deles era cumprir todos os ritos fúnebres que variavam conforme as condições sociais e culturais do falecido e de sua família, considerando as circunstâncias em que ocorreu a morte a fim de preservar a memória do morto. A morte era um momento solene. O respeito aos mortos provinha principalmente de duas causas: uma era a *pietas* característica da formação do cidadão romano, a outra advinha de uma suspeita de que nem tudo estaria terminado com a morte. Diante da dúvida de que a morte corporal liberaria a alma, dando início a uma outra vida nos Infernos, ou de que havia possibilidades intermediárias (Cic. *Tusc.* I,9,18), o romano

preferia prestar os tributos devidos para facilitar a caminhada dos mortos pelo mundo das sombras.

Segundo os antigos a alma não era de todo um espírito. Tinha algo de um sopro diáfano ou de uma sombra impalpável que podia ser vislumbrada (*umbra*). Não estaria em todos os lugares, mas pairava no mundo visível. As almas preferiam vagar perto de seus túmulos. Caso um corpo não fosse inumado ou incinerado de acordo com os ritos, os espíritos ou os Manes recusavam-se a receber sua alma, porque não sofrera o processo de purificação através das cerimônias *fúnebres*; a alma era então condenada a errar sobre a superfície da terra, não encontrando repouso.

Esta crença explica a importância dada à sepultura, aos cuidados com os túmulos e, sobretudo, às oferendas de alimentos, de apetrechos e de armas usadas em vida pelos mortos, colocados junto das tumbas. Pensava-se que as almas se distraíam nos jardins contruídos em volta do túmulo e com os jogos *fúnebres*. Havia em certas sepulturas um recinto destinado a banquetes *fúnebres*, um dos entretenimentos oferecidos aos mortos (Prieur, 1986, p. 39).

Tal concepção fazia com que o romano se preocupasse em reservar um lugar apropriado para sepultar os restos mortais cremados ou inumados, em sepulturas simples ou trabalhadas, em vala comum nos campos de batalha, em columbários, em urnas e sarcófagos, e em mausoléus. Cada família se encarregava de assegurar uma sepultura conveniente ao parente morto. Era este um dos deveres do cidadão. Castigo mais grave do que a própria morte era a privação da sepultura. Quanto aos muitos mortos cujos corpos não puderam ser encontrados, havia um rito *fúnebre* substitutivo: preparava-se uma sepultura vazia e chamava-se três vezes o nome do defunto, convidando sua alma para sua nova morada (Prieur, 1986, p. 17).

Com a morte de César, inicia-se a honra até então reservada aos homens que já tinham obtido o triunfo: a do chefe de Estado ter sua sepultura preparada no interior da cidade. As circunstâncias da sua morte nos Idos de Março foram tão dramáticas que o povo lhe ergueu um templo espontaneamente (Suet. *Iul.* 84,1). Segundo Suetônio, durante os jogos consagrados à memória de César, surgiu um cometa que brilhou durante sete dias seguidos. Acreditou-se ser a alma de César admitida nos céus (Suet. *Iul.* 88,2). Entre as honras conferidas a César está a sua divinização, o direito de se tornar um deus após a morte, considerado legítimo pelos soberanos absolutos. É de origem helênica e faz parte do poder totalitário (Taylor, 1975, p.1). Como a religião politeísta dos romanos admitia facilmente novos deuses, a divinização, *consecratio*, foi introduzida principalmente para atribuir ao sucessor do imperador morto a glória de *ser diui filius*, acrescentando-lhe uma auréola mágica necessária para a preservação do modelo de imperador (Grimal, 1981, p. 79). César morreu em 44 a.C. e a sua consagração foi-lhe conferida a partir de 42 a.C.

Augusto, o primeiro imperador, morreu em 14 d.C. Antes, a partir de 28 a.C., mandara edificar para si e sua família um mausoléu no Campo de Marte. A finalidade de um mausoléu é manter viva a memória do morto e fazer toda sua gente participar de sua glória. O mausoléu de Augusto, uma construção em forma de um círculo fechado em cima, com 87 metros de diâmetro e 45 metros de altura, era constituído, no seu interior, de anéis concêntricos que circundavam o espaço central em forma de círculo, reservado para o salão funerário e para a estátua do imperador. No interior destes círculos foram depositadas as urnas do imperador, de seus parentes próximos e de amigos chegados. Atrás está o bosque sagrado (Prieur, 1986, p. 92).

Para os funerais de Augusto, o senado decretou que o cortejo *fúnebre* passasse pela Porta Triunfal. Na frente desfilaram a estátua da Vitória, a seguir os troféus que o imperador havia depositado na cúria, os editais com os nomes das nações que ele havia submetido e duas imagens do imperador, tendo o cortejo *fúnebre* a solenidade de um triunfo (Suet. *Aug.* 50,2-3).

Circunstâncias, entretanto, passaram a modificar os ritos. É relevante notar que o senado tenha concedido a Augusto a honra de ser divinizado após um período de um mês de sua morte (Griffin, 1976. p. 129), a Cláudio, todavia, foi-lhe concedida tal honra logo após sua morte (Tac.

Ann. XII,69,3). Interessa verificar analogias entre as homenagens póstumas prestadas tanto a um como a outro imperador.

Se, de um lado, Augusto deu início à preservação da memória de um soberano morto por meio da consecratio, de outro lado, não deixa de ser estranha a obra intitulada *Apocolocintose*, de Sêneca, a única sátira que escreveu, exatamente pela irreverência com que a morte do imperador Cláudio é tratada. Mesmo que não se saiba com certeza quando foi escrita, fiquemos com a hipótese mais provável, a de ter sido elaborada imediatamente após a morte de Cláudio (Grimal, 1976, p. 108), uma vez que seria a ocasião adequada para demolir a imagem de Cláudio.

A essência da sátira é ser um ataque literário. Entre as definições da sátira, convém lembrar a de Diomedes, (Keilli, 1857, p. 485):

*Satura dicitur carmen apud Romanos nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum uitia archaeae comoediae caractere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius.* (Entre os romanos, afirma-se que sátira é, na verdade, falar mal e é composta, segundo o caráter da comédia antiga, para censurar os vícios dos homens, tal como escreveram Lucílio, Horácio e Pérsio)

Cultivou-se este gênero em Roma aproveitando-se o gosto do romano pelo emprego do humor no maledicere, na censura e na crítica. Ainda segundo Diomedes (Keilli, 1857, p.485-6), o nome *satura* provém ou do nome *satura* que se atribuía a uma bandeja repleta das mais variadas frutas, que os antigos romanos destinavam a oferendas de caráter religioso, (*siue satura a lance quae referta uariis multisque primitiis in sacro apud priscos dis inferebatur et a copia ac saturitate rei satura uocabatur*), ou provém de um gênero em que se alternava prosa e verso como Varrão tentou fazer (*siue a quodam genere farciminis, quod multis rebus refertum saturam dicit Varro uocatum*), ou provém da figura despudorada, burlesca e cômica dos sátiros, semelhantes aos bodes, tal como aparecem na literatura grega (*quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendae que dicuntur, quae uelut a Satyris proferuntur et fiunt*). Mesmo que não caiba aqui uma discussão sobre a origem da sátira, vale lembrar a famosa observação de Quintiliano: *satura tota nostra est*, com o fim de ressaltar que a sátira se coaduna bem com o espírito romano, seja por demonstrar a sua capacidade crítica, seja por revelar a mordacidade de seu espírito.

Como seria a sátira de Sêneca?

Não muito distante da visão moderna de Northrop Frye: “A sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência” (Frye, 1957, p. 220). A *Apocolocintose* preenche tais requisitos. A sátira nos faz acompanhar a trajetória fantástica seguida pela alma de Cláudio, após o desenlace, em uma série de eventos que se realizam em localizações distintas. De acordo com estas e as passagens que a alma percorre, pode-se dividir as fases da sátira em<sup>2</sup>:

Introdução Histórica (paródia) (I,1 - I,3),

1. *in terris* (II,1 - IV,3),

2. *in caelo* (V,1 - XI,6),

3. *ad Inferos* (a caminho do inferno, XII,1 - XII,3),

4. *in Inferiis* (XIII,1 - XV,2).

A Introdução Histórica começa com uma curiosidade. Conforme Rosario Cortés (Cortés, 1986, p. 130 e ss.), fornece o assunto, a data e o local em que os eventos ocorreram como o faria uma introdução de tratado de História. Se, entretanto, os acontecimentos têm dia e mês datados com precisão, já o ano não é mencionado e a informação sobre a local da ação, *in caelo*, remetem-nos, de imediato, para uma incongruência não compatível com obras históricas, uma vez que a função do historiador é expôr fatos verdadeiros. Sêneca afirma logo a seguir que tudo será narrado sem ressentimentos ou favorecimentos (*Nihil nec offensae nec gratiae dabitur*, I,1) tal

como se emprega normalmente na historiografia. Ora, a nossa atenção é dirigida para aquele limite que fica entre o *falsum/uerum* permitido em uma sátira, contaminado por informações que Sêneca deveria conhecer melhor que muitos na qualidade de preceptor de Nero. É muito provável que tenha tido conhecimento das circunstâncias reais da morte de Cláudio e das razões pelas quais a hora verdadeira do desenlace fora postergada. Conivente ou não, deve ter percebido os preparativos que foram feitos para Nero assumir o poder. As alusões são óbvias demais, por exemplo:

II,1: *Claudium animum agere coepit, nec inuenire exitum poterat* (Cláudio começou a preparar a alma para a partida, mas não conseguia encontrar a saída).

IV,2: *Et ille quidem animam ebullit, et ex eo desiit uiuere uiderit.* (Na verdade ele solta a alma, a partir daquele momento deixou de parecer vivo).

Esta última observação aponta para o fato de que comediantes faziam uma representação teatral para um Cláudio reclinado em almofadas e, provavelmente, já morto. (Suet. *Claud.* 45,1).

Estas referências quanto à protelação do desenlace têm o mérito de revolver fatos históricos, como se patenteia no diálogo entre Mercúrio e Cloto, uma das Parcas, em que Mercúrio pede para que enfim se deixe Cláudio morrer, enquanto Cloto quer prolongar-lhe um pouco mais a vida:

III,3: *Sed Clotho: "Ego, Mehercules, inquit, pusillum temporis adicere illi uolebam.* (Mas Cloto responde: "Eu, por Hércules, gostaria de acrescentar-lhe um pouquinho de tempo").

O fato das ações das fases 2, 3 e 4 terem como personagem principal um "herói" morto fecha algumas possibilidades e abre outras. De um lado, a personagem, não estando mais entre os vivos, não necessita ser elaborada com características de *homo patiens*, nem ter sentimentos. De outro lado, os traços marcantes de seu desempenho na terra estão a serviço da composição satírica. Sua figura é trabalhada sem grandes requintes e seu desempenho irá restringir somente ao que interessa considerando a finalidade da obra.

Esta trajetória é exatamente inversa à elevação que se pretende com a divinização de um soberano. Aliás a própria trama é montada no sentido de diminuir a dimensão do imperador Cláudio, por essa razão as cenas próprias da Épica, assembléia dos deuses, intervenção de deuses, a descida aos Infernos, são sumárias. Trata-se de degradar a figura do soberano morto. Para esta finalidade, aponta Rosario Cortés (Cortés, 1986, p. 207 e ss.), Sêneca se serve de certos recursos: o *concilium deorum* terá as características de uma sessão do senado romano. Vozes favoráveis são pouquíssimas: a de Hércules e a de uma deusa menor, a Febre. Mesmo Hércules não se apresenta como o grande herói, sua figura é diminuída, pois seu primeiro encontro com Cláudio, ante as portas do Olimpo, fá-lo recuar, pensando estar diante de um novo monstro e de um décimo terceiro trabalho a realizar. A última intervenção divina, e decisória, é a de Augusto, que, ríspida e definitivamente, sentencia o destino de Cláudio: deve ser banido do céu (XI,5). Clara alusão à maneira sucinta como o imperador morto presidia os julgamentos em Roma. A descida para os Infernos é abrupta, prestando-se para mostrar o soberano, maravilhado, ante a visão de seu próprio funeral. A narração acelera o ritmo. O inferno é descrito sumariamente, despojado de qualquer magicidade, a começar pela visão de Cérbero que apenas evoca no imperador a lembrança de sua cachorrinha branca. Ademais, Cláudio é recepcionado sem nenhuma reverência protocolar por seu liberto Narciso com uma pergunta desprovida de qualquer cortesia (Cortés, 1986, p. 263):

XIII,2: *"Quid di ad homines?"* (O que os deuses querem junto aos homens?).

Para concluir, a sátira se serve de outro *iudicium* do imperador, julgamento este mais sumário ainda, porquanto, diante das acusações, ninguém se digna a levantar-se para defendê-lo.

A condenação final, degradante, é proferida pelo juiz de além-túmulo Éaco, que sentenciou não restar ao soberano outra coisa a fazer a não ser jogar dados com um copo sem fundo por toda a eternidade (alusão a uma preferência manifestada por Cláudio em vida).

Como explicar o fato de Sêneca limitar as ações da *Apocolocintose* ao mundo das sombras, após a morte do imperador?

Mesmo que não se possa afirmar haver nesta sátira um retrato fiel de Roma, uma vez que Cláudio não era objeto de repúdio em todas as classes da sociedade romana, sendo repudiado só em determinados segmentos, há na obra, todavia, a idéia de que fundamentalmente se trata de crítica e de *maledicere*. As alusões, os exageros e as amplificações fornecem elementos que justificam pensar que Cláudio é “des-mitificado” e “des-divinizado”. Esta é, em síntese, a conclusão a que Rosario Cortés chegou (Cortés, 1986, p. 283 e ss.): sua imagem será desfeita, gradualmente, de cima para baixo.

De fato, o processo de desmonte da personagem do imperador Cláudio é de cunho histórico, político e religioso. Desenvolve-se à medida que o “herói” percorre um caminho às avessas da divinização. Aqui,

o “herói” não morre: sua alma procura *saída* do corpo;

o “herói” não é herói: é uma alma;

no céu, os deuses tiram do “herói” sua condição divina, conferida pelos homens na terra;

no inferno, o “herói” perde sua condição de “homem livre”, e em clara alusão à sua preferência pelos amigos libertos, finaliza como um *cognitio* de um liberto qualquer.

Para concluir, pode-se observar que Roma conheceu sátiras e ironias. Porém o que mais surpreende na *Apocolocintose* é a crítica a soberano recém-falecido. Se, como vimos acima, era praxe homenagear solenemente os mortos, por que Sêneca a escreveu?

A sátira constitui-se de três pressupostos básicos: a) fatos históricos mais ou menos confiáveis; b) crítica através do *ridiculum*, *maledicere*, censura (*notare*) etc; c) necessidade histórica.

Por ocasião da morte de Augusto, o imperador fora divinizado e as honras prestadas ao soberano morto foram todas cumpridas. Seus restos foram levados ao Mausoléu onde já estavam diversos membros de sua família. Embora não tivesse descendentes diretos em condições para deixar no poder, deu legitimidade a Tibério e sua herança, o caráter divino do imperador, teve continuidade. Augusto, de um lado, propugnava a restauração da religião romana e, de outro, pretendia imprimir novos rumos ao Império com vistas a sua preservação, mas impondo um modelo diárquico de governo, em que atuavam senado e imperador.

Ora, não era diferente a pretensão de Sêneca, que estava muito perto do poder como preceptor de Nero e, a seguir, como *amicus principis*.

Cláudio também recebeu as devidas homenagens fúnebres. Ao contrário de Augusto, deixou descendentes diretos, principalmente Britânico, um herdeiro masculino, eventualmente adequado para assumir o poder, que muito rapidamente foi preterido por manobras de Agripina a favor de seu próprio filho Nero, convenientemente adotado por Cláudio.

Aparentemente a sátira foi elaborada logo após a morte do soberano. Em seus diferentes aspectos a obra, mesmo com as lacunas que apresenta, organiza-se com muitos recursos satíricos, alguns fáceis, outros sutis para a inteligência moderna. Mas um aspecto fica evidente: como a personagem principal é um morto, o ridículo com que é revestido na sátira, não preservará sua memória. Nesse processo, o poder sobrenatural do soberano é simbolicamente desfeito. Ademais, mostrar o grotesco desenlace de Cláudio, é querer deliberadamente atingi-lo em um dos sentimentos mais naturais do romano em relação à morte, pois reverência e cumprimento dos ritos fúnebre que se iniciam imediatamente logo após a morte é um dos alicerces da *pietas* romana.

Há muitas maneiras de criticar. Destruir, entretanto, a imagem de Cláudio, no momento de transição do poder para o sucessor, Nero, aproxima-se de uma tentativa de aniquilar não propri-

amente a figura do falecido, mas antes o modelo de soberano que o claudianismo incorporara: uma tirania de caráter absoluto apoiada sobre libertos. Concentrar a crítica, sobretudo, na *consecratio*, homenagem de caráter tanto político quanto religioso é, antes de mais nada, ousar definir uma posição política, fato que confere um caráter programático a esta sátira. No caso, dirigir a mira do ataque para o poder político é tentar despertar as consciências individuais contra o tipo de organização estatal que Cláudio incorporara. Esta seria a herança política à qual Sêneca se opunha.

Havia muitos deuses no panteão romano. Naquele momento histórico-político não havia necessidade de erguer mais um altar, muito menos para o divino Cláudio. Parece que disso se encarregou a *Apocolocintose*.

## Notas

1. O presente artigo é devedor da tese de Rosario Cortés.
2. Rosario Cortés divide a sátira em seis partes I. Título, proemio y marco temporal; II. Muerte de Claudio y alabanza de Nerón; III. A las puertas del Olimpo; IV. *Concilium Deorum*; V. Viaje a los infiernos: funeral de Claudio; VI. Claudio en los infiernos (Cortés, 1986). A divisão simplificada, em quatro partes, precedidas por uma introdução de caráter histórico, serve ao propósito do presente comentário.

## Referências Bibliográficas

- CORTÉS, Rosario. *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocynthosis de Séneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986.
- FRYE, Northrop. *Anatomia de crítica*. Trad. P. E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GRIFFIN, Miriam. T. *Seneca, a philosopher in politics*. Oxford: At the Clarendon Press, 1976.
- GRIMAL, Pierre. *La civilisation romaine*. Paris: Flammarion, 1981.
- GRIMAL, Pierre. *Sénèque, ou la conscience de l'Empire*. 2 ed., Paris: "Les Belles Lettres", 1976.
- KEILLI, H. *Grammatici Latini*. Diomedes, v.I. Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1857.
- PRIEUR, Jean. *La mort dans l'antiquité romaine*. Ouest France, 1986.
- TAYLOR, Lily Ross. *The divinity of the Roman Emperor*. New York: Arno Press, 1975.
- BRAREN, Ingeborg. Le Mausolée d'Auguste et l'*Apocolocynthosis* de Sénèque. *Classica*, São Paulo, 7/8: 165-170, 1994/1995.

---

**RESUMÉ:** Auguste construisit pour lui-même et les membres de sa famille un mausolée, afin que soient rendus à leurs dépouilles les honneurs funèbres qui leur étaient dus. A l'héritage qu'il laissa, appartenait le modèle politique du souverain qui se perpétua avec l'Empire Romain. Son souvenir a subsisté et son mausolée existe toujours. Au contraire, la mort de l'empereur Claude, comme elle est traitée dans l'*Apocolocynthosis* de Sénèque, offre l'exemple d'un "héros", mort, dont le rôle se situe sur une trajectoire *post-mortem*, un parcours exactement inverse de celui de la *consecratio*, hommage de divinisation conféré à certains empereurs et qui lui avait été rendu, puisque dans la satire il descend du ciel aux enfers.

**MOTS CLÉ:** *Apocolocynthosis*, Sénèque, Empereur Claude, *Consecratio*, Auguste.

---

**OUTROS TEMAS  
SOBRE A  
ANTIGUIDADE CLÁSSICA**

## El discurso de Anténor en la *Ilíada*

LUCIA ADRIANA LIÑARES

Universidad de Buenos Aires - COMICET

---

**RESUMO:** O presente trabalho considera que o discurso na relação comunicativa, reproduz as atitudes e valores compartilhados por um grupo, ao qual definem no marco social. O discurso de Antenor na *Ilíada* oferece características específicas que o distinguem dos outros anciãos locutores: à diferença destes, que manifestam modelos "individuais", o discurso de Antenor representa cada um dos velhos conselheiros de Tróia, e em vista disto, simboliza uma personalidade "social".

**PALAVRAS-CHAVE:** Discurso, comunicação, carácter individual, carácter social, anciãos, *Ilíada*, texto, contexto.

---

El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación<sup>1</sup> sobre los viejos y la vejez en la *Ilíada*<sup>2</sup>. Dicha investigación, desarrollada metodológicamente en forma interdisciplinaria a partir de técnicas de análisis del discurso<sup>3</sup>, interpreta a la epopeya homérica como una obra literaria en la que los personajes se caracterizan por explicitar, a través de sus intervenciones, una personalidad "diferenciada", en el marco de un "repertorio tradicional"<sup>4</sup>. Así como el habla individual "simboliza" la personalidad que representa, el discurso en el ejercicio comunicativo permite reproducir aquellas actitudes y valores compartidos por un grupo que definen a ese grupo en el marco de su categoría social<sup>5</sup>. Tanto el discurso como la comunicación que se establece a través del discurso permiten definir las distintas categorías sociales. Los individuos se prestentan también como miembros de grupos y participan de una estructura social que (inter)actúa por medio del discurso<sup>6</sup>. Los ancianos en la *Ilíada* no sólo se jerarquizan como individuos, sino también como miembros de un grupo; expresan y comunican a los no viejos actitudes enmarcadas en la identificación de su categoría. Este conjunto de actitudes, valores y creencias compartidos por los viejos se puede definir<sup>7</sup> por medio de su *reconstrucción* a partir del discurso (como única fuente de información) y de su reproducción en situaciones comunicativas<sup>8</sup>. El habla personal es un medio por el cual el individuo desarrolla y define su personalidad frente a los demás<sup>9</sup>. El discurso tiene también funciones comunicativas y sociales, ya que permite la difusión y reproducción de creencias y opiniones sociales.

El punto de partida para el análisis del proyecto global ha consistido en responder a dos preguntas: qué se comunica y cómo se comunica<sup>10</sup>. La primera cuestión tiene que ver con la información proporcionada por el discurso de los viejos, la cual se refiere tanto a la expresión de variables individuales como también a aquellas actitudes y creencias (sociales) compartidas por el grupo. La segunda cuestión (cómo se comunica) da cuenta de mecanismos de *reconstrucción*. Las estructuras mentales subyacentes de los viejos como individuos durante la acción comunicativa, se han reconstruido de un modo más o menos abstracto a partir de la interpretación de los actos de habla expresados: vale decir que se ha obtenido información *directa* sobre el conocimiento, las creencias (como base de datos), los deseos y necesidades (como motivación para la acción)

y las intenciones y propósitos (como planos de acción) de cada uno de ellos<sup>11</sup>. Por otra parte, el *modo* en que los viejos forman y transmiten creencias y opiniones grupales se refiere más bien al *proceso* mismo de producción discursiva. No se ha intentado realizar la reproducción de este proceso; simplemente se consideraron las evidencias *individuales*, y se las interpretó de acuerdo con operaciones de *abstracción*, *descontextualización* y *generalización*<sup>12</sup>. Las creencias y opiniones grupales fueron vistas como un *resultado del proceso*, no al nivel puramente individual, sino más bien como una propiedad de los miembros de un grupo<sup>13</sup>. El corpus abarcó la totalidad de las intervenciones directas (por medio del discurso) e indirectas (por referencia) de los ancianos en la *Iliada* (Néstor, Fénix, Príamo, Crises, Calcas y Anténor), y además las referencias generales sobre los ancianos y vejez, las cuales han permitido corroborar la existencia de los valores y actitudes sociales que los ancianos de la realidad iliádica reproducen a través de su discurso (los ancianos no locutores Peleo, Menetio, Tideo y Neleo, especialmente el primero, funcionan como puntos de referencia para interpretar dichos valores): *la importancia de la educación, el dolor por la vejez y la pérdida del hijo, el valor heroico en la juventud pasada, la elocuencia del hombre mayor y el respeto que se les confiere en virtud de sus funciones sociales (vate, sacerdote, consejero, rey, etc.)*.

El presente trabajo se ocupa específicamente del discurso de Anténor en la *Iliada*, el cual evidencia una característica particular que lo distingue de los demás viejos locutores: éstos, como ya se ha señalado, son considerados hablantes "diferenciados", que comparten un conjunto de actitudes y valores los cuales reproducen por medio del discurso y la interacción comunicativa. Anténor por su parte no es un hablante "diferenciado"; representa más bien a cada uno de los ancianos en Troya. No se yergue como individuo para proyectar, por medio de su discurso, un modelo particular de la vejez, sino que, en todo caso, su *discurso simboliza una personalidad "social"*. La organización interna de su discurso y las funciones que lo definen respecto de las necesidades dramáticas de la obra, se vinculan estrechamente con los rasgos fundamentales que caracterizan a los viejos troyanos. Estos consejeros son presentados no como individuos, sino como un grupo; inclusive el discurso emitido por ellos muestra con una sola voz enunciativa (aunque la narración define esta enunciación como una "conversación entre unos y otros": (Cf. III, 155). De todo el conjunto, sólo Anténor interviene en la interacción. *Su discurso permite la "reconstrucción" del comportamiento discursivo de los viejos en Troya*. Este proceso de reconstrucción manifiesta una dirección *inversa* al utilizado para interpretar el resto de los discursos de los viejos: en los demás casos, se consideraban las evidencias individuales, y se las interpretaba de acuerdo con operaciones de abstracción y generalización, de modo de "reconstruir" el sistema de valores identificativo de la categoría social de la vejez<sup>14</sup>. En el caso de Anténor, *su discurso representa la voz generalizada y abstracta de los viejos troyanos, a partir de la cual puede "recuperarse" cada instancia individual*<sup>15</sup>.

El grupo de viejos troyanos es definido<sup>16</sup> en virtud de tres rasgos fundamentales (Cf. III, 146 sq.):

1) su presencia junto al rey Príamo<sup>17</sup>:

*Hoi dâmphi Príamon (...)*  
*hérato demogérontes epì Skaiêisi pýleisi, ... (III, 146-149)*

2) su no participación en el combate (debido a la edad avanzada):

*... géraï dè polémoio pepauménoi, ... (III, 150)*

3) su capacidad como arengadores (ilustrada por medio de un símil):

*... all'agorétai*  
*esthlói, tettigessin eoikótes, hoi te kath'hýlen*  
*dendréoi ephezómenoi ópa leirióessan hiêisi;... (III, 150-152)*

El discurso que los presenta con una sola voz enunciativa (III, 156-160) define su posición (global) respecto de Helena. La justifican por su belleza:

*ou némesis Tróas kai eüknémidas Akhauoüs  
toiêid'amphi gynaikei polýn khrónon álgea páskhein;...* (III, 156-157)

Ilustran esta justificación con un simil que vincula a Helena con las divindades:

*... ainôs athanátheisi theêis eis ôpa éoiken; ...* (III, 158)

En la segunda parte del discurso se exponen sus verdaderas preferencias, articuladas por medio de una expresión desiderativa:

*... allá kai hôs toíe per eoûs'en neusi nésthô.  
med'hemín tekéessi t'opisso pēma lípoito.* (III, 159-160)

Vale decir que los ancianos troyanos son definidos de acuerdo con *tres rasgos caracterizadores* (elocuencia, presencia junto al rey, no participación en el combate) y en la expresión conjunta de su posición frente al enemigo (reconocimiento elogioso y explicitación de deseos y preferencias).

Este escenario general en las murallas de Troya enmarca la primera alocución de Príamo en interacción con Helena (III, 161 sq.)<sup>18</sup>. La primera intervención de Anténor (III, 202-224) especifica a Odiseo como referente proporcionado por Helena en respuesta a Príamo. El rey ha solicitado información sobre Odiseo, al que describe visualmente sin identificarlo (Cf. III, 192-198). Helena (Cf. III, 200-202) define al héroe de acuerdo con su rasgo esencial de elocuencia y habilidad discursiva:

*... eidôs pantoíous te dólous kai médea pykná.* (III, 202)

Anténor ratifica la descripción dada por Helena, articulando el elogio a Odiseo por medio de una reminiscencia<sup>19</sup> (recuerda cuando Odiseo fue a Troya con Menelao en calidad de embajador para recuperar a Helena, y él los agasajó en su palacio). Este discurso<sup>20</sup> jerarquiza su capacidad de elocuencia en el recuerdo elogioso de Odiseo; la reminiscencia realza también la *habilidad* de Anténor para proyectar su descripción del héroe en una imagen que reúne, por un lado, los aspectos visuales percibidos por Príamo desde la muralla (vale decir, la *apariencia* de Odiseo), y por otro, la capacidad mayor del Laertíada: su *elocuencia*. Esta imagen se encuadra en una situación del pasado, y se jerarquiza en virtud de una triple relación comparativa: Odiseo frente a Menela (en cuanto a apariencia y habilidad en el consejo<sup>21</sup>, el aspecto visual frente a la capacidad oral (Cf. III, 219) y el símil de los copos de nieve (III, 222) para ilustrar el despliegue de la palabra pronunciada.

Más adelante, en los versos 259 sq., la intervención (no discursiva) de Anténor define otro rasgo caracterizador: *su presencia junto al rey*. Cuando Príamo se dirige al campo de batalla para ratificar los juramentos frente al enemigo (y también cuando regresa a Troya), Anténor se ubica en el carro a su lado:

*... pàr dé hoi Anténor perikalléa béseto díphron; ...* (III, 262 y 312)

Su siguiente (y última) intervención se produce en el libro VII. Nuevamente los troyanos se reúnen en el ágora junto al palacio de Príamo (VII, 345 sq.). Anténor es el primero en hablar (VII, 348-353). El pedido de que lo escuchen (VII, 348-349) prepara el acto de habla principal<sup>22</sup>: exhorta a devolver a Helena:

*... deût'áget', Argíen Helénen kai ktémath' hám' autéi  
dóomen Atreídeisin ágein; ...* (VII, 350-351)

Justifica la propuesta con una declaración descriptiva sobre la situación presente:

... *nûn d'hórkia pistà*  
*peusámenoi makhómestha*; ... (VII, 351-352)

Proporciona una evaluación — negativa — de la misma, debido a que explicita sus expectativas (negadas):

... *tô ou nú ti kérdion hémin*  
*élpimai ekteléesthai, hína mè réxomen hôde*. (VII, 352-353)

Este discurso jerarquiza, por un lado, a Anténor como primer y único anciano consejero. Además, la propuesta define con nitidez su *posición respecto del enemigo*, posición que se ve doblemente justificada: por medio de la evaluación de la situación, y en virtud de la especificación y alcance de sus temores declarados. Este parlamento provoca la intervención de Paris (VII, 357 sq.) quien no pone en duda la capacidad de elocuencia de Anténor, sino que manifiesta su desagrado respecto de su propuesta. Acto seguido realiza él mismo la declaración de sus propósitos (no devolver a Helena, aunque sí los demás bienes — Cf. 362 sq. —). La última palabra en el ágora la tiene Príamo (VII, 368 sq.); su intervención preanuncia la tregua para honrar a los muertos (VII, 412 sq.).

En síntesis: el discurso y las interenciones de Anténor proporcionan información sobre los siguientes aspectos:

1. elocuencia del anciano consejero, que se manifiesta discursivamente en dos formas, de acuerdo con la posición asumida frente al enemigo:
  - 1.1. reconocimiento elogioso (imágm - anmarcada en un recuerdo pasado - compuesta a partir de elementos de carácter visual y auditivo);
  - 1.2. exhortación (solicitud de que lo escuschen + propuesta concreta respecto de Helena);
2. presencia junto al rey en el consejo y en situaciones pacíficas - ratificación de juramentos -, no en el combate.

Si se vincula este cuadro descriptivo con los rasgos que define a los consejeros troyanos como grupo, se hace evidente que *Anténor ilustra en su persona la capacidad discursiva de todos; además su conducta (verbal y no verbal) responde a la configuración general. Y, lo que es más importante, la enunciación de sus intenciones y propósitos (vale decir, la propuesta de devolver a Helena) traduce en un acto exhortativo los deseos y preferencias del grupo de ancianos, sugeridos en el discurso global (en la expresión desiderativa). Los deseos y preferencias funcionan como motivación para la acción<sup>23</sup>; estas preferencias son explicitadas por los viejos como grupo; y el discurso particular de Anténor las hace funcionar en un verdadero acto de habla exhortativo.*

Un detalle léxico ( además de la reiteración del verbo 'agoreuo' en todas las escenas mencionadas) ilustra en forma cabal esta particular capacidad de reconstrucción discursiva "social": el nombre mismo de Anténor (antí + anér) da cuenta, en una de sus posibilidades significativas<sup>24</sup>, de la función principal de este anciano: *su voz es la voz de todos; su esencia es estar "en lugar de" los demás hombres de su clase.*

## Notas

- 1- Desarrollado desde 1986 durante las becas otorgadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas: Iniciación (*Organización y funciones del discurso de Néstor en la Iliada*); Perfeccionamiento (*Las Modalidades del discurso en la Iliada: Néstor, Fénix y Príamo*), y Prórroga de Perfeccionamiento (*Modelos de comunicación en la Iliada: la concepción de la vejez y el análisis del discurso*), bajo la dirección de la Lic. Elena F. Hüber

(Univ. Buenos Aires).

- 2 - Para el presente trabajo, se ha utilizado la siguiente edición: Monro & Allen, 1920<sup>3</sup>. Las normas seguidas para la transliteración de palabras en griego son proporcionadas por Ramón Alcalde y Eduardo J. Prieto, directores de la Biblioteca de Cultura Clásica Paidós, en Kirk, 1968, 1 ed. 1962, p. 347-349: se siguen allí las reglas de la lengua española para la acentuación y la puntuación.
- 3 - Los conceptos se apoyan principalmente en las propuestas teóricas de Teun van Dijk en las notas siguientes se proporcionarán algunas referencias pertinentes al presente trabajo).
- 4 - El artículo de Paul Friedrich & James Redfield (Friedrich & Redfield, 1978, p. 253-288) se constituye en punto de partida para esta interpretación de los personajes homéricos como *hablantes*, identificados por "*idiolectos*" (sin perder de vista el sustrato común que se define como "repertorio tradicional"). Cf. también la polémica a partir de este artículo (Messing, 1981, p. 888-900 y Friedrich & Redfield, 1981, p. 901-903).
- 5 - Se ha tenido presente el enfoque metodológico de Teun van Dijk para el estudio del racismo y su vinculación con el discurso; las obras consultadas de este autor dan cuenta de una evolución en el estudio teórico del discurso: a partir de propuestas de carácter teórico, se procede a la aplicación práctica en el análisis del discurso y el racismo en la sociedad occidental. El fundamento que subyace a su investigación jerarquiza el papel del discurso en la reproducción de actitudes sociales. *Esta noción que subraya la función social de la comunicación se constituye en el punto de partida para el presente trabajo*: así como se tuvieron en cuenta las pautas teóricas fundamentales de van Dijk (van Dijk, 1984, 1 ed. 1977) en la etapas anteriores de investigación, en esta oportunidad la metodología de van Dijk orienta y estimula la elaboración de un método de análisis propio, cuya premisa fundamental consiste en procurar su adecuación y utilidad respecto del estudio del discurso homérico.
- 6 - Cf. van Dijk (van Dijk, 1988, p. 131-180): en el marco interdisciplinario que estudia la (re)producción del racismo, se contemplan *tres dimensiones de análisis: discursiva, interaccional y cognitiva*: la primera perspectiva da cuenta del contenido y de las estrategias discursivas, la segunda se interesa en las funciones sociales del discurso como una forma de (inter) acción basada en un grupo (los individuos están considerados como miembros de un grupo y participan de una estructura sociopolítica); la perspectiva cognitiva permite analizar las estructuras y las estrategias del prejuicio étnico y del procesamiento de la información social en general. *A partir de este planteo, la presente investigación se ocupa de los parlamentos de los viejos en la Iliada, teniendo en cuenta las tres dimensiones de análisis: el discurso "individual" de cada viejo; las interacciones comunicativas de los viejos como grupo; y el discurso en tanto modo de expresión y reproducción de actitudes y normas (sociales) formadas, adaptadas y compartidas.*
- 7 - Se ha presentado la siguiente ponencia en el marco de las *VI Jornadas de Estudios Clásicos* (Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 27 de junio de 1991): "Los viejos en la *Iliada*: comunicación y modelos argumentativos".
- 8 - Van Dijk estudia (van Dijk, 1984) el papel reproductor del racismo en la conversación cotidiana; este trabajo ha proporcionado las pautas generales para el análisis discursivo, en tanto que van Dijk, 1988, aporta el marco conceptual y metodológico del presente artículo.
- 9 - Este principio fundamenta el análisis de Friedrich & Redfield (Friedrich & Redfield, 1978, p. 264) sobre el "habla" de Aquiles.
- 10 - La *teoría general de la comunicación* (desde Aristóteles hasta los semióticos modernos) se basa sobre un modelo único, el *modelo de código* (la comunicación se logra codificando y decodificando mensajes); el *modelo inferencial* propuesto recientemente define a la comunicación según el proceso de producir e interpretar evidencia. Para el planteo y desarrollo

de estas dos preguntas fundamentales en el estudio de la comunicación (qué y cómo se comunica), Cf. a D. Sperber & D. Wilson (Sperber & Wilson, 1986, cap. 1).

- 11 - Esta parte de la investigación se ha desarrollado durante la beca de Perfeccionamiento (Cf. supra n. 1).
- 12 - El proceso de producción del discurso es analizado y reconstruido por van Dijk (van Dijk, 1984, p. 24 sq. Cf. la gráfica del procesamiento cognitivo de la información en p. 27, y también en p. 46-48). Las operaciones de abstracción, descontextualización y generalización que se adjudican al sujeto mismo que produce un discurso (en la comunicación verbal humana), serán utilizadas en el presente análisis de los personajes homéricos como un *mecanismo de interpretación* para acceder, a partir de los modelos individuales explicitados en los discursos, al conjunto de valores subyacente. Vale decir que *no se adjudica a los personajes la capacidad de abstracción: simplemente se subrayan las evidencias individuales, y de ellas se infieren los elementos en común*.
- 13 - Cf. van Dijk (van Dijk, 1984, p. 3) en cuanto al planteo del proceso de la información social; para los personajes homéricos, el *resultado* del proceso se define e interpreta exclusivamente a partir del discurso, como su capacidad fundamental de reproducir opiniones y actitudes globales.
- 14 - Vale decir que, en virtud de las pautas teóricas utilizadas para describir la comunicación verbal humana y reconstruirla como un procesamiento de información, en el presente trabajo se interpretan los discursos como el *resultado* de un *proceso dinámico* que solamente se hace evidente en su *explicitación individual*. *Las etapas del procesamiento de producción discursiva se traducen y definen (en esta investigación) en etapas de interpretación y análisis; los discursos proporcionan las pautas individuales, a partir de las cuales se recupera la información percibida y se reconstruyen los valores grupales. Ante la imposibilidad de "restaurar" la mente homérica. La cualidad dinámica se traslada al proceso mismo de interpretación*.
- 15 - En el procesamiento de *producción* del discurso, van Dijk reconoce como última fase la *recuperación* y *(re)producción de información* (estos pasos del procesamiento cognoscitivo del discurso son resumidos en van Dijk, 1983, 1 ed. 1978, p. 77-113); *en la presente investigación, los mecanismos de "recuperación" y "reconstrucción" son inherentes a la interpretación de los modelos individuales: vale decir que definen y explicitan una etapa de análisis*.
- 16 - El escenario de Troya como situación (global) de enunciación se presenta en el marco del catálogo de héroes (II, 786 sq.).
- 17 - El análisis de sus discursos jerarquiza la individualidad de su carácter (Cf. infra n. 19).
- 18 - El estudio de Príamo a través del análisis lingüístico de su discurso en la *Ilíada* ejemplifica en dos trabajos realizados el método que define el perfil global de la investigación: la reconstrucción de las relaciones comunicativas entre los personajes hablantes, que reproducen las actitudes proposicionales de cada uno. Se ha participado de dos reuniones científicas: en la *V Reunión Anual da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, realizada en el período del 23 al 27 de julio de 1990 en Garibaldi, RS (Brasil), se ha presentado el trabajo: "El discurso de Príamo en la *Ilíada*: la referencia". En el *XI Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, desarrollado en Rosario, Santa Fe (Argentina) los días 17 al 22 de septiembre de 1990, se ha participado con la ponencia: "El discurso de Príamo en la *Ilíada*: mecanismos de organización".
- 19 - Para algunas consideraciones sobre la estructura del parlamento cf. Julia H. Gaisser (Gaisser, 1969, p. 1-43, especialmente p. 6).

20 - III, 204-224:

*Tèn d'aút'Anténor pepnüménos antíon éuda:  
'ô gýnai, ê mália toúto épos nèmertès éeipes;  
éde gàr deũro pot'élythe díos Odysseús* (205)

*seũ hének'aggeltes sýn areiphíloi Menelaoi;  
toũs d'egò exéinissa kai en megároi si phílesa,  
amphotéron dè phyèn edáen kai médea pykná  
all'hóte dè Tróessin en agroménoisin émikhthen,  
stánton mèn Menélaos hypéirekhen euréas ómous,* (210)

*ámpho d'hezoméno geraróteros êen Odysseús;  
all'hóte dè mýthous kai médea pásin hýphainon,  
étoi mèn Menélaos epitrókháden agóreue,  
paúra mén, allá mála ligéos, epeí ou polýmuthos  
oud'aphamartoepés; ê kai génei hýsteros êen.* (215)

*all'hóte dè polýmētis anaíxeien Odysseús,  
atásken, hypai dè ídeske katá khthonós ómmata péxas,  
sképtron d'ouf'opíso oúte proprenès enóma,  
all'astemphés ékhesken, áidrei photi eoikós;  
faíes ke zákotón té tin'émmenai áphrona t'aútos,  
all'hóte dè ópa te megálen ek stétheos hefe  
kai épea niphádessin eoikóta kheimerieisin,  
ouk àn épeit'Odyséi g'erísseie bròtos állos;  
ou tóte g'hód'Odyséos agassámeth'eídos idóntes.* (220)

- 21 - Estas referencias constituyen uno de los puntos de partida para reconocer en Homero la creación de estilos retóricos; cf. los alcances de la polémica en torno de este tema en Gorge A. Kennedy (Kennedy, 1957, p. 23-25).
- 22 - Cf. van Dijk (van Dijk, 1984, 1 ed. 1977, p. 302 sq.) para el análisis de las secuencias de actos de habla.
- 23 - Cf. van Dijk (van Dijk, 1984, 1 ed. 1977, p. 256 sq.) para la descripción de las estructuras mentales (supuestas) de acción.
- 24 - Cf. Pierre Chantraine (Chantraine, 1968), artículo "anta, anten, anti", sección 2.

## Referencias Bibliográficas

- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1953.
- VAN DIJK, Teun A., *Texto y contexto*. Traducción de Juan Domingo Moyano. Madrid: Cátedra, 1984 (1 ed., 1977).
- VAN DIJK, Teun A., *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1983. (Serie de conferencias pronunciadas en el Departamento de Lingüística de la Facultad de Humanidades de la Univ. de Puerto Rico en 1978).
- VAN DIJK, Teun A., *Prejudice in discourse*. Amsterdam: Benjamins, 1984.
- VAN DIJK, Teun A., El discurso y la reproducción del racismo. *Lenguaje en contexto*. Buenos Aires, v. 1, n. 1-2, p. 313-180, 1988.

- FRIEDRICH, Paul & REDFIELD James, Speech as a personality symbol: The case of Achilles. *Language*, Baltimore, vol. 54, n. 2, p. 253-288, 1948.
- FRIEDRICH, Paul, Contra Messing. *Language*: Baltimore, vol. 57, n. 4, p. 901-903, 1981.
- GAISSER, Julia H. A structural analysis of the digressions in the *Iliad* and the *Odyssey*. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, Mass., v. 73, p. 1-43, 1969.
- KENNEDY, George A. The ancient dispute over Rhetoric in Homer. *American Journal of Philology*. Baltimore, v. 78, n. 1, p. 23-35, 1957.
- KIRK, Geoffrey S., *Los poemas de Homero*. Traducción de Eduardo J. Prieto & Ramón Alcalde. Buenos Aires: Paidós, 1968 (1. ed., 1962).
- MESSING, Gordon, On weighing Achilles 'winged words'. *Language*; Baltimore, vol. 57, n. 4, p. 888-900, 1981.
- MONRO, David & ALLEN, Thomas W., *Homeri Opera*. 3ª ed., Oxford: Clarendon Press, 1920, vols. 1 e 2..
- SPERBER, D. & WILSON, D. *Relevance, communication and cognition*. Cambridge Mass.: Harvard Univ. Press, 1968.
- LIÑARES, L. A. Antenor's speech in the *Iliad*. *Classica*, São Paulo, 7/8: 173-180, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** This paper argues that the discourse, in communicative situations, reproduces attitudes and values shared by a group, which is defines in the social structure. The speech of Antenor in the *Iliad* has specific traits which distinguish him from the other old speakers: while these present "individual" models, Antenor's speech represents every elderly Troyan counsellor and thus symbolizes a "social" personality.

**KEY WORDS:** Discourse, communication, individual personality, social personality, elderly speakers, *Iliad*, text, context.

---

## O canto XXIV e a unidade da *Odisséia*

MÍRIAM BARCELLOS GOETTEMS

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Instituto de Letras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

**RESUMO:** A hipótese de o canto XXIV da *Odisséia* ser uma interpolação vem sendo defendida, ao longo dos séculos - e já desde os gregos - por diferentes estudiosos, que lançam mão de inúmeros argumentos para referendá-la. Neste artigo, arrolam-se alguns desses argumentos - mais especificamente, os apontados por Médéric Dufour e Jeanne Raison na edição da *Odisséia* publicada pela Difusão Européia do Livro -, buscando refutá-los através da análise de traços característicos da obra homérica presentes em XXIV; objetiva-se, assim, mostrar o estreito vínculo desse canto com os demais do poema e, por extensão, a unidade estrutural da *Odisséia*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Homero, *Odisséia*, canto XXIV, unidade do poema.

---

A edição da *Odisséia* publicada pela Difusão Européia do Livro não se limita a dar a tradução propriamente dita do poema, sendo complementada por uma introdução e por diversas notas de Médéric Dufour e Jeanne Raison. Dessas notas, uma se encontra no pé da página onde inicia o canto XXIV e faz menção ao fato de que “desde Aristarco até V. Bérard, muitos argumentos de peso têm sido invocados contra a autenticidade da Rapsódia XXIV, e principalmente contra a autenticidade dos primeiros 205 versos, onde se descreve a descida à morada de Hades” (Dufour e Raison, 1960, p. 321); logo a seguir, são arrolados alguns desses argumentos, os quais se subdividem em dois grupos: aqueles que se baseiam nas “contradições existentes entre esta última rapsódia e o resto do poema” (Dufour e Raison, 1960, p. 321) e os de ordem especificamente literária, que dizem respeito às “muitas negligências e frouxidões” (Dufour e Raison, 1960, p. 322) do estilo do poeta. Ao lermos tais argumentos, de imediato sentimos o quão distante eles se encontram da realidade do poema e nos decidimos a provar, a partir deles, a nossa crença na vinculação de XXIV aos demais cantos da *Odisséia* e, mais ainda, na imprescindibilidade desse canto à estrutura global do poema.

Acreditamos que a melhor maneira de deixar bem claro o nosso posicionamento frente à questão é partir dos próprios argumentos que, procurando provar a inautenticidade do canto XXIV, nos levaram a um estudo mais detido de diversos elementos da obra homérica, estudo este que nos fez ficar ainda mais convictos da unidade dessa obra e, mais especificamente, da unidade da *Odisséia*.

O canto XXIV está, em termos de estrutura, claramente dividido em dois momentos. No primeiro deles, que se estende do verso 1 ao verso 204, encontramos Hermes conduzindo à morada de Hades as almas dos pretendentes, que lá encontram Agamênon e Aquiles a conversar; Anfimedonte, um dos pretendentes, ao ser interrogado por Agamênon, conta-lhe aquilo que ele

próprio (Anfimedonte) chama de “o triste desfecho de nossas vidas” (Homero, 1960, p. 325); ao se inteirar dos fatos, o filho de Atreu elogia Penélope, contrapondo-a a Clitemnestra. Na segunda parte do canto, que é mais longa, pois se estende do verso 205 ao verso 547, a ação retorna a Ítaca: Ulisses vai à casa de Laertes e faz-se reconhecer pelo pai; na hora da refeição, chegam do campo Dólio e seus filhos, que, ao reconhecerem Ulisses, enchem-se de alegria; nesse ínterim, divulgou-se a notícia do morticínio, e Eupites, pai de um dos pretendentes mortos, marcha contra Ulisses, seguido de seus partidários; Atena consulta Zeus, que manifesta o desejo de que a paz volte a reinar em Ítaca; trava-se a batalha, e Eupites morre; Atena intervém e reconcilia os dois partidos.

Seguindo essa estrutura bipartida do canto, os argumentos de que lançam mão os estudiosos, para provarem a sua crença na inautenticidade de XXIV, também se subdividem em duas categorias: aqueles que se voltam contra a autenticidade da primeira parte, ou seja, da descida aos Infernos, e os que têm por fim negar a autenticidade da segunda parte, isto é, da visita de Ulisses ao pai e da luta contra os partidários dos pretendentes.

Creemos ser mais lógico seguir também essa bipartição em nosso estudo e, por isso, dedicarmos-nos, em primeiro lugar, aos argumentos que dizem respeito à descida ao Hades. Dentre eles, salientaremos, inicialmente, aqueles que tomam por base as supostas contradições existentes entre alguns elementos narrados na primeira metade do canto e o restante do poema.

Eis o primeiro desses argumentos: “Em nenhum outro passo da obra homérica Hermes é o deus cilênio, nem o condutor das almas, nem tem na mão a varinha de ouro” (Dufour e Raison, 1960, p. 321). Tomar esse fato como prova de que o canto não é autêntico é uma atitude que, a nosso ver, desconhece o modo pelo qual o poeta apresenta suas personagens: Homero jamais as descreve, fazendo-as emergir das próprias ações que realizam e revelar-se através delas; a soma das revelações graduais, proporcionando-nos uma visão plurilateral da personagem, é que nos dá a imagem completa da mesma. Isso, aliás, constitui um objetivo marcante do poeta épico: ele quer trazer para diante de nossos olhos aspectos múltiplos da realidade, e, como o homem faz parte dessa realidade, ele quer, em conseqüência, trazer para diante de nossos olhos aspectos múltiplos do homem. Onde se lê “homem”, pode-se, sem problema algum, ler “deus”, pois o deus homérico também é parte integrante da realidade. Ora, se Homero, procurando fugir à reiteração, apresenta notas caracterizadoras das personagens nas mais diversas circunstâncias, não é de surpreender que só agora Hermes se nos apresente como o deus condutor das almas ao Hades. Seria de estranhar, isto sim, se Homero fizesse referência a essa atribuição do deus num momento em que ela fosse totalmente desnecessária; nesse caso, teríamos excelente motivo para colocar em dúvida a qualificação de artista normalmente atribuída a Homero.

Podemos fazer uso, para ratificar nossa posição, destas palavras de Robert Aubreton: “Os cantos mais discutidos não deixam de mostrar-nos os heróis sob novos ângulos, essenciais à sua compreensão (. . .)” (Aubreton, 1968, p. 188). E o que Aubreton diz dos heróis pode ser aplicado a todas as personagens homéricas, inclusive os deuses. Há uma preocupação constante no narrador de completar a imagem das suas personagens, de fugir ao padronizado, apresentando, em cada situação (mesmo que seja no último canto do poema), elementos ainda desconhecidos, o que satisfaz, em última análise, ao seu desejo, tão claramente manifesto, de abarcar a realidade na sua extrema variedade.

O segundo argumento, que também se refere à chegada de Hermes ao Hades com os pretendentes, diz o seguinte: “É uma multidão de mortos ainda não enterrados. Em nenhum outro passo os defuntos são admitidos na morada de Hades senão depois de terem sido sepultados” (Dufour e Raison, 1960, p. 321-2). Contrapormo-nos a esse argumento exige que retrocedamos ao canto XI, onde ocorre a conhecida evocação dos mortos: acontece que a primeira alma a aparecer a Ulisses, nessa evocação, é justamente a de Elpenor, cujo corpo ainda não havia sido sepultado. Pode-se contra-argumentar observando que Ulisses não chega a descer ao Hades, que são as almas que vêm ter com ele. Isso é verdade, mas não há indicação alguma de que a alma de Elpenor não tenha vindo, junto com as demais, “do fundo do Érebo” (Homero, 1960, p. 149), como o narrador diz. Por outro lado, depois de contar a Ulisses os pormenores de sua morte, Elpenor afirma explicitamente: “(. . .) quebrei as vértebras do pescoço e *minha alma baixou à morada de Hades*” (Homero, 1960, p. 150 - grifo nosso). Atente-se bem para o fato de que esse testemunho parte de

um morto cujo corpo ainda não havia recebido as honras fúnebres costumeiras e o sepultamento, coisas que, aliás, Elpenor pede a Ulisses que faça “para que eu não suscite contra ti o ressentimento dos deuses” (Homero, 1960, p. 150). As palavras de Elpenor são a comprovação de que não há, em Homero, a crença de que a alma, antes de ter sido enterrado o corpo, não possa penetrar no Hades; o máximo que se pode dizer é que o sepultamento é condição precípua para que ela, a alma, possa encontrar o repouso na existência (se é que podemos chamá-la assim) depois da morte. Essa busca de repouso é que, na verdade, recebe ênfase maior, o que pode ser verificado pelas *próprias* palavras de Elpenor acima transcritas, através das quais ele ameaça Ulisses com o “ressentimento dos deuses” se não lhe der sepultura condigna.

O terceiro argumento levantado contra a autenticidade da primeira parte do canto XXIV diz respeito à menção feita por Agamênon, no seu diálogo com Aquiles, às nove Musas: “Só aqui Homero fala de um número determinado de Musas” (Dufour e Raison, 1960, p. 322). Tal argumento parece-nos ainda mais inconsistente do que os anteriores, e, se procurarmos penetrar mais profundamente na intenção do poeta nos trechos em que ele se refere às Musas, veremos que há uma boa dose de lógica na sua postura, aparentemente contraditória, frente ao número delas.

Para comprovar nossa opinião, devemos recorrer ao próêmio da *Odisséia*: “Canta para mim, ó Musa, o varão industrioso que (. . .)” (Homero, 1960, p. 11). A invocação à Musa e não às Musas que Homero aí faz não deve ser entendida como crença do poeta na existência de apenas uma destas divindades, mas como uma forma indireta de pedir às nove Musas que, ao atuarem como suas inspiradoras, não o façam cada uma por si, individualmente, mas como um todo ordenado, como um conjunto que tenha em mente um objetivo comum; esse voltar-se de todas as suas “co-autoras” para um mesmo fim é que poderá possibilitar ao poeta transmitir à sua obra um cunho de verdade e, mais ainda, de unidade.

Por outro lado, no trecho que serve de base ao argumento acima transcrito, lemos: “Em seguida, as nove Musas entoaram em tua honra um treno de coplas alternadas (. . .)” (Homero, 1960, p. 324). Enquanto, no trecho examinado anteriormente, o poeta esperava das Musas uma ação conjunta e una, o que possibilitava a sua visão como um todo, aqui encontramos as Musas agindo, se não individualmente, pelo menos em subgrupos, o que fica transparente pelo fato de elas estarem entoando um “treno de coplas alternadas”. A ação de inspirar o poeta deveria ser uma para que também o seu produto fosse uno, mas a ação de cantar, que, por si só, já nos traz à mente a noção da existência de vozes diferentes (como num coral), não só pode como deve ser atribuída às nove Musas.

O quarto e último dos argumentos desse grupo refere-se também a um deus: “Dioniso não aparece no resto da *Odisséia*, a não ser uma vez no desfile das mulheres (XI, pág. 156), o qual, por seu turno, é também de autenticidade muito suspeita” (Dufour e Raison, 1960, p. 322). A resposta a esse argumento é dada por Aubreton ao discutir a suposta divisão dos poemas homéricos em partes “antigas” e partes “recentes”. Diz o referido estudioso a esse respeito:

*“Poderá ser contestada a antigüidade de certas passagens em que se faz menção de Dioniso. Victor Bérard, entre outros, dirá no comentário do canto XI da Odisséia: ‘Uma particularidade trai a época tardia desta interpolação ateniense: o deus Dioniso aqui aparece; ele não figura em nenhuma outra parte nos versos autênticos dos poemas’. Por que essa condenação? Porque se supôs, em princípio, que tal culto era posterior ao período homérico. E essa afirmação se baseia, por sua vez, no fato de que não se encontra menção desse deus nos versos chamados ‘autênticos’ dos poemas!... De fato, é um culto que remonta ao período pré-helênico, e as últimas leituras das lâminas de Pílos e de Cnossos provam que, no século XIV a.C., Dioniso já era conhecido”* (Aubreton, 1968, p. 61).

Melhor resposta do que essa não temos condições de dar.

Examinemos agora os argumentos de ordem literária que são igualmente invocados contra a autenticidade da primeira parte do canto XXIV.

O primeiro deles refere-se ao diálogo entre Agamênon e Aquiles - mais especificamente, ao momento em que o filho de Atreu diz que Tétis, ao tomar conhecimento da morte do filho, “saiu das

águas em companhia das imortais deusas marinhas, e por sobre as ondas ecoou um grito imenso, que fez estremecer todos os Aqueus. Estes teriam corrido a refugiar-se em suas bojudas naus, se os não tivesse contido Nestor (. . .)” (Homero, 1960, p. 323). O argumento diz o seguinte: “É, pelo menos, estranho que os Aqueus se tenham assustado com as lamentações das deusas marinhas, a ponto de terem querido fugir para as suas naus” (Dufour e Raison, 1960, p. 322). Eis um argumento que só pode ter partido de alguém que se negue a reconhecer que as personagens homéricas não são tipos e sim indivíduos e que, como tais, estão sujeitas a todas as emoções, inclusive o medo. A esse respeito, afirma Donald Schüler: “Na *Ilíada*, não há personagens planas. Nem todas as personagens estão caracterizadas. (. . .) Mas logo que Homero caracteriza, aparecem personagens esféricas, ou personagens que se aproximam da esfericidade” (Schüler, 1972, p. 75). E logo a seguir:

*“Tanto os aqueus como os troianos se distinguem por um heroísmo legendário. Todos, porém, não só os troianos, se mancham da maior vileza, acometidos de medo, em certas ocasiões fogem do inimigo.*

*“A primeira vez que Homero põe o ouvinte/leitor em contato com o exército aqueu, mostra-o em fuga. (. . .) ‘A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente.’ Vale para o exército o que Forster afirma da personagem”* (Schüler, 1972, p. 75).

O que Schüler diz, referindo-se à *Ilíada*, vale para toda a *Odisséia* e, com propriedade surpreendente, adapta-se a esse episódio do canto XXIV, em que o narrador, por meio da fala da personagem, se reporta a acontecimentos da guerra de Tróia, o pano de fundo da *Ilíada*.

Homero não cria tipos: suas personagens nos surpreendem com suas atitudes, pois, heróis que são em muitos momentos, não deixam de assumir características anti-heróicas em outros. E é justamente com a criação de personagens complexas e imprevisíveis que Homero consegue alcançar a densidade humana. O herói grego, considerado quer individualmente quer como membro de seu grupo, é sempre visto numa dimensão humana: ele é covarde, sente medo, e isso porque ele é homem e não super-homem.

O segundo argumento levantado também diz respeito ao diálogo entre Aquiles e Agamênon, o qual é qualificado de “ridículo e inverossímil” (Dufour e Raison, 1960, p. 322): “Por que motivo Agamênon, encontrando Aquiles na morada de Hades, teria esperado quase dez anos, antes de pensar em falar-lhe de seu funeral?” (Dufour e Raison, 1960, p. 322-3). Embora tão sem fundamento quanto os demais, se levado em consideração todo o processo homérico de criação artística, esse argumento exige, para ser refutado, um pouco mais de penetração no referido processo. Para iniciarmos esta penetração, vejamos o que diz Aubreton com referência não ao diálogo em análise especificamente mas a todo o contexto em que ele se insere, isto é, a descida ao Hades: “Porque na *Odisséia* se encontra três vezes a cena da *Tapeçaria de Penélope* ou duas *Descidas aos Infernos*, julga-se que só uma é primitiva” (Aubreton, 1968, p. 63). E já que foi mencionada a tela de Penélope, cremos ser melhor transcrever também o terceiro argumento de ordem literária levantado contra a autenticidade da primeira parte do canto XXIV, argumento esse que vem ilustrar as palavras de Aubreton: “A história, uma vez mais relatada, da tela de Penélope, não passa de um enchimento canhestramente encaixado no conjunto da rapsódia” (Dufour e Raison, 1960, p. 323). Tentaremos provar que não é bem assim e que tanto a segunda descida aos Infernos como a terceira menção a Penélope e sua tela devem ser consideradas não como interpolações mas sim como partes essenciais da narrativa.

Relembremos um dos primeiros parágrafos da *Odisséia* - mais especialmente, a primeira fala de Zeus no poema: o pai dos deuses e dos homens faz referência, nessa ocasião, ao destino de Agamênon, que, ao retornar de Tróia, encontrara a morte nas mãos de Egisto, amante de sua mulher, Clitemnestra; esse crime, que ficara impune durante muitos anos, fora agora vingado por Orestes, único filho homem de Agamênon e de sua esposa. Acreditamos que uma pessoa que esteja lendo a *Odisséia* pela primeira vez e desconheça o seu enredo, deve ficar se perguntando sobre os motivos que levaram o autor a colocar na boca de Zeus palavras aparentemente tão

desligadas do núcleo básico do poema. Perguntas desse tipo não ficam, no entanto, muito tempo sem resposta; na verdade, o diálogo que, em seguida, encetam o pai dos deuses e dos homens e sua filha Atena mostra-nos claramente o porquê da menção feita a Agamênon: diz a deusa que partirá para Ítaca a fim de estimular o filho de Ulisses e “incutir-lhe no coração energia bastante para que convoque na ágora os Aqueus de longa cabeleira e expulse todos os *pretendentes* (. . .)” (Homero, 1960, p. 15 - grifo nosso). Até o leitor mais desatento poderá concluir que a história de Agamênon relatada por Zeus não está tão dissociada, como parece num primeiro momento, da de Ulisses; há, pelo menos, duas semelhanças bem marcantes entre os dois heróis: ambos têm a felicidade conjugal ameaçada e um único filho homem; e, ao se dar conta disso, o leitor *facilmente* compreende que a história de Agamênon tem, na *Odisséia*, uma função exemplar: pode acontecer com Ulisses o mesmo que aconteceu com o filho de Atreu. Por outro lado, fica-se também ciente da importância atribuída a Penélope nesse poema: a sorte de Ulisses depende muito da atuação de sua esposa em relação aos pretendentes; se ela for uma segunda Clitemnestra, não há grandes chances para o herói, que, então, terá de contar unicamente com sua astúcia para salvar-se da morte certa; mas, se, mantendo a fidelidade ao esposo (e aqui ganha relevo o relato da tela de Penélope), ela se recusar a aceitar um segundo casamento, o herói poderá, então, reconquistar o seu lugar de esposo e de rei.

A incerteza quanto aos verdadeiros sentimentos e intenções de Penélope não permanece no leitor durante muito tempo; ainda no canto I, nós a encontramos dizendo ao aedo Fêmio: “ (...) põe fim a essa triste rapsódia, que sempre me tortura o íntimo do coração, desde que sobre mim veio um luto inconsolável. Grande é a saudade que sinto de um ente tão querido, e inextinguível a recordação do herói, cuja glória se espalha ao longe através da Hélade e paira sobre Argos” (Homero, 1960, p. 21).

A confirmação da sinceridade dessas palavras vem no canto II, com o relato feito por Antino do ardid imaginado por Penélope - o da tela - para protelar o mais possível uma decisão que não lhe agrada tomar. A verificação que esses dois episódios nos permitem fazer da fidelidade de Penélope traz uma questão nova sobre os motivos que levaram o narrador a relembra a história de Agamênon. Expliquemo-nos melhor: embora não possamos negar a função educativa da mesma, parece-nos, já no canto II, ser pouco provável que vá acontecer com Ulisses o que aconteceu com o Atrida. Se isso é assim, devemos procurar outra causa para a importância atribuída pelo poeta ao destino de Agamênon. Quer-nos parecer que essa causa se encontra em um processo formal adotado por Homero na elaboração de seus poemas, que é o de salientar os contrastes existentes entre situações e personagens. A introdução da história de Agamênon possibilita ao narrador a apresentação de diversas oposições, no que se refere tanto ao caráter das personagens como ao tipo de existência por elas levada. Dentre essas oposições, a que mais se salienta é a existente entre Clitemnestra e Penélope. A esse respeito, diz Aubreton: “À Penélope fiel que sabe repelir os pretendentes, o poeta opõe, desde o início do poema, Clitemnestra que trai o esposo (. . .)” (Aubreton, 1968, p. 215). A mesma opinião é expressa por Médéric Dufour e Jeanne Raison: “A esposa de Ulisses, a prudente Penélope, opõe-se à esposa infiel - senão verdadeiramente culpada - Helena, que na *Ilíada* é causa inicial da guerra, e também à esposa conjugida, Clitemnestra, que assassinará o Atrida vencedor de Tróia, quando esse regressa ao lar (. . .)” (Dufour e Raison, 1960, p. 9).

Observe-se, nessa citação, a ampliação do contraste, colocando-se também Helena como exemplo de infidelidade conjugal. Mas detenhamo-nos especificamente na oposição entre Clitemnestra e Penélope. A importância dada a ela é tão grande que o narrador a menciona em quatro momentos diferentes no decorrer do poema: ao primeiro deles já nos referimos, isto é, à fala de Zeus no canto I (o contraste aqui não fica muito evidente porque ainda não entramos em contato com Penélope); depois Nestor, no canto III, narra longamente a cena cruenta do assassinio de Agamênon no palácio de Argos; a terceira referência à atuação contrastante de Clitemnestra e Penélope ocorre no canto XI, com o elogio feito à esposa de Ulisses por Anticléia e, em particular, com as palavras de Agamênon (aliás, a fala do Atrida vem comprovar a opinião emitida anteriormente sobre a pouca ou, melhor, nenhuma possibilidade de vir a acontecer com Ulisses o que sucedeu a Agamênon; diz ele que Ulisses pode vir a ser morto, mas que, se o for, não o será “por

tua mulher, porque ela, a filha de Icário, a cordata Penélope, é muito sensata e nutre justos propósitos em seu espírito” - Homero, 1960, p. 159); por fim, no último canto, a partir de uma nova fala de Agamênon, é estabelecida novamente a antítese entre as duas esposas. É importante observarmos como essa técnica adotada por Homero de oposição de caracteres consegue realçar as qualidades de Penélope e, de modo todo especial, a sua fidelidade, que, no fim, lhe dá a felicidade.

Ao falarmos sobre o processo homérico de opor situações e caracteres, demonstrando-o através da constante antítese entre Clitemnestra e Penélope, defrontamo-nos com o motivo pelo qual não podemos considerar a segunda descida aos Infernos uma interpolação: tal cena é importante e necessária à unidade estrutural da *Odisséia* porque, através dela, o poeta fecha o círculo das oposições que havia iniciado já no canto I do poema. A primeira dessas oposições cremos já ter sido suficientemente explorada nos parágrafos acima. Examinaremos agora outras que também figuram na mencionada cena.

Podemos referir-nos, em primeiro lugar, ao contraste existente entre Ulisses e os companheiros que, com ele, estiveram na guerra de Tróia. Esse contraste manifestara-se no canto I: “Encontravam-se já na pátria todos os outros heróis que, na guerra ou sobre as ondas do mar, haviam escapado à morte violenta. Ulisses era o único que todavia ansiava pelo regresso e pela esposa, retido como estava em gruta profunda pela veneranda ninfa Calipso, deusa entre as deusas, que ardia no desejo de o tomar como esposo” (Homero, 1960, p. 12).

O que se observa no canto XXIV é uma certa ampliação desse contraste, pois, além de contrapor Ulisses a Agamênon, herói que, embora assassinado logo depois do regresso, havia escapado à morte violenta “na guerra ou sobre as ondas do mar”, o narrador o opõe também a Aquiles, um dos heróis que morreram na própria guerra. Não obstante as diferenças entre os dois tipos de morte, Agamênon e Aquiles estão agora em pé de igualdade: ambos são habitantes do Hades, do mundo das sombras, e se opõem a Ulisses, pois este permanece na vida. Hades e vida são coisas opostas: “(. . .) o que importa para Homero é a matéria e a vida na matéria, a existência além túmulo não merece o nome de vida” (Schüler, 1972, p. 26). “A morte é negação da vida, é a escuridão que contradiz a luz.” (Schüler, 1972, p. 27.) O quanto essa existência no Hades desagrade ao homem fica bem claro nas palavras proferidas por Aquiles no canto XI: “(. . .) ‘Ilustre Ulisses, não tentes consolar-me a respeito da morte; preferiria trabalhar, como servo da gleba, às ordens de outrem, de um homem sem patrimônio e de parcos recursos, do que reinar sobre mortos, que já nada são! (. . .)’” (Homero, 1960, p. 160).

Essas palavras, cuja amargura “traduz as saudades sem esperança do homem que abandonara a luz do dia” (Pereira, 1967, p. 104), exprimem todo o horror do homem grego pela não-existência e ratificam a oposição entre Aquiles-Agamênon e Ulisses: este é muito mais feliz do que aqueles, pois, conseguindo, sobreviver à guerra e reconquistando o devido lugar ao lado da esposa, é um homem que faz parte da matéria, da vida, desta vida que “se realiza plenamente apenas neste mundo visível, múltiplo e belo” (Schüler, 1972, p. 27).

Compreendendo o início do canto XXIV como uma continuação do processo homérico de contrapor personagens, podemos facilmente explicar o porquê da narração da morte de Aquiles. Vimos que esse herói e Agamênon opõem-se a Ulisses, de modo todo especial pelo fato de este ainda viver enquanto aqueles já fazem parte do mundo das sombras; acontece que nós já sabemos como Agamênon foi parar nesse mundo - Nestor o relatou a Telêmaco no canto III -, mas desconhecemos como Aquiles morreu; a narração de sua morte no canto XXIV, embora cronologicamente numa posição discutível, é necessária para que a oposição entre os dois heróis mortos, de um lado, e Ulisses, do outro, fique completa, realçando ainda mais, com a tristeza que dessa narração emana, a felicidade de Ulisses.

Embora a chegada dos pretendentes aos Infernos seja importante para possibilitar ao narrador uma palavra final sobre as oposições Clitemnestra x Penélope e Agamênon-Aquiles x Ulisses, não é apenas nesse fato que reside a causa de sua colocação no poema. Essa chegada é importante não somente como meio mas como fim em si mesma, pois, através dela, completa-se a imagem que, desde o início da obra, vínhamos tendo dos pretendentes. Nesse sentido, devemos observar que Anfimedonte, apesar de dizer “quero porém contar-te sinceramente e em pormenor o triste desfecho de nossas vidas” (Homero, 1960, p. 325), encaminha o relato para outro lado,

procurando eximir-se o quanto possível de suas culpas: ele não faz menção, por exemplo, aos prejuízos por eles causados a Ulisses durante o tempo em que desfrutaram dos bens dele e muito menos à emboscada que prepararam contra Telêmaco; e, além de não ser sincero, só conta “em pormenor” os episódios que podem conferir aos pretendentes uma aura de vítimas, inclusive deturpando-os (nova falta de sinceridade), como é o caso do episódio do arco, que ele relata como uma manobra imaginada por Ulisses com o apoio da esposa. Olhando as coisas por este ângulo, acreditamos ser incorreto dizer, como lemos no argumento antes transcrito, que a história da tela de Penélope “não passa de um enchimento canhestamente encaixado no conjunto da rapsódia”. Essa história, além de possibilitar uma última antítese entre Clitemnestra e Penélope, tal como demonstramos anteriormente, serve para que Anfimedonte, como porta-voz dos pretendentes, caracterize de modo ainda mais vivo a personalidade do grupo: são jovens incoseqüentes, insinceros, que não hesitam em retirar de seus ombros o peso de suas culpas, atirando-o a outrem. Como diz Woodhouse, o episódio da tela, tal como o conta o pretendente, possui uma importância que, na verdade, não lhe é atribuída na *Odisséia* (Woodhouse, 1930, p. 117).

Retornando ao processo homérico de oposição de caracteres, podemos observar que a pequenez dos pretendentes, bem evidenciada no relato de Anfimedonte, contrasta com a aura de grandeza que cerca os heróis que combateram em Tróia. Por outro lado, se voltarmos a uma idéia antes emitida sobre as semelhanças existentes entre Agamênon e Ulisses, particularmente no que se refere à ameaça que paira sobre a felicidade conjugal de ambos, poderemos concluir que há um outro contraste entre os pretendentes e os dois heróis e, ao mesmo tempo, uma semelhança entre os primeiros e Egisto: os pretendentes e Egisto constituem a ameaça a que nos referimos acima; a única diferença entre eles é que Egisto triunfou sobre sua vítima, a ameaça que ele representava chegou a se tornar realidade, ao passo que, no caso dos pretendentes, foram eles que se tornaram vítimas - mas não vítimas de Ulisses e sim de seus próprios crimes. “A *hybris* dos pretendentes é expiada com a morte”, afirma Werner Jaeger (Jaeger, s.d., p. 75), o que traduz a existência, na *Odisséia*, de uma irreparável ligação do destino com as culpas humanas. Com a chegada dos pretendentes ao Hades, a expiação de suas culpas atinge o clímax: é a chegada a um mundo sem luz, a um mundo sem vida, e o quanto isso desagradava ao homem grego já o demonstramos antes.

Parece-nos estranho que um estudioso como Aubreton chegue a dizer que “a Descida ao Inferno não pode ser conservada”, pois é “uma interpolação final que atendia ao desejo dos ouvintes de saber o que aconteceu com os diversos heróis de Tróia” (Aubreton, 1968, p. 349). Cremos ter conseguido provar nossa opinião de que as coisas não são bem assim e que o início do canto XXIV faz parte do processo homérico de apresentação de personagens através de antíteses, processo esse que se evidencia já no canto I do poema.

Detenhamo-nos agora nos argumentos relativos à segunda parte do canto XXIV, ou seja, a que narra a visita de Ulisses a Laertes e a luta contra os partidários dos pretendentes, com a obtenção final da paz. Os argumentos invocados contra a autenticidade dessa segunda metade do canto são especificamente de ordem literária.

O primeiro deles diz o seguinte: “Tais narrativas são feitas por meio de fórmulas banais, estereotipadas, sem qualquer alento vital” (Dufour e Raison, 1960, p. 323). Recorrer ao uso que o narrador faz de fórmulas estereotipadas para provar a inautenticidade do último canto da *Odisséia* parece-nos atitude de quem, se levou em consideração os cantos anteriores, não deu a devida atenção ao fato de que tais fórmulas se encontram disseminadas por todo o poema, constituindo uma das características fundamentais da linguagem épica. Realmente, “o verso épico está cheio de fórmulas feitas, que aparecem sem cessar” (Aubreton, 1968, p. 82). O porquê da repetição das mesmas é múltiplo, podendo ser visto sob vários ângulos: segundo alguns, tais fórmulas são meios mnemotécnicos para uso do declamador, que, enquanto as pronuncia, pode pensar no que lhes deve seguir (Aubreton, 1968, p. 83); de acordo com outros, elas se impõem para satisfazer necessidades métricas (Schüler, 1972, p. 22, e o próprio Aubreton, 1968, p. 85); outra opinião - e esta é a que mais de perto nos interessa no momento - é a de que tais fórmulas “prendem o poeta ao mundo exterior em que ele com absoluta preferência se movimenta. (...) Apresentam um mundo constante, fixo, não conturbado pelas emoções e simpatias do poeta” (Schüler, 1972, p. 22-3).

Creemos encontrar, nessas palavras de Donald Schüler, a resposta para a acusação de falta de “alento vital” na última parte da *Odisséia*: acontece que o poeta épico está voltado para fora, para o objeto (e as fórmulas estereotipadas, como bem o diz Schüler, auxiliam-no a se manter nessa posição), não se concentrando, em momento algum, no mundo subjetivo de suas personagens. O autor épico não interfere emotivamente nelas e trata todos os seus sentimentos dentro de uma perspectiva objetiva, o que, sem dúvida, pode, às vezes, nos deixar com uma certa impressão de falta de humanidade nessas personagens. Porém, se esta interpretação que estamos dando à falta de “alento vital” a que o autor do mencionado argumento se refere, está correta, devemos observar que tal falta não se restringe apenas ao último canto da *Odisséia*, mas, bem ao contrário, é característica de todo o gênero épico; nesse sentido, basta lembrar o encontro entre Ulisses e Penélope, em que verificamos a ausência de uma relação mais subjetiva entre o casal; e, se um tal tipo de relação não existe entre marido e mulher, por que deveria existir entre pai e filho? Se não existe em nenhum dos casos é simplesmente pelo motivo já exposto: o poeta épico não está interessado em disposições e tendências subjetivas. “Ele não conhece absolutamente os estados d’alma, senão como ‘ocorrências’ ou ‘acontecimentos’.” (Staiger, 1975, p. 84.) Sua atenção está presa no objeto, e, sendo ele “um poeta que tudo contempla e a si mesmo apresenta, não há de ocupar-se muito tempo com os domínios interiores, já que eles, de qualquer modo, só dificilmente são representados como objetos” (Staiger, 1975, p. 85).

Diz Donald Schüler a propósito do posicionamento do homem homérico frente ao mundo interior:

*“O homem homérico sabe de um mundo interior, sabe que acontecem coisas em si, mas esse mundo não lhe é claro, não o fascina, não se demora nele. (. . .) O homem homérico é incapaz de uma análise psicológica, porque não tem noção de realidades psicológicas. Volta-se para fora, para o mundo visível, luminoso, concreto, único verdadeiramente real. (. . .) As qualidades e os sentimentos do homem só se manifestam quando se confrontam com o mundo exterior”* (Schüler, 1972, p. 43-4).

A mesma opinião é defendida por Jaeger quando diz que Homero “nunca considera os homens em abstrato e apenas na sua intimidade. Tudo se passa no quadro plenário da existência concreta. (. . .) A sua [das personagens] existência está em íntima conexão com o mundo exterior, pela coerência do pensamento e da ação” (Jaeger, s.d. p. 76).

No que respeita a essa última citação, é particularmente elucidativo o encontro de Ulisses com *Laertes*, no decorrer do qual os sentimentos do ancião não somente se ligam mas, até certo ponto, dependem do ambiente que rodeia os dois homens, pois o reconhecimento do filho só é possível na medida em que este nomeia as árvores que, no pomar, lhe pertenciam. Eis aí um exemplo típico de que, na epopéia, o mundo nunca é apenas palco: “(. . .) o homem faz parte do cenário e o cenário participa da ação” (Schüler, 1972, p. 44).

Portanto, exigir de um poeta épico “alento vital” em sua narrativa (tomando-se aqui essa expressão no sentido, já explicado, de ênfase à subjetividade) é exigir algo que absolutamente não lhe diz respeito, pois ele, de forma alguma, está interessado em narrar elementos subjetivos, mantendo-se concentrado no objeto.

O segundo argumento levantado contra a autenticidade da segunda parte do canto XXIV diz o que segue: “Ulisses, ao encontrar *Laertes* inconsolável pela morte do filho, deveria dar-se-lhe a conhecer imediatamente. Para que lhe contar uma série de mentiras destituídas de interesse? Trata-se de mais uma narrativa para alongar o desenvolvimento” (Dufour e Raison, 1960, p. 323).

Na verdade, não podemos deixar de reconhecer, nessa atitude de Ulisses, uma certa falta de consideração por aquilo que o pai possa estar sentindo depois de tantos anos de ausência do filho. Mas, nos perguntamos, não devemos ver nessa atitude do herói uma nova manifestação de uma faceta de sua personalidade que, desde o proêmio, ficara bem evidente, ou seja, o desejo de conhecer homens e coisas, satisfazendo, assim, a uma curiosidade muito pessoal? Parece-nos que sim. Não se revelar imediatamente ao pai é a maneira que Ulisses encontrou de conhecer os

sentimentos que o velho alimentara durante todo aquele tempo em relação à sua ausência e também de presenciar a reação que despertaria em Laertes a menção do filho ausente.

O elemento de inconseqüência que podemos verificar nessa atitude de Ulisses e que não seria de esperar em um homem tão prudente quanto ele pode ser facilmente explicado se nos reportarmos a algo que dissemos antes: Homero não cria tipos e sim indivíduos. E é como indivíduo, como ser cujas reações podem muitas vezes nos surpreender, que Ulisses se aproxima do pai, mostrando que, além de prudente, ele também é um homem curioso, que quer conhecer a natureza das coisas e dos homens e para quem o mistério constitui um desafio.

Outro argumento a que podemos nos referir é este: “O prudente Ulisses toma repousadamente a refeição, em companhia dos seus, sem dar a impressão de pensar, senão já no fim, no perigo iminente” (Dufour e Raison, 1960, p. 323).

A explicação para essa atitude de Ulisses pode ser encontrada no que dissemos logo acima sobre o fato de ser este herói um indivíduo e não um tipo. É como indivíduo que ele, muitas vezes, deixando de lado a prudência que tão bem o distingue normalmente, apresenta-se a nós com outras marcas de caráter, como a que nesse trecho se evidencia: Ulisses é, além de prudente e sábio, um homem que gosta da boa vida, e o comer faz parte dela. Aliás, não é essa a primeira situação em que o comer, interpondo-se no meio das agruras e dificuldades, manifesta-se como um momento de plenitude, de felicidade geral, que merece ser narrado: no canto IX, encontra-se uma situação idêntica.

O último argumento apontado por Médéric Dufour e Jeanne Raison e que visa, assim como os demais, a provar a inautenticidade do canto XXIV da *Odisséia*, é este: “É de todo inútil o diálogo de Atena com Zeus. A discussão, fora de propósito, entre Ulisses e Telêmaco acerca da coragem, bem como as reflexões de Laertes, raíam o grotesco. O mesmo se pode dizer da luta, que, apenas iniciada por Laertes, é imediatamente suspensa pela intervenção de Atena” (Dufour e Raison, 1960, p. 323).

Quanto ao diálogo entre Atena e Zeus, parece-nos que ele não só não é inútil como, ao contrário, é indispensável no final da *Odisséia*. Para comprovarmos esta opinião, basta nos reportarmos ao canto I e, mais especificamente, ao concílio dos deuses que nele se realiza; os participantes realmente ativos desse concílio - Zeus e Atena - decidem, depois de um diálogo relativamente curto, que já está na hora de Ulisses retornar a Ítaca; em outras palavras, podemos dizer que são esse dois deuses que colocam a ação do poema em movimento. Sendo assim, nada mais lógico do que fazer com que as próprias forças que desencadearam a ação a conduzam também ao seu término - é o que Homero, com toda a pertinência, faz no canto XXIV. Ao nos darmos conta disso, uma pergunta logo se impõe: deveremos ver, então, na *Odisséia*, um domínio da vontade divina, já que são os deuses que iniciam e que dão fim à ação? Obviamente que não. Os deuses, apesar da importância de sua atuação no decorrer de todo o poema, não agem arbitrariamente, sem conhecimento dos planos humanos; ao contrário, através de sua ação inicial, eles apenas ajudam Ulisses a realizar o seu maior desejo, o retorno a Ítaca, e agora, no último canto, ao decretar que a paz seja firmada, Zeus nada mais faz do que novamente auxiliar o herói, dessa vez colaborando para que ele concretize uma aspiração que estava implícita naquele desejo maior acima referido, ou seja, a aspiração a reconquistar o seu antigo lugar de rei de Ítaca.

Com esse diálogo entre Atena e Zeus temos, por assim dizer, o fechamento do círculo que se abriu no canto I: as proposições que nele se haviam colocado chegam a se tornar realidade agora.

Com respeito ao restante do argumento transcrito, a afirmação de que a discussão entre pai e filho sobre a coragem e a interrupção imediata da luta “raíam o grotesco” ignora todo o contexto do poema. No que se refere à coragem, não vimos, desde o início, ser ela um dos valores máximos para o herói? E no que concerne especificamente a Telêmaco, não o vimos, nos primeiros cantos, como um adolescente que está entrando na idade adulta e que, como homem que se está

tornando, deve se revelar duplamente - como orador e como guerreiro? Ora, Telêmaco já se revelara como orador na assembléia realizada no canto II. Agora é chegado o momento de sua revelação como guerreiro, no campo de batalha, e ele promete ao pai que “este meu coração não maculará o renome de tua linhagem” (Homero, 1960, p. 334). Em consonância com essas palavras está a sua atitude de investir, junto de Ulisses, “contra os guerreiros da primeira fila, dando neles com suas espadas e lanças de dois fios. Tê-los-iam matado a todos e feito perder a esperança de voltarem para a cidade, se Atena, filha de Zeus, portador da égide, não os tivesse detido a todos com um grito” (Homero, 1960, p. 334): A curta duração da luta não nos impede de ver que a formação de Telêmaco, iniciada no canto I, está completa: ele agora é um homem.

Uma palavra apenas quanto ao “grotesco” do final da luta. É bem verdade que é um tanto abrupta a suspensão do combate. Mas, podemos perguntar, de que teria servido o alongamento do mesmo? Ele seria, sem dúvida, uma nova oportunidade de o poeta abarcar a realidade um pouco mais amplamente. No entanto, tornamos a perguntar, será que a realidade que cabia à *Odisséia* abranger já não se encontrava toda dentro do poema? Entre aqui um outro elemento: a não-subordinação do autor épico ao fim. Mas deixaremos as considerações a esse respeito para a parte referente às conclusões.

## Conclusões

A divisão, nitidamente manifesta, da *Odisséia* em três partes - Telemaquia, narrações de Ulisses e retorno do herói a Ítaca - é responsável pela idéia de que cada um desses momentos corresponde a um estágio distinto de composição, cuja justaposição e reelaboração por um poeta mais recente teriam dado como fruto o poema tal como hoje o conhecemos.

Dentre as muitas passagens de que se têm valido os defensores dessa idéia para comprová-la, podemos salientar o final da *Odisséia* - particularmente, o final do canto XXIII e o canto XXIV - como uma das mais visadas. Nesse sentido, diz Aubretton: “É no verso 296 do canto XXIII da *Odisséia* que se vê o verdadeiro fim do poema” (Aubretton, 1968, p. 348). Anteriormente, ele já afirmara: “Todo o fim do canto XXIII e o canto XXIV muitos os consideram como interpolação. As Narrativas a Penélope, a Descida aos Infernos e a cena em casa de Laerte já eram rejeitadas pelos alexandrinos” (Aubretton, 1968, p. 53).

Nessa mesma linha, encontra-se o depoimento de Gilbert Murray: “Nós também sabemos que Aristarco considerava espúrio o último canto da *Odisséia* e que tanto ele quanto Aristófanes de Bizâncio consideravam o verso 296 do canto XXIII como ‘o fim da *Odisséia*’” (Murray, 1934, p. 296).

Foi nosso objetivo, no decorrer deste estudo, mostrar nossa discordância de tal idéia, procurando comprovar nossa suposição da existência de um estreito vínculo do canto XXIV com o resto do poema e, mais ainda, da imprescindibilidade do mesmo à estrutura da *Odisséia*.

No que se refere especificamente à vinculação de XXIV aos demais cantos, cremos ter conseguido mostrar que, ao contrário do que dizem os argumentos analisados, não há absolutamente nada de novo no final da *Odisséia* e que as supostas contradições existentes entre esse final e o restante do poema não passam de elucubrações. Na verdade, os processos de que o autor lança mão, no último canto, são exatamente os mesmos que vinha usando em toda a obra. Nesse sentido, podemos mencionar, em primeiro lugar, as repetições (lembramos que uma das causas de se considerar espúrio o canto XXIV é exatamente o fato de nele se fazer a segunda descida aos Infernos do poema e a terceira referência à tela de Penélope). Essas repetições abundam na *Odisséia* e, em lugar de serem rejeitadas por estarem em dissonância com o nosso desejo moderno de concisão, devem ser explicadas a partir do contexto em que se inserem; como

bem o diz Aubreton, não devemos ver nelas “uma intenção, ou pelo menos, um processo do escritor?” (Aubreton, 1968, p. 59.) O poeta épico sabe quais os trechos que são “apreciados pelo seu auditório” (Dufour e Raison, 1960, p. 10) e, no intuito de satisfazê-lo, não se cansa de repeti-los: “Nesta fase primitiva, (. . .) repetição e recorrência são elementos característicos e altamente valorizados” (Thornton e Thornton, 1962, p. 87).

Em seguida, podemos referir-nos às fórmulas estereotipadas, cujo uso também não se restringe ao canto XXIV mas, bem ao contrário, é comum a toda a épica grega; as razões para esse uso já foram arroladas anteriormente, sendo que, dentre elas, salientamos a possibilidade de, através de tais fórmulas, o autor se fixar no mundo exterior, no mundo do objeto.

Em terceiro lugar, devemos fazer referência a um outro processo homérico que, disseminado por sua obra, se faz igualmente sentir nesse último canto: o emprego de antíteses para a apresentação quer de personagens quer de situações. No canto XXIV, os contrastes dizem respeito especialmente a personagens, e o seu emprego assume proporções bastante grandes, particularmente na cena da descida ao Hades, em que, como vimos, encontramos as oposições Clitemnestra x Penélope, Agamênon-Aquiles x Ulisses, pretendentes x heróis combatentes de Tróia e pretendentes x Agamênon-Ulisses.

Ainda com relação às personagens, não podemos nos esquecer de mencionar a preocupação homérica de, em todos os instantes, apresentar notas caracterizadoras das mesmas, fazendo com que a imagem que o leitor tem delas fique completa. É nesse sentido, por exemplo, que, no canto XXIV, se fala de Hermes como condutor das almas ao Hades quando tal atribuição do deus ainda não havia sido mencionada no poema.

Também com respeito às personagens, observamos que, no último canto, permanece a intenção do autor de não tipificá-las, mas de, ao contrário, individualizá-las sempre. E é por esse motivo que as suas atitudes, ainda nesse final, continuam a nos surpreender, como, por exemplo, a atitude de Ulisses ao se mostrar capaz de prolongar o sofrimento de seu velho pai quando dispõe de todos os recursos para eliminá-lo de vez.

Não podemos deixar de fazer menção à atuação divina no poema, atuação essa que, também no último canto, apresenta relevo. Referimo-nos, em especial, ao diálogo entre Atena e Zeus, o qual, como dissemos anteriormente, nos parece indispensável à estrutura da obra, pois, da mesma forma que foram os deuses os responsáveis pela movimentação da ação, devem ser também eles os responsáveis pelo seu término.

Igualmente pela temática o canto XXIV está vinculado ao restante do poema. Nesse sentido, dois momentos dele devem ser lembrados. O primeiro corresponde ao início do canto, quando os pretendentes chegam ao Hades; essa chegada representa o começo da expiação de suas culpas terrenas - viver no Hades, na sombra, na ausência de luz, é o castigo que eles merecem pelos erros que cometeram. O segundo momento a que pretendemos nos referir é o diálogo entre Ulisses e Laertes; este, ao saber do que o filho fizera aos pretendentes, diz: “Zeus Pai, ainda existem deuses no vasto Olimpo, se é verdade que os pretendentes pagaram sua louca insolência” (Homero, 1960, p. 330). Como bem o salienta Aubreton, nesse trecho “reencontramos toda a teologia da *Odisséia* resumida em algumas palavras (. . .)” (Aubreton, 1968, p. 349). Esses dois momentos - a chegada dos pretendentes aos Infernos e a fala de Laertes - remetem-nos às palavras iniciais de Zeus no canto I: “(. . .) ‘Ah!, de que maneira os mortais censuram os deuses! A dar-lhes ouvidos, de nós provêm todos os males, quando afinal, por sua insensatez, e contra a vontade do destino, são eles os autores de suas desgraças (. . .)’” (Homero, 1960, p. 13).

Em suma, a polaridade erro-punição vincula tematicamente o canto XXIV ao restante da *Odisséia*. Tal polaridade atinge o poema todo, o que contradiz claramente a hipótese de um crescimento gradativo.

Mas mesmo que tenhamos conseguido mostrar que o canto XXIV está estreitamente relacionado ao resto da *Odisséia*, tanto no conteúdo quanto na forma - o que vem contradizer a

opinião de que ele não passa de uma interpolação -, precisamos nos deter um pouco mais na explicação de nossa crença naquilo que chamamos acima de “imprescindibilidade” de XXIV à estrutura da obra.

Para provarmos nossa opinião, devemos nos reportar inicialmente a uma das características mais marcantes da epopéia, característica essa que é sempre mencionada quando desejamos contrastá-la com a tragédia: estamos nos referindo à não rigorosa determinação do final da epopéia. Embora não possamos negar que isso seja realmente assim e que, enquanto na tragédia tudo converge para o final, na epopéia o fim é flexível e não rigorosamente determinável, cremos que, na *Odisséia*, essa flexibilidade não é tão grande quanto na *Ilíada*, cujo autor, como bem o diz Donald Schüler, “sem trair os seus propósitos, poderia terminá-la tanto na morte de Heitor como no sepultamento de Pátroclo ou ainda no sepultamento de Heitor, onde agora conclui” (Schüler, 1972, p. 30-1). Não nos parece que o autor da *Odisséia*, “sem trair os seus propósitos”, poderia terminar o poema antes do tempo em que o conclui. É verdade que “a *Odisséia* canta a história do herói que, depois de muitos entraves, chega ao seu lar” (Schüler, 1972, p. 31), mas não admitimos que “a chegada ao lar deve, portanto, ser o fim do poema” (Schüler, 1972, p. 31). A chegada ao lar, para Ulisses, não representa apenas voltar a pisar no solo pátrio, mas envolve todo um processo de reconquista da esposa e da terra, processo esse que, segundo acreditamos, só fica totalmente concluído no canto XXIV, com a paz firmada entre Ulisses e seus opositores. A importância da paz, nesse poema, é salientada por Maria Helena da Rocha Pereira: “O alvo agora é a paz, e pode-se dizer que a nostalgia da paz é a sua dominante” (Pereira, 1967, p. 68).

Voltar a Ítaca significava para Ulisses voltar a reencontrar a esposa, o filho, o pai e também voltar a ocupar a posição que lhe pertencia de rei de sua ilha. E não só da perspectiva de Ulisses isso é verdadeiro; Ítaca também estava esperando por ele: a não-realização de assembléias durante os vinte anos de sua ausência (ver, nesse sentido, o canto II) o comprova. Deixar de apresentar Ulisses na reta final de sua volta à antiga posição não seria congruente com o desejo do autor épico de abarcar a realidade total.

Talvez se pudesse dispensar a chegada dos pretendentes ao Hades; afinal de contas, eles já haviam recebido o castigo merecido com a morte. Mas, perguntamo-nos, a idéia da punição não ganhará maior ênfase com esse contato com o mundo dos mortos, com toda a tristeza que dele emana? Acreditamos que sim. Por outro lado, essa segunda descida ao Hades parece ter por fim, como já dissemos, fechar o círculo das oposições de personagens que, desde o canto I, se fazem presentes na *Odisséia*.

Cremos poder finalizar nossa comprovação da escassa flexibilidade do final da obra em análise valendo-nos de uma idéia emitida por Donald Schüler ao se referir aos incidentes paralelos existentes no início e no fim da *Ilíada*: “O canto XIX, próximo ao fim, corresponde antiteticamente ao canto I” (Schüler, 1972, p. 51-2). Aplicando essa concepção à *Odisséia*, facilmente concluiremos que também nela o paralelismo de incidentes está presente, só que não entre o canto I e outro “próximo ao fim” mas entre o I e o último canto: esses dois é que são os cantos antitéticos da *Odisséia*. Senão vejamos; no canto I, Ulisses encontra-se longe da pátria, ansiando por voltar a ela e reconquistar tudo o que, por direito, lhe pertence; no canto XXIV, Ulisses está em Ítaca e tem todos os seus antigos direitos assegurados (inclusive o direito ao trono); no canto I, os pretendentes cometem os excessos já bem nossos conhecidos; no canto XXIV, eles recebem a mais penosa punição para os seus crimes; em I, o concílio dos deuses coloca a ação em movimento; em XXIV, esses mesmos deuses fazem com que tudo termine bem. Ora, Schüler crê na importância dos incidentes paralelos para a estrutura da *Ilíada*, pois, diz ele, tais incidentes “revelam o plano racional que sustenta o todo” (Schüler, 1972, p. 51). Se isso é realmente assim também para o outro poema homérico - e parece-nos que não podem restar dúvidas a respeito -, “o plano racional que sustenta” a *Odisséia* só fica completamente visível quando o canto XXIV se encerra. A partir dele, a epopéia poderia ser estendida, como acontece com a *Ilíada*, que, depois

de XIX, ainda contém mais cinco cantos; mas terminar antes de XXIV seria subverter o plano global de composição da *Odisséia*.

## Referências Bibliográficas

- AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. 2.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Editora da Universidade de São Paulo, 1968.
- DUFOUR, Médéric; RAISON, Jeanne. Introdução e Notas. In: HOMERO. *Odisséia*. Tradução por Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução por Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- JAEGER, Werner. *Paideia; a formação do homem grego*. Tradução por Arthur M. Parreira. São Paulo: Herder, s.d.
- MURRAY, Gilbert. *The rise of the Greek epic*. 4.ed. London: Oxford University Press, 1934.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 2.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1967. v.1.
- SCHÜLER, Donaldo. *Aspectos estruturais na Ilíada*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1972.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução por Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- THORNTON, H.; THORNTON, A. *Time and style; a psycho-linguistic essay in classical literature*. London: Methuen, 1962.
- WOODHOUSE, W. J. *The composition of Homer's Odyssey*. Oxford: Clarendon Press, 1930.
- GOETTEMS, Míriam B. Le chant XXIV et l'unité de l'*Odyssee*. *Classica*, São Paulo, 7/8: 181-193, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Il y a longtemps que la thèse de l'interpolation du chant XXIV de l'*Odyssee* est débattue - et même les grecs le firent - par différents chercheurs. Dans cet article nous allons exposer quelques arguments qui ont été utilisés pour défendre cette thèse et plus spécialement ceux développés par Médéric Dufour et Jeanne Raison dans l'édition de l'*Odyssee* publiée par la Diffusion Européenne du Livre, en cherchant à les réfuter à travers l'analyse de diverses caractéristiques de l'oeuvre d'Homère présentes dans le chant XXIV. Nous essaierons, ainsi, de montrer le lien étroit de ce chant avec le reste du poème et par conséquent l'unité structurelle de l'*Odyssee*.

**MOTS CLÉS:** Homère, *Odyssee*, chant XXIV, unité du poème.

---

# Ájax, Atena e os (des)caminhos da *métis*

FRANCISCO MURARI PIRES

Departamento de História

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** No *Ájax* de Sófocles, deve-se entender a intervenção de Atena, em que a deusa mobiliza a exposição do herói ensandecido diante de Odisseu, como uma representação, no âmbito de realização divina, do código heróico arcaico que preceitua vilipendiar o inimigo vencido como ato final de triunfo regozijante? A partir da crítica da fundamentação exegética desse entendimento, propõe-se uma interpretação que busca apreciar a trama trágica sofocliana relevando antes a obra do poder divino de Atena, cujo favor novamente direciona os feitos heróicos de Odisseu.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ájax*, Atena, Odisseu, Sófocles, *métis*, tragédia.

---

## I - A Raiva de Atena

No *Ájax* de Sófocles, logo no início, ainda no Prólogo, uma cena têm intrigado, senão perturbado mesmo, o zelo da crítica moderna em seu afã de melhor entender sua trama trágica. Ela situa a intervenção direta de Atena nos episódios. A deusa, pela revelação de sua palavra especialmente propiciada a Odisseu, já desfizera o enigma do misterioso massacre dos rebanhos ocorrido naquela noite, bem e plenamente declarando ter sido *Ájax* quem o perpetrara. E, finalizando esse seu pronunciamento, dispôs-se ainda Atena a expor o próprio criminoso defronte à presença de Odisseu (presença esta de que *Ájax*, entretanto, não teria ciência), para que o herói assim se certificasse da realidade do fato que seu saber divino acabara de lhe revelar.

A deusa então chama *Ájax* para fora da tenda, e põe-se a inquirir o herói sobre a obra de seu recente feito noturno, que a tivera por “aliada”. Assim, dolosamente, enseja sucessivas e exacerbadas manifestações de vanglória a um pretense vitorioso que, vingativo, tripudia sobre a ruína dos inimigos supostamente por ele derrotados. Como, todavia, tudo não passa de uma ilusão demente de *Ájax*, justamente ensandecido pela própria deusa, cuja intervenção o desviara da consecução mesma de seus intentos homicidas, o que se tem, de fato, é, pelo contrário, a ruína do próprio herói, ironicamente ludibriado pelo insidioso concurso daquela enganosa assistência divina.

O vilipêndio contra a honra do herói assim resultante de seu desvairado feito é de tal ordem, e tanto o apequena e humilha, que mesmo Odisseu, apesar de seu inimigo ferrenho, compadece-se com seu infortúnio, pois se cientifica da fragilidade da condição humana e da

consequente transitoriedade de sua fortuna, que num instante reverte o mais grandioso dos homens no mais ínfimo.

Cena de impacto tão chocante para a (in)compreensão da crítica moderna que ela se vê imediatamente compelida a entender as razões que justifiquem, ou não, a ação da deusa. Seria justo e condizente aquele espezninhamento infligido contra o herói? Seria próprio e condigno da grandeza divina? Não teria havido exagero e desmedida da parte de Atena? Assim, logo aventaram-se razões mais propriamente subjetivas escavando-se as falhas do caráter da deusa, mais particularmente atribuindo-se aqueles desmandos de sua punição vingativa contra o herói às mazelas de sua natureza feminina, até mesmo patologicamente sádica, a comprazer-se em torturar o adversário. E, assim, compuseram-se críticas indignadas a desqualificar a revoltante concepção do divino conformada pelo mito sofocliano.<sup>1</sup>

Em reação a tais enfoques distorcidos de (des)entendimento do texto, pesquisaram-se também razões mais objetivas, que, ao invés de judiciar os atos da deusa aferindo-os por sentidos éticos anacrônicos a projetarem valores de outras historicidades, alcançasse suas justificações apropriadamente históricas, pois fundamentadas pelos conteúdos dos sentimentos religiosos helênicos e de seus valores civilizatórios mais gerais. Nesse sentido, a fundamental análise de B. Knox (Knox, 1979), valiosa por inúmeras contribuições interpretativas, veio a praticamente cristalizar um entendimento equacionador dessa questão, buscando identificar as ordens de razões que melhor compreendam, em sua historicidade própria, os desígnios de Atena ao obrar aquela intervenção por que ela leva Odisseu a defrontar-se com *Ájax*. A ação da deusa, assevera esse autor, conforma a mais plena realização daquele preceito ético de conduta heróica, arcaico mas ainda atual no século V, que proclama: *fazer o bem aos amigos, o mal aos inimigos*. *Ájax*, outrora, ofendera a honra de Atena, sendo, pois, seu inimigo. Ela, desde então irada, agora se vinga: arruína plenamente seu adversário, e assim vitoriosa, regozija-se em tripudiar sobre o derrotado. Vai rir de sua humilhação vergonhosa, escarnecer de seu infortúnio inglório, espezninhar seu destino desonroso. Então, convida seu protegido Odisseu, também inimigo de *Ájax*, a associar-se a ela nesse gozo próprio do triunfo, entregando-se às mais sarcásticas zombarias a vilependiar o adversário vencido.<sup>2</sup>

A argumentar a fundamentação textual desse entendimento, a obra hermenêutica da crítica moderna articula a composição de dois pronunciamentos da trama trágica sofocliana. Um deles, mais adiante no desenrolar da peça, é a palavra profética de Calcas. Por ela se desvenda a origem da ira de Atena para com *Ájax*. O fato ocorrera em meio aos combates troianos. Atena viera associar-se ao herói em seu empenho beligerante, *exortando-o e instando-o a contra os inimigos voltar mão cruel*. Mas *Ájax*, recusando o auxílio da deusa, retrucou-lhe esta *terrível e nefanda palavra* (vv. 774-5):

*soberana, perto dos outros argivos  
fica; por nossa linha jamais romperá a luta.*

Essa a razão original da raiva de Atena. O outro pronunciamento encontra-se imediatamente antes da referida cena, e é a sugestão com que Atena intenta induzir Odisseu a que este presencie sua entrevista com *Ájax*, então persuadindo a boa disposição do herói nesse sentido ao lhe interpelar interrogativamente:

*Então o riso mais doce não é rir dos inimigos?* (v. 79)

Assim, conjugando-se os alcances daquele pronunciamento de Calcas, revelador da ira de Atena, com o da sugestão desta proposta divina de que o riso mais doce é o rir do inimigo, bem se constrói a hermenêutica textual das razões que dão o sentido e a finalidade do tripúdio de *Ájax* por Atena, consumado por aquela cena inicial da exposição do mesmo perante Odisseu: certamente impiedoso, mas não menos justo, desafogo vingativo do ultraje recebido. Assim o teria concebido o desígnio tramado pela raiva da deusa.

E entendimento hermenêutico este que, então, é similar ao determinado pela ótica mais subjetiva de compreensão do ocorrido, elaborada pelo herói mesmo, pois foi acusando-o como ato impiedoso da deusa colérica, de humilhante espezinamento de sua honra, que Ájax lamentou seu desfecho, dele ressentido contra Atena, cujo ludibriante poder divino causara sua ruína (vv. 367; 401-2; 426-7; 450-6; 656).

Entretanto, algumas interrogações ainda intrigam nosso entendimento. Pois, quando Atena mesma declara o propósito por ela vislumbrado para aquela exposição de Ájax defronte a Odisseu, a finalidade então expressamente alegada pela deusa enquanto sua razão de ser é outra, que não propriamente esse espezinamento tripudiador do inimigo derrotado. Assim, ela diz a Odisseu apenas o seguinte (vv. 66-7):

*Mostrarei também a ti, manifesta, essa doença,  
para que a vejas e proclames a todos os argivos.*

Então, a finalidade e o sentido da cena da exposição de Ájax perante Odisseu, nos termos em que ela foi conformada pelo mito sofocliano, seria tão carente de sentido que, para bem compreendê-la, é preciso que nós, crítica moderna, além e sobre a alegação mesma de Atena, ainda tenhamos que (retro)projetar o sentido do fato da ira de Atena, todavia narrado por Sófocles só bem mais adiante no evoluir da trama trágica? Pois, só assim, ao sabermos do furor de Atena contra Ájax, causado pela desonra por este consumada contra ela (o que faria da deusa uma inimiga do herói), podemos apropriadamente entender como a finalidade determinante daquela proposta, a sobrepor-se às expressas alegações externadas por Atena mesma a Odisseu, ser um convite para que este se associe a ela no riso espezinador de triunfo com que ambos se regozijariam diante da derrota vergonhosa daquele seu inimigo comum? Então, o sentido da cena inicial só bem e plenamente se realiza graças a uma tal operação assim teleologicamente arquitetada? Ou essa hermenêutica teleológica é antes um fato da leitura do texto, e mais precisamente de seus malabarismos analíticos?

E, se as proclamações híbrísticas de Ájax, a soberbamente dispensarem o concurso do favor divino para o êxito de seus empreendimentos heróicos, comportam, não só a ofensa pessoalmente dirigida contra Atena, mas também uma similar genérica abrangendo os deuses todos, por que é apenas o poder divino da ira de Atena que o persegue? E, se tais manifestações híbrísticas atualizam-se na história heróica de Ájax desde o seu princípio, por que *razão* o desencadeamento da ira de Atena, causa de sua ruína, só se efetiva por ocasião do episódio do Juízo das Armas, em (con)sequência dele, e não já antes, em qualquer outra ocasião anterior, apenas (con)sequente àquela transgressão injuriosa contra a honra da deusa? Poderia o mito da tragédia de Ájax ter também memorizado uma especial determinação do destino de sua história através de um significativo embricamento episódico em que é a ação do herói que mobiliza tragicamente a atualização da raiva dessa deusa, justamente porque tal ação introduz o herói no âmbito precípua de honra do poder de Atena?

Então, retomemos a trama mítica desde o princípio.

## II - A *Métis* de Ájax

O herói fora desonrado e traído.

Ájax, ele que, em Tróia, terrível braço guerreiro, fora sempre só ousadia, coragem e intrepidez de desempenho por devastadoras batalhas, a assim, êmulo heróico, reiterar os precedentes feitos gloriosos de seu pai, Télamon (vv. 364-5; 434-40). Ele, guerreiro como o qual Tróia não vira na tropa vinda da terra grega (vv. 423-5). E, todavia, os argivos, ao votarem a concessão das armas de Aquiles, dadas como prêmio ao melhor dos aqueus, o haviam preterido em favor de Odisseu, contemplando, na pessoa deste, a distintiva e superior excelência astuciosa reclamada

para a devida finalização ruínosa da guerra troiana.<sup>3</sup> Haviam dele, pois, arrebatado as armas cuja posse, por honra, a ele deveriam caber (vv. 98-100). Os dois reis, aqueles Atridas, entretanto, desdenharam seus triunfos, usurpando-as (vv. 441-6). E em favor de quem? De Odisseu, finória raposa, velhaco, o mais imundo biltre da tropa! (vv. 103; 379-82; 389)

Assim Ajax, desonrado e traído por seus próprios companheiros, a quem ele sempre antes fora leal e solidário, ruminava furores rancorosos contra todos os argivos, mormente contra os Atridas, centros personificadores de poder e decisão régios na comunidade dos aqueus expedicionários contra Tróia; e, em especial, contra Odisseu, o adversário que o vencera naquela disputa, personificação emblemática da *métis*. Desonra e traição insuportáveis.

Mas, ele se vingaria! Tramou o plano de um massacre, a exterminar tais agentes traiçoeiros de desonras e a, assim, anular suas disposições rapaces de armas (vv. 98-100; 449).

Todavia, vingança que requeria empreendimento guerreiro formidável, de ingente envergadura heróica: nada menos do que, por uma só ação agressora, eliminar os chefes argivos mais suas tropas, todos eles magníficos e portentosos heróis, extremados em valor guerreiro! Como assegurar o êxito de uma, entretanto, tão arriscada e temerária façanha?

Um cálculo equaciona a solução viabilizadora do sucesso do feito. Já outrora, imerso nos combates da guerra troiana, o herói claramente expressara esse entendimento. Travava-se então, terrível, a disputa em torno do cadáver de Pátroclo, e Zeus já assinalara a ocasional vitória troiana, velando o Ida de nuvens e troando forte por raio lançado a abalar o monte. Os aqueus partem em debandada. Ajax, ciente dos desígnios divinos, cuida, ainda assim, de salvar o corpo do companheiro. Mas a névoa turvadora recobre o campo e obsta o pleno desempenho de seu valor bélico. Então, o herói clama uma prece ao Cronida (*Ilíada*, XVII.645-7):

*Zeus pai, mas tu livra de sob a neblina os filhos dos aqueus,  
e faça céu fulgente, e conceda-nos vermos com os olhos.  
Depois, em plena luz, arruine, visto que assim te agrada.*

A Zeus pai queixa-se amargamente Ajax: como pode um guerreiro, por mais valoroso e corajoso que seja, combater heroicamente em meio a trevas? Como, então, bem se defender de um inimigo que agride oculto, cuja presença e ação ofensiva não se deteta nem se localiza? Na situação dessa desvantagem, a morte é certa! Que seja esta a determinação do desígnio divino, Ajax bem acata. Mas, então, que pelo menos lhe conceda a morte gloriosa, viabilizando a atualização de seus valores heróicos, possibilitando-lhe defrontar agressores: assim, combater à luz do dia, condição de desempenho bélico valoroso de coragem e intrepidez. Esse, então, é o cálculo: agressor oculto, inviabilização de valor guerreiro de defesa, morte certa!

Daí, o apropriado doloso plano: atacará os chefes argivos oculto sob as trevas de alta noite, quando nem mesmo ardem mais as vespertinas flamas, assim atacando indefesos adversários, surpreendendo-os na impotência guerreira de seu sono (vv. 15; 285-6; 291). Então, apropriada vingança: por *métis* os pune, ludibriante, pelo primado da *métis* consagrada na vitória de Odisseu porque o desonram. E, ainda, justa vingança: por traição os arruina, implacável, em contrapartida à traição porque o desgraçam.

E executaria o feito reiterando o modo e princípio mesmo de seu agir heróico: sozinho! (vv. 47; 294; 467; 614; 796) Absolutamente só, dispensando todo e qualquer ajuda e cooperação de companheiros. Tal era seu princípio heróico.

Então, já alta noite, quando vespertinas flamas não mais ardiam, sai de sua tenda empunhando bigúmeo gládio, e precipita-se, sozinho, em sua empresa, investindo dolo assassino contra os chefes aqueus, agora por ele odiados como seus traiçoeiros inimigos (vv. 285-91).

Alcança já as portas dos chefes Atridas. E, surpreendentemente, eis que ouve a voz de Atena a seu lado, a insuflar seu ânimo belicoso naquele empreendimento homicida. Inesperada assistência divina, pois nem então solicitada pelo herói!

Logo se entrega ao furor da matança, assim excitado pela assistência da deusa a seu lado: brande contra aqueles dois a mão armada, e deixa-os mortos (vv. 49; 97-100); a seguir, afunda a espada na argiva tropa, e ainda liquida mais outros chefes; por fim, depois que descansou dessa cruentação, fez prisioneiros, levando-os atados para sua tenda (v. 95). Malévolo, cuida, em especial, de um cativo, Odisseu, a finória raposa, inimigo mais odiado, preparando-lhe sorte maior: prende-o à coluna do teto de sua barraca, reservando-o para o suplício de um vergastamento prolongado até a morte, desde já castigando-o com o látigo duplo de grande rédea equina, a seus sons sibilantes fazendo acompanhar insultos de palavras vis (vv. 56-65; 101-10; 239-44).

E, orgulhoso, exulta com seu feito. Ironiza, sarcástico, os inimigos vencidos, já zombando dos chefes Atridas e seus injustos pendores rapaces de armas, desafiando-os, agora cadáveres, a reiterarem aqueles seus modos de governar (vv. 97-100). Também contra Odisseu dirige palavras de zombaria (vv. 103-6). E, por tal humor vitorioso, regozija-se em sua vingança, rindo às gargalhadas da desgraça dos inimigos, ato último de vilipêndio com que sela sua desonra de derrotados (vv. 301-4).

Foi assim, por esses termos, que Ajax, já no dia seguinte ao massacre daquela noite, concebeu a memória daquele seu feito guerreiro, agora paradoxalmente contando com o favor do concurso divino de Atena, naquela ocasião sua inesperada aliada.

Só que tudo não passava de ilusão da mente extraviada do herói, então atacada de demência por obra de Atena.

### III - A Ciência de Atena

Quando os aqueus despertaram daquela noite para mais outro dia de renovados combates no plaino de Tróia, depararam espetáculo catastrófico: todo o restante rebanho, butim acumulado de reiteradas incursões de saques e pilhagens por longos dez anos, fora destroçado; junto, também vítimas do massacre, os guardas mortos. Os modos do abate cruento indiciavam ação humana, não ataque exterminador de feras vorazes (Kamerbeek, 1963, p.24, nota ao v. 8). Misterioso acontecimento: no furtivo da noite, oculto por suas trevas, alguém exterminara rebanhos e guardas, deixando as evidências do crime perpetrado, porém eliminando suas únicas testemunhas oculares.

Então, uma suspeita, imediata e consensual entre os aqueus todos, a aventar o malfeitor: Ajax, a quem atribuem o ato criminoso (v. 28). Supostamente, intrigante sequela do Juízo das Armas, alguma desfeita estapafúrdia à sua desdita recente, preterido que fora pelos aqueus na contemplação da honra da herança heróica de Aquiles.

E suspeita logo alimentada por um testemunho: alguém afirmava ter avistado Ajax, sozinho, a saltar pelo prado, transitando, pois, suspeitamente pelo local do crime, espada recém-aspersa (em sangue) (vv. 29-31). Mas, testemunho que, embora de valor inculpatório, ainda frágil, insuficiente enquanto prova, pois testemunho apenas indireto, compondo simples ato declarativo de suspeita, sem implicar necessariamente Ajax como o executante daquele preciso ato de massacre.

Então, a determinação heróica de Odisseu, movida pelo antagonismo que agora o opunha a este seu ferrenho inimigo, levou-o à iniciativa de realizar mais outro feito: encarregou-se do penoso trabalho da investigação daquele misterioso crime (vv. 1-2; 18-20; 24). Tencionava apreender a verdade do ocorrido, dissipando a nebulosidade que turvava sua compreensão e esclarecimento. Almejava, alcançar um conhecimento certo do fato, transparente em sua visão do ocorrido, que superasse aquela insegura errância cognitiva das suspeitas ainda incertas, conformando verdades apenas hipotéticas (vv. 21-4). Porém, feito investigatório de apuração da verda-

de singularmente dificultado, pois crime obscuro, de visão opaca, já que envolto por trevas de realização noturna e sem deixar testemunhos de olhos humanos que, justamente por tê-lo presenciado, pudessem relatar o ocorrido, bem o esclarecendo.

Assim, pôs-se à caça investigatória daquele seu inimigo.

Partiu dos vestígios deixados manifestos pelo ato perpetrado: impressões de pegadas no chão apontavam uma pista investigadora. Perícia nesta arte do rastreamento de um percurso de busca igualmente assinala uma excelência odisséica: compondo, como cadela lacônia (princípio híbrido de faro canino e manhas de raposa) (Kamerbeek, 1963, p. 20, nota ao v. 8), os recursos apropriados de discernimento perseguidor mais acuidade astuciosa, o herói pôs-se a segui-las, perfazendo sua trilha. Assim reconstituiu o itinerário da ação perpetrada, e examinando os aspectos de sua efetividade impressora avaliou a atualidade de pegadas recentes. Então descobriu itinerário inconfundível, conclusivamente certo de um só possível agente, *Ájax*, pois caminho finalizado por um único e singular alcance mais longínquo, atingindo o ponto extremo do acampamento das náus, precisamente onde aquele herói posicionara sua tenda pessoal (vv. 3-7). Itinerário, então, que indicia a suspeita presença de *Ájax* na tenda e, portanto, enseja vincular as condições desse seu estado lá presente com as circunstâncias da ação última atualizada no princípio do percurso, de que elas seriam, pois, seus resultados consequentes (vv. 1-7). Mas, ainda e novamente, conhecimento impreciso, eivado de limitações, compondo tanto certezas quanto confusões, pois exame inconclusivo das pegadas, umas reconhecíveis, outras não, elidindo a plena e clara identificação de seu agente causador (vv. 31-3).

Odisseu, em furtiva espreira, já se dispõe então a espionar o interior da tenda. Justamente nesse momento *Atena* intervêm, detendo a ação investigatória do herói.

Intervenção que situa o limiar delimitador dos alcances precípuos do conhecimento desse fato: o humano operado pela investigação de Odisseu, e o divino revelado pela ciência de *Atena*.

Pelo conhecimento humano excelentemente obrado pela investigação odisséica, a identificação de *Ájax* como o criminoso é praticamente segura. Aquela iminente visão do interior da tenda deste herói lhe ensinaria certificar-se de suas suspeitas iniciais, bem as corroborando, pois lá dentro se encontrava recolhido o herói, associado a tantos efeitos assinaladores do ato criminoso: homem com suor a gotejar do rosto e (sangue) das mãos assassinas, e barraca que era só espetáculo de cruenta carnificina, executada contra rebanhos de bois e ovelhas, todos já jugulados ou despedaçados, menos um animal, infelizmente carneiro, ainda preso à coluna da tenda, mas já supliciado por vergastamentos de açoites a aguardar ainda mais torturas até o suplício final (vv. 9-10; 63-5; 219-21; 235-44). Então, fim de uma obra investigatória de ato criminoso que indicia seu agente perpetrante, pois gotejamento de suores e aspersões de cruores animais assim circunstanciados a tantos corpos das vítimas fundam conjecturas retrospectivas de uma singular ação assassina de rebanhos.

A soma de todos os indícios incriminatórios aponta a culpabilidade de *Ájax*. Tudo levava a crer que fora mesmo *Ájax* quem massacrara os rebanhos! O conhecimento humano desse fato, assim alcançado pela arte da investigação odisséica, percorre a via de apreensão de uma justa verdade factual.

Todavia, nesse êxito se detêm todo o alcance da obra humana de apreensão da verdade do fato ocorrido, demarcando, pois, o seu fim enquanto êxito apenas parcial, limitado. Duas ordens de razões assim a delimitam.

Primeiro, essa obra investigadora, que infere conclusivamente ter sido *Ájax* quem cometera o crime, não pode, mesmo e apesar de estar bem fundada em razões de evidências comprobatórias, prover o conhecimento de uma certeza absoluta: ela, de fato, compõe conjecturas, que embora altamente plausíveis, referem verdades, entretanto, apenas hipotéticas. Não pode proclamar ter alcançado a luminosidade transparente da certeza absoluta dessa sua verdade. Pois, pelos huma-

nos, este conhecimento de certeza plenamente verdadeira, enquanto percepção de clarividência transparente do fato mesmo, viabiliza-se apenas quando e porque derivada através da realidade cognitiva de seu presenciamento (isto é: saber o ocorrido por ter presenciado sua manifestação fenomênica, por ter estado presente à sua ocorrência). Clarividência cognitiva, então, neste caso inviabilizada dada a morte dos guardas, suas únicas testemunhas humanas oculares.

Mas, não é essa limitação a mais significativa e relevante, já que, quanto a apreender quem fosse o criminoso - Ájax -, tal obra humana de investigação indiciadora positiva conforma, de fato, uma via sucedânea de conhecimento da verdade desse aspecto de realidade do fato ocorrido. Só que, uma vez alcançada essa verdade - Ájax é o criminoso autor do massacre dos rebanhos -, o que mais, a partir dela, se poderia saber por essa rede de inferências indicadas? Assim, que razões e motivos o criminoso tinha, pode-se ainda suspeitar circunstancialmente: é quase certo que se trate de alguma desfeita, ou mesmo vingança furiosa, daquele herói, em revolta indignada contra o resultado do Julgamento das Armas de Aquiles. Suspeita que, aliás, todos os gregos desde logo aventaram. Ora, mas por que, assim furioso, ele voltara sua sanha precisamente contra os rebanhos? Poderia haver algum sentido nesse ato a transcender o mero transtorno de comportamento causado por uma mente insana? Ou, antes, pelo contrário, apenas agira pelo despropósito e falta de razão mesma que define a loucura, esse extravazamento de atos quaisquer da demência extraviada? Aqui, a possibilidade da obra humana de conhecimento pleno da verdade desse fato detêm todo seu alcance, pois, a partir daqui suas conjecturas extraviam-se, perdem-se nas trevas mesmas projetadas pela loucura que já perdera e desencaminhara o próprio Ájax ao perpetrar seu ato criminoso sob a ação do ludíbrico de Atena!

Mas, no limite onde termina o alcance da obra cognitiva humana, avança a revelação da palavra divina da ciência de Atena, que justamente, pelo contrário, o plenifica. Assim, imediatamente antes de Odisseu consumir aquela sua visão espreitadora do criminoso recolhido no interior de sua tenda, exatamente então, intervém a emissão da palavra de Atena que encerra a ação cognitiva do herói em sua observação perscrutante. De imediato o favor do concurso da revelação dessa palavra divina antecipa a realidade fenomênica que aquela visão espreitante do herói também alcançaria se fosse efetivada: Atena declara a Odisseu que, lá dentro da tenda, encontra-se mesmo o homem por ele procurado, faces gotejantes de suor e mãos apunhaladoras (vv. 9-11). E, a seguir, Atena proclama o princípio de uma palavra divina que, então, encerra o *érgon* do exame cognitivo empreendido pelo sujeito humano (vv. 11-3):

*E tu espiares para dentro desta porta  
já não é mister, mas sim relatares por que  
tal afã tens, para que de mim, que sei, aprendas.*

Assim, a ação sucedânea da ciência da deusa finaliza, portanto, o conhecimento apreendido pela ação cognitiva do herói. É pelo concurso da ação da ciência divina de Atena, então principiado a favorecer o encargo heróico de Odisseu, que se superam tais limites da cognição humana.

As revelações assim propiciadas pela deusa agora cientificam o herói, Odisseu, de todo o ocorrido. O que ele, corroborando-a por indícios assinaladores, conjecturava como suspeita, mas sem ter certeza absoluta, agora é asseverado como fato mesmo: sim, são de Ájax aqueles atos assassinos (v. 39). A causa que o mobilizara a perpetrar feito assim insensato também se confirma: propósitos de furor rancoroso conseqüente ao Juízo das Armas (v. 41). Então, e agora compondo já revelações insuspeitadas pelos arquivos todos, e que mesmo a arte investigativa de Odisseu não indiciaria: ato que não comportava propriamente o extravazamento despropositado da demência furiosa, mas sim o projeto de uma causalidade precípua, que comportava a razão de uma finalidade maior, pois aquele crime não finalizava o massacre dos rebanhos mesmos, mas sim visava antes ao extermínio dos chefes aqueles.<sup>4</sup>

Assim, é pelas revelações da palavra de Atena, que o fato fica plenamente relatado por todas as tramas e modos de sua efetivação dolosa e de sua proposição criminosa, ainda esclarecidos, a seguir, os desvios de seu intento fracassado: fora ela, Atena, que transtornara a percepção do herói, fazendo-o confundir rebanhos por homens, desviando-o do justo alvo de seus propósitos assassinos (vv. 45-65).

Agora é Odisseu plenamente inteirado do fato, apreendido seu conhecimento cristalino graças às revelações da ciência de Atena, que aprofundam a percepção da razão vingativa daquele crime, revelando inclusive sua hostilidade traidora contra a própria comunidade aqueia. E só assim dissipam-se as trevas que a (in)compreensão da realidade da loucura de *Ájax* turvavam e perdiam a visão humana da verdade última daquele fato.

Então, como ato final de consecução da transmissão dessa verdade da ciência divina a plenificar o conhecimento humano alcançado pelo herói, Atena declara (vv. 66-7):

*Mostrarei também a ti, manifesta, essa doença,  
para que a vejas e proclames a todos os argivos.*

Atena dispõe-se, agora, a produzir uma manifestação fenomênica que viabilizaria, para Odisseu, uma sucedânea visão humana (com)provadora da verdade daquele fato revelado por sua palavra divina, a demência de *Ájax*, em sua plena consumação final. Logo declara o fim a que essa visão pretende: o herói, assim cientificado da verdade daquele fato, poderia, então, proclamá-la à comunidade aqueia. Com o que esta, já historiada publicamente a realidade informativa do acontecimento, poderia, por sua vez, então reunida em assembléia, melhor deliberar sua decisão a esse respeito (vv. 719-34; 749-83). Assim, encerrar-se-ia, plenificados seus fins, a missão desse novo e específico encargo heróico encetado por Odisseu: descobrir a verdade do massacre dos rebanhos.

E, a instruir Odisseu, Atena antecipa-lhe quais são os modos imperativos dele então reclamados para presenciar o defrontamento de *Ájax*. Primeiro, que o herói bem a ele se disponha, não se negue, antes mantenha sua presença por firme confiança. E melhor o tranquilizando, adverte-o a que não sinta ameaça à sua pessoa, receando desgraça por sua presença diante de *Ájax*. Pois, afirma a deusa, a realidade da percepção de sua presença por *Ájax* será por ela neutralizada, ao desviar do olhar deste a visão da figura odisséica. Assim, que o herói não tema e, pois, não recue.<sup>5</sup>

De imediato, então, a deusa põe-se a chamar a presença de *Ájax* para fora da tenda, diante das barracas, ali mesmo onde já se encontra Odisseu, para com este defrontá-lo. Todavia, então ocorre um impasse: eis que Odisseu se nega a participar do defrontamento!

#### **IV - A cautela de Odisseu**

Aqui alcançamos a cena crucial investida pela crítica para o seu entendimento das razões da ação da deusa ao propor esse defrontamento de *Ájax* perante Odisseu, e predominantemente, por essa crítica mesma, apreciada então como tendo por finalidade a impiedosa vingança da deusa a vilependiar seu inimigo derrotado que a desonrara, agora dele escarnecendo e ridicularizando em gozijo triunfante.

Mas essa cena é toda ela conformada por uma intriga, pois o que Atena propõe - defrontar *Ájax* perante Odisseu -, é justamente ao que Odisseu, entretanto, se indispõe: o herói obstinadamente se recusa ao defrontamento. E, ainda, são justamente os modos contrários aos dele reclamados por Atena que o herói atualiza como reação ao defrontamento: recua, receia, teme desgraça!

Pelo contrário, à precipitação dessa via o herói, em ação consoante com a excelência de solerte prudência que o distingue superiormente, opõe contenções de acautelamento. Logo declara que de forma alguma irá se submeter a ele. E, assim, sua recusa obsta, inviabiliza a iniciativa da deusa (v. 74).

Para dissuadir o herói desta sua atitude renitente, Atena recorre então a uma estratégia argumentativa que percorre vários passos sucessivos de dissuasão. Primeiro, compõe uma provocação insinuadora de suspeitas vergonhosas, que aventam como instância determinante da recusa de Odisseu uma falha de seu caráter: vergonhosa covardia, indigna de um ser heróico (v. 75).

Odisseu afiança-lhe que não se trata de covardia, mas ainda assim persevera a recusa (v. 76).

Então, insiste Atena, se não há covardia subjetiva a ancorar de princípio tal recusa, mesmo assim há temor objetivo, conseqüente às circunstâncias do fato, pois denuncia alguém receoso do que possa acontecer. Mas, objetivamente considerado o defrontamento em suas circunstâncias contextuais, por que temer defrontar Ájax? Ele é, agora como antes, apenas um homem! (v.77)

Sim, retruca Odisseu, apenas um homem, antes e agora. Mas, de imediato, bem qualifica quem é esse homem: ainda seu inimigo (v. 78). Ambígua declaração! Por um lado, concorda com, e mais reforça, o argumento de Atena: por ser apenas um homem, não é Ájax para ser temido por Odisseu, tanto que não o temia nem antes, mesmo já então sendo seu inimigo. Isso não mudou: seu inimigo tanto antes quanto agora, não é por isso que agora o tema. Mas, por outro lado, declaração que também de Atena discorda: justamente porque ele é ainda seu inimigo, prolonga-se, como situação ainda não superada, uma potencial hostilidade a envolver aquele defrontamento. Assim, pode Odisseu aventar ainda algum temor por outra razão fundamentadora, algo que justamente tenha mudado, uma realidade nova, em vista do que ele ancora a perseverança de sua recusa.

Mas Atena, rápido, investe agora nova réplica persuasiva, intentando apanhar em falso a argumentação do herói pela brecha nela descortinada: se Ájax é o inimigo de Odisseu, eis mesmo a razão, não para evitar o confronto com ele, mas, pelo contrário, justamente ainda outra vez querer vê-lo, pois, já o tendo vencido, boa oportunidade de consumir até o fim sua vitória, completando-a pelo prazer de selar o vilipêndio desonroso contra o inimigo derrotado. Não é, então, o riso mais doce o rir dos inimigos?<sup>6</sup>

Mas Odisseu, de renitente cautela, não se deixa apanhar pela sedução desse prazer. Ainda temeroso do confronto, cujos receios até agora as declarações de Atena não dissiparam, o herói diz que se contenta antes por não gozá-lo, prefere apenas evitar o defrontamento. Insiste e persiste em que Ájax fique mesmo na barraca! (v. 80)

Diante da consistente e resoluta determinação da recusa de Odisseu, incontornável pelas vias sinuosas da persuasão discursiva da deusa que não dissiparam as nuvens de seu temor que o acautelava contra o defrontamento, Atena concede-lhe a admissão da razão que funda e justifica essa resistência do herói: é a demência de Ájax o objeto de seus receios, a recomendar-lhe evitar deparar-se com aquele inimigo em tal estado de insanidade (vv. 81-2). Pois, essa é a mudança, a realidade nova: tem-se ainda um homem, ainda Ájax, ainda inimigo de Odisseu, mas agora louco. E qual loucura? Um Ájax tomado por essa singular mania furiosa de massacrar chefes argivos, a assim desafogar, vingativo, todo o ódio rancoroso que lhes votava, especialmente aos Atridas e a Odisseu, principais causadores de sua desonrosa privação das armas de Aquiles! Então, da parte de Odisseu, justa cautela de homem prudente, pois a que risco o induzia a via do defrontamento com Ájax, o insano inimigo, proposta por Atena? Deparar-se, frente a frente, com tal inimigo agora tomado por essa singular mania assassina! É isso que a proposta de Atena

enseja-lhe acontecer: Odisseu, o chefe argivo mais odiado por Ajax, postar-se, assim, diante do louco homicida! E, agora, não se trata mais, como na noite anterior, da ilusão ludibriadora de tomar gado por homem, pois é Odisseu mesmo que ele terá ao alcance de suas mãos assassinas!

Não é, pois, a toa que Odisseu recuse a solução dessa via por que Atena intenta propiciar-lhe a comprovação cognitiva da verdade que finaliza sua missão heróica. Assim, o herói, renitentemente desconfiado, situa ainda o impasse, a entrar a ação do concurso da deusa que o favorece.<sup>7</sup>

Atena, então, reconhecendo a justeza de tal temor, procura tranquilizar o herói, afirmando-lhe que não precisa assim temer, pois Ajax não o verá, mesmo estando perto (v. 83). Enigmática, incompreensível, e ainda, para o bem prudente Odisseu, suspeita garantia, pois, acautela-se o sempre desconfiado herói: sim, o homem está louco, mas não está cego! (v. 84) Como, então, Ajax não o verá?

Assim, pelo entrelaçamento da trama conseqüente do diálogo da ciência e do poder de Atena com a cautela prudente e solertemente desconfiada de Odisseu, conforma-se a solução que, superando as aporias do impasse circunstancial, plenamente viabiliza o favorecimento do concurso divino ao herói: Atena obscurecerá as pálpebras de Ajax, ainda que dotadas de visão! (v. 85)

De fato, proclama Odisseu, os deuses tudo podem, até mesmo realizar o (humanamente) impossível (v. 86). Tal, assim, uma visão que não vê e, pois, uma presença oculta! O que bem desfaz o impasse. Pois, a obtenção por Odisseu da prova clara, manifesta, da singular demência consumada pelo agir de Ajax, que então a proclamaria por todos os argivos, bem arquitetada pelo favorecimento divino de Atena ao herói, supõe, como sua condição efetivadora, o defrontar-se de Odisseu com Ajax, para que assim ele testemunhe essa manifestação; mas, supõe também, por implicação necessária de realidade da condição humana, a presença de Odisseu diante de Ajax, cuja detecção por este é, entretanto, a situação que Odisseu acima de tudo pretende evitar. Daí a solução divina: uma visão (por Ajax) que não vê (Odisseu) e, portanto, uma presença (de Odisseu) que presencia (Ajax), sem, todavia, ser ela mesma presenciada (por Ajax).

Agora, então, Odisseu acede à solicitação de Atena, prestando-se ao defrontamento com Ajax. Mas mesmo assim, quando não têm mais razões de temor para recusar o defrontamento, ainda então a prudência sempre alerta de Odisseu ainda lhe preceitua proclamar certa indisposição: declara que o faz e aceita, não porque seja do seu querer, seu desejo de fazê-lo; pelo contrário, se a decisão coubesse apenas ao seu querer, *gostaria de me encontrar longe daqui*, diz ele. O espetáculo que, pois, irá presenciar, não atende aos reclamos do seu melhor agrado, nem tampouco de sua mais precípua inclinação. Estes ânimos antes o indisporiam a defrontar-se com seu inimigo louco.

Assim é superado o impasse porque Odisseu obstava a realização do defrontamento. E, assim, a deusa instruiu a consecução da confiança do herói, por aquela mesma via de solução que ela, Atena, desde o início, já antecipadamente lhe declarara:

*Confiante fica, e não como uma desgraça recebas  
o homem: pois, desviado, eu impedirei que  
o brilho de seus olhos veja tua figura.*<sup>8</sup>

## V - A *Métis* de Atena

Agora, livrada a via do defrontamento de Ajax perante Odisseu, o favor da deusa propicia a este a prova finalizadora daquela sua obra heróica de investigação do crime cometido por Ajax.

A deusa, identificando-se ardilosamente como sua aliada, de modo a evocar-lhe exultante gratidão pelo pretenso favor de sua assistência na consecução do empreendimento daquela

noite, instiga o herói a relembrar todos os desígnios dos atos por ele então perpetrados. Ele, inflado de orgulho por seu feito supostamente exitoso, proclama regozijante como massacrara a argiva tropa, como também eliminara os dois Atridas, e como, ainda, aprisionara Odisseu, arrastando-o para a tenda a fim de lá supliciá-lo até à morte (vv. 89-113). E, assim, inciente da presença de Odisseu, tudo revela e, pois, tudo então confessa.

Pela obra, portanto, da métris de Atena, ao ludibriadoramente inquirir Ájax sobre os modos e as intenções de seu recente feito noturno, conforma-se em ato como que a acareação do criminoso, e é Ájax, assim enganado, levado a produzir plena e cabal confissão de culpa pelo crime cometido. E consecução de fim este justamente consoante com a efetividade própria de operação das manhas da arte astuciosa, pois, como, se não por ludíbrico, obter a revelação de um crime cujo segredo encontra-se totalmente encerrado no espírito do próprio criminoso, único agente humano a agora conhecê-lo? Revelação que, portanto, supõe o paradoxal concurso da cumplicidade de disposição de quem, entretanto, é justamente a ela contrário!

A obtenção humana da prova jurídica do crime, bem efetivada pelo concurso da ciência e da métris de Atena prodigalizadas em favor de Odisseu, agora finaliza plenamente aquela sua singular ação heróica de uma investigação criminal.

Então, a proposta, aparentemente sedutora, apresentada tão somente interrogativamente por Atena a Odisseu, constitui antes um dos recursos argumentativos da retórica persuasiva da deusa, com que ela trama viabilizar a realização desse defrontamento mesmo por que sua ciência divina finaliza a missão cognitiva do herói. Via de persuasão retórica, entretanto, obstada pela recusa renitente da parte de Odisseu, que cautelosamente a descarta. Recusa e descarte cautelosos que, depois, já consumada a exposição de Ájax diante de seus olhos, finalizam-se por justa consciência piedosa aprendida graças à obra de Atena que assim o levou a contemplar a miserabilidade da condição humana emblematicamente espelhada na figura de Ájax, herói outrora tão grandioso, agora não menos aviltado. E, assim, compaixão de Odisseu que a deusa mesma, então, devidamente reconhece como condizente ato piedoso do herói que apropriadamente têm ciência da fragilidade da condição humana, e a quem, portanto, os deuses justamente amam.

Outra vez a obra heróica de Odisseu mais sua consciência sábia compõem o produto da orientação divina do favor de Atena, que prodigamente o instrui e ensina. Bem o reconhecera o herói desde o início, ao saudar a vinda da deusa (vv. 34-5):

*Oportunamente chegas: pois sempre, tanto outrora  
como no futuro, sou dirigido por tua mão.*

E, também, desde o princípio o proclamara Atena, ao interpelar o herói (v. 13):

*para que de mim, que sei, aprendas.*

Ao apelo sedutor aparente daquela proposta retoricamente interrogativa, Odisseu, graças à sua renitente desconfiança, resistiu, não se deixou apanhar, não enveredou por sua sedução. Ao, todavia, atribuímos a Atena o desfrute desse mesmo riso sarcástico de vilipêndio como a finalidade a dar o sentido para aquele defrontamento dos dois heróis, pelo qual ela, então, “ter-se-ia exemplarmente vingado de seu inimigo” derrotado, não estaríamos nós, críticos modernos, a ingenuamente cair no engôdo persuasivo que, entretanto, Odisseu não caiu?

## VI - O Fim de Ájax

Mas, então, afasta-se a presença de Atena, e desfaz-se a demência do herói. Ájax recobra a razão, e constata os efeitos de sua obra assassina: no interior da tenda depara apenas ruínas de mortos de ovina cruentação. Logo desespera-se, bate na cabeça e gane, arranca-se os cabelos. Depois, a perplexidade o paralisa, até que, retomando a capacidade da fala, indaga furioso a

companheira que tudo assistira, ameaçando com terríveis palavras a que tudo lhe revele (vv. 306-16).

Agora, ganha (cons)ciência dos atos perpetrados. A filha de Zeus, invencível deusa de torvo olhar, o enganara, depois de insuflar-lhe furiosa doença. Assim tomado por loucura, subjugado por extravio nefasto, olhar e mente desencaminhados, trilhou a via sinistra por onde apenas barafustou insanidades: errou a ensanguentar as mãos no gado argivo, não em seus chefes! Irrisória empresa de, entretanto, outrora primoroso herói: ele, o ousado, o corajoso, o intrépido em devastadoras batalhas, agora atualizava seu valor a atacar feras imbeles! (vv. 59; 123; 182-6; 206-7; 216; 337-8; 364-7; 447; 452-3) Assim realizava pretensões de destino heróico de ironia ridicularizante, pois guerreava amigos, em vez de inimigos, e caçava, não feras selvagens, mas animais domésticos, próprios de criação civilizada.

Obra negadora de um ser heróico. Quem clamava pela luz diurna como tempo próprio e condição de efetividade de sua presença heróica, e que combatia franca e lealmente a descoberto, agora realiza seu feito arditosamente, ocultando sua presença sob trevas noturnas. Quem antes distinguia excelência heróica por superioridade de beligerância defensiva, figura de torre por sua pessoa e escudo protetor, agora intentava firmar primazia honorífica por ataques assassinos, atualizando areté dependente de espada maléfica e ruinosa. O herói, que antes primava pela previdência e discernimento de espírito, agora errava insane, mente desvairada. Planejara o êxito vitorioso, mas obtivera apenas desastre ruinoso. Quem bem intentara vangloriar-se insultante da desonra do inimigo vencido, era, pelo contrário, objeto, e não sujeito, de tal vilipêndio, pois o humor da vitória antes contra ele se voltava: já vê os Atridas a dele escarnecer, Odisseu a decerto gargalhar de prazer. Apreciara ter em Atena sua aliada, e todavia ela o maltratara até a perdição (vv. 363; 383; 454). Principiara por (re)afirmar, vingativo, sua honra, mas terminara desonrado. Buscara, como sempre, conquistar mais glórias, mas delas via-se despojado. Então, obra infamante, a deslustrar sua história (vv. 143; 217; 191; 401-2; 426; 464-5).

O leal e solidário companheiro de combate, sempre dedicado a salvar seus amigos e, pois, a deles merecer gratidão, agora empreendia matá-los, era deles inimigo e vil traidor, objeto de seu ódio e revolta (vv. 618-20; 1266-7). Ele, o herói civilizador, baluarte na defesa e promoção da comunidade aquéia, sua potência de fundação e salvação, era agora, pelo contrário, seu agressor homicida, símile humano de forças caóticas de catástrofes naturais - fogos cósmicos, mais tormentas e tempestades de que irrompem raios e relâmpagos -, princípio só de desastres, destruição e ruína.

Assim, ao tempo do Juízo das Armas que consagrava entre os aqueus o primado heróico da *métis*, finalizou o feito doloso de Ajax, desempenho frustrado de uma iniciativa de vingança pelo âmbito desse especial modo de ação inteligente, esfera de honra do poder divino de Atena.

Conta-se que Ajax, bem no princípio de sua trajetória heróica, quando deixava sua casa para conquistar fama e glória nos campos troianos, desatinara ao negligenciar os conselhos paternos. O ancião, de prudente experiência, prodigalizando-lhe suas sábias instruções de despedida por conselhos de como piedosamente melhor deveria orientar seus atos, o advertira (vv. 762-5): *Filho, com lança pretende triunfar - mas triunfar sempre com um deus.*

Ele, entretanto, já cheio de empáfia orgulhosa, ignorara o conselho paterno, imponderadamente lhe respondendo:

*Pai, com os deuses mesmo quem não é nada  
conquistaria o triunfo; mas eu, mesmo sem  
eles, creio que hei de arrebatá-la essa glória.*

Assim firmava o princípio de conduta, a norma ética, por que comandaria seu ser guerreiro e, pois, seu destino heróico.

Depois, já em meio aos combates troianos, manifestara mais outra jactanciosa presunção,

agora tão mais insensata quanto sacrílega, pois dirigira a uma deusa - a própria Atena, que bem viera associar-se a ele naquele empenho beligerante, *exortando-o e instando-o a contra os inimigos voltar mão cruel - esta terrível e nefanda palavra* (vv. 770-5):

*Soberana, perto dos outros argivos  
fica; por nossa linha jamais romperá a luta.*

Ájax, herói baluarte e torre, areté de capacidade guerreira defensiva, dispensa a ajuda de Atena: seu próprio valor guerreiro basta para sustentar a linha de defesa no ponto onde ele combate. E, assim, ele pode, por proclamação ambivalente, tanto de despreendimento generoso para com os companheiros quanto de altivêz exacerbada para com a deusa, remeter a graça do favor divino para outros heróis.

Mas, já Homero dissera os modos desse princípio ético da heroicidade de Ájax, compondo-a por afinidade com o de Aquiles, o herói-extremo, e contraposição ao de Odisseu, o herói-meio. Assim, igual a Aquiles, confiante em sua coragem e na força de seus braços, puxara seus navios a acampar em um dos dois pontos terminais da linha aquéia, irrelevando preocupações de conclamar as defesas de mais apoios vizinhos, como antes o fizera Odisseu, o qual situara sua tenda bem no meio do acampamento, posição privilegiada para que o chamado dos companheiros fosse por todos bem ouvido. Ájax, como Aquiles, é herói extremo! (Ilíada, VIII.220-6)

Para Ájax, a melhor realização do valor heróico reclama a dispensa de todo concurso que eventualmente o minore, seja humano, a cooperação de companheiros, seja inclusive o divino, a assistência de um deus. Contar com tal concurso de um outro valor em seu empreendimento guerreiro significa admitir, em si mesmo, falta desse valor, cuja carência, então, aquele outro justamente preenche. Não, pelo contrário, Ájax confia irrestrita e incondicionalmente na total suficiência de seu próprio valor guerreiro, pleno e autônomo, a dispensar, portanto, todo e qualquer auxílio. Ájax é herói extremo porque entende não lhe faltar qualquer valor guerreiro a necessitar suprimento por outros.

E, assim, pois, sempre principiou todos seus atos heróicos, confiante na auto-suficiência da potência de sua precípua areté guerreira, e sempre então exitoso.

E, assim, também principiou aquele feito vingador de sua honra ultrajada, agora excepcionalmente enveredando pelas vias sinuosas das artes da métiis, adentrando. pois, o âmbito de honra do poder divino de Atena.

Então, proclamações tão altivas de independência de princípio heróico quanto insensatas para quem quer que humano seja, mesmo que herói valoroso. Agora a história de Ájax, em seu resultado ruinoso consequente da própria atuação desse princípio heróico que ignora todo o concurso do favor divino, ensinava a lição da ciência de Atena para quem desonra seu poder, dele prescindindo a assistência na realização de obras no âmbito da métiis. Pois, nessa história heróica, a graça do favor de Atena finaliza a prosperidade gloriosa de Odisseu, que a honra, enquanto arruina a de Ájax, que a dispensa.

Quem quer que humano seja, ainda que herói, deve conhecer o limite que estigmatiza sua condição. Diz Alcmeón de Crotona que os homens morrem pelo fato de não poderem juntar o princípio com o fim. Assim principiou, e assim, ao reverso do almejado por esse princípio, finalizou o ser heróico de Ájax, tragicamente enredando seu próprio destino.

## Notas

1 - Para as indicações bibliográficas respeitantes à tradição moderna de interpretação do texto sofocliano, confirmam-se os acirrados comentários críticos de Flávio Ribeiro de Oliveira (Oli-

veira, 1994) em sua Dissertação de Mestrado, especialmente no capítulo I, em que desdobra as argumentações já desenvolvidas em um texto de B. Knox (Knox, 1979). Todas as citações em língua portuguesa da tragédia de Sófocles por nós feitas foram retiradas da primorosa tradução constitutiva desse Mestrado.

- 2 - O que, então, implica uma interpretação dissociadora dos posicionamentos dos personagens míticos conforme seu acolhimento, ou não, dos imperativos dessa ética: de um lado, Ajax e Atena, esta deusa por autonomia divina, aquele herói por grandiosidade distintiva, mais os Atridas, estes por mesquinharia egoísta de meros detentores do poder; e, de outro, Odisseu, cuja recusa configura a modernidade de superação dessa ética arcaizante. O que, por sua vez, instaura uma conformação paradoxal de representações do mito, pois a deusa assim age, por um lado, em consonância com a práxis do herói que ela, entretanto, arruína e, por outro lado, em divergência com a práxis do herói que ela, entretanto, favorece. Daí o corolário hermenêutico então reclamado: os deuses gregos se permitem o que, pelo contrário, interdita ao humano, mesmo que heróico. Nem sempre, pois, devem, pelos humanos, serem tomados como modelos, pois preceituam a estes o reverso do que fazem! (confira-se, por exemplo, o artigo de Knox, 1979, pp. 129-31).
- 3 - Assim foi relatado nos poemas cíclicos, a Etiópida e a Pequena Ilíada.
- 4 - Ajax, 42-5. Já G. Méautis (Méautis, 1957, p. 24) chamou a atenção para este ponto. Também Knox (Knox, 1979, p. 129, nota 29, e p. 131) adverte para este fato; entretanto, ambigüamente (des)valoriza seu comentário, ao aqui enfatizar sua relevância por uma consideração cuja assertiva comporta valor antes tautológico, pois apenas declara a importância dramática do mesmo.
- 5 - *Confiante fica, e não como uma desgraça recebas o homem: pois, desviado, eu impedirei que o brilho de seus olhos veja tua figura* (Ajax, 68-70).
- 6 - Ajax, 79. A interrogação posta por Atena a Odisseu - *Então, o riso mais doce não é rir do inimigo?* - vale, assim, como expediente de argumentação persuasiva bem circunstanciada e determinada por um contexto específico de significação e alcance, atrelada mesmo à réplica do herói imediatamente antecedente. Ela não foi, portanto, formulada como se fosse uma declaração de princípio positivo asseverado pela deusa, no sentido de que ela, assim, partilharia, e ainda autorizaria, esse modo de conduta heróica. Pelo contrário, o princípio que, depois ao final da cena com Ajax, Atena expressamente consagra é bem o inverso, a negação desse princípio heróico (vv. 126-132). A argumentação de Atena, enquanto expediente de dissuasão retórica, vale, então, positivamente tanto quanto vale seu arazoado anterior: afirmaria mesmo a deusa que Odisseu é covarde?
- 7 - Os comentaristas modernos, a aventarem as razões de Odisseu em sua recusa a defrontar-se com Ajax, parecem compor uma argumentação hermenêutica de operação teleológica, pela qual projetam para o momento próprio em que essa recusa é atualizada - o princípio da cena do defrontamento -, o sentido, entretanto, só plenamente efetivado por seu término e fim. Dão, pois, a elevada consciência odisséica da fragilidade da condição humana, e sua condizente piedade pela sorte adversa de Ajax - como a razão de ser firmadora de sua recusa em espezinhar daquele seu adversário, como fora então propugnado por Atena (confirmam-se, por exemplo, as considerações de Knox (Knox, 1979, p. 130), e de Meier, (Meier, 1991, p. 231). Mas, quando Odisseu se recusa a participar do defrontamento com Ajax, antecedendo ao ato de exposição desse seu inimigo, ele não declara já que assim não o faz porque dele sinta piedade; pelo contrário, ele sente piedade de Ajax justamente depois da exposição, e precisamente porque presenciou o extravio da loucura e a miserabilidade do estado a que aquele herói, outrora tão grandioso, fora reduzido, a bem tirar daí a lição consequente a essa contemplação: a fragilidade da condição humana manifesta pela ruína de Ajax, mas que, por ser também genericamente a dele mesmo, suscita sua compaixão. Então, Odisseu se apiada de Ajax porque contemplou sua ruína, e não se negou a contemplar sua ruína porque se apiada dele. De modo que o

preceito então por sua conduta assim consubstanciado, de não espezinhar e vilependiar triunfante a desonra do adversário vencido, constitui, não o princípio consoante à sua recusa, mas sim o resultado final de sapiência resultante da experiência a ele propiciada por Atena, fazendo conjugar ao princípio de prudência solerte do herói as instruções que sua ciência divina enseja. Para entendermos a recusa inicial de Odisseu bastam, pois, as razões por ele mesmo declaradas: os justos receios de expor-se aos extravios homicidas do inimigo ensandecido!

8 - Ajax, 68-70. Do verso 66 ao 89 conforma-se uma estrutura narrativa de composição em anel, de modo que os versos 89-90 retomam precisamente o ponto da ação posto pelos versos 71-3.

## Referências Bibliográficas

- KAMERBEEK, J.C. The Plays of Sophocles. Part I, tradução inglesa de H. Schreuder, Leiden, E.J. Brill, 1963.
- KNOX, B. Word and Action. Baltimore e Londres, John Hopkins, 1979.
- MÉAUTIS, G. Sophocle. Paris, Albin Michel, 1957.
- MEIER, Christian. De la Tragédie Grecque comme Art Politique. Tradução francesa de M. Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- OLIVEIRA, Flávio R. de. Aias de Sófocles: tradução e estudo. São Paulo, USP, 1994.
- SEGAL, Charles. Tragedy and Civilization. Cambridge, Harvard University Press, 1981.

PIRES, Francisco M. Ajax, Athene and the (de)tours of *métis*. *Classica*, São Paulo, 7/8: 195-209, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** In Sophocles' Ajax ought we to understand the action of Athena, by which the goddess moves Odysseus to contemplate the madness of Ajax, as a divine representation of that ancient heroic code which recommends to humiliate the vanquished enemy as a final act of triumph? Or, could we better understand its tragic conception as a product of the power of Athena always directing Odysseus through his heroic missions?

**KEY WORDS:** Ajax, Athena, Odysseus, Sophocles, *métis*, tragedy.

---

# Los ideólogos contra Sófocles

OCTAVIO A. SEQUEIROS  
Ex. Univ. Nac. de La Plata  
República Argentina

---

**RESUMO:** A interpretação de *Édipo Rei* resulta tão contraditória quanto os princípios, raras vezes confessados com franqueza, dos quais parte cada estudioso convicto de expôr com "objetividade". Assim, deparamo-nos com um *Édipo* imoral, outro ainda marionete do destino e um terceiro, mero pretexto de um jogo estético pós-modernista; há múltiplas variantes. Apresento, historicamente, as principais interpretações globais deste século, pretendendo desmascarar a cortina ideológica de cada uma e a maior ou menor coincidência com o texto de Sófocles, ao qual retornam os melhores críticos que seguem Aristóteles, sempre o mais jovem de todos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sófocles, *Édipo Rei*, interpretações.

---

## El Problema

René Guenon ha dicho varias veces que las obras tradicionales se vuelven cada día más incomprensibles para los hombres actuales; sin compartir las ideas de Guenon ni la validez general de esta afirmación, creo que ella es sorprendentemente aplicable a la crítica contemporánea más prestigiosa sobre *Edipo rey*.

En la VI Reunión de 1991 en Belo Horizonte y en otros trabajos he expuesto la crítica psicoanalítica con esta perspectiva. Ahora me referiré a algunos aspectos claves de la filológica.

Como es sabido la crítica puede emitir los juicios más contradictorios e inverosímiles sobre una misma obra con la buena conciencia que da el hábito de las ciencias del "espíritu". *Edipo Rey* no es precisamente una excepción, de modo que para ubicarnos en las interpretaciones contemporáneas hay que imitar modestamente a Dios y ordenar el caos primigenio con una cierta coherencia. De ello ya se encargó E. R. Dodds en 1966 al analizar, siguiendo la huella de Wilamowitz (1927), las falsas interpretaciones de nuestra obra vinculadas a un tema clave: la acción divina y su justificación. Vale la pena sintetizarlo.

El 90% de los estudiantes de letras clásicas de Oxford -el 10% restante no se define o no se expresa de modo inteligible- se adhiere a una de estas tres interpretaciones probadamente erróneas:

1) la mayor parte cree que Edipo sufre lo que se merece por su mal carácter o su vana pretensión de eludir los oráculos, es decir por "un defecto moral" como se traduce la palabra *amartia* del cap. XIII de la Poética aristotélica. Pero en contra nos encontramos con que *amartia* no significa "falla moral" en ese texto según requiere la "perversidad de la crítica moralizante", sino

sólo error intelectual sin ninguna responsabilidad subjetiva. Por otra parte el oráculo es anterior a cualquier falencia moral de Edipo, pues aún no había nacido.

2) *Edipo Rey* sería una “tragedia de destino” donde el hombre es un títere de los dioses y carece de libre voluntad, v.g. Freud entre muchos otros. Tesis anacrónica pues el determinismo es un problema posterior del mundo helenístico. Homero y Sófocles no pensaban así y de modo explícito los versos 1230 ss. hablan de ciertos actos libres: nada menos que de todos los que ocurren en la escena...Pero aún los hechos conocidos desde antiguo por los dioses, según el criterio antiguo, permiten nuestra libre voluntad, y “esto puede no satisfacer al filósofo analítico, pero parece haber satisfecho al hombre común de todas las épocas”; así lo comprobamos en el Evangelio cuando Cristo anuncia la triple negación de Pedro antes de que cante el gallo, sin que el primer Papa abdique de su responsabilidad personal. Además aquí no son los dioses la causa inmediata de la caída de Edipo - el oráculo no dijo que debía descubrir el secreto- sino su coraje y decisión de salvar a Tebas y conocer la verdad. Edipo no se ciega por creerse moralmente culpable, sino por horror ante la vileza objetiva, un sentimiento que el mundo cristiano desconoce.

3) La tesis esteticista: Sófocles sería un “artista puro” y como tal no le interesaría un rábano justificar a los dioses, meros instrumentos o aparato de la intriga. Así Waldock (1966) niega todo significado o mensaje y sólo nos quedaría “el terror de la coincidencia”. Dodds (1966) simpatiza con este criterio opuesto a las tesis moralistas, pero observa que según Sófocles si bien los dioses no son justos en el sentido humano, deben ser reverenciados como lo prueba el verso 895, tan famoso, que Dodds parafrasea así: “ Si Atenas pierde su fe en la religión, si la opinión del iluminismo prevalece, ¿qué sentido tiene el drama trágico, que existe como una parte del servicio de los dioses? Puede decirse que la rápida decadencia de la tragedia en la cuarta centuria ha proporcionado una respuesta a esta pregunta.” *Edipo Rey* se escribió al parecer durante una guerra en la que el oráculo de Delfos era pro espartano, lo que posibilitó la crítica de Eurípides, pero Sófocles lo defiende.

El profesor de Yale Michael O’Brien (1968), que publicó una buena selección de *Edipo Rey* integrada por veintisiete autores, se enfrenta también al tercer error señalado por Dodds, observa que si aceptamos la tesis de un Sófocles “poeta puro” sin vestigios de “filósofo”, su obra carece de contenido para la humanidad y Edipo se convierte en un mero personaje individual que no genera o representa un aspecto de la naturaleza humana o un tipo genérico.

Pero una vez rechazada esta tesis hay que descifrar el supuesto mensaje y Edipo se convierte en otra esfinge pues los eruditos, como siempre, están en absoluto desacuerdo. Aún aceptando como universalmente válida en Grecia la idea de que el poeta es el educador del pueblo (Jaeger W., 1933; Webster T.B.L., 1936 ) no es posible que Edipo represente a Pericles (Ehrenberg V., 1954), ni que simbolice a Atenas (Knox B., 1964). Sheppard A. (1947) ha tratado de demostrar que *Edipo Rey* nos enseña una virtud muy griega, la *sofrosunh*, cuyo significado o mejor cuyo “campo semántico” por no ser menos científico que nadie, incluye conceptos como moderación, modestia, prudencia, temperancia, conciencia de los límites personales y de la especie humana en general. Según Sheppard resulta que el modelo sería el piadoso y moderado Creón que precisamente al final discute con Edipo sobre la *sofrosunh*. Pero esto es absurdo porque tanto Creón como los restantes personajes carecen del brillo, el coraje, el sentido de la responsabilidad y la verdad, como para convertirse en modelos de virtud alguna. Sófocles no es el Platón de Cármides y no ha querido enseñarnos por medio de Creón.

Como solución O’Brien propone esta distinción: Edipo representa la vida humana en general, pero ese sentido universal no es reducible a un sistema coherente de valores morales. Claro que nuestro autor exagera en provecho propio pues nadie ha pretendido ver en *Edipo Rey* un sistema de valores, sino captar el sentido de la obra, lo menos que se le puede pedir a un crítico. Veamos su solución: Sófocles está influido por el iluminismo del siglo V, perceptible en la

conciencia del lenguaje y en ciertas actitudes (cf. Knox), v.g. estaba difundida la concepción humanística de que el conocimiento del hombre, especialmente el tecnológico y científico, constituía su principal protección contra el desastre.

Es ésta la actitud de Edipo antes de la caída; otra idea clave de difusión general era el famoso consejo apolíneo “conócete a ti mismo”, o sea, conoce tus limitaciones frente a los dioses, relacionado con la σοφροσύνη. Pues bien, con este trasfondo la intriga de *Edipo Rey* está sustentada en el acto de la inteligencia de un hombre, Edipo, entre cuyas cualidades es precisamente la inteligencia la única (O'Brien se olvida de la voluntad) que alcanza un resultado superior: “El héroe es un hombre cuya auto estimación está enraizada en el orgullo de la inteligencia.” Aquí O'Brien olvida también que Edipo valora por sobre todo la salvación de la ciudad, como veremos, lo que contradice su tesis.

En síntesis, según este autor, Edipo sería pues para Sófocles un modelo universal educativo, un “paradigma” como expresamente dicen los versos 1196 ss., consistente en que “un hombre compite en agudeza con los dioses.” Lamentablemente esto último resulta un emplasto, producto del nitzscheanismo difuso en la inteligencia contemporánea, que no está en Sófocles. Posteriormente el mismo O'Brien matiza un poco este criterio explicando que en realidad, Sófocles transforma un antiguo tema mítico -el hombre que compite con Dios y pierde- en una antítesis entre el conocimiento como poder y el autoconocimiento, adaptándolo de este modo al iluminismo del siglo V.

Dejaré a un lado otras corrientes de la crítica, por ejemplo la estructuralista de Tycho von Wilamowitz, y expondré sólo algunos de los principales representantes de la corriente “existencialista”; se denomina así porque destaca la experiencia íntima de Edipo, su presunta humillación y desconcierto ante los dioses, modelo de todo sufrimiento y de la naturaleza del hombre. Estos críticos por lo general juegan su partido aparte contra Dios, así que el de Sófocles es utilizado como pretexto para exponer su propia y desesperanzada concepción del mundo.

Los caracteres comunes más salientes de esta posición, aunque no siempre se encuentren juntos en un autor, son: 1) la perversidad o irracionalidad de Dios; 2) el rechazo de la culpa trágica heredada, aquí la pederastia de Layo, cuya sola mención parece un atentado a los derechos humanos; a esto se alude con el llamado “análisis trágico” de Schiller; 3) Edipo convertido a veces en antihéroe por su falta de libertad moral o en un cierto “superman” idealista; 4) dificultades para encontrarle algún sentido coherente al texto de Sófocles; 5) despolitización de toda la obra y en especial de Edipo.

## Los Ideólogos

Así para Pohlenz (Pohlenz M., 1930) nos encontramos ante un hombre sin culpa ni conocimiento, pues la naturaleza hiere a un hombre “de carne y hueso como nosotros”, “un hombre que sólo quiere el bien y es digno de amor”(p.220). Hay algo de autocomplacencia pietista y de sermón laico en esta conclusión.

Weinstock (Weinstock, H., 1931) posee el mismo trasfondo filosófico que Reinhardt, el monstruo sagrado de la crítica de Sófocles, pero escribe en lenguaje más directo y llega de antemano a las mismas consecuencias intelectuales; es un hegeliano asumido y sistemático de modo que, a diferencia de otros congéneres, acepta la culpa heredada y el pecado de Layo constituye el destino de Edipo: el que arroja la primera piedra a un estanque sereno es responsable hasta de la última onda; el dios panteísta que está dentro del mundo y de cada uno conoce al lanzador de la piedra (Layo) y también su última consecuencia, a saber : el pobre Edipo que actúa inconscientemente. Sólo Dios es síntesis, en cambio el hombre sólo posee un mero presentimiento del abismo cuyo real conocimiento le impediría la acción. Los oráculos equivalen a la mala

conciencia del actuante y quien los elude destruye la sacralidad, lo único que puede sostenerlo, y se derrumba, como Yocasta, creyendo librarse de la angustia (p.205 ss.)

La última consecuencia está expresada en el verso 1186 que expresaría la renuncia a la acción, pues este Sófocles mistificado nos viene a enseñar que aún sirviendo a la poliV el hombre permanece en su finitud e ignorancia. Según Hegel el Estado es la culminación del Espíritu Absoluto, pero Weinstock le es infiel y en su ensayo está explícitamente promovida la despolitización de Edipo.

Una parodia de Reinhardt (Reinhardt K., 1933) en lenguaje popular argentino podría expresarse así: hay que salvar las apariencias porque no somos nada; por lo menos de esa manera actúa Yocasta, pero no Edipo que se pregunta 1) ¿quién soy? 2) ¿cuál es mi ser?. En realidad no me parece que Edipo se pregunte por su “Ser” en el sentido metafísico que le da Reinhardt con el objeto de explicar nuestro drama sobre la base de la dialéctica *apariciencia-Ser*, donde se pondrá a prueba el “Ser” del individuo.

Sigamos con este crítico alemán: paradójicamente la humildad reflexiva convierte a Edipo en un héroe, en un ser absoluto pleno de orgullo y entregado a su propio valor, en suma todo un héroe hegeliano del “Espíritu”; esta “humildad” es muy diferente de la cristiana nos dice Reinhardt, pero se cuida de definirla y ni falta que hace pues semejante Edipo se parece previsiblemente al superhombre idealista heredado de Nietzsche.

Reinhardt es agudo en muchas de sus observaciones, pero su estilo pretensioso y pedante está al servicio de una verdadera mistificación, ya que lo menos que debe exigirse a un crítico es precisión y claridad..

Untersteiner (Untersteiner M., 1935), mezcla de italiano y alemán, pertenece a la “Italia hegeliana”, lo que se descubre muy pronto; esta tragedia encarnaría el proceso de realización y aniquilamiento del individuo; el hombre se diviniza cuando por un instante alcanza a conocer la verdad gracias al diálogo interior.

Nuestro profesor tiene que aplicarle este remiendo al pobre Edipo y por ello no vacila en afirmar comentando los v. 30-33: “Edipo es *sentido* por el sacerdote, por el sacerdote *intenta* negar que su rey sea tal para no mancharse de impiedad” (op. cit., p.157).

Edipo no es un hombre *qualumque* como el suscripto, convencido ingenuamente de que el bien y el mal son potencias dotadas de voluntad y, un espíritu vulgar “que afirma y cree en un Dios fuera de sí” (op. cit., p. 163 y 170-171), todo lo contrario, dentro de él (el Edipo de Untersteiner) se revela la potencia irresistible del movimiento dialéctico con autonomía respecto de todo juicio humano o divino.

En el éxodo Edipo se condena a “una vida que sea sólo pensamiento”, renunciando “al orgullo de la personalidad” (op. cit. p.206), para alcanzar “una espiritualidad total”.

Kitto (Kitto H.D.F., 1939), utiliza criterios no menos idealistas, pero al negar la culpa de Layo, obligatoriamente tiene que poner en duda la existencia de un orden cósmico, concepción absolutamente ajena a Sófocles, aunque de inmediato, sin preocuparse por la lógica más elemental introduce el concepto de ὄβρις que supone dicho orden.

Los argentinos, aunque estamos en el tercer mundo, tenemos una intérprete revolucionaria que escribe en ambiente al final de la última gran guerra. Según ella (Lida, M. R., 1944) Sófocles tiene “el ideal artístico de la humanidad esencial (p.138), pues “se ocupa exclusivamente del hombre” (p. 19) y, lo que es peor, “de la conciencia que asoma a la revelación de la subconciencia” (p.152), Feuerbach casi textual.

Una vez extraviado en los laberintos gnósticos ese Sófocles puede imitar a María Rosa Lida y darse el lujo de ignorar la culpa heredada limitándose a describir la perversión que lo rodea: todo el orden natural le es hostil y mucho más el orden social de por sí arbitrario. A ese incomprendido le falta sólo el fusil para ponerse al lado del Cristo guerrillero de la teología de la

liberación.

Alguien tiene que tener la culpa de todo eso: *Dios* por supuesto (p.202 y 263); a partir de esta cómoda premisa Lida concluye en “el profundo pesimismo de Sófocles” (p.193), cuya fe a pesar de los oráculos no es tan ingenua como la de Pindaro.

Para mayor complicación M. R. Lida es freudiana y en consecuencia también su hijo Edipo, perversamente inclinado hacia su madre y sus hijas: “Con franqueza única Sófocles ha presentado los toques morbosos que integran el carácter de todo hombre normal”(p. 142).

Turolla (Turolla E., 1948) es por demás contradictorio. Los dioses son injustos y calculadores al detalle, “determinismo religioso” (p.82); Edipo es “fantasma y vana sombra” (p.86); Sófocles un “apologeta” (evidentemente un insulto según Turolla) de “la voluntad del Oscuro” (p. 99), que usa del mito para escandalizar a los delicados tuollas, “hombres comunes, hijos del iluminismo” (p.100); por suerte, cuando parece que Sófocles va a odiar definitivamente a Edipo, al final “llora con nosotros” -es decir con Turolla- (p. 109) ante este “símbolo del dolor humano”. El existencialismo sentimental y autocomplaciente no puede con Sófocles.

Por fin Whitman (Whitman C.H., 1951) es un hombre tajante como lo demuestra este título de un capítulo: *Maldad irracional: Edipo Rey*, maldad que constituye “la estructura de la divinidad” (p. 122) o sea la esencia de Dios, si queremos expresarnos de modo inteligible, así que la desesperación y el terror es la clave de todo; incluida su crítica, agreguemos.

Por lo demás ataca con razón a Reinhardt, porque su esquema neutraliza la absoluta amargura del drama, la injusticia de los dioses y la inocencia moral de Edipo. En resumen Sófocles era medio escéptico al igual que sus contemporáneos y Edipo es el héroe del “autoconocimiento”, término que usa, como casi toda la crítica, de modo ambigüo, pues no se trata en nuestra obra del conocimiento de sí mismo, de la interioridad humana que en Edipo no varía, sino de su situación objetiva, social y religiosa.

En síntesis la “excelencia” humana posee “su propia divinidad” que suele no bastar “para afirmarse a sí misma frente a la maldad irracional que desciende sin plan ni justicia y desde donde nadie conoce” (p.143); estamos frente a la revelación “del destino perverso del hombre” (idem) y habitamos en un cosmos sin *λόγος*. No se puede pedir negación más absoluta del mundo sofocleo y griego en general, aunque la obra de Whitman resulte atrayente por su vigor y sobre todo por la acidez para con sus camaradas.

## Peregrinación a las fuentes

Por más aciertos y observaciones parciales que debamos agradecer a estos eruditos, sostengo que ellos abandonan en lo fundamental la serena consideración del texto y se dejan arrastrar por una perspectiva ideológica modernista, tipo *New Age*, que desvirtúa sus esfuerzos.

De allí que fuera necesaria una vuelta a Sófocles, a una intelección ponderada de su poema. En este itinerario a las fuentes me parecen de especial importancia Eilhard Schlesinger (1950), Ignacio Errandonea (1958) y Antonio Maddalena (1963), cuyas contribuciones no puedo explicar.

En cambio he elegido a Franz Egermann (Egermann F., 1957) como contraposición a la crítica existencialista, porque su obra es menos accesible a nuestro medio y por la crudeza de sus apreciaciones que lo han convertido en ...

## El crítico maldito

Egermann goza de la peor fama entre los especialistas más prestigiosos, y no es para menos, porque nuestro autor ha despedazado con gran humor y minucia los criterios fundamentales

de la crítica moderna, no sólo sobre *Edipo Rey*, sino sobre Sófocles y la tragedia en general.

Con increíble sentido común, Edipo vuelve a ser el que era, es decir un héroe con toda la barba; el héroe encarna la más alta virtud (αρετη), y ésta resulta imposible sin la libre elección del peligro y el desprecio de la utilidad, las ventajas personales y la vida.

El héroe a su vez no se define por el dolor ni se reduce a él, por agudo e insoluble que sea, ni al sufrimiento, la caída o la peripecia desde la más alta felicidad, la muerte la ubriV o exceso, sino por esa libre decisión de defender el valor supremo, la justicia en coincidencia con Platón y Aristóteles que culminan una línea, la más noble, permanente desde el Aquiles de Homero.

En consecuencia la grandeza de todo héroe en Esquilo o Sófocles, pero muy especialmente en Edipo, es incompatible con su supuesta ceguera espiritual o mental; no existe ese invento nefasto que la crítica denominó “ceguera trágica”, términos absolutamente antitéticos: no hay héroe sin clarividencia. La mentida ceguera trágica de Edipo suele fundarse sobre todo en la interpretación pretendidamente literal de los v. 747 ss. y 955 ss, de la cual resulta un Edipo disminuído mental que no comprendería lo que ya había dicho Yocasta con excesiva claridad.(p. 18). Edipo oculta su conocimiento, por lo menos no lo manifiesta a gritos, de modo que lo escuchen estos críticos, para impedir que la gente común a su vez le oculte la realidad, y con serenidad sobrehumana busca la verdad sin concesiones para sí mismo. Se saca los ojos por pudor (v. 1371 ss.) y no para ofrecernos un “símbolo” de la ceguera espiritual que nunca tuvo. Ya en el v. 914 es evidente que sabe todo sin ayuda de nadie (p. 95).

Ese Edipo que se aviva de golpe al final, modelo de inanidad humana, de estupidez y vanagloria, sería para Sófocles un personaje de comedia (p.82), pues, según el testimonio de Aristóteles, que nuestros filólogos dejan escandalosamente a un lado (Poética, 1460 b 36 s), presentaba a los hombres tal como debían ser ( dei einai), o sea que sus héroes son modelos de virtud y no payasos o títeres, son activos y no pasivos, son clarividentes y no cegatones, inteligentes en vez de testarudos o imbéciles.

Dicho criterio además era moneda corriente en toda su época, como lo prueban Herodoto, Demóstenes, Platón, Aristóteles y luego Séneca cuyo Edipo, en ese aspecto, parafrasea al de Sófocles; lo prueba también Aristófanes y la historia real, especialmente a partir de Maratón, donde se inspiró Sófocles, que no era un trasnochado reaccionario, supuesto inventor de no sabemos qué ignoto código de caballería vigente antes de Homero, según lo imaginan los más eminentes comentaristas. Con semejante tesis la crítica, casi siempre estetizante, pretende escindir a Sófocles de su Atenas, de su vida, pero lo único que consiguen es rellenarlo con mala filosofía del siglo XX.

Desde Reinhardt, la filología ha sostenido predominantemente que cuando en los v. 1076-1085 Edipo se dice “hijo de la suerte (τύχη)” llevaría al colmo su orgullo o su triunfalismo como quiere Pohlenz. En cambio Edipo, al igual que Áyax se limita a manifestarse sometido a una fuerza superior que todo lo trastrueca.

Por otra parte la tesis de un Edipo ciego espiritualmente destroza la estructura de la obra, su unidad interna, pues desde Tycho von Wilamowitz está obligada a sostener que de entrada no más, el héroe se olvida de la investigación del crimen y la salvación de Tebas, centrándose en la averiguación de sus ancestros para que la pieza pueda continuar. Recién al final retomaría el tema del comienzo. Con el maligno objeto de humillar a Lessky, a quien acusa de plagiarlo a medias, Egermann cita y comenta quince pasajes donde Edipo insiste en su deseo de salvar a Tebas y descubrir al culpable, lo que sin duda realiza en la acción.

Menos aún resulta tolerable la interpretación de Schadewald quien, siguiendo a Goethe, cree que la esencia de “lo trágico” consiste en que Dios es perverso y bueno a la vez, pero el héroe toma partido por la peor parte dentro del mundo demoníaco. Ocurre en realidad, dice Egermann, que el héroe sofocleo es siempre el aliado de los dioses y sus leyes celestes, en contraposición a la mediocridad cotidiana que se opone al orden divino (p. 105).

Ante semejante desubicación de los comentaristas modernos, difficile est satura non scribere, y por cierto Egermann ha escrito una impagable sátira filológica que los profesores, sobre todo los más doctos y famosos, ocultan rigurosamente en defensa propia. Su mérito más destacado es haber barrido con los principales errores contemporáneos y habernos devuelto la posibilidad de releer a Sófocles sin el peso de prestigios excesivos. Este *labor improbus*, destruir a los hermeneutas para recuperar al genio, es nuestra más notable misión y por sí sola justifica la existencia de la crítica.

Para ello Egermann recurrió a la verdadera cultura que le permite reírse de la tecnocracia especializada, volvió al sentido común y a un espíritu de objetividad, que sin duda nace de su confianza en la capacidad de la inteligencia para alcanzar la verdad material y metafísica. Son precisamente las virtudes de Edipo que encontró, por fin, al crítico que necesitaba para no morir sofocado.

## Bibliografía

### Textual:

SCHNEIDEWIN F.W., *Oidipus Tyrannus*, Berlin: Weidmann, 1981.

KAMERBEEK, J.C., *The plays of Sophocles. Œdipus Tyrannus*, Leiden: Brill, 1967.

### Crítica:

DODDS, E.R., On misunderstanding the Œdipus Rex, *Greece and Rome* 13, 1966.

EGERMANN, F., *Areté und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot.* München: Bayer, Schulbuchverlag, 1957.

EHRENBERG, V., *Sophocles and Pericles.* Oxford: London, 1954.

ERRANDONEA, I., *Sófocles y su teatro.* Madrid: Escelicer, 1962.

JONES, J., *Aristotle and the Greek Tragedy.* London: Chatto and Windus, 1962.

KITTO, D.H.F., *Greek Tragedy, A Literary Study.* London: Methuen & Co LTD, 1939.

KNOX, B., *The Heroic Temper. Studies on Sophoclean Tragedy,* Univ. of California Press, 1966.

LIDA, M.R., *Introducción al Teatro de Sófocles.* Bs.As.: Losada, 1944.

MADDALENA, A., *Sofocle.* Torino: G. Diappichelli Editore, 1963.

O'BRIEN, M.J., *Twentieth century interpretation of Œdipus Rex.* New Jersey: Prentice Hall, 1968.

POHLENZ, M., *Die Griechische Tragödie.* Teubner, Leipzig und Berlin, 1930.

REINHARDT, R., *Sophokles.* Frankfurt am Main, Klostermann, 3 Auflage, 1947.

SCHADEWALDT, W., *Sophokles und das Leid, en Hellas und Hesperien.* Stuttgart, 1960.

SCHEPPHARD, J.T., *The Wisdom of Sophocles, an Essay,* by Allen & Unwin, London, 1947.

SCHLESINGER, E., *Edipo Rey.* La Plata: Fac. de Humanidades, 1950.

TUROLLA, E., *Saggio sulla Poesia de Sofocle.* Bari: Laterza, 1948.

UNTERSTEINER, M., *Sofocle, Studio Critico.* Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1935.

WALDOCK, A.J., *Sophocles, the dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

WEINSTOCK, H. *Sophokles*, Leipzig, 1931.

WILAMOWITZ MÖLLENDORF, Tycho, *Die dramatische Technik des Sophocles*. Zürich: Weismann, 1927

WHITMAN, C. H. *Sophocles, a Study of Heroic Humanism*. Cambridge: Harvard Univ.Press, 1951.

SEQUEIROS, Octavio A. Les ideologues contre Sophocles. *Classica*, São Paulo, 7/8: 211-218, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** L'interprétation de *Œdipe Roi* résulte aussi contradictoire que les principes, souvent pas franchement avoués, dont chaque professeur part avec la conviction de ce qu'il expose avec "objectivité". Ainsi nous trouvons-nous principalement avec un Œdipe immoral, un autre pantin du destin et un troisième semblant seulement devenir un pure prétexte du jeu esthétique postmoderniste. Il y en a des variantes pour tous les goûts. D'abord, je présente historiquement les principales interprétations d'ensemble données pendant le XXe siècle. Puis, j'essaye de démasquer leur fond idéologique et leur coïncidence, sur une plus ou moins grande échelle, avec le texte de Sophocle, auquel reviennent toujours les meilleurs criticiens sur les pas d'Aristote, encore le plus jeune de tous.

**MOTS CLÉS:** Sophocle, *Œdipe Roi*, interprétations.

---

# A pré-história do coro teatral na iconografia do *kômos*

ADRIANE DA SILVA DUARTE

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** Através da iconografia do *kômos*, é possível remontar à origem do coro grego, elemento central e característico do teatro clássico. Partindo da definição do *kômos* como “um grupo que se desloca para realizar uma ação cultural, com procissão e dança”, examinaremos três aspectos de sua representação na arte cerâmica: mitológico, cultural e animal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro grego, Coro dramático, Iconografia dos *kômoi*, Religião grega, Dioniso.

---

Quem quer que se debruce sobre o teatro grego se perguntará sobre a origem de seu coro. Elemento central tanto da tragédia quanto da comédia e do drama satírico, esse grupo de bailarinos que também canta e dialoga com os atores confere ao drama grego clássico um lugar único na história do teatro. No entanto, aquele que se sentir atraído por essa questão esbarrará na escassez de registros escritos que documentem a pré-história do coro dramático. Nesse caso a representação figurada fornecerá um testemunho imprescindível na recuperação dessa trajetória. Sem a pretensão de responder uma questão tão complexa, passarei a seguir ao exame das possibilidades que se abrem quando imagem e palavra vão lado a lado.

Adrados (Adrados, 1983, p.609) define o *kômos* como “un coro que se desplaza para realizar una acción cultural, con procesión y danza”. Por uma questão de clareza, talvez fosse melhor substituir a palavra *coro*, muito especializada, por uma mais neutra, como *grupo*. O coro associa-se diretamente às representações dramáticas, em cujo núcleo encontra-se. Formado por doze ou quinze participantes na tragédia e vinte e quatro na comédia, o coro é o elemento característico do teatro clássico ateniense. Tal como ocorre com o *kômos*, seus integrantes também dançam e cantam, relação explicitada na etimologia da palavra: *chorós/choreía*, dança. Mas guardadas as semelhanças, o coro está mais restrito aos espetáculos dramáticos e líricos. O *kômos* antecede-o e o ultrapassa, já que nele reside a célula embrionária do coro, tanto no que diz respeito à comédia, cujo nome fornece, quanto à tragédia e ao ditirambo.

Voltando à definição de Adrados, sugiro que chamemos *kômos* “um grupo que se desloca para realizar uma ação cultural, com procissão e dança”. Um cortejo, segundo Paulette Ghiron-Bistagne (Ghiron-Bistagne, 1976, p.208), composto de pessoas “mais ou menos embriagadas, que vão em desordem pelas ruas, cantando e dançando”.

Em contraste com a *pompé*, procissão solene, formada por fiéis ordeiros que respeitosa-mente se dirigem ao local do culto para lá depositar oferendas ou sacrificar em honra a determinado deus, o *kômos* tem um caráter marcadamente não-oficial e popular, avesso a normas e aberto a improvisações. Ambas as manifestações, *pompé* e *kômos*, integram a festa e podem mesmo dar-se simultaneamente, mas enquanto a *pompé* esgota-se no trajeto de ida ao templo, o *kômos* vive seu ápice na volta, quando os participantes retornam às suas casas após o banquete ritual, obrigações cumpridas, e entregues à celebração do feriado. Já que na Grécia não há fronteira clara entre o sagrado e o profano, os festivais eram uma oportunidade de lazer, proporcionando a suspensão da rotina.

Nesse contexto, o *kômos* está mais próximo dos desfiles carnavalescos, mas ao lado da folia preserva um sentido religioso. A embriaguez na Grécia antiga tem caráter sagrado, ligando-se ao culto do deus Dioniso, a quem os gregos atribuem o dom do vinho aos mortais. Assim, *kômos* também pode ser entendido como uma festa em honra a Dioniso, acepção tão comum que se encontra no *Dicionário Bailly*, por exemplo. Origina-se aí o vínculo do deus com os participantes de um banquete, que são os *komastai*.

O *kômos* surge na cerâmica ática dos séculos VI e V a.C. associado à figura de Dioniso. Não por coincidência, é também nesse período que se dá a oficialização dos espetáculos teatrais em Atenas, quando o arconte concede aos poetas coros às expensas da cidade. Durante o quinto século, a cidade se destaca no cenário cultural da Hélade por seus festivais dramáticos, notadamente pelas Grandes Dionísias, que são patrocinados pelo deus do vinho.

Para facilitar a análise dos tópicos de interesse para o estudo do coro, examinarei três aspectos da representação do *kômos* na arte cerâmica: o *kômos* mitológico, o *kômos* cultural e o *kômos* de disfarce animal.

O *kômos* mitológico é composto basicamente pelos companheiros de Dioniso na mitologia, os Sátiros e as Mênades ou Ninfas. Os primeiros são seres híbridos, meio homem e meio cavalo (à diferença dos centauros, são bípedes, possuem orelhas, cascos traseiros e rabos equinos, sendo no mais humanos), e as últimas são entidades femininas, por vezes de caráter sobrenatural, que acompanham o deus.

A ligação entre o deus e os Sátiros depende mais da tradição iconográfica do que da literária, uma vez que não há menção a ela nem em Homero, onde os Sátiros vinculam-se a Hermes, nem na grande obra consagrada a Dioniso que é *As Bacantes* de Eurípides. Na literatura, o convívio entre o deus e os Sátiros está restrito ao drama satírico, onde, no entanto, é corriqueiro. N' *O Ciclope* (v.01-09 e 65-75), também de autoria de Eurípides, Sileno, o pai dos Sátiros, declara ser companheiro de Dioniso desde a Gigantomaquia, quando lutaram lado a lado, e o coro lamenta que o cativo afaste-os das bacantes e do vinho novo.

Não é difícil imaginar a origem desse companheirismo, uma vez que os Sátiros, como seus parentes Centauros, caracterizam-se por um grande apetite sexual e por um fraco pela bebida. Seriam, portanto, atraídos pelo deus do vinho e da natureza selvagem, deus também do falo ereto, propiciador da fertilidade, e assim formariam seu cortejo barulhento.

Jeanmaire (Jeanmaire, 1985, p.278ss.) indica outras razões que fariam dos Sátiros seguidores de Dioniso. Através do exame da idéia que os gregos tinham do cavalo como animal possuído e da sua participação em ritos fúnebres, ele conclui que os Sátiros pertencem ao mundo dos mortos, no qual Dioniso circula com certa familiaridade, como atesta o festival das Antestérias. Os Sátiros, enquanto demônios equinos, são seres adequados para comporem o cortejo sobrenatural do deus.

O *kômos* mitológico é bem retratado nas representações do retorno de Hefesto, episódio em que Dioniso e os Sátiros escoltam o deus artesão ao Olimpo, de onde fora arremessado por Hera, sua mãe. Por vingança, Hefesto teria aprisionado a deusa num trono por ele construído. Os deuses, então, encarregam Dioniso de conduzir Hefesto de volta, já que somente ele seria capaz

de libertar Hera. Embriagado, Hefesto chega montado num cavalo e cercado pelos barulhentos Sátiros. Não há registro literário desse mito que, no entanto, é bastante conhecido através da arte cerâmica.

A *figura 1* apresenta um dos frisos do *Vaso François* (575 a.C.) em que é representado o retorno de Hefesto. Dioniso, numa de suas primeiras aparições na cerâmica, está à frente do cavalo que leva Hefesto ao Olimpo. O cortejo encerra-se por Sátiros, denominados *Silenoí*, e *Mênades* (ao menos uma é visível no canto direito) que dançam ao som da flauta tocada por um deles. Tanto o cavalo quanto os Sátiros estão em ereção, certamente por estarem sob a influência de Dioniso. Hefesto traz nas mãos um copo em formato de chifre, indício do papel do vinho nesse episódio. Dioniso, que só tem visível a parte superior do corpo, apresenta barba bastante hirsuta (tão pontuda quanto a dos Silenos) e está coroado com a hera. Do lado oposto do vaso, alinham-se os deuses olímpicos, que recebem os recém-chegados. Em destaque, no centro, Hera atada ao seu trono.

Numa ânfora ática de meados do séc. VI a.C., *figura 2*, vê-se retratado o mesmo episódio. Hefesto, figura central em uma das faces do vaso, aparece novamente montado em um cavalo e cercado por um *kômos* misto, à direita Sátiros, que já apresentam traços mais humanos (notar os pés no lugar de cascos), à esquerda homens que dançam. Dioniso ocupa o outro lado da ânfora, onde, ao lado de uma mulher que porta coroas (*Ariadne?*), obtém vinho a partir das uvas.

Na cratera de Lydos, *figura 3*, também contemporânea à analisada anteriormente, o *kômos* é mais numeroso e animado. Os deuses não ocupam mais o lugar de honra: Hefesto some em cima do cavalo e Dioniso sequer é retratado. O destaque cabe ao Sátiro à esquerda do cavalo que, desenhado de frente, contrasta com os demais celebrantes que estão de perfil<sup>1</sup>. Os movimentos de braços e pernas sugerem passos de uma dança. O vinho está representado nos ramos de uva que os Sátiros carregam e no chifre que Hefesto segura. As *mênades* trazem a coroa de hera e a pele de corça, atributos característicos dos seguidores de Dioniso.

O fato de implicar num mito, torna a representação do *kômos* mitológico próxima da de um drama satírico ou mesmo da de uma tragédia, como *As Bacantes*, por exemplo. Facilmente podemos imaginar uma peça que desenvolva tal enredo ou outro assemelhado, concretizando assim a passagem do *kômos* para o coro teatral.

A crescente humanização na retratação dos *kômoi* leva à substituição dos Sátiros, que tiveram gradualmente suas características equíneas atenuadas<sup>2</sup>, por mortais, que passam a compor preferencialmente o cortejo de Dioniso. Tais cenas provavelmente registram *kômoi* cultuais, com seus integrantes que cantam e dançam. Quando o deus está presente entre eles nada faz supor o registro de uma epifania, antes parece tratar-se da representação de sua estátua, adorada pelos fiéis. Um exemplo disso pode ser encontrado na ânfora de Amasis, da metade do séc. VI (*figura 4*), em que vemos um Dioniso rígido cercado por *bacantes* que dançam animadamente ao seu redor.

Em outros casos, quando há duplicação da figura normalmente associada ao deus, pode-se pensar que, ao invés de uma imagem divina, trata-se de seus seguidores, caracterizados como ele. É o caso da *figura 5*, um fundo decorado de uma taça de Siana datada do séc. VI, onde dois Dionisos estão diante um do outro. Ambos trazem os atributos do deus: a barba longa, o manto comprido, a coroa de hera e a taça de chifre. Embora o mito justifique a interpretação da cena como a do deus e seu duplo, afinal Dioniso nasceu duas vezes, também é possível julgar que se retrata não o deus, mas seguidores seus, identificados com ele através da imitação de seus atributos. Um exemplo de caracterização mimética desse tipo é dado n' *As Bacantes*, quando *Tirésias* e *Cadmo* preparam-se para cultuar Baco nas montanhas (v.174-177).

Por fim, não se pode deixar de mencionar os pintores do grupo *komastés*, do início do séc. VI a.C., que sofreram influência de modelos coríntios na sua representação de animados *kômoi*. Ao contrário do que ocorre com outros pintores, já não há mais uma imagem que possa ser

identificada com Dioniso e o que surge em primeiro plano são os *komastai*, como está visto na *figura 6*.

De grande significado para a investigação dos estágios anteriores do coro cômico são os *kômoi* de disfarce animal, já que é bastante recorrente a formação de coros caracterizados como animais na comédia antiga, conforme atestam os títulos de várias peças. Considerando somente a obra de Aristófanes que chegou até nós, são quatro as comédias que têm coro animal: *Os Cavaleiros*, *As Vespas*, *As Aves* e *As Rãs*.

A função desse disfarce é motivo de controvérsia entre os helenistas. As primeiras tentativas de interpretação consideravam os *kômoi* animais como vestígios da existência de divindades teriomórficas na Grécia (Cook, apud Sifakis, 1971, p.79). Mas como observa Burkert (Burkert, 1990, p.65), embora os deuses gregos possam se metamorfosear e freqüentemente sejam associados a determinados animais, jamais houve propriamente culto a animais na Grécia, ao menos no mesmo sentido em que existiu no Egito, por exemplo.

Outros autores, entre os quais estão Gelzer e Meuli (apud Sifakis, 1971, p.79-80), acreditam que o *kômos* animal relaciona-se antes aos espíritos ancestrais, promotores da fertilidade. Desse prisma, o vínculo com Dioniso pode ser buscado na faceta infernal do deus. Jeanmaire (Jeanmaire, 1985, p.268-69) frisa bem o aspecto ctônico do mito e do culto de Dioniso, decorrente de seu papel enquanto divindade agrária. Identificado com a vinha, seu dom aos mortais, o deus está condenado ao desaparecimento cíclico a cada inverno, associado à morte, que encontra expressão em seu mito na narrativa do esquarteramento do primeiro Dioniso pelos Titãs. Além disso, há a consciência da parte dos gregos que a fertilidade da terra é garantida pelos mortos, sua riqueza. Os mortos fecundam a terra e asseguram o sucesso das colheitas. O festival das Antestérias reúne essas características do deus, o que ressurge na primavera e é celebrado com a abertura dos tonéis de vinho novo, associado ao sangue, à vida, e o que promove a volta dos espíritos ancestrais.

Segundo Ghiron-Bistagne (Ghiron-Bistagne, 1976, p.250), a dança do *kômos* animal teria aspecto propiciatório, exercendo influência mágica sobre a caça. Dioniso, tanto quanto divindade infernal quanto como agrária, participaria naturalmente desse cenário. Nesse sentido é esclarecedora a aproximação entre o deus e Ártemis levada a cabo por Jeanmaire (Jeanmaire, 1985, p.270-272), em que ambos os deuses primitivamente seriam os condutores da caça selvagem, levando a morte com suas setas aos animais e aos homens. Um dos epítetos do deus em *As Bacantes* é *ánax agreús*, senhor caçador (v.1192), que ecoa o nome Zagreu, o primeiro Dioniso. Mais tarde teria havido uma especialização e Dioniso-Zagreu, também associado a Hades, o senhor dos mortos, seria vinculado ao mundo infernal. Mas ele jamais perderia de todo a faceta de caçador, haja visto a importância e a recorrência das imagens de caçada na tragédia de Eurípidés, em que Penteu torna-se presa das Mênades, conduzidas pelo deus.

Na cerâmica, Dioniso aparece associado à caça numa taça de Siana do pintor de Heidelberg (550-530 a.C.), *figura 7*. O deus é visto dançando em meio a um grupo de jovens caçadores, caracterizados pela presença das lanças e do cachorro. A dança visaria à propiciação de uma caça abundante.

O disfarce animal pode ser entendido também como uma tentativa mágica de reparação pelo sangue derramado. Burkert (Burkert, 1990, p.58) explica a deposição dos ossos ou da pele do animal sacrificado sobre o altar como um modo de reavivar a vítima degolada. A relação do sacrificador em vista do sacrificado implica em um remorso, que remonta à angústia do caçador condenado a matar sua fonte de sustento e, depois, à do pastor que deve se alimentar de animais criados no âmbito de seu *oikos*, quase parte de sua família. Tal sentimento subsiste até hoje nas zonas rurais, como atesta o artigo de Leach (Leach, 1983) sobre os tabus alimentares e lingüísticos e os animais domésticos. Segundo ele o mal-estar é maior com relação ao porco, que além de ser criado com o único intuito de ser morto, habita muitas vezes o quintal e é alimentado com os

restos de comida da cozinha. Assim, conclui o antropólogo (Leach, 1983, p.190), “matar e comer tais sócios comensais é, sem dúvida, um sacrilégio”, sendo que a vergonha que sentimos desse ato é rapidamente associada ao animal em si.

Essa vergonha também pode ser expiada através da assimilação entre a caça e o caçador ou entre o sacrificador e a vítima. Por essa razão, informa Burkert (Burkert, 1990, p.65), certos sacerdotes usam atributos dos animais sacrificados, trata-se de uma forma de restituir a vida que eles mesmos findaram. Assim, o *kômos* animal esconderia uma maneira de purgar a culpa pelo derramamento de sangue através da ressurreição mágica da presa e, ao mesmo tempo, buscaria assegurar a abundância de alimento.

Dando um salto, mas seguindo o mesmo raciocínio, Burkert (Burkert, 1990, p.65) especula que é natural que, nos festivais teatrais de Atenas, o drama satírico, que traz à cena um coro semi-animal e de natureza sobrenatural, seja precedido pela tragédia, a celebração do sacrifício. Após o canto do bode, *tragoidia*, os bodes materializar-se-iam no palco. E ainda se poderia ir mais longe, acrescentando que a comédia, que encerra o dia de apresentações, muitas vezes traz coros puramente animais. Fechando um ciclo, temos a matança na tragédia e o esforço para reverter os maus fluidos através da ressurreição que se dá no drama satírico e na comédia.

As figuras 8 e 9 são de um mesmo tipo, mostram animais montados por guerreiros. No *skiphós* ático do início do séc. V, delfins dançam ao som da flauta. Na ânfora ática do séc. VI, cavalos e seus cavaleiros executam uma coreografia. Nesse vaso, freqüentemente associado à comédia Os Cavaleiros de Aristófanes, embora seja cem anos anterior àquela, é visível o disfarce. Os homens que se fazem de cavalos usam uma malha à qual se prende o rabo e uma espécie de chapéu na forma da cabeça do animal, mas que deixa à vista o rosto do dançarino. No caso dos delfins, o realismo da representação é menor e não revela os segredos da caracterização.

A partir da descrição acima é evidente que dessa vez estamos fazendo o caminho oposto. A presença do flautista em ambas as cenas e a minúcia no registro da idumentária, indicam que os vasos retratam coros, provavelmente de ditirambos, e não mais *kômoi*, como os anteriores. Ao deixarmos o âmbito do *kômos* e entrarmos no do coro, é hora de tecermos algumas considerações sobre essa passagem.

Essa pesquisa, orientada pela representação figurada na arte cerâmica, permite que comprovemos a função cultural do *kômos*, implicada na definição proposta no início desse artigo. Tanto o *kômos* mitológico quanto o de disfarce animal representam apenas aspectos do culto, uma vez que seus integrantes ou são acompanhantes e fiéis de algum deus (Mênades e Dioniso, Ninfas e Ártemis), ou estão relacionados diretamente ao ritual de sacrifício (*kômoi* animais).

Não podemos perder de vista que as representações teatrais são antes de tudo festivais religiosos. Embora o coro deva se adaptar às necessidades dramáticas, assumindo outras funções que a cultural (confidente e conselheiro dos protagonistas, comentador para o público, etc.), cabe a ele a celebração dos deuses através de hinos. Ele, que faz a ligação entre atores e espectadores, ao circular pela orquestra, também é o intermediário entre homens e deuses, e por isso é quem melhor conhece a natureza divina, que procura traduzir em seus cantos. Assim, o coro é o herdeiro dos *kômoi*<sup>3</sup>.

## Notas

- 1- Uma das características imagéticas de Dioniso, o deus-máscara, é a frontalidade de sua representação, quando convencionalmente os deuses são retratados de perfil. Seria esse Sátiro uma metamorfose do deus? Cf. Vernant. Figuras da máscara na Grécia antiga. In: VERNANT & VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Bertha Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.42.

- 2- Exemplo disso são os Sátiros com pés ou orelhas humanas que aparecem numa enorme quantidade de vasos do séc. V. Tal mudança na representação poderia indicar que o drama satírico teria sido o modelo de tais cenas e que o artista teria retratado atores disfarçados e não seres mitológicos.
- 3- Uma primeira versão desse artigo foi apresentada à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Haiganuch Sarian como trabalho de conclusão do curso *Teoria da Imagem e Iconografia do Mito e da Religião na Antigüidade Clássica*, oferecido durante o 1º semestre de 1994 na FFLCH/USP.

## Referências Bibliográficas

- ADRADOS, F. R. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- BOARDMAN, J. *Athenian black figure vases*. London: Thames & Hudson, 1985 (\*1974).
- BURKERT, W. *Greek religion*. Oxford: Basil Blackwell, 1990 (\*1977).
- CARPENTER, T. M. Dyonisian imagery in archaic greek art (Its development in black-figure vase painting). Oxford: Clarendon Press, 1990 (\*1986).
- CARTLEDGE, P. The greeks religious festivals. In: EASTERLING, P. E.; MUIR, J. V.. *Greek religion and society*. Cambridge: University Press, 1992, p.92-127.
- GHIRON-BISTAGNE, P. Komos et kômoi: recherches sur l'origine des acteurs et des genres scéniques. In: \_\_\_. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1976, p.207-297.
- JEANMAIRE, H. Le thiasos et l'origine du théâtre. In: \_\_\_. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1985 (\*1951).
- LEACH, E. Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insulto verbal. Tradução por Letícia Maria Antonioli e Roberto Da Matta. In: DA MATTA, R. *Edmund Leach*. São Paulo: Ática, 1983, p.170-198.
- SIFAKIS, G. M. Parabasis and animal choruses (A contribution to the history of attic comedy). London: The Athlone Press, 1971.
- DUARTE, Adriane da S. La préhistoire du chœur théâtral dans l'iconographie du *kômos*. *Classica*, São Paulo, 7/8: 219-228, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Á travers l'iconographie du *kômos*, il est possible de remonter à l'origine du chœur grec, élément central et caractéristique du théâtre classique. En partant de la définition: "le *kômos* est un groupe qui se déplace pour réaliser une action culturelle, avec procession et danse", on va examiner trois aspects de sa représentation dans l'art céramique: l'aspect mythologique, le culturel et l'animal.

**MOTS CLÉS:** Théâtre grec, Chœur dramatique, Iconographie du *kômos*, Religion grecque, Dionysos.

---

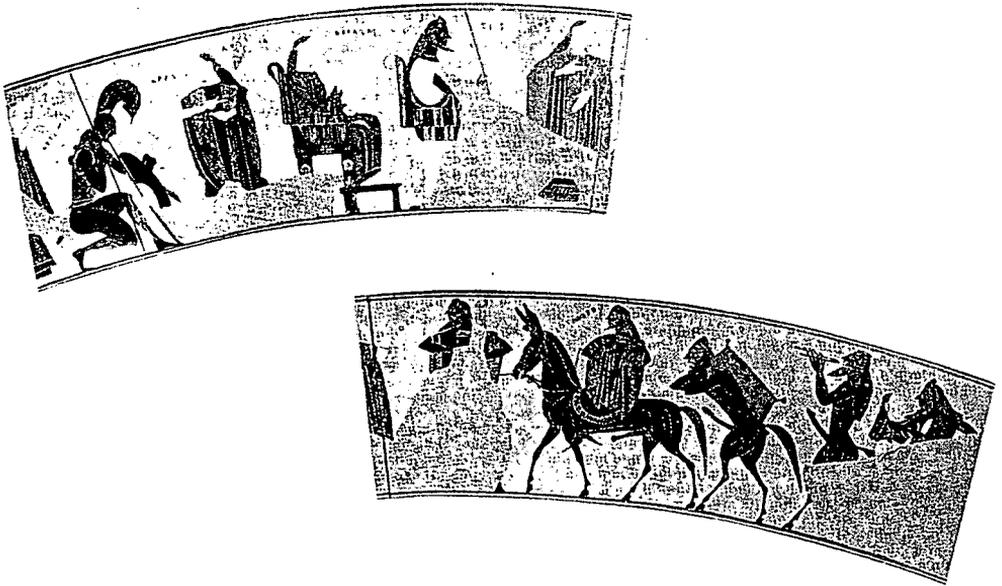


Figura 1



Figura 2

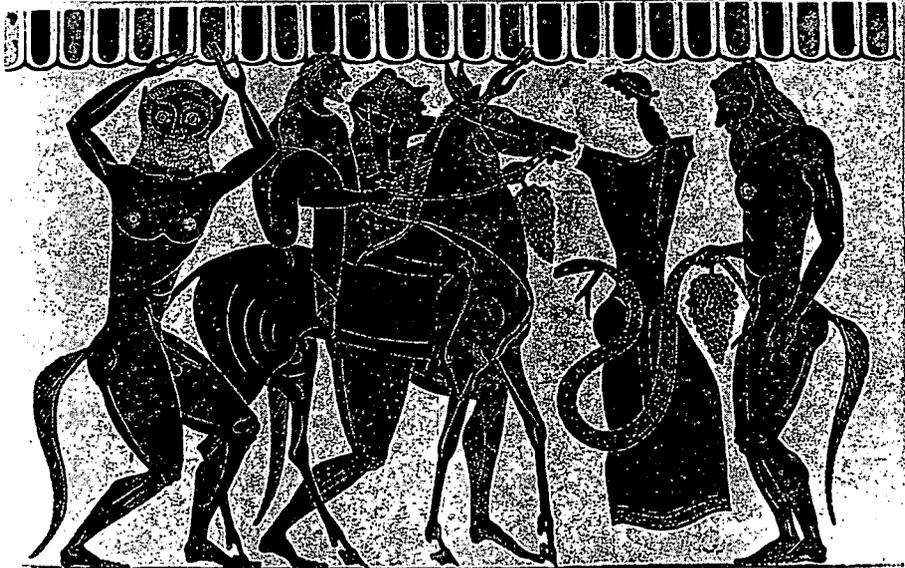


Figura 3



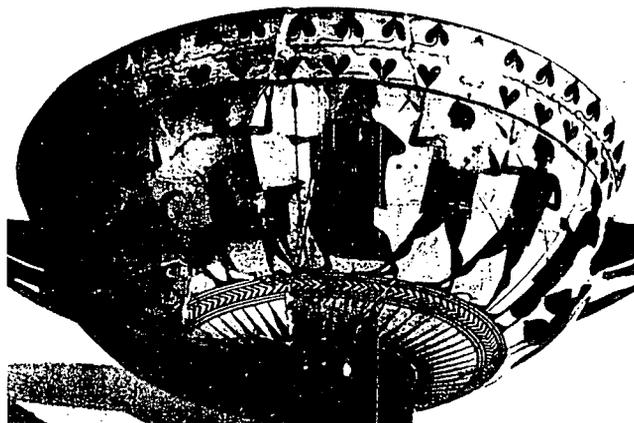
Figura 4



Figura 5



Figura 6



*Figura 7*



*Figura 8*



*Figura 9*

# A Ironia de Sócrates nos *Diálogos* de Platão

MATEUS ARAÚJO SILVA

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

---

**RESUMO:** A ironia socrática é tema recorrente tanto nos estudos sobre ironia quanto nos estudos sobre Sócrates. Este trabalho visa averiguar sua incidência desigual nas fontes socráticas mais importantes; discutir sua definição e alguns de seus aspectos, com a ajuda dos comentadores; esboçar e testar um método de análise dos diálogos platônicos aporéticos capaz de, neles, apreendê-la a contento; por fim, apontar seu lugar na atividade filosófica do Sócrates platônico, bem como a especificidade deste ironista em relação a outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sócrates, Platão, ironia, retórica, método socrático

---

## 1. Introdução: balizamentos preliminares.

Como é sabido, Sócrates não deixou nenhum escrito para a posteridade. Seus pensamentos, seus ensinamentos e sua atividade nos foram transmitidos através de textos alheios, principalmente de discípulos. Vale dizer, o Sócrates que influenciou profundamente o pensamento ocidental é, em última análise, personagem de outros autores, cujos textos asseguraram sua permanência na tradição. Costuma-se admitir que os textos de Platão, Xenofonte, Aristófanes e Aristóteles constituem as fontes mais importantes de que dispomos para a compreensão da figura de Sócrates<sup>1</sup>. As relações entre os vários Sócrates desenhados pelos textos destes autores e o chamado Sócrates histórico (pensador grego, filho do escultor Sofronisco e da parteira Fenareta, nascido em Atenas por volta de 470/469, e executado pelos atenienses em 399 a.C.) já despertaram muitas controvérsias. Esta questão mobilizou e mobiliza muitos estudiosos<sup>2</sup>, mas não nos propusemos discuti-la aqui.

Neste trabalho, partimos do seguinte dado: não há textos do próprio Sócrates em que pudéssemos examinar a ironia socrática; ela está configurada em textos de outrem nos quais Sócrates tem apenas o estatuto de personagem. Portanto, nesses textos é que devemos buscá-la. Assentado este princípio, circunscrevemos nosso *corpus* aos textos de Platão, Xenofonte e Aristófanes<sup>3</sup>, e optamos por uma abordagem imanente dos textos escolhidos.

Os perfis de Sócrates desenhados pelos textos de Platão, Aristófanes e Xenofonte diferem muito. Com base na leitura de tais textos, cremos não ser incorreto julgar que a ironia socrática (tal como a definiremos no item 2 *infra*) aparece com força e nitidez apenas em Platão. De fato, não a encontramos na *Apologia de Sócrates*, de Xenofonte. Nos *Memoráveis* e no *Banquete*, do mesmo autor, ela aparece muito pouco, e ainda sem muita força<sup>4</sup>. Na comédia *As Nuvens*, de Aristófanes, Sócrates aparece não como ironista (sujeito da ironia) mas como ironizado (vítima

dela)<sup>5</sup>. Ao contrário, em vários diálogos de Platão (embora não em todos e talvez nem mesmo na maioria deles) a ironia socrática aparece forte e nítida, em todo o seu esplendor.

Assim, a análise dos diálogos platônicos, no que tange à ironia socrática, nos pareceu mais proveitosa do que a dos textos de Xenofonte ou Aristófanes. Onde o privilégio dado em nosso trabalho aos diálogos platônicos, dentre os quais o *Hípias Maior* e o *Hípias Menor* foram examinados mais de perto. Antes de abordá-los, tentemos definir o que estamos chamando de ironia socrática em nosso texto, e vejamos o que os comentadores de Sócrates têm a dizer sobre ela.

## 2. Definição genérica de ironia socrática.

Encontrar uma definição estrita e positiva da ironia socrática que, a um tempo, recubra suas diversas manifestações no comportamento de Sócrates ao longo dos diálogos platônicos e aproveite os dados trazidos pelas abordagens dos diversos comentadores de Sócrates, não nos parece tarefa fácil<sup>6</sup>. Para realizá-la, escolhemos, entre outros possíveis, o seguinte caminho: partindo de uma definição genérica da ironia socrática, tentaremos enriquecê-la com a apresentação esquemática e a discussão de alguns de seus aspectos apontados pelos comentadores. Tal discussão tentará dar suporte a um método de análise da ironia socrática nos diálogos, que proporemos a seguir, e testaremos diante dos dois *Hípias*. Estas análises particulares nos fornecerão elementos para redefinirmos a ironia socrática na conclusão do nosso percurso.

Num nível mais geral, podemos definir a ironia socrática, tal como aparece nos diálogos platônicos, como um modo de proceder da personagem Sócrates nas conversas com seus interlocutores<sup>7</sup>. Tal modo de proceder de Sócrates consistiria basicamente em falar algo diferente daquilo que pensava, usando a simulação, seja para desmerecer a si mesmo, seja para elevar os interlocutores que ele queria refutar. Esta definição, tributária de Cícero<sup>8</sup>, nos parece, entre as várias com as quais nos deparamos, a mais compreensiva e operatória, abrangendo manifestações freqüentes nos diálogos mas que não caberiam em definições mais restritivas<sup>9</sup>. Além disso, ela traz em seu núcleo a idéia de desacordo entre fala e pensamento como central à ironia socrática, idéia esta que boa parte dos comentadores a que tivemos acesso defende, implícita ou explicitamente. Tentaremos apontar, mais adiante, problemas nesta idéia e sugerir sua substituição por outra (desacordo entre fala e situação) em que nossa análise dos diálogos se apoiará. A crítica e o aprimoramento da definição inicial ajudarão a esclarecer nossa perspectiva e os motivos que nos levaram a adotá-la.

## 3. Aspectos da ironia socrática apontados pelos comentadores

Dada e justificada a definição genérica de ironia socrática, vejamos brevemente em que medida os comentadores de Sócrates nos ajudam a enriquecê-la. Tentaremos extrair de seus textos o que nos ajude a apontar os aspectos metodológico, retórico e literário da ironia socrática. Vale lembrar que a perspectiva, a intenção e as posições de cada comentador ao tratar da ironia socrática diferem consideravelmente. Além disso, nem sempre eles estão falando do *mesmo* Sócrates (uns se referem ao Sócrates platônico, outros ao histórico, alguns ainda ao xenofônico). No entanto, numa apresentação deliberadamente esquemática como a que esboçaremos aqui, cremos ser possível enfatizar mais aquilo que os aproxima do que aquilo que os distancia, examinando-os em conjunto e agrupando-os de acordo com orientações gerais. Do contrário, o esquema seria inviável.

Os comentadores de Sócrates lidos por nós são praticamente unânimes ao destacarem o

aspecto metodológico/filosófico da ironia socrática. Em que pesem as diferenças, os acentos e as nuances de interpretação, quase todos eles encaram a ironia socrática como procedimento metodológico, e tratam dela no contexto da discussão sobre o método filosófico socrático. A relação entre ironia e método filosófico ora é entendida como conexão estreita ou pertencimento, ora como identidade pura e simples (ironia = método). Nos dois casos, a ironia é vinculada ou identificada ora com o método como um todo, ora com algum de seus momentos constitutivos (refutação, indução, maiêutica). Prevalece uma compreensão da ironia como momento inicial do método, *pars destruens*, que prepararia o caminho para os momentos mais construtivos.

Como quase todos os comentadores enfatizam o vínculo estreito entre ironia socrática e método (como um todo, ou num de seus momentos constitutivos), limito-me a mencionar a este respeito Zeller (1955, p.127), Schaerer (1938, p.55) e Reale & Antiseri (1990, p.97-98). Entre aqueles que, em algumas passagens, parecem identificar ironia e método, cito Mondolfo (1971, p.163-68), Châtelet (1981, p.80 e 82) e Manon (1992, p.24)<sup>10</sup>. Entre os que tendem a identificar ironia e refutação, cada um a seu modo, lembro Hegel (1955, p.52-56), Brun (1984, p.117-18 e 126), F. Adorno (1990, p.75-76) e de novo Manon (1992, p.26-27)<sup>11</sup>. Há quem identifique de alguma forma ironia e indução, como o próprio Châtelet numa passagem (1981, p.82). Émile Boutroux considera a ironia um elemento constituinte da forma exterior do método socrático, forma que se distinguiria do fundo lógico do método. A forma exterior incluiria a ironia, a maiêutica, o domínio de si e o amor (Eros). O fundo lógico seria constituído pela definição e pela indução (1897, p.46 e ss.).

Procuremos agora apontar, ainda que de modo sumário, o aspecto retórico da ironia socrática<sup>12</sup>. Se entendermos a retórica, com Heinrich Lausberg, como “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende” (1982, p.75), perceberemos a ironia socrática como um procedimento retórico. Afinal, ela contribui, ao lado de outras formas, para a obtenção do efeito pretendido por Sócrates em seu discurso (discutiremos tal efeito pretendido no item 7 *infra*).

Do mesmo modo, se concebermos, na trilha de Jean Laborderie (1978, p.11-68) e outros, os diálogos platônicos como um gênero literário original (com genealogia, leis e características próprias) que teria servido de meio de expressão para a filosofia platônica<sup>13</sup>, não será difícil admitir também o caráter literário da ironia socrática. Vista por este ângulo, ela nunca deixa de ser um dos elementos propriamente literários de que se vale Platão na elaboração dos *diálogos*.

Estes três aspectos, de certo modo, fornecerão o eixo para nossa abordagem da ironia do Sócrates platônico. Antes de discutirmos os aspectos literário e retórico dessa ironia, tentaremos mostrar que nos *Diálogos* ela não se reduz ao método socrático. Se neles ela potencializa a eficácia da refutação, da maiêutica, da indução e da definição, ela no entanto não parece ser necessária ao método socrático. Este parece perfeitamente pensável e possível sem a companhia da ironia<sup>14</sup>. Lembremos aqui os diálogos *Cármides*, *Lísias* e *Filebo*, nos quais os procedimentos metodológicos mencionados têm uma presença marcante, não se fazendo porém acompanhar de ironia<sup>15</sup>.

A constatação da ausência de ironia onde o método se exercita com vigor já dificultaria a identificação dos dois. Mas a esta constatação seria preciso acrescentar ainda um modelo de análise capaz de distinguir ironia e método socráticos nos diálogos em que os dois estão fortes, e aparentemente conjugados. Tentaremos fazer isto no exame do *Hípias Maior* e do *Hípias Menor*.

Em nossa análise, substituiremos também a concepção da ironia como desacordo entre fala e pensamento pela concepção da ironia como desacordo entre fala e situação. Esta concepção nos parece mais operatória que aquela, como podemos demonstrar recorrendo a uma questão concreta: a confissão socrática de ignorância<sup>16</sup>. Haveria outras, mas o exame desta questão

permite ver com clareza as vantagens da substituição referida<sup>17</sup>. Com efeito, a confissão socrática de ignorância mobilizou um bom número de comentadores e toda a discussão em torno dela se baseou na concepção da ironia como desacordo entre a fala e o pensamento de Sócrates.

Um grupo de comentadores, com diferença de nuances, tende a minimizar a presença da ironia ou, no limite, negá-la na confissão socrática de ignorância, porque esta seria sincera e verdadeira (Sócrates estaria realmente convicto de não saber)<sup>18</sup>. Simeterre (1948, p.51), Koyré (1988, p.12) e Mondolfo (1971, p.167), ao contrário, julgam que Sócrates simula ignorância, e portanto ironiza, quando diz nada saber. Gómez-Lobo (1993) nega a ironia em certas declarações socráticas de ignorância (1993, p.193-195 e 199-202), mas aponta sua presença em outras, relacionadas ao âmbito da ética (1993, p.195-198). Por sua vez, Kierkegaard (1991, p.233), Manon (1992, p.29-30) e Vlastos (1987, p.86 e 92), cada qual com sua justificativa, consideram a confissão de ignorância a um só tempo irônica e autêntica. Irônica porque o não saber de Sócrates encerraria muito mais saber do que um não saber qualquer (funcionaria como um início do saber, ou em alguns casos como uma crença verdadeira justificada); autêntica porque Sócrates não teria realizado em si mesmo a idéia do saber (no sentido de conhecimento acompanhado de certeza, precisa Vlastos).

Mais do que discutir quem tem razão aqui, importa perceber em que medida praticamente todos, afirmando ou negando a ironia, o fazem a partir de um mesmo esquema, no qual trata-se sempre de relacionar fala e pensamento de Sócrates. Em alguns casos a discussão é genérica e não se debruça sobre uma fala concreta de Sócrates em algum texto. Nos melhores casos, falas concretas estão sendo examinadas. Ora, nesses casos os dois termos da relação (fala e pensamento) não parecem estar no mesmo plano: as falas em que Sócrates se diz ignorante são concretas, particulares e localizadas, ao passo que o pensamento de fundo, sobre o qual a fala acaba sendo rebatida, é geral e independe daquela situação concreta em que a fala foi proferida. É como se tal pensamento pairasse sobre todo e qualquer comportamento verbal concreto do personagem Sócrates nos textos<sup>19</sup>.

O desequilíbrio é flagrante: o aqui-agora das falas de Sócrates neste ou naquele texto é rebatido sobre um fundo fixo e menos circunstanciado. Ora, o comentador só pôde reconstruir este fundo (a saber, a imagem que Sócrates teria de si mesmo) indiretamente, através das várias imagens de Sócrates de que dispunha, do cotejo entre elas etc. Quando se enfoca um diálogo platônico a partir desta equação, o fundo permanece mais dependente e comprometido com o Sócrates histórico (com sua reconstituição possível, bem entendido) do que as falas concretas do personagem Sócrates circunscritas ao texto do diálogo.

Dessa maneira, uma imagem construída fora do diálogo (imagem daquele Sócrates que estaria realmente convicto de não saber) acaba moldando a compreensão da significação intrínseca de passagens do diálogo. Tal esquema interpretativo parece problemático, pois tende a negligenciar o contexto discursivo (isto é, as circunstâncias internas a cada diálogo platônico) do qual as falas de Sócrates são extraídas, alterando assim o sentido dessas falas e prejudicando sua compreensão.

#### **4. Análise da ironia socrática nos diálogos platônicos aporéticos.**

Os problemas do esquema de análise acima criticado talvez fortaleçam o crédito de algum outro método que os evite. Neste trabalho tentamos esboçar um, sem perder de vista o que Oswald Ducrot chamou de “situação de discurso”, a saber: “o conjunto das circunstâncias no meio das quais se desenrola um acto de enunciação (oral ou escrito). Deve-se entender por isto, ao mesmo tempo, o ambiente físico e social em que se realiza este acto, a imagem que dele têm os

interlocutores, a identidade destes, a idéia que cada um tem do outro (incluindo a representação que cada um tem do que o outro pensa dele), os acontecimentos que precederam o acto de enunciação (sobretudo as relações que antes tiveram os interlocutores, e sobretudo as trocas de palavras em que se insere a enunciação em questão)” (Ducrot, 1982, p.391).

Neste conjunto de circunstâncias referidas por Ducrot, nossa ênfase foi posta naquelas internas ao diálogo. Ou seja, em nosso método de análise a situação de discurso das falas de Sócrates tende a não ultrapassar o contexto lingüístico dos diálogos platônicos. Cabe lembrar que a importância, para a apreensão da ironia, do contexto (que restringimos aqui, por necessidade nossas, ao contexto lingüístico) é freqüentemente salientada nos estudos sobre a ironia<sup>20</sup>.

Assim, para apreender as ocorrências da ironia socrática e seu sentido nos diálogos platônicos aporéticos<sup>21</sup>, em particular no *Hípias Maior* e no *Hípias Menor*, o método de análise que esboçamos começa por distinguir duas dimensões do diálogo, ambas configuradas nas falas dos personagens: 1) uma dimensão propriamente argumentativa, na qual os interlocutores discutem e tentam resolver as questões surgidas na conversa; 2) uma dimensão que podemos chamar de valorativa ou judicativa, comportando as falas que trazem juízos de valor de cada interlocutor *não sobre os argumentos e as questões discutidas, mas sobre si mesmo e sobre o outro*.

A ironia se localizaria no desacordo entre as dimensões argumentativa e judicativa ou, mais precisamente, entre a situação ou contexto argumentativo e as falas judicativas de Sócrates. Vale dizer, os juízos de valor de Sócrates, tomados individualmente, devem ser interpretados a partir de sua relação com o contexto argumentativo em que eles surgem. Neste método de análise, as duas dimensões apontadas são internas ao diálogo e às suas circunstâncias, não havendo necessidade de apelo ou remissão a algo externo ao diálogo para atingir suas significações intrínsecas; além disso, uma vez aceito este método, a ironia socrática não mais será vista como mero instrumento do método socrático, diminuindo assim o risco de perdermos a especificidade dela. Ou, dito nos termos de nossa análise, a ironia socrática não se localizará mais na dimensão argumentativa do diálogo (na qual localizamos todos os procedimentos metodológicos socráticos, tais como a refutação, a indução, a maiêutica, a definição), mas na relação de desacordo entre as duas dimensões, como procuraremos mostrar no exame dos dois *Hípias*.

Apresentado o método de análise, testemo-lo examinando como, no curso do *Hípias Menor*, os elogios reiterados de Sócrates a Hípias e a modéstia socrática vão assumindo um tom cada vez mais irônico, à medida em que aumentam o embaraço e as dificuldades de Hípias na argumentação<sup>22</sup>. A localização da ironia socrática no desacordo entre as dimensões argumentativa e judicativa do diálogo nos permitirá separar, na análise, ironia socrática de método socrático, ali mesmo onde os dois aparecem mais fortemente conjugados. Tentaremos seguir de perto o percurso do diálogo, e estaremos citando a tradução para o português de Carlos Alberto Nunes. Nas passagens citadas do *Hípias Menor*, como nas do *Hípias Maior* mais adiante, as falas de Sócrates estarão antecedidas pela letra “S” e as de Hípias pela “H”.

## 5. A ironia socrática no *Hípias Menor*.

Contendo basicamente falas de Sócrates e do famoso sofista que lhe empresta o nome, este diálogo pertence ao grupo daqueles em que a modéstia socrática encontra pela frente a jactância de um interlocutor renomado e respeitado por todos, e que por isso se julga mais sábio do que é<sup>23</sup>. Estes interlocutores jactanciosos tendem a ser, nos diálogos platônicos, os alvos preferenciais e mais freqüentes da ironia de Sócrates. Dentre todos, Hípias se destaca, merecendo o título de campeão da jactância nos diálogos platônicos. Isto faz do *Hípias Menor* um diálogo digno de nossa análise. Com efeito, no *Hípias Menor* percebemos um contraste gritante entre a

postura de Hípias, que julga saber tudo, e a de Sócrates, que diz nada saber. Tal contraste, como veremos, é um campo propício para as manifestações da ironia socrática<sup>24</sup>.

O diálogo começa imediatamente depois da “magnífica exibição de Hípias” (palavras de Éudico, em 363a), numa conferência sobre Homero saudada com um coro de elogios por uma audiência grande. Finda a declamação pública, permanecem no local apenas Hípias, Sócrates e Éudico, que exorta Sócrates a se manifestar sobre o que ouvira. Daí em diante, Sócrates e Hípias travarão uma conversa que, partindo da fala de Hípias sobre os personagens homéricos Odisseu e Aquiles, desembocará na seguinte questão: pode o mal ser cometido voluntariamente?

Sócrates demonstrará o absurdo a que a resposta afirmativa conduz. No percurso do diálogo, as respostas de Hípias levam a impasses explicitados por Sócrates. Este, ao não aceitar e mostrar os problemas das respostas de Hípias, levará o sofista a se impacientar. O diálogo termina sem solução para a questão discutida. Em sua dimensão argumentativa, que resumimos nas frases anteriores mas não pretendemos enfatizar daqui para frente, o percurso do diálogo descreve portanto o movimento de uma refutação - a refutação socrática a Hípias<sup>25</sup>. A ironia socrática poderia ser aferida no desacordo progressivo entre os juízos de valor emitidos por Sócrates no curso do diálogo (elogios a Hípias e desvalorizações de si) e o contexto argumentativo em que eles aparecem, cada vez mais desfavorável a Hípias.

Traçado o esquema geral de nossa análise e apresentada, ainda que sumariamente, a dimensão argumentativa do diálogo, concentremo-nos agora nos juízos de valor emitidos por Sócrates ao longo do diálogo, seguindo seu curso. Logo no início, fica muito clara a oposição entre a modéstia de Sócrates e a jactância de Hípias. Alternam-se neste momento falas jactanciosas de Hípias e falas de Sócrates em que ele se subestima ou elogia seu interlocutor:

“ S - Como és feliz, Hípias, se puderes, realmente, em todas as olimpíadas ingressar no santuário tão seguro de ti mesmo e confiante em tua sabedoria! Surpreender-me-ia se algum dos atletas das competições de força física ali se apresentasse para lutar, sem medo e tão confiante no seu próprio corpo como tu dizes estar com relação à tua inteligência.

H - É natural, Sócrates, o que se dá comigo. Desde que comecei a tomar parte nos jogos olímpicos, não encontrei ninguém superior a mim, seja no que for.

S - Que belo monumento de sabedoria, Hípias, deve ser tua glória, para a cidade de Élida e para teus genitores!” (364a-b).

Vejamos ainda um trecho um pouco adiante:

“ H - De muito bom grado, Sócrates, vou expor-te com maior clareza do que antes [...].

S - Ora, ora Hípias! Só te peço que me faças o favor de não zombar de mim no caso de eu custar a apanhar o sentido do que dizes e de amiudar minhas perguntas. [...].

H - Fôra vergonhoso, Sócrates, ensinando eu, como ensino, justamente isso a outras pessoas, e fazendo-me pagar pelo meu trabalho, não mostrar condescendência quando me interrogas, nem responder-te com bons modos.

S - Belas palavras!” (365c-d).

Note-se como o diálogo começa com os papéis claramente definidos. Hípias no lugar do sábio que, em tom professoral, ensinará indulgentemente o modesto - mas interessado - Sócrates. Neste início, as falas que produzem tal distribuição de papéis ainda não parecem conflitar com a situação (que serve a elas de contexto) dos interlocutores no debate. Porém, no desenrolar do diálogo o progressivo embaraço de Hípias nos forçará a interpretar as falas elogiosas ou modes-

tas de Sócrates como irônicas. O movimento do diálogo vai aumentando progressivamente a incongruência entre, de um lado, o comportamento modesto ou elogioso de Sócrates para com Hípias e, de outro, a situação cada vez mais embaraçosa de Hípias na discussão.

Percebemos isso num momento posterior do diálogo, em que Sócrates já é o responsável pelo encaminhamento da discussão, direcionando suas perguntas e, de certo modo, as respostas de Hípias, em função de seu próprio raciocínio. Neste momento, Hípias ainda não está diante de embaraços evidentes (não se contradisse ainda, nem foi obrigado a conceder a Sócrates conclusões com as quais não concorda). Porém, já se vê numa situação relativamente desconfortável, preso a um encaminhamento da discussão que interessa a Sócrates mas não a ele.

Depois de firmados alguns pontos da discussão, Sócrates vai buscar exemplos exatamente nas artes em que Hípias é considerado o melhor. Voltam então a aparecer as características de cada interlocutor já apontadas por nós: a jactância de Hípias e a postura exageradamente elogiosa de Sócrates. Notamos, porém, que, ao serem reiterados, os elogios de Sócrates adquirem um sentido novo e soam suspeitos, pois os papéis que eles reforçavam no início do diálogo (Hípias como o sábio, Sócrates como o modesto) já não combinam com o desempenho argumentativo de seus atores. As expectativas criadas pela distribuição inicial dos papéis não se cumpriram, e eles perderam credibilidade. Afinal, a esta altura do diálogo, é Sócrates quem parece conduzir a conversa, com engenho e mais desenvoltura que Hípias. Como imaginá-lo tão inferior e distante da sabedoria de Hípias, se vemos seu desempenho tão melhor que o do sofista, numa conversa travada em igualdade de condições? No festival de elogios que motivaram estes comentários, destaquemos alguns:

“S - [...] És hábil em cálculo e em aritmética?

H - Muito, Sócrates” (366c).

“S - Mas, és apenas o mais capaz e mais sábio, ou também o melhor na matéria em que é capaz e sábio, isto é, em aritmética?

H - Sim, também o melhor, Sócrates.

S - Desse modo, serias o mais capaz de dizer a verdade sobre essa matéria, não é assim?

H - Decerto.

S - E quanto a enganar a respeito do mesmo assunto? Responde-me como até aqui tens feito, Hípias, com igual nobreza e magnificência. [...]. Tu, por seres sábio, se quisesses, mentirias sempre bem?

H - Sim, nesse ponto tens toda a razão.[...]

S - [...] Pois, de acordo com o que disseste, *se ainda estás lembrado*, quem é incapaz de mentir nunca poderá mentir.

H - Sim, estou lembrado; disse isso mesmo” (366d-367b, grifo nosso)

Aqui aparece o embaraçoso refrão de Sócrates (“se ainda estás lembrado”), espécie de preâmbulo, freqüente, da refutação socrática nos diálogos platônicos. Tal refrão socrático anuncia o perigo iminente de contradição no discurso do seu interlocutor. Ao ouvi-lo, o interlocutor começa a antever a necessidade de defender uma parte de seu discurso de outra parte que parece contradizê-la. Depois do refrão, Sócrates retomará os exemplos, mencionando artes em que Hípias se julga o mais sábio (geometria, astronomia). O elogio a Hípias, imbricado com a argumentação de Sócrates, se intensificará:

“S - Vamos, Hípias, examina sob esse aspecto outras ciências, para veres se não se

dá a mesma coisa em todas elas. Pois *és o mais sábio dos homens em todas as artes, como de uma feita já te ouvi gabar-te na ágora*, junto de uma banca de câmbio, ao enumerares *a variedade verdadeiramente invejável de tuas aptidões*. [...]. A respeito das ciências a que a momentos me referi, apresentavas-te como superior a quem quer que fosse, bem como em ritmo, em harmonia e na arte de bem escrever, e em muitos outros gêneros, se bem me lembro, em que também te sobressaías. Sim, quase ia esquecendo a sua mnemotécnica, em que te consideras particularmente brilhante. É certeza haver-me olvidado de muita coisa. Mas, como disse, considera não só em relação às suas artes - e são tantas! - como também às demais, e dize-me se, de conformidade com o que assentamos até agora, eu e tu, encontras alguma em que não seja a mesma pessoa, porém pessoas diferentes, a que fala a verdade e a que mente” (368a-e, grifos nossos).

Esta passagem nos mostra uma incongruência entre os juízos de valor emitidos por Sócrates e a situação argumentativa em que eles aparecem: Sócrates elogia Hípias de modo exagerado justamente num momento em que parece iminente sua refutação ao sofista. Além disso, seus elogios parecem conter sinais de ironia. Sirva de exemplo a insistência com que Sócrates reproduz, em seus elogios, as declarações de Hípias sobre sua própria excelência. É como se insinuasse: “Deves ser mesmo extraordinário, Hípias, pois não paras de repetir isto”, pondo em questão a veracidade dos auto-elogios de Hípias. Lendo o trecho, podemos sentir que Sócrates, neste momento do diálogo, trata Hípias como um jactancioso.

O recurso à farta exemplificação (os exemplos sendo buscados justamente nas muitas artes de Hípias) permite a Sócrates concluir algo desconcertante e contrário às afirmativas de Hípias sobre Odisseu e Aquiles. Encurralado, Hípias “apela”, perde a compostura pela primeira vez no diálogo, ataca Sócrates e parte para o desafio:

H - Ó Sócrates, tu sempre teces sutilezas desse tipo, separando do discurso o que nele se contém de mais abstruso; apegas-te a essa particularidade e te comprazes com minúcias, sem nunca apanhars em conjunto o tema em discussão. Agora mesmo, caso queiras, posso demonstrar-te com abundância de exemplos e em forma elegante que Homero apresentou Aquiles em seu poema como pessoa sem malícia e superior a Odisseu, enquanto este é doloso, fértil em mentiras e inferior a Aquiles. Se quiseres provar que Odisseu é superior a Aquiles, opõe outro discurso ao meu. Assim os circunstantes poderão julgar qual de nós dois fala melhor.

S - Ó Hípias, eu não contesto absolutamente que não sejas mais sábio do que eu. Mas sempre tive por hábito prestar atenção à exposição de quem quer que seja, principalmente quando o orador se me afigura sábio. O desejo de aprender me leva a interrogá-lo de vários modos, a examinar o que ele diz e a refletir sobre suas palavras, para melhor compreendê-las. Mas se o orador me parece insignificante, não só não lhe formulo perguntas de nenhuma espécie, como não presto atenção ao que ele fala. Por aí, justamente, é que podes conhecer quem eu tenho na conta de sábio. Há-de encontrar-me, então, atento às suas palavras e empenhado em fazer-lhe perguntas, para instruir-me e tirar proveito delas” (369b-e).

Situada na metade do diálogo, esta passagem traz um dado novo: ao reagir e explicitar seu desagrado com a postura de Sócrates, Hípias mostra ter detectado ironia no comportamento de seu interlocutor. A partir de agora, não haverá mais lugar para boa-fé no diálogo, que prosseguirá com pequenas provocações mútuas, até Sócrates perceber na fala de Hípias uma contradição, e denunciá-la num trecho memorável:

“ S - Vês, Hípias, como tenho razão de dizer que sou tenaz quando me ponho a interrogar os sábios? Pode bem dar-se que seja esse o meu único merecimento; de tudo o mais sou muito parcamente dotado, pois sempre me escapa o sentido íntimo das coisas, continuando eu sem saber nada. A melhor prova disso está no fato de, sempre que me ponho a conversar com alguma pessoa de reconhecido mérito e de cuja sabedoria os helenos dão testemunho, tornar-se manifesto que eu nada sei. Não há questão, por assim dizer, em que estejamos de acordo. E que maior prova de ignorância poderá haver do que discordarmos dos sábios? [...] É o que se dá agora conosco, pois não posso concordar com o que dizes; discordo em toda a linha. [...] A mim parece, meu caro Hípias, precisamente o oposto do que dizes. [...] Usa, portanto, de condescendência para comigo e não te recuses a curar-me a alma. Muito maior benefício me prestarás livrando minha alma de sua ignorância do que se me curasses de uma doença do corpo” (372a-373a).

Hípias, uma fala antes desta, não aceitara que os mentirosos voluntários são melhores que os involuntários. Mas Sócrates alegou que esta tinha de ser a conclusão necessária da posição do sofista até aquele momento. Ora, a argumentação socrática poderia perfeitamente prescindir dos torneios irônicos que reproduzimos acima. Sócrates poderia simplesmente confrontar a recusa de Hípias em aceitar a conclusão (os mentirosos voluntários são melhores que os involuntários) com a linha de argumentação do próprio sofista que conduziria àquela conclusão. No entanto, Sócrates não dispensa a ironia em sua refutação a Hípias. Pelo contrário, volta a elogiar o sofista chamando-o de sábio e volta a se dizer ignorante. Neste caso, vemos que Sócrates não está ironizando por exigência do seu método, mas por motivos de outra ordem. Passagens como esta nos autorizam a sustentar que há na ironia socrática algo irredutível ao método socrático. Afinal, aquela não pode ser circunscrita, como este, ao terreno da argumentação.

Sócrates ainda acrescenta que se Hípias não se dispuser a “curá-lo” com frases curtas, a cura será impossível. Éudico intervêm para que Hípias não abandone a discussão. Hípias aceita ficar, mas diz que “Sócrates perturba sempre a exposição dos outros, dando a impressão, até, de que é desonesto” (373b). A esta segunda perda de compostura, Sócrates responde ironizando abertamente:

“ S - Ó meu caro Hípias! Não faço isso por querer. Se fosse o caso, eu seria sábio e astucioso, de acordo com o que disseste. Por isso, deves ser condescendente comigo; tu mesmo declaraste que devemos ser indulgentes com as pessoas que praticam involuntariamente o mal” (373b).

Nesse momento, Sócrates parece estar se divertindo ao incorporar em sua fala, com intenção irônica, pontos da argumentação de Hípias<sup>26</sup>. O diálogo prosseguirá sem muita ironia até chegar ao final aporético. A irresolução dos impasses e paradoxos, a que a posição de Hípias conduziu, serviu para refutá-la. Apesar da refutação, Sócrates fecha o diálogo renovando a desvalorização de si e o elogio a Hípias. No desacordo entre a situação e os juízos de Sócrates, sentimos a ironia:

“ S - Como te dizia há pouco, nesses assuntos eu vivo sempre a oscilar de um lado para o outro, sem deter-me nunca numa opinião segura. Não é de admirar, porém, que *eu e as outras pessoas indoutas* revelemos tão pouca resistência. Mas se vós outros, *os sábios*, também vos mostrais vacilantes, isso é que é terrível para todos, pois nem com nos aproximarmos de vós poremos remate a nossas divagações” (376c, grifos nossos).

Chega ao fim o *Hípias Menor*. Se, em nosso recorte analítico do texto, a ênfase recaiu mais sobre as falas judicativas do que sobre pormenores da argumentação, isto se deve à nossa

constatação de que as manifestações da ironia socrática são neste diálogo extrínsecas à argumentação no sentido estrito<sup>27</sup>. Por outro lado, se não levássemos em conta o contexto argumentativo, seria difícil distinguir, nas falas de Sócrates, modéstia e elogios irônicos de modéstia e elogios não-irônicos. Fica definido assim o estatuto da argumentação dos personagens do diálogo em nossa análise: fundamental para a aferição da ironia, a argumentação, no entanto, não é o lugar em que aquela pode ser encontrada, cabendo à análise distingui-las<sup>28</sup>.

Páginas atrás, lembrávamos diálogos em que os procedimentos metodológicos de Sócrates estavam fortes mas desacompanhados da ironia (*Cármides*, *Lísias* e *Filebo*). Na análise do *Hípias Menor* tentamos mostrar como, mesmo quando os procedimentos metodológicos aparecem conjugados com uma forte ironia (ou até auxiliados por ela), esta continua inessencial e extrínseca àqueles. Examinemos então outro diálogo em que os procedimentos metodológicos (refutação, indução, maiêutica, definição) estão todos presentes e convivem com uma ironia salientada por vários autores<sup>29</sup>. Estamos nos referindo ao *Hípias Maior*, escolhido porque nele a ironia nos parece ainda mais autônoma em relação aos procedimentos metodológicos do que no *Hípias Menor*. O esquema da análise será basicamente o mesmo e estaremos citando novamente a tradução de Carlos Alberto Nunes. Desta vez, daremos um pouco mais de atenção ao percurso argumentativo do diálogo, sem o quê seria difícil entender a postura de Sócrates diante de *Hípias*<sup>30</sup>. A argumentação dos interlocutores será agora seguida no transcorrer de nossa análise, e não antes dela.

## 6. A ironia socrática no *Hípias Maior*.

No diálogo *Hípias Maior*, a ironia socrática endereçada ao sofista nada fica a dever àquela presente no *Hípias Menor*. Os interlocutores são os mesmos e Sócrates refuta respostas de *Hípias* várias vezes. Em desacordo com o desempenho dos interlocutores na argumentação, a falsa modéstia de Sócrates e os elogios exagerados a *Hípias* dão novamente a tônica. Mas o arsenal de recursos irônicos, dos quais Sócrates costumava lançar mão, ganha um elemento novo que merecerá nossa atenção: a invenção de um personagem fictício por Sócrates, com função eminentemente irônica. Vale dizer, neste diálogo platônico Sócrates se nos apresenta, mais do que em qualquer outro, como um autêntico *findidor*.

A primeira fala do diálogo já traz um elogio de Sócrates a *Hípias*, o primeiro de uma série espalhada por todo o diálogo. A primeira fala de *Hípias*, também sintomática, nos permite entrever o festival de jactância que o diálogo nos reservará. Vejamos este início:

S - Oh! O belo e sábio *Hípias*! Há quanto tempo não vens a Atenas!

H - É que não me dão folga, Sócrates. Cada vez que *Élide* tem alguma questão para resolver com outra cidade, sou eu sempre o primeiro que ela escolhe como embaixador, *por considerar-me o melhor juiz e relator dos assuntos debatidos em todas elas* [...].

S - Isso sim, *Hípias*, é que é ser homem *verdadeiramente* sábio e perfeito!" (281a-b, grifos nossos)

O diálogo prossegue no mesmo tom, com elogios de Sócrates a *Hípias*, que se jacta de ser mais sábio que os antigos, ganhar mais dinheiro que outros sofistas e memorizar de uma só vez cinquenta nomes seguidos. Procurando o motivo pelo qual, apesar da excelência indubitável de *Hípias*, ele nunca havia ganhado dinheiro na Lacedemônia, Sócrates chega a dizer ao sofista: "não há o que não saibas" (286a). Findo este momento inicial do diálogo, em que as relações assimétricas de saber/poder/autoridade entre os dois interlocutores ficam claras, Sócrates introduz a questão central do diálogo, "que é o Belo?". Daí em diante, até o fim do diálogo, Sócrates e *Hípias*

tentarão, sem sucesso, dar resposta a esta pergunta. O dado notável neste momento, para o qual vale a pena chamar a atenção, é a invenção de um interlocutor fictício, simulação com a qual Sócrates introduz a questão central:

“ S - ... Recentemente, meu caro, *alguém* me pôs em grande apuro, numa discussão em que eu rejeitava determinadas coisas como feias e elogiava outras por serem belas, havendo me perguntado em tom sarcástico *o interlocutor*: Qual é o critério, Sócrates, para reconheceres o que é belo e o que é feio? Vejamos, poderás dizer-me o que seja o belo? - Com a ignorância que me é própria, *fiquei* atrapalhado e não pude encontrar resposta satisfatória. Ao retirar-me da reunião, senti-me irritado e formulei censuras contra mim mesmo, tendo firmado propósito de, na primeira oportunidade, quando encontrasse um dos vossos sábios, ouvi-lo e instruir-me, e depois de bem estudado o assunto, voltar a procurar *o meu interlocutor* para reiniciarmos nosso debate. E eis que chegaste na hora certa, como já disse. Explica-me com precisão o que é belo e esforça-te por me dar resposta tão exata quanto possível, para que eu não me cubra de ridículo com outra derrota. É fora de dúvida que conheces isso muito bem, matéria, aliás, de pequena relevância entre os inúmeros conhecimentos de que dispões.

H - Sim, muito pequena, Sócrates, por Zeus, e carecente de valor” (286c-e, grifos nossos).

Este tal interlocutor, ficaremos sabendo em um momento posterior do diálogo, não é ninguém senão o próprio Sócrates. Ele inventou este homem fictício para franquear suas refutações a Hípias, que acreditou na simulação. Estabelecida a simulação, Sócrates acerta com Hípias o modo de encaminhar a discussão: a Sócrates, caberá imitar o tal homem, colocando-se no lugar dele do melhor jeito que puder e interrogando Hípias como o homem faria; a Hípias, caberá responder como se o próprio homem o interrogasse. Assim, Sócrates se instruiria e prepararia sua argumentação para responder efetivamente ao seu incômodo interlocutor quando o reencontrasse.

Distribuídos os papéis, Sócrates, simulando desempenhar o do outro homem, passa a proceder então como de costume, em busca da essência do belo. Seu encaminhamento da discussão vai despertando, aqui e ali, leves sinais de irritação e impaciência em Hípias. Este começa por dizer que o belo é uma bela jovem, mas Sócrates, em nome do outro, não se satisfaz com esta resposta. Nas suas falas, Sócrates vai entremeando à sua argumentação elogios irônicos às respostas insatisfatórias de Hípias: “Ótimo, Hípias, pelo cão! Respondeste admiravelmente” (287e). A um dado momento, depois de Sócrates sugerir outros objetos belos (égua bela, lira bela, panela bela), o diálogo começa a ficar tenso:

“ H - Mas, Sócrates, quem é esse homem? Como terá de ser ignorante, para atrever-se a empregar nomes tão vulgares em assunto de tamanha importância?

S - É assim mesmo, Hípias: sem polimento nenhum, grosseirão e *só preocupado com a verdade*. De qualquer forma, teremos de dar-lhe alguma resposta” (288c-d, grifo nosso).

Vale notar que, com esta resposta, Sócrates simula um endosso ao que dissera Hípias, mas lhe dá um tapa de luva, ao mencionar a preocupação com a verdade como característica do homem que o sofista atacara. Os dois primeiros atributos do homem mencionados por Sócrates (“grosseirão” e “sem polimento nenhum”) podem ser vistos como desvalorizadores. Mas o terceiro (“e só preocupado com a verdade”) é muito enobrecedor, e está claramente fora de contexto. Como levar a sério uma fala que endossa uma crítica com o maior dos elogios? O sentido literal do

endosso de Sócrates deve ser rejeitado: a fala de Sócrates traz não um endosso à crítica de Hípias, mas uma insinuação de que a preocupação com a verdade não caracteriza o sofista. Hípias parece não ter percebido a insinuação socrática. Um pouco depois, diante da insistência do homem em perguntar o que seja o belo em si, Hípias volta a atacá-lo, dirigindo-se a Sócrates:

“H - Esse sujeito é mais do que inepto, e nada entende das coisas belas. Se lhe respondesses: O belo, a respeito do qual me interrogas, não é senão o ouro, ele ficaria confuso e não persistiria em contestar-te [...].

S - É que não sabes, Hípias, como o nosso homem é teimoso e difícil de aceitar alguma coisa.

H - Como assim, Sócrates? Se o que se fala é certo, terá de aceitar. Caso contrário, cairá no ridículo.

S - Tenho certeza, amigo, de que não somente ele rejeitará essa resposta, como ainda zombará de mim e me dirá: quanta cegueira!” (289e).

Ora, se o diálogo futuro que Sócrates prevê entre ele próprio e o suposto interlocutor reproduzirá, como foi dito, o diálogo atual com Hípias; se Sócrates responderá ao homem como Hípias lhe respondeu, e se o homem se comportará do modo como Sócrates se comporta ao tentar imitá-lo, então podemos concluir que é Sócrates quem zomba de Hípias no trecho anterior. Mais ainda, num artifício engenhoso, zomba de Hípias como se fosse o outro homem a zombar de Sócrates. Vale dizer, a zombaria efetiva de Sócrates contra Hípias acaba sendo feita sob o disfarce do outro interlocutor e do outro diálogo que Sócrates e Hípias encenam, como se o antecipassem. Hípias não percebe, mas Sócrates está representando *mais* do que ficara combinado.

Ao longo do diálogo, Sócrates dirigirá magistralmente o teatro em que toma parte junto com Hípias, este quase uma marionete da ironia socrática (representando o papel designado por Sócrates numa encenação cujo verdadeiro sentido lhe escapa). Às voltas com novas dificuldades, Hípias volta a atacar o homem:

“H - Por Hércules! Que homem, Sócrates! Não quererás dizer-me quem é ele?

S - Não o conheces, ainda mesmo que te dissesse como se chama.

H - Porém uma coisa eu sei: que é um tipo ignorante.

S - É um sujeito terrível, Hípias. Mas, de qualquer forma, que lhe responderemos? [...].

H - [...] Eu não conversaria com um indivíduo que apresentasse perguntas desse tipo.

S - E com toda a razão, amigo; nem fica bem preocupar-se com nomes tão vulgares um indivíduo como tu, de vestes tão bonitas e com esses calçados, e tão conhecido em toda a Hélade por sua sabedoria. Porém nada me impede de ocupar-me com um tipo de tal espécie. Por isso, continua a instruir-me e responde por amor de mim” (290d-291b).

É de se notar agora o modo como nesta passagem, simulando uma certa cumplicidade para com Hípias, Sócrates passa a elogiar nele características mundanas (belas vestes, bons calçados, *fama* de sábio). Ora, tais características não devem ser vistas como credenciais seguras de sabedoria, e nem sequer formam um conjunto homogêneo e harmonioso com a sabedoria<sup>31</sup>. Se conjurarmos este elogio ambíguo de Sócrates a Hípias com aquela crítica anterior de Sócrates ao homem (este seria “só preocupado com a verdade”, como vimos em 288d), o sentido irônico dos juízos de valor de Sócrates ficará mais claro.

Se tais evidências não bastassem, haveria ainda uma incongruência perceptível no curso

da conversa: Sócrates insiste em elogiar Hípias e suas respostas (291a), mas ao mesmo tempo insiste nas críticas e refutações que o suposto interlocutor lançará contra as respostas de Sócrates. Ora, se as respostas que Sócrates dará ao interlocutor serão aquelas que ele ouve de Hípias no diálogo atual, como explicar a postura radicalmente distinta de Sócrates e do outro homem diante das mesmas respostas? Se Sócrates as recebe com elogios, por quê prevê que o outro as criticará? Sócrates seria mais benevolente e suave que o outro homem que ele diz imitar? Pouco *provável*.

Na verdade, Sócrates se vale da oscilação entre os três papéis que desempenha na conversa, a saber: 1) o de Sócrates, conversando com Hípias; 2) o de Sócrates, respondendo ao suposto interlocutor com as mesmas respostas que ouvira de Hípias; 3) o do interlocutor, recusando tais respostas. Este acúmulo de papéis desempenhados por Sócrates na conversa com Hípias permite ao ateniense administrar as ambigüidades e as diferenças de postura na passagem de um a outro, de modo a encurralar o sofista até que este responda satisfatoriamente o que é o belo. Como Hípias não consegue responder, o diálogo chega a um impasse e muda de rumo. O ponto de inflexão é marcado por uma fala em que Sócrates, no papel do outro homem, critica as respostas que lhe estariam sendo apresentadas por Sócrates (respostas que apenas reproduziam as de Hípias), e se propõe a responder o que é o belo:

“S - [imitando o interlocutor fictício] Ó bem aventurado Sócrates, dirá ele; Tuas respostas são por demais simplórias e muito fáceis de refutar” (293d).

Deste momento até o final do diálogo, o interlocutor fictício, representado por Sócrates, tomará a iniciativa de propor respostas à questão sobre o que é o belo. Ele tentará, sem sucesso, definir o belo como o conveniente (293e), o útil (295c), a capacidade (295e), o bom ou vantajoso (296e), o que proporciona prazer por meio da vista e do ouvido (297e-298a). No percurso, Hípias vai perdendo espaço, praticamente se limitando a dar respostas curtas, assentindo ou não ao que Sócrates propõe. A autoconfiança até então inabalável do sofista começa a dar pequenos sinais de desgaste. O endosso de Sócrates às falas imodestas de Hípias não parece muito convicto, e revela certa complacência que soa irônica. Tomemos o trecho seguinte:

“S - Babau! Tornou a escapar-nos, Hípias, o conhecimento do que seja o belo [...].

H - É muito certo, Sócrates, por Zeus, e *isso me deixa extremamente confuso*.

S - De qualquer forma, companheiro, não permitiremos que nos fuja; ainda remanesce a esperança de chegarmos a descobrir o que seja o belo.

H - Sem dúvida, Sócrates; e não será difícil. Tenho certeza de que, se me recolher algum tempo para refletir, apresentar-te-ei uma definição mais exata do que toda exatidão.

S - Não prometas muita coisa, Hípias; bem vêes quanto trabalho esse assunto já nos deu; *não vá aborrecer-se conosco* e fugir para mais longe. Mas estou falando à toa; pois sei muito bem que o encontrarás com facilidade quando ficares só. Mas, pelos deuses, descobre-o na minha presença, ou, no caso de estares de acordo, associa-me a essa pesquisa, como fizeste até agora. Se o encontrarmos, será ótimo; caso contrário, resignar-me-ei com minha sorte, e, uma vez posto de lado, facilmente o encontrarás” (294e-295b, grifos nossos).

Pouco depois, Hípias e Sócrates se deparam com um novo impasse, diante do qual o sofista reitera sua autoconfiança (um pouco mais arranhada), a qual não impede, porém, que Sócrates retome a iniciativa da argumentação:

“S - De minha parte, Hípias, não sei para onde virar-me; estou desorientado. E tu, tens alguma sugestão a fazer?

H - Nesse momento, nenhuma; mas, como disse há pouco, se puser-me a refletir, encontrarei algo.

S - Porém, dada a minha sede de saber, acho que não agüento essa demora. [...] Se respondêssemos àquele sujeito impertinente: o belo, caro amigo, é o que nos deleita por meio da vista e do ouvido, não te parece que poríamos fim ao seu atrevimento?" (297d-298a).

Sócrates havia deixado um pouco de lado a figura do interlocutor fictício, desde o momento em que passou a tentar propor respostas em seu próprio nome. Agora, Sócrates reintroduz a figura do interlocutor e esta volta coincide com o desgaste da segurança de Hípias. Podemos notar tal desgaste num momento em que, aproveitando a oportunidade dada por Hípias, Sócrates insinua ser ele próprio o interlocutor. Diante da insinuação, Hípias controla o ímpeto de atacar o homem, se porta com prudência e muda de assunto:

"S - E as belas ocupações e instituições, Hípias, diremos que são belas por nos agradarem através da vista ou do ouvido, ou serão de natureza diferente?

H - É bem possível que ao nosso homem não ocorresse semelhante distinção.

S - Pelo cão, Hípias! Porém não seria de esperar o mesmo com a pessoa diante da qual eu mais me envergonharia de divagar sem nexos e de imaginar que digo alguma coisa, quando, em verdade, nada digo.

H - Quem é essa pessoa?

S - Sócrates, filho de Sofronisco, que de jeito nenhum me permitiria enunciar superficialmente qualquer proposição, sem a ter examinado a fundo, nem afirmar o que não conheço como se, de fato, conhecesse.

H - Eu, também, depois do que disseste, me inclino a pensar que o caso das leis é diferente" (298b-c).

A partir desse momento, Sócrates, cada vez mais à vontade e desenvolto, passa a perguntar e responder em seu próprio nome (298c-d), no nome de "outro indivíduo qualquer" (ibid.), e no nome do suposto interlocutor. Ele agora administra todas as perguntas e respostas, bem como distribui as falas para os personagens que lhe convém convocar.

Hípias se limita a dizer "sim" (299c-e), "sem dúvida" (299d), "perfeitamente" (ibid.) e outras respostas do mesmo tipo, até que Sócrates o exorte a responder a um outro indivíduo que o teria perguntado. A questão em causa gera controvérsia, e Hípias ensaia uma retomada da postura inicial de segurança e autoconfiança. Sócrates responde em grande estilo, com ironia:

"S - Pode muito bem ser isso, Hípias; talvez eu apenas imagine entrever algo que tu declaras não ser possível, quando, em verdade, nada vejo.

H - Não há talvez, Sócrates; é fato estares vendo mal.

S - No entanto, esvoaçam-me ante o espírito muitas imagens do mesmo gênero, em que não confio, por não as perceberes também, visto já teres ganho mais dinheiro com tua sabedoria do que todos os sábios do nosso tempo<sup>32</sup>, enquanto eu nunca obtive um óbolo sequer. Mas ponho-me a refletir, companheiro, se não estás brincando comigo e não me enganas de caso pensado, tantas e tão nítidas são essas imagens.

H - Ninguém, Sócrates, como tu, se acha em condições de saber se eu estou ou não brincando. Bastará dispores-te a explicar o que te surge ao espírito, para te convenceres de que carece absolutamente de consistência" (300c-d).

Nesta passagem, Sócrates desfere dois golpes de ironia em Hípias: 1) realça em Hípias,

como se o elogiasse, algo de que o sofista se jactara (remuneração alta), fingindo compartilhar com ele a mesma escala de valores, em que o dinheiro é o valor máximo. Além disso, faz da remuneração um critério de autoridade intelectual (quanto maior o dinheiro ganho, mais sábio seria o sábio que o ganhou, e mais respeitáveis seus argumentos numa discussão). Ora, tal critério é invocado no exato momento em que a argumentação de Hípias, seu beneficiário, parece prestes a fraquejar. Se a argumentação de Hípias se mostrasse inválida ali, o critério da remuneração teria de ser descartado e Hípias perderia um de seus maiores trunfos na discussão. 2) sugere que Hípias pode estar simulando (quando na verdade quem simula é ele Sócrates). Ao dizer isso, Sócrates deixa explícito que a simulação faz parte dos comportamentos possíveis numa conversa, e poderia muito bem estar presente *naquela* conversa. Hípias, depois da sugestão de Sócrates, teria elementos para desconfiar de uma possível simulação de Sócrates, embora não pudesse ter certeza dela. Mas sua resposta evidencia antes impaciência que desconfiança.

A questão que motivou a passagem anterior é a seguinte: pode haver uma qualidade ou essência que pertença a um par de objetos sem pertencer a cada um em particular, ou vice versa? Sócrates sustenta que sim, e Hípias que não. A discussão avança, e seu desdobramento nos reserva ainda ataques de Hípias a Sócrates e respostas irônicas de Sócrates:

“ H - Respondeste, Sócrates, com um absurdo maior do que o primeiro. Reflete um pouco [...]. O fato, Sócrates, é que nunca vês as coisas em conjunto, como se dá também com teus interlocutores habituais, porém amputais do todo o belo ou qualquer outra porção do real e o percutis com vossos discursos. Por isso vos escapam grandes trechos da natureza das coisas. [...] Tão carecentes de lógica, de método, de bom senso e de inteligência todos vos mostrais!

S - Somos assim mesmo, Hípias; como diz o provérbio; Ninguém é o que quer, mas o que pode. Porém lucrarmos bastante com tuas admoestações. Agora, por exemplo: queres que te mostre até onde ia nossa ingenuidade, antes de nos teres repreendido, com dizer-te o que pensamos a esse respeito? Ou será melhor não falar nada?

H - De antemão, Sócrates, sei o que vais dizer. Conheço muito bem como são as pessoas que se ocupam com discursos. Mas, se encontras prazer nisso, podes falar.

S - Encontro, sim. Nós outros, amigo, éramos tão estúpidos antes de no-lo declarares, a ponto de imaginarmos ao meu e ao teu respeito, que cada um de nós constituía uma unidade, e que isso que cada um de nós era, os dois não podiam ser, por não sermos um, porém dois. Tão grande era nossa ingenuidade. Agora, porém, aprendemos contigo que, se juntos, somos dois, cada um de nós também terá de ser dois; e o inverso: se cada um de nós é um, os dois juntos também seremos um. [...] Convencido agora por ti dessa verdade, daqui não saio. Antes, porém, Hípias, ajuda-me a recordar uma particularidade: eu e tu seremos um, ou tu és dois e eu também sou dois?

H - Que queres dizer, Sócrates?

S - Isso, precisamente, que acabei de falar. Tenho medo de ser mais claro e irritar-te, por pensares que estás com a razão” (300e-302a)

Note-se, na última fala de Sócrates, a consciência muito clara do efeito de suas refutações às falas seguras e autoconfiantes de Hípias. Sócrates explicita ali o que já era perceptível: ele administra suas falas em função do efeito que elas possam produzir em Hípias. Entre o que lhe vem à cabeça e o que ele fala há um cuidadoso processo de seleção e organização com vistas a determinados fins (a saber, a administração da conversa).

A investigação desembocará em outro impasse, formulado de modo claro e até irritante por Sócrates. Hípias, no auge da exasperação, atacará duramente Sócrates, que encerrará o diálogo com ironia:

“ S - [...] Concluí que o belo é o prazer útil? Parece-me que sim, seria a minha resposta. E a tua?

H - A minha também.

S - Porém o útil, [o interlocutor fictício] continuará a falar, é o que produz o bem. Mas o produtor e o produto já se nos revelaram como diferentes; e assim nosso discurso volta ao ponto de partida; nem o bem pode ser belo, nem o belo pode ser bom, se cada um deles for algo diferente. *Se formos sábios, Hípias, teremos de concordar plenamente com isso, pois não é permitido dissentir de quem diz a verdade.*

H - Mas, Sócrates, que pensas de nossa discussão? Como disse há pouco, são aparas e migalhas de argumentos reduzidos a pedacinhos. Belo, porém, e de muito valor é poder alguém dizer bem um ótimo discurso, no tribunal ou no conselho, ou diante de qualquer autoridade pública a que seja dirigida a oração, e a tal ponto persuadi-la que termine por levar dali, não algum prêmio insignificante, senão o maior de todos: a salvação de si próprio, de seus haveres e dos amigos. A isso é que deverias aplicar-te, abandonando essas futilidades, para não passares por tolo chapado, com te ocupares, como agora, com tantas tolices e palavório vazio.

S - Meu caro Hípias, és realmente bem-aventurado, tanto por saberes em que os homens devem aplicar-se como por te haveres esforçado nesse sentido, *conforme o declaraste*. Eu, pelo contrário, como parece, caí nas malhas de um destino adverso, que me leva a errar sem pausa e em perpétua incerteza, e quando a vós outros confesso, *por serdes sábios*, minhas dificuldades, vejo-me maltratado com expressões rudes, mal acabe de falar. Dizeis-me sempre o que agora mesmo declaraste: que só me ocupo com questões absurdas, mesquinhas e carecentes de valor. [...]. Talvez eu tenha mesmo de passar por tudo isso, nem será de admirar que me seja de alguma utilidade. Uma coisa, pelo menos, Hípias, presumo haver aproveitado em vossa companhia: imaginar que compreendo o significado do provérbio: O belo é difícil” (303e-304e, grifos nossos).

Essa última fala de Sócrates, que encerra a conversa, traz uma suma dos procedimentos irônicos dos quais ele lançou mão ao longo de todo o diálogo: desvalorização de si e elogios exagerados a Hípias em desacordo com a situação, criação de um terceiro personagem e administração dos papéis manipulados.

## **7. Reexame da definição de ironia socrática e de seus aspectos metodológico, literário e retórico.**

No *Hípias Menor*, a ironia socrática poderia ser definida como um modo de proceder de Sócrates, na conversa, que consiste em emitir juízos de valor que se chocam com a situação argumentativa na qual eles aparecem. A diferença entre esta definição específica e aquela outra genérica, proposta no item 2 *supra*, embora não seja irrelevante, pode ser administrada sem maiores dificuldades, a primeira servindo para corrigir e precisar a segunda.

Talvez não possamos dizer o mesmo no caso da ironia presente no *Hípias Maior*. A criação do personagem fictício a singulariza, e sua singularidade dificulta o trânsito suave que

levaria da definição genérica para a definição específica. O *Hípias Maior* é um exemplo de diálogo para o qual a definição genérica da ironia socrática não tem pertinência. Nele, à semelhança do *Hípias Menor*, a simulação e o desacordo entre fala e situação estão presentes, mas a criação do personagem fictício ultrapassa a definição genérica e nos força a mudar os parâmetros de abordagem.

Com efeito, nossa análise dos dois *Hípias* procurou, entre outras coisas, reforçar a idéia de que ironia socrática e método socrático não se identificam. No *Hípias Maior*, tal como procuramos analisá-lo, isto fica patente: Sócrates poderia refutar as respostas de *Hípias* em seu próprio nome, sem inventar um personagem fictício. Esta invenção, prescindível do ponto de vista do método socrático, deve ser encarada por outro prisma. Poderíamos vinculá-la às dimensões literária e retórica da ironia socrática? Reexaminemos estas dimensões.

A dimensão literária da ironia, nos termos em que a apontamos no item 3 *supra*, não nos diz muito acerca da natureza da ironia socrática. Esta teria uma dimensão literária por pertencer a um discurso do gênero literário (o diálogo platônico). O adjetivo “literária”, ali, designaria antes uma relação de pertencimento (ironia literária = aquela que aparece no discurso literário) do que a literariedade da ironia. Dessa forma, o reconhecimento da literariedade da ironia socrática dependeria do reconhecimento da literariedade do diálogo platônico. Como conseqüência, a ironia do personagem Sócrates remontaria, em última análise, à ironia do autor Platão<sup>33</sup>. No caso do *Hípias Maior*, a ironia envolvida na criação do personagem fictício por Sócrates deveria ser creditada a Platão, criador de ambos os personagens.

Um desdobramento possível consistiria em distinguir os níveis ocupados por Platão e Sócrates nos diálogos<sup>34</sup>. Poderíamos ainda buscar em certas categorias da teoria da narrativa e das ciências da linguagem (sujeito da enunciação, sujeito do enunciado, autor implícito, narrador) um refinamento dos instrumentos de análise que aprimorasse a separação das instâncias narrativas dos diálogos em busca da apreensão da ironia literária neles presente. Evitamos, na análise dos dois *Hípias*, seguir uma tal trilha por temermos que ela levasse ao enfraquecimento da ênfase em Sócrates. A análise tenderia a solicitar a atenção para várias instâncias narrativas, dentre as quais o autor implícito ou o sujeito da enunciação acabariam por preponderar. Ora, não queríamos retirar o foco de Sócrates. Com nossa escolha, talvez tenhamos perdido em refinamento do instrumental analítico, mas ganhamos no exercício da atenção ao objeto que visávamos<sup>35</sup>.

Resta retomar a dimensão retórica da ironia socrática. Para isto, voltemos à definição ampla e abrangente, proposta por Lausberg, da retórica como “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende” (Lausberg, 1982, p.75). Vimos no item 3 *supra* como, a partir de uma tal definição, o aspecto retórico da ironia socrática fica claro. Mas se não ultrapassarmos o nível formal da definição de Lausberg, tal aspecto permanecerá pouco manejável analiticamente. Afinal, se encarmos a retórica como Lausberg, em quais discursos poderíamos negar uma dimensão retórica? Concebida como sistema de formas que serve a fins, a retórica se tornaria praticamente co-natural a todo e qualquer discurso (o filosófico e o literário incluídos), e não estaríamos dizendo grande coisa ao apontarmos o caráter retórico da ironia socrática (seja no *Hípias Maior*, seja em outro diálogo).

Para nos aproximarmos da especificidade da ironia socrática, e para evitarmos mal-entendidos quando falamos de sua dimensão retórica, é preciso lembrar o efeito ou os fins visados pelo discurso do Sócrates platônico. O fim principal do discurso socrático é o conhecimento verdadeiro - no *Hípias Maior*, o conhecimento do “belo em si” (288a) -, e não o mero triunfo na discussão ou a mera persuasão como instrumento de poder<sup>36</sup>. Dito isto, a dimensão retórica do discurso socrático pode ser apontada sem que se cometa injustiça. Sua dignidade filosófica não estará sob suspeita. Quanto à ironia socrática, não a desqualificaremos se a considerarmos um procedimento antes retórico que metodológico. Afinal, mesmo sem se identificar com o método filosófico

nem lhe ser redutível (como procuramos mostrar), ela também faz parte - enquanto elemento do discurso - da atividade filosófica do Sócrates platônico, e concorre para a busca da verdade.

Depois das observações e das ressalvas, temos elementos para redefinir a ironia socrática como um procedimento retórico a serviço da busca da verdade em uma atividade filosófica configurada num discurso literário. Se filosofia, retórica e literatura estão implicadas nesta formulação, é porque cremos que a ironia do Sócrates platônico se situa, de certo modo, no ponto de entroncamento das três. No *Hípias Maior*, tenderíamos a localizar a invenção do personagem fictício no terreno da retórica e da literatura, mais do que no da filosofia. Mas não devemos esquecer que tal invenção está servindo, em última análise, como instrumento para o conhecimento do “Belo em si”. Por paradoxal que pareça, estamos diante de uma mentira que concorre para a busca da verdade. Explicitemos e enfrentemos o paradoxo apontando o lugar da ironia na atividade filosófica do Sócrates platônico.

## 8. O lugar da ironia na atividade filosófica do Sócrates platônico: o caso do *Hípias Maior*.

O lugar ocupado pela ironia na atividade do Sócrates platônico parece constituir um problema e um desafio para quem tenta analisá-la. Aqui, tentaremos delinear este problema, tal como ele se nos apresentou no *Hípias Maior*. A circunscrição do campo ao *Hípias Maior* não significa que o problema esteja ausente de outros diálogos. Apenas se fez necessário estabelecer um recorte que tornasse viável nossa argumentação e não truncasse o raciocínio exposto até aqui.

Os termos da equação problemática são a ironia, a busca da verdade e o ideal de univocidade da linguagem. Os dois últimos, centrais na atividade filosófica do Sócrates platônico configurada no conjunto dos diálogos, estão fortes no *Hípias Maior*. Com efeito, o comportamento de Sócrates neste diálogo revela três pressupostos: 1) a existência do “belo em si”, em virtude do qual todas as coisas podem ser chamadas de belas (288a); 2) a capacidade do homem de conhecer o belo em si; 3) a capacidade do homem de defini-lo através da linguagem. De acordo com os dois primeiros pressupostos, não só existe uma verdade universal (o “belo em si”), como ela pode ser alcançada e conhecida por nós; de acordo com o terceiro pressuposto, tal verdade “cabe” nas palavras. Podemos acrescentar, usando termos que não são de Sócrates, que o conceito universal (como o de “belo em si”) implica um uso unívoco das palavras. O “belo em si” não pode ser algo que esta ou aquela pessoa entenda por belo. O conceito de “belo em si” deve ser, por definição, o mesmo para todos os falantes<sup>37</sup>.

No entanto, apesar da busca da verdade e do ideal de univocidade da linguagem, Sócrates *ironiza*. E sua ironia não é fraca ou negligenciável no *Hípias Maior*. Na coexistência de ironia, busca da verdade e ideal de univocidade da linguagem reside o problema que tentamos delinear. Afinal, no *Hípias Maior* a ironia implica numa certa mentira (a invenção do personagem fictício)<sup>38</sup> e depende de uma certa equivocidade das palavras (o desacordo entre o sentido literal das palavras irônicas de Sócrates e a situação em que elas aparecem nos força a interpretá-las num sentido diferente do literal). Como conciliar os três termos coexistentes?

Podemos enfrentar o paradoxo observando que a ironia só é possível num diálogo como o *Hípias Maior* porque a verdade e a univocidade das palavras ainda não foram alcançadas (embora estejam, sem dúvida, nos propósitos da posição de Sócrates). Quando a verdade e a univocidade se instalarem, a ironia socrática terá, *ipso facto*, que ser desalojada<sup>39</sup>. Em outros termos, no *Hípias Maior* a ironia socrática (embora não seja método) concorre para a busca da verdade e da univocidade da linguagem, mas só pode conviver com elas *enquanto virtualidades*. Estas duas são um ponto de chegada almejado mas ainda não alcançado. Com isto, o paradoxo se

dissolve, mas percebemos que a ironia não serviria para enunciar as verdades (seja qual for o estatuto destas) quando Sócrates as alcançasse.

## 9. Conclusão: a especificidade da ironia socrática.

O interesse, a complexidade e a riqueza da ironia socrática tornam-se menos visíveis se negligenciarmos sua especificidade. Atentos a ela, poderemos medir a distância que separa o Sócrates platônico de outros ironistas comprometidos com o ceticismo, o relativismo ou a mera busca de poder<sup>40</sup>.

Ao ironizar, Sócrates não visa reforçar ou aproveitar um triunfo na argumentação, para obter poder ou outros benefícios pessoais. No *Hípias Maior*, como nos outros diálogos aporéticos, Sócrates não escapa da aporia final. Ele não refuta seu interlocutor para assumir o lugar o sábio nem para proferir a verdade definitiva. Ele está tão enredado quanto seu interlocutor nas dificuldades levantadas no diálogo<sup>41</sup>, ou seja, a aporia não representa um triunfo socrático na discussão. Por isso, nem a argumentação nem a ironia de Sócrates nos permitem ver nele um mero “erista”<sup>42</sup>. Mas tampouco um cético ou um relativista, pois a aporia também não deve ser vista como a relativização da verdade nem como a negação da possibilidade de a conhecermos<sup>43</sup>. A aporia deve ser vista como o ponto a partir do qual a investigação será retomada, num processo cujo fim é a descoberta da verdade<sup>44</sup>.

Em nossos dias, a ironia parece associar-se, tanto na atividade de seus praticantes quanto na reflexão de seus estudiosos, com a desestabilização da verdade e do sentido das palavras, o que lhe conferiria um certo caráter cético e relativista<sup>45</sup>. Cremos não ser possível compreender a ironia do Sócrates platônico utilizando, sem mais, tais referenciais. Apesar da ironia socrática não se identificar plenamente com o método socrático nem a ele se submeter; apesar da ironia socrática implicar numa certa mentira e depender de uma certa equivocidade no uso das palavras, ela parece muito menos solidária a alguma forma de ceticismo ou de relativismo do que à busca da verdade e da univocidade da linguagem (encarnada nos conceitos universais). Com efeito, a atividade socrática não visa relativizar nem a verdade nem o sentido unívoco das palavras, mas aplainar-lhes o caminho e assegurar-lhes a vigência futura. A ironia faz parte desta atividade e não deixa de se inserir neste projeto.

As “falsas verdades” e as palavras vazias dos que se supõem sábios (pensemos em *Hípias*, por exemplo) não são recusadas por Sócrates por serem verdades e palavras, mas por serem falsas e vazias. Recusando-as, Sócrates prepara o caminho para a descoberta da verdade e para a linguagem unívoca. Daí sua diferença, tanto em relação aos ironistas céticos quanto aos relativistas. Daí a especificidade de sua ironia.

## Notas

- 1 - Sabemos, em todo caso, que muitos discípulos de Sócrates escreveram diálogos socráticos, dos quais grande parte se perdeu. J. Laborderie observa que “le catalogue des disciples de Socrate auxquels la tradition attribue des dialogues est impressionnant” (1978, p.44-45). O catálogo dos *Sokratikoi lógoi*, acrescenta Magalhães-Vilhena, inclui textos tanto de discípulos quanto de adversários de Sócrates. Nele, comparecem Êsquines, Antístenes, Aristipo, os cínicos, os estóicos acadêmicos, os céticos gregos e romanos, Isócrates, Lísias, Teodeto, Libânio, Polícrates, Aristóxeno e os epicuristas (1984, p.216). Ver ainda, sobre os *Sokratikoi lógoi*, W. Guthrie (1988, p.318).
- 2 - Sobre a questão socrática, destaquemos os estudos alentados e criteriosos de Magalhães-

Vilhena (1952 e 1984). Ver também Jaeger (1989, p.346-355); Guthrie (1988, p.313-360); F. Adorno (1990, p.9-25); Tovar (1953, p.21-51); Reale & Antiseri (1990, p.85-87).

- 3 - Os textos efetivamente examinados dos três autores aparecem na bibliografia ao final. Os textos de Aristóteles em que Sócrates é mencionado foram preteridos por não serem textos literários ou ficcionais. De qualquer forma, nos textos aristotélicos que consultamos, há passagens proveitosas para o estudo da ironia socrática na *Ética a Nicômaco* (IV, 7, 1127a-b) e no *Organon* (*Dos Argumentos Sofísticos*, 34, 183a-184b). Ver, sobre a fonte aristotélica de Sócrates, Magalhães-Vilhena (1984, p.255-329); F. Adorno (1990, p.114-115); Guthrie (1988, p.340-344); Tovar (1953, p.40-42). Sobre a definição Aristotélica de Ironia, ver Magalhães-Vilhena (1984, p.293-294, 318-319, 322-323), Jean Humbert (1967, p.87), Guthrie (1988, p.423), Gourinat (1986, p.345-348) e Vlastos (1987, p.81).
- 4 - Kierkegaard afirma peremptoriamente que “não encontramos jamais qualquer vestígio dela [da ironia] no Sócrates de Xenofonte” (1991, p.35). Guthrie, por seu turno, admite que há ironia no Sócrates de Xenofonte (1988, p.421, nota 49). Vlastos também, com ressalvas (1987, p.85-87). Quanto a nós, endossamos uma tendência majoritária, à qual o próprio Vlastos parece filiar-se, de considerar a ironia Socrática muito mais forte em Platão do que em Xenofonte. O *Banquete* de Xenofonte, se contém passagens jocosas e bem-humoradas, não traz ainda a ironia socrática tal como a encontramos em vários diálogos platônicos; nos *Memoráveis* podemos encontrar alguma ironia (menos vigorosa do que em Platão) ou algo que se aproxime dela em I, II, 34-37; I, IV, 1; IV, II, 3-5; IV, IV, 6-9.
- 5 - As páginas em que Kierkegaard, na sua dissertação de 1841, trata da “concepção” (o termo é dele) aristofânica de Sócrates (1991, p.108-126) tendem a reforçar nossa avaliação. Apesar do trecho, em que Kierkegaard examina *As Nuvens* de Aristófanes, conter muitas referências à ironia, não parece haver sequer uma delas que concirna claramente ao comportamento de Sócrates na peça. Há referências à ironia de Aristófanes contra Sócrates e, por outro lado, à ironia do Sócrates histórico. Esta, enquanto ponto de vista novo e polêmico frente à cultura grega de até então, teria provocado a resposta (também irônica) de Aristófanes (cf. p. 110-111). Sobre a ironia nesta peça de Aristófanes, num outro encaminhamento, ver as observações de J. Humbert (1967, p.87). Em artigo mais recente, Vlastos nega peremptoriamente a presença da ironia socrática em textos de Aristófanes: “What is there in our sources to show that Socrates was really the arch-ironist Cicero and Quintilian thought him? Nothing in Aristophanes” (Vlastos, 1987, p.85).
- 6 - Aliás, certos estudiosos da ironia têm salientado as dificuldades de conceituá-la univocamente. Lembremos Muecke (1978, p.478), Allemann (1978, p.390-391, 395), Maria de Lourdes Ferraz (1987, p.15-17) e Lélia Parreira Duarte (1991a, p.8; 1991b, p.1-2).
- 7 - Concebendo a ironia como um modo de proceder nos distanciamos daqueles que a concebem como algo que poderíamos chamar de pré-discursivo (ponto de vista, sentimento, concepção do mundo etc). Entre eles, destacamos Kierkegaard, que considera a ironia socrática como um ponto de vista (1991, p.211-235 e *passim*). A ironia socrática é tratada como um modo de proceder, ainda que não se use esta expressão, em passagens de Hegel (1955), Gadamer (1994, p.96), Festugière (1934) e F. Adorno (1990). Hegel fala da ironia socrática como “un modo especial de comportarse en el trato de persona a persona” (p. 52), “una manera o un recurso de la conversación, a que se recurre para animarla un poco” (p. 55). Festugière diz que a ironia “est une manière d’interroger” (p. 111). Adorno define a ironia socrática como “uma interpretação negativa do modo de refutar socrático da parte daqueles que Sócrates pôs em embaraço” (p. 75, grifo nosso), “uma atitude bastante séria” (p. 76), um “modo de conduzir o exame” (Ibid.). Há os que oscilam na forma de conceber a ironia socrática, como J. Humbert (1967, p.85-90). Em certas passagens ele trata a ironia como algo pré-discursivo, “une attitude d’esprit (...) qui est sous-jacente à tout dialogue” (p. 85). A formulação mais clara desta concepção aparece no seguinte trecho: “puisque l’ironie est la forme que prend chez Socrate le sentiment de son inscience, elle est logiquement antérieure à tout procédé de dialectique” (p. 90). Em outras passagens, no entanto, J. Humbert parece inverter sua posição, chamando a ironia

- socrática de “façon de procéder” (p. 88).
- 8 - Cícero disse que Sócrates “avait l’habitude de s’effacer dans une discussion, pour laisser plus d’avantages à ceux qu’il voulait réfuter; c’est pourquoy, accordant volontiers ce qu’il ne pensait nullement, il aimait à se servir de cet artifice que les Grecs nommèrent eironia”. *Premières Académiques, intitulées Lucullus*. Trad. M.A. Lorquet. Livre second, V. In: *Cicéron. Oeuvres Complètes*, tome troisième. Paris, J.J. Dubochet et Compagne éditeurs, 1840, p. 440.
  - 9 - Um bom exemplo de definição restritiva da ironia socrática é aquela corrente na Grécia e freqüente nos verbetes de dicionários: “ação de interrogar simulando ignorância”. Esta definição restringe a ironia à interrogação (ver a crítica de Humbert, 1967, p.89-90), como se proposições afirmativas não contivessem ironia, e à ignorância simulada, como se, por exemplo, um elogio sem modéstia a outrem não pudesse ser irônico. Ora, à luz das evidências textuais que a leitura dos *Diálogos* nos proporciona, tal restrição parece inválida.
  - 10 - No âmbito dos estudos literários sobre a ironia, Henri Morier (1961, p.219) e Maria de Lourdes Ferraz (1987, p.18) também identificam ironia socrática com método socrático.
  - 11 - Poderíamos aumentar a lista: numa passagem em que Henrique de Lima Vaz se refere aos “três momentos do método socrático, a ironia, a indução e a maiêutica” (*Antropologia Filosófica I*. São Paulo, Loyola, 1991, p. 35), percebemos que a ironia ocupa o lugar normalmente reservado à refutação. Se o autor, municiado de erudição e rigor incomuns, menciona não a refutação mas a ironia como momento inicial do método socrático, podemos supor que as duas estejam sendo identificadas.
  - 12 - A discussão sobre as relações entre retórica e filosofia tem relevo nos diálogos platônicos *Górgias* e *Fedro*. *Grosso modo*, a posição de Sócrates (que, não esqueçamos, demonstrava uma grande capacidade discursiva) tende a opor as duas e a desvalorizar a retórica. De qualquer forma, esta questão mereceria uma abordagem menos sumária do que a que pudemos apresentar em nosso texto. Sobre ela, cf. Gadamer (1994, p. 90-101), Laborderie (1978, p. 185-188, 271-276, 531-537) e Manon (1992, p. 32-42).
  - 13 - Ao lado da magistral primeira parte (“Le dialogue platonicien: histoire et controverses”, p. 11-68) do livro de Laborderie (1978), merecem ser lembradas ainda, sobre o diálogo platônico enquanto gênero literário, páginas de Magalhães-Vilhena (1952, p. 58-96; p. 349-381). Ver também Guthrie (1988, p. 318-320), Koyré (1988, p. 12-14) e Bruna (1968, p. 83-93), os últimos encarando os diálogos platônicos como obras dramáticas.
  - 14 - Para distinguirmos ironia de método no Sócrates platônico, aproveitamos, a nosso modo, observações de Friedlander (1989, p. 146), Schaerer (1938, p. 55; 1941, p. 206-207), Guardini (1956, p. 23-24), Brun (1984, p. 115), Salgado (1987, p. 364) e até dos próprios Reale & Antiseri (1990, p. 97-98). Nosso argumento - e o que nele houver de arriscado - são, no entanto, de nossa responsabilidade.
  - 15 - Os três diálogos têm em comum a ausência de interlocutores jactanciosos. Daí Sócrates não ironizar seus interlocutores, mesmo quando os refuta. A refutação socrática, bem como os percalços da argumentação, prescindem quase completamente, nos três diálogos, da ironia.
  - 16 - Veremos esta questão, não raro, se sobrepor à questão da ironia socrática. Guthrie discute, sintomaticamente, a ironia socrática em uma seção dedicada à ignorância de Sócrates (1988, p. 420-426); Michel Gourinat (1986) e Alfonso Gómez-Lobo (1993) publicaram sobre a ironia socrática ótimos artigos inteiramente estruturados em torno da questão da ignorância socrática. Em seu artigo, Gourinat diz que “l’affirmation de sa propre ignorance (...) est le centre même de l’ironie de Socrate” (1986, p. 351). No seu, Gómez-Lobo identifica logo na primeira frase a ironia socrática como “el hábito de Sócrates de confesar su ignorancia” (1993, p. 189).
  - 17 - Em nossa substituição, endossamos o argumento usado por Beda Allemann ao definir a ironia como um modo de dizer o contrário do que realmente se diz: “si je m’écarte ici quelque peu de la terminologie habituelle en remplaçant la notion de ‘ce qu’on pense vraiment’ par celle de ‘ce qu’on dit vraiment’, c’est uniquement pour éviter l’évasion vers une dimension ‘mentale’”,

- située ‘derriere’ ce qui est, *et qui échapperait à tout contrôle*” (1978, p. 396, grifo nosso). O problema apontado por Alleman se agravaria no caso da ironia socrática, pois o “pensamento” de Sócrates escaparia ainda mais ao nosso controle.
- 18 - Este argumento, com ligeiras variações, é o de Hegel (1955, p. 53), Zeller (1955, p.127), Brochard (1926, p. 37-38), T. Gomperz (1952, p. 63), Festugière (1934, p. 111-113), Robledo (1966, p. 83-85), Jean Humbert (1967, p. 86), Guthrie (1988, p. 424) e Gourinat (1986, p. 348, 352-252).
- 19 - Simeterre (1948, p. 51-53), Gourinat (1986) e Vlastos (1987) são exceções a esta tendência geral. Mesmo que breve, seu exame d passagens dos diálogos platônicos (a cuja letra e sentido se mostram atentos) procura atentar para o contexto discursivo em que aparecem, o que sempre fazem ou outros autores mencionados por nós. Ao cobrarmos dos comentadores maior atenção aos contextos discursivos particulares em que aparecem as falas de Sócrates, endossamos também a crítica muito acertada de Gomez-Lobo ao que lhe parece “el error metodológico más frecuente en las discusiones de la ironía socrática. Dicho error radica en que se supone que hay que dar una interpretación uniforme de todos los pasajes en que Sócrates niega poseer conocimientos. Lo que sugiro es que examinemos, uno a uno, los dominios dentro de los cuales Sócrates niega tener competencia” (Gomez-Lobo, 1993, p. 193).
- 20 - Sobre a importância (consensualmente reconhecida) do contexto para a aferição da ironia, ver, entre outros, Lausberg (1982, p. 164), Morier (1981, p. 578 e 598), Muecke (1978, p. 491-492), Díaz-Migoyo (1980, p. 57-59) e Salvador (1987-88, p. 205 e 211).
- 21 - Privilegiamos os diálogos aporéticos por concordarmos com Friedlander quando ele diz que “particularmente fuerte se extiende la ironía al final de aquellos diálogos terminados en aporía” (1989, p. 143).
- 22 - Aqui não estamos distantes daquilo que Henri Morier chamou de “progression vers l’évidence”, em que “l’auteur peut ménager une gradation (...) dans l’ordre de l’évidence, l’intention [ironique] appaissant de plus en plus claire. C’est une ironie qui se démasque, un strip-tease de la vérité” (Morier, 1981, p. 599).
- 23 - Os diálogos platônicos nos quais o contraste entre a modéstia socrática e a jactância de seus interlocutores parece mais claro são, a nosso ver, os seguintes: *Hípias Maior*, *Hípias Menor*, *Étifron*, *República* (livro 1), *Entidemo*, com ressalvas, poderíamos lembrar ainda *Górgias*, *Protágoras* e talvez *Íon*. Cabe acrescentar que vários autores enfatizam tal contraste quando discutem a ironia socrática. René Schaerer propõe estabelecer “comme règles générales que l’ironie s’exteriorise dans la mesure où augmente l’écart qui sépare les deux adversaires; et que cet écart est d’autant plus grand que l’interlocuteur de Socrate se fait plus d’illusion sur son propre savoir. [...] Il atteint son maximum quand le dialecticien s’oppose à des encyclopédistes omniscients comme Hippias, des théoriciens impulsifs ou provoquants comme Thrasymaque, Polos, Calliclès, ou des charlatans bavards comme Euthydème ou Dionysodore. Ansi la dualité dialectique s’explique en ironie à mesure que l’ignorance de Socrate se heurte à des prétentions plus grands et plus aveugles” (Schaerer, 1941, p. 202-203). Lembramos ainda J. Brun (1984, p. 116-128), Tovar (1953, p. 215-248), Robledo (1966, p. 85), Reale & Antiseri (1990, p. 97-98), F. Adorno (1990, p. 74-77), F. Châtelet (1981, p. 77-87) e Manon (1992, p. 23-27).
- 24 - Cf. Raymond Simeterre, 1948, p. 52; Simeterre é quem mais enfatiza a ironia socrática no *Hípias Menor* (cf. p. 51-53), E. Chambry (1947, p. 29-32) e Maurice Croiset (1953, p. 21-25), por sua vez, minimizam não só o valor filosófico deste diálogo, como também a presença, nele, de ironia socrática. No entanto, aposição do Chambry e Croiset não chega a desencorajar nossa escolha do *Hípias Menor* como objeto de análise da ironia. A nosso ver, ele possui muitas características irônicas (contraste entre modéstia socrática e jactância de Hípias, presença da aporia final, excesso de elogios de Sócrates a Hípias, desacordo entre argumentação e juízos de valor). Esperamos que nossa análise convença também nosso leitor.
- 25 - Sobre a dimensão argumentativa do *Hípias Menor*, merece destaque um capítulo, do qual nossa análise é devedora, em que José Cavalcante de Souza acompanha com atenção o

- percurso do diálogo (1969, p.39-50); ver também Simeterre (1948, p.46-50) e Chambry (1947, p.29-30).
- 26 - Poderíamos invocar, a respeito desta passagem, a noção de “ironie ouverte”, tal como formulada por Henri Morier: “C’est l’ironie indubitable, celle qui est éclaircie soit par le contexte soit par la situation, et qui se veut d’autant plus évidente qu’elle doit blesser davantage. Certains l’appellent sarcasme” (1981, p.598). Na exposição de Morier, a ironia aberta corresponde ao último grau de evidência da ironia. (cf. p. 595-598).
- 27 - Neste sentido, tendemos a discordar frontalmente da definição de Liddel & Scott, segundo a qual a ironia seria “a mode of argument used by Socrates against the Sophists” (1966, p.491).
- 28 - Podemos conceder, para nuançar ainda mais nossa posição, que a ironia, apesar de ser um elemento externo, possa auxiliar o primeiro momento do método socrático (a refutação), como aliás ocorre em vários diálogos platônicos de juventude (cf. Schaerer, 1941, p.198). Assim como a refutação potencializa os efeitos de ironia, a ironia também potencializa os efeitos da refutação. Em alguém refutado com ironia, cala mais fundo a lição: “Seja mais modesto, não saia por aí se vangloriando daquilo que julga saber”. Como diz Sócrates numa passagem muito citada do diálogo *Sofista* (230b-e), a refutação purifica a alma das opiniões orgulhosas e frágeis, lhe dá a exata dimensão de si mesma e a prepara para alcançar a verdade. Nos termos de Sócrates, podemos dizer que a refutação aumenta o seu poder de purificação quando acompanhada de ironia. Não concedemos, no entanto, que esta lhe seja necessária ou constitutiva.
- 29 - Chambry salienta a ironia no *Hípias Maior* dizendo que, entre os primeiros diálogos de Platão, “ces petits chefs-d’oeuvre d’ironie, [...] l’*Hippias Majeur* figure comme le plus mordant et le plus amusant de tous” (1947, p.390); Maurice Croiset (1953, p.21-25) se refere várias vezes à ironia socrática presente no *Hípias Maior*; Brun, observando que a ironia socrática combate a falsa seriedade dos pretensos sábios, exemplifica com um trecho do *Hípias Maior* (1984, p.124); até mesmo Cavalcante de Souza, apesar de mais preocupado com a argumentação dos personagens do que com a ironia, acaba se referindo a esta em seu capítulo sobre o *Hípias Maior* (cf. 1969, p.54-55, 66).
- 30 - Sobre a dimensão argumentativa do *Hípias Maior*, são de grande valia algumas páginas de Cavalcante de Souza (1969, p.51-67) e de García Bacca (1945, p.I-XXXVIII). Nossa análise do *Hípias Maior* deve muito ao acompanhamento cuidadoso do percurso do diálogo levado a cabo por Cavalcante de Souza. García Bacca, por sua vez, aponta os desdobramentos que a posição de Hípias em relação à questão do belo poderia suscitar (mas que não ocorreram ao personagem Hípias no diálogo). A posição de Hípias, quando não interpretada platonicamente, seria mais válida que a de Sócrates em vários aspectos explicitados por Garcia Bacca. Apesar de mais enfático na tentativa de recuperar o valor da posição de Hípias, um texto de Mário Guerreiro (1989, p.59-75) converge com o de García Bacca. Quanto a nós, sem negarmos o interesse desta linha de interpretação do *Hípias Maior* que procura revalorizar a posição do sofista, preferimos partir de um dado patente no diálogo: a incapacidade de Hípias de demonstrar a validade das suas definições do belo. Não sendo nosso propósito realizar um exame filosófico das definições do belo propostas no *Hípias Maior*, aquele dado nos pareceu suficiente para caracterizar o malogro argumentativo de Hípias no diálogo com Sócrates. Sobre a dimensão argumentativa do *Hípias Maior*, ver ainda Chambry (1947, p.383-386).
- 31 - O elogio de tais características mundanas (belas vestes, bons calçados, fama de sábio) tem precisamente o sentido que Henri Morier (1981, p.584-585) vê no “faux éloge ironique”: trata-se de um elogio restritivo que, circunscrevendo as virtudes a um campo restrito, nomeia por omissão (na expressão de Morier) as virtudes desejáveis que faltam ao elogiado. Em um tal elogio, a ausência é mais significativa que a presença. No trecho em questão do *Hípias Maior*, ao limitar seu elogio a Hípias às características mais exteriores e mundanas, Sócrates deixa implícitas (nomeia por omissão) características muito mais importantes, das quais Hípias carece. Talvez a maior delas, no caso de um verdadeiro sábio, fosse a preocupação com a

- verdade, justamente aquela com a qual Sócrates fingiu atacar o homem que Hípias criticara (cf. 288d).
- 32 - Trata-se de novo, precisamente, daquilo que Morier chamou de “faux éloge ironique” (1981, p.584-585). Ver a nota anterior.
- 33 - Encontramos um exemplo desta abordagem em Rowe (1987), quando ele apresenta a ironia de Sócrates num trecho do *Fedro* de Platão como “a type of irony in Plato which no one misses entirely, namely what is normally labelled as ‘Socratic’ irony [...]. This sort of irony - which Plato’s Socrates in fact employs as much when he is talking about other people as when he is talking to them - is itself also Platonic, in so far as the character who employs it is under Plato’s control” (Rowe, 1987, p.88-89).
- 34 - É exatamente isto o que fazem Laborderie (1978), na quinta parte de seu livro, e Friedlander (1989, p.146-150, 151-154). Encontramos também a distinção (ou um convite a ela) entre ironia socrática e ironia platônica em Festugière (1934, p.111-113), Guardini (1956, p.25) e Rowe (1987, p.89 e *passim*).
- 35 - Além disso, julgamos que um trabalho que parta de um recorte analítico mais afeito à teoria da narrativa, por exemplo, possa encontrar subsídios em nosso trabalho e recuperar, para seus próprios fins, o que aqui tiver sido demonstrado. Oxalá nosso trabalho não ofereça muita resistência a quem deseje retomar seus eventuais resultados com outras coordenadas analíticas.
- 36 - Uma discussão mais cuidadosa sobre o estatuto da verdade no Sócrates platônico ultrapassaria os nossos objetivos neste trabalho. Mas não é arbitrária nossa afirmação segundo a qual o fim último visado pelo discurso do Sócrates platônico é o conhecimento da verdade. Sem contar as referências de Sócrates à verdade no texto mesmo dos *Diálogos*, nossa afirmação tem respaldo em comentadores dentre os quais lembraremos alguns. Nas *Vidas e doutrinas dos Filósofos ilustres* (II, 22), Diógenes Laércio já se referia a Sócrates dizendo que “seu objetivo não era levar os outros a renunciarem às suas opiniões, e sim chegar à verdade” (1988, p.53). Na mesma direção, Zeller afirmará mais tarde que “en Sócrates, la finalidad última es precisamente el conocimiento de la verdad” (1955, p.161). Salgado (1987) especifica mais o argumento ao observar que “el método socrático es un método para la verdad” (p. 357) e que “Sócrates propone como camino a la verdad el Diálogo” (p. 358). Tais passagens citadas parecem aplicáveis ao Sócrates platônico ainda quando não tenham se referido a ele.
- 37 - A definição universal, que Aristóteles (*Metafísica*, XIII, 4, 1078b, 15-35) atribui a Sócrates, é indissociável da univocidade no uso da linguagem. Émile Boutroux observa que, em Sócrates, a ciência trata não do individual ou do accidental, mas do geral, e “le général dont parle Socrate ne se rapporte ni au monde matériel, ni même à un monde intelligible: c’est proprement le fonds commun des discours et des actions des hommes (...) Et comme, lorsque les hommes conversent entre eux avec bonne foi, ils arrivent tôt ou tard à se mettre d’accord sur l’emploi des mots, il faut bien que les idées que ces mots représentent soient identiques dans tous les esprits” (1897, p.44-45). Na mesma direção, Gadamer nota que “toute entente sur une chose suppose que celle-ci soit bien comprise par les deux interlocuteurs comme une seule et même chose. (...) L’enjeu premier de toute investigation dialogique et dialectique est donc le *souci* de l’*unité* et de l’*identité* de l’objet en question” (1994, p.107).
- 38 - Examinando ocorrências dos termos “eironeía”, “eiron”, “eironikós” e outros de mesma raiz em textos gregos, Vlastos (1987) defende a seguinte tese: Sócrates teria sido o responsável pela redefinição do sentido destes termos, que com ele (tal como revelariam os diálogos platônicos) estariam perdendo a conotação negativa de “fingimento”, “enganação”, “mentira”, “falsidade”, que tinham entre os gregos no século V a.C. e ganhando um sentido positivo que se consagraria mais tarde em Cícero e Quintiliano (1987, p.84). Impulsionando a transformação histórica posterior da “eironeía” dos gregos na “ironia” dos latinos, os diálogos de Platão já não trariam, segundo Vlastos, termos ligados à *eironeía* associados ao campo semântico do fingimento. Ao ser neles retratado como ironista, Sócrates não apareceria como

fingidor, enganador ou mentiroso. Vlastos sustenta sua tese examinando passagens do discurso de Alcibíades no *Banquete*, (1987, p.87-93), e conclui seu artigo propondo a extensão da tese para o conjunto dos diálogos platônicos. Embora careça do amparo histórico e filológico que fortalecem a argumentação do ilustre helenista, nossa análise mais modesta do *Hípias Maior* (notadamente no que concerne à invenção por Sócrates do personagem fictício) pareceu encontrar neste diálogo um claro contra-exemplo para a tese de Vlastos. Como procuramos mostrar, Sócrates parece de certa forma *mentir e fingir* ao praticar a ironia no *Hípias Maior*, ainda que com o objetivo de alcançar a verdade.

- 39 - Schaerer (1941) dizia coisa semelhante em termos diferentes, ao sugerir que a ironia resulta de um mal-entendido no afrontamento de dois Eus, e que “si ces moi pouvaient communiquer entre eux de façon parfaite, [...] l’ironie n’aurait aucune raison d’être” (Schaerer, 1941, p.183).
- 40 - Vários autores nos ajudam a distinguir a ironia socrática de outras ironias. Hegel distingue enfaticamente a ironia socrática da interpretação (mais afinada com a filosofia ficteana, segundo Hegel) que dela apresentaram Ast e F. Schlegel (1955, p.54-56). Guardini distingue a ironia socrática da ironia *tout court* (1956,p.23-24). Jankelevitch (1964) distingue a ironia socrática tanto da ironia dos cínicos (p. 15-16) quanto da ironia romântica (p. 16-19). J. Humbert (1967, p.88-89) distingue a ironia socrática do “sentido mais corrente das formas modernas de ironia” (o laconismo é de JH), mas a aproxima da ironia presente “dans la vie de quelques saints [...] comme saint Philippe de Néri” (p. 88). Gourinat (1986) desvincula a ironia socrática da interpretação, conservada pela “tradição dominante” (p. 351), que dela fizeram os inimigos de Sócrates: “C’est qu’il faut être déjà bien philosophe pour pouvoir distinguer, de l’ironie blessante du sophiste et du démagogue, l’amicale ironie socratique” (p. 353). Brun (1984) distingue a ironia socrática “do exercício de um talento satírico ou da expressão do desejo de difamação” (p. 115). Distingue-a também do sarcasmo e da procura do escândalo pelos Cínicos Antístenes, Diógenes e Crates (p. 126-127).
- 41 - Gadamer salienta que “Socrate en effet ne cherche pas à réduire son interlocuteur au silence pour se présenter implicitement comme homme de science, mais il veut rendre possible une recherche menée en comum” (1994, p.101). Numa direção próxima, Gourinat diz de Sócrates que “son ironie est philosophique, parce que l’ironiste qu’il est ne s’excepte pas de sa propre ironie” (1986, p.352).
- 42 - Gadamer conclui uma nuançada comparação entre os procedimentos retóricos empregados de um lado por Sócrates e de outro pelos sofistas afirmando que “la pratique socratique du dialogue diffère radicalement des techniques éristiques de réfutation” (Gadamer, 1994, p.101).
- 43 - Gómez-Lobo (1993, p.189-191) aponta a inadequação da interpretação cética da ironia socrática, segundo a qual a confissão socrática de ignorância estaria fundada no reconhecimento, por Sócrates, da impossibilidade de se conhecer as excelências morais que vemo-lo tentar definir a cada diálogo. Embora Gómez-Lobo se refira apenas a uma versão antiga desta interpretação (atribuída a Arcesilao), cremos que outras versões da interpretação cética que sustentem tal reconhecimento sejam tão inaceitáveis quanto aquela rechaçada por Gomez-Lobo.
- 44 - Julgamos que a compreensão do sentido da aporia nos diálogos fica prejudicada nesta passagem, frequentemente citada, de Kierkegaard: “a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que quanto mais se pergunta tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, que há uma vacuidade; o primeiro é o *especulativo*, o segundo o *irônico*. Era este último o método que Sócrates praticava frequentemente” (1991, p.42). No caso da refutação socrática, é certo que o “conteúdo aparente” do discurso do interlocutor se exaure, mas a aporia a que ela conduz não tem como ponto de chegada o “vazio”. Sócrates, mesmo nos diálogos que terminam em aporia, jamais busca um vazio (de resto, a purgação de um pensamento falso é antes uma desobstrução do caminho da verdade do que um vazio). Se a conver-

sa desemboca em uma aporia, esta deve ser vista como ponto de partida para um recomeço posterior da busca da verdade, como bem notou Gadamer (1994, p.100-101). Neste ponto, também a interpretação de Goldschmidt nos parece mais correta que a de Kierkegaard: “... Tel est le sens des ‘dialogues aporétiques’ qui s’achèvent, au-delà de leur échec, par une exhortation à poursuivre l’enquête. A cet égard, il est vraie que le socratisme est plutôt une méthode et une recherche, mais c’est bien, dans son intention, *la recherche d’un dogmatisme jamais atteint*” (Goldschmidt, 1970, p.59, grifo nosso). Sobre a interpretação kierkegaardiana (que tendemos de uma maneira geral a não endossar) da ironia socrática, ver Pentzopoulou-Valalas (1979).

- 45 - Ver, por exemplo, o que Lélia Parreira Duarte chamou de “ironia de segundo grau ou humor” (1991a, p.9-10). A nosso ver, a ironia do Sócrates platônico não parece possuir as características definidoras da “ironia de segundo grau”. Por outro lado, a “ironia retórica”, tal como caracterizada pela autora no mesmo texto (p.8-9), em contraposição à “ironia de segundo grau”, também parece distante da ironia socrática. Em suma, a oposição, nos termos de Lélia, entre “ironia retórica” e “ironia de segundo grau ou humor”, talvez não seja uma boa via de acesso à compreensão da ironia do Sócrates platônico.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, F. *Sócrates*. Trad. António J. P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1990.
- ALLEMANN, Beda. “De l’ironie en tant que principe littéraire”. Traduit de l’allemand par Jean-Pierre Morel. *Poétique*, 36, nov. 1978, p. 385-398.
- ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Trad. e notas de Gilda Maria Reale Starzynski. In: Sócrates (col. Os Pensadores). 4.ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 167-222.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Livro I, cap. 6; Livro XIII, caps. 4 e 9. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, p. 50-51, 274-277, 289-293.
- ARISTÓTELES. *Dos Argumentos Sofísticos*. Cap. 34. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: Aristóteles, vol. I (col. Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 196-197.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Livro III, cap. 8; Livro IV, cap. 7; Livro VI, cap. 13; Livro VII, cap. 2. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: Aristóteles, vol. II (col. Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 52-54, 74-75, 112-113, 118-119.
- BACCA, J. D. G. “Introducción filosófica al Hippias Mayor”. In: PLATON. *Hippias Mayor y Fedro*. Versión directa y notas de J. D. García Bacca. México: UNAM, 1945, p. I-XXXVIII.
- BOUTROUX, É. “Socrate, fondateur de la science morale”. In: *Études d’Histoire de la Philosophie*. Paris: Félix Alcan, 1897, p. 11-93.
- BRANDÃO, J. L. “O jogo e o labirinto no *Eutidemo*”. *Revista Filosófica Brasileira*, Rio de Janeiro, UFRJ, vol. IV, nº 3, dez. 1988, p. 23-48.
- BROCHARD, V. “L’oeuvre de Socrate”. In: *Études de Philosophie Ancienne et de Philosophie Moderne*. Nouvelle éd. Paris: Vrin, 1926, p.34-45.
- BRUN, J. *Sócrates*. Trad. Carlos Pitta. Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 115-128 (Segunda Parte, Cap. III, “A ironia socrática”).
- BRUNA, J. “Estrutura dramática num diálogo de Platão”. *Boletim de estudos clássicos*, São

- Paulo, FFLCH-USP, n. VII, 1968, p. 83-93.
- CHAMBRY, E. "Notice sur l'Hippias Mineur" e "Notice sur l'Hippias Majeur". In: PLATON. *Oeuvres Complètes*, tome I. Traduction, notices et notes par E. Chambry. Paris: Garnier, 1947, p. 29-32 e 383-391.
- CHÂTELET, F. "O acontecimento Sócrates". In: CHÂTELET, F. (org.). *História da Filosofia - Idéias, Doutrinas*. Vol. 1 (A Filosofia Pagã). Trad. Maria José de Almeida. 2.ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 73-87.
- CROISET, A. "Hippias Majeur: notice". In: PLATON. *Oeuvres Complètes*, tome II. Texte établi et traduit par Alfred Croiset. Paris: Belles Lettres, 1949, p. 3-7.
- CROISET, M. "Hippias Mineur: notice". In: PLATON. *Oeuvres Complètes*, tome I. Texte établi et traduit par Maurice Croiset. Paris: Belles Lettres, 1953, p. 21-25.
- DÍAZ-MIGOYO, G. "El funcionamiento de la ironía". In: MONEGAL, Emir Rodriguez. *Humor, ironía, parodia*. Caracas / Madrid: Fundamentos, 1980, p. 45-68.
- DUARTE, L. P. "Introdução". *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da FALE-UFMG*, Belo Horizonte, FALE-UFMG, n.13, jun. 1991a ("Artimanhas da Ironia"), p. 7-11.
- DUARTE, L. P. *Ironia, humor e literatura ou a questão da ironia romântica*. Belo Horizonte, FALE-UFMG, mimeografado, 1991b.
- DUCROT, O. "Situação de discurso". In: DUCROT, O. e TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. Trad. vários. 6.ed., Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 391-395.
- FERRAZ, M. de L. A. *A ironia romântica : estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa nacional - Casa da moeda, 1987, p. 15-45.
- FESTUGIÈRE, A. J. *Socrate*. Paris: E. Flammarion, 1934, p.110-131 (chapitre "L'ironiste et la sage-femme").
- FRIEDLÄNDER, P. *Platon: Verdad del ser y realidad de vida*. *Si* indicação de tradutor. Madrid: Tecnos, 1989, p.140-154 (Parte I, Cap. VII, "Ironía"). [trad. esp. da 3.ed. de *Platon. Band I: Seinswarheit und Lebenswirklichkeit*, 1964. 1.ed. 1928].
- GADAMER, H.-G. *L'Éthique dialectique de Platon*. Traduit de l'allemand par F. Vatan et V. von Schenck. Paris: Actes Sud, 1994, p.90-108 (Chapitre I, "La dialectique platonicienne", Section I, "Le dialogue et le mode d'instauration de l'entente", item 5, "Le dialogue socratique"). [Ed. orig.: *Platos dialektische Ethik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1931]
- GOLDSCHMIDT, V. "Socrate". In: *Questions Platoniciennes*. Paris: Vrin, 1970, p.53-62.
- GÓMEZ-LOBO, A. "Ironía Socrática". *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol.19, n.2, Primavera 1993, p.189-202.
- GOMPERZ, T. *Pensadores griegos - historia de la filosofía de la antigüedad*, tomo II. Trad. del alemán por Pedro Von Haselberg. Buenos Aires: Guaranía, 1952, p. 59-105 (Ed. orig.: *Griechische Denker - Eine Geschichte der antiken Philosophie*, zweiter Band. Leipzig, 1909)
- GOURINAT, M. "Socrate était-il un ironiste ?". *Revue de Metaphysique et de Morale*, Paris, 91, n.3, juil-sept. 1986, p. 339-353.
- GUARDINI, R. *La mort de Socrate: Interprétation des dialogues philosophiques Euthyphron, Apologie, Criton, Phédon*. Trad. Paul Ricoeur. Paris: Seuil, 1956, p. 9-14, 22-25.

- GUERREIRO, M. A. L. “Apologia de Hípias”. In: ALCOFORADO, Paulo (org.). *Anais do I Encontro Fluminense de Filosofia : Filosofia Grega*. Niterói: EDUFF, 1989, p. 59-75.
- GUTHRIE, W. K. C. *Historia de la filosofía griega*, vol. III (siglo V. Ilustración). Trad. Joaquin R. Feo. Madrid: Gredos, 1988, p. 309-426.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, t. II. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 51-59 (sección “El método socrático”). [Ed.orig.:1833]
- HUMBERT, J. *Socrate et les petits socratiques*. Paris: P.U.F., 1967, p. 84-96 (Première partie, Chap. IV, “Le dialogue socratique: méthode intellectuelle et action morale”).
- JAEGER, W. *Paidéia - A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 2.ed., São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 343-400 (Livro III, cap. “Sócrates”).
- JANKÉLÉVITCH, V. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964, p. 7-37.
- KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia - constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 7-235.
- KOYRÉ, A. *Introdução à leitura de Platão*. Trad. Helder Godinho. 3.ed., Lisboa: Presença, 1988, p. 9-16 (cap. I, “O diálogo”)
- LABORDERIE, J. *Le dialogue platonicien de la maturité*. Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 1-89, 185-188, 217-223, 266-276, 361-365, 423-442.
- LAÊRTIOS, D. “Sócrates”. In: *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad., introd. e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988, p. 51-59.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Trad., prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 3.ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. 9.ed., 6.repr., Oxford: Clarendon Press, 1966, p. 491 (“eiron-eia”).
- MAGALHÃES-VILHENA, V. de. *O problema de Sócrates - o Sócrates histórico e o Sócrates de Platão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- MAGALHÃES-VILHENA, V. de. *Socrate et la légende platonicienne*. Paris: P.U.F., 1952, p. 58-96 e 168-203.
- MANON, S. *Platão*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 11-55 (cap.II, “Platão e Sócrates”).
- MONDOLFO, R. *O Pensamento Antigo - história da filosofia greco-romana*, vol. I. Trad. Lycurgo G. da Motta. 3.ed., São Paulo: Mestre Jou, 1971, p. 135-182 (livro II, cap. I e II).
- MORIER, H. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. 2.ed. augmentée, Paris: P.U.F., 1981, p. 577-617.
- MUECKE, D. C. “Analyses de l’ironie”. Traduit de l’anglais par Philippe Hamon. *Poétique*, 36, nov. 1978, p. 478-494.
- PENTZOPOULOU-VALALAS, T. “Kierkegaard et Socrate, ou Socrate vu par Kierkegaard”. *Les Études Philosophiques*, n.2, avril-juin 1979, p.151-162.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates. Critão. Laquete. Cármides. Lísíde. Eutífrone. Ião. Menão. Menéxeno. Eutidemo. Hípias Maior*. Trad. Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos*, vol. I-II. Belém: UFPA (Universidade Federal do Pará), 1980, p. 41-396.

- PLATÃO. *Protágoras. Górgias*. Trad. Carlos Alberto Nunes. In: Diálogos, vol. III-IV. Belém: UFPA, 1980, p. 41-217.
- PLATÃO. *Fedro. O primeiro Alcibiades*. Trad. C. Alberto Nunes. In: Diálogos, vol. V. Belém: UFPA, 1975, p. 31-99, 197-249.
- PLATÃO. *Parmênides. Filebo*. Trad. C. Alberto Nunes. In: Diálogos, vol. VIII. Belém: UFPA, 1974, p. 19-85 e 103-181.
- PLATÃO. *Teeteto. Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. In: Diálogos, vol. IX. 2. ed., Belém: UFPA, 1988, p. 1-177.
- PLATÃO. *O segundo Alcibiades. Hípias Menor*. Trad. C. Alberto Nunes. In: Diálogos, vol. XI. 2.ed., Belém: UFPA, 1986, p. 121-158.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. e notas de José Cavalcante de Souza. In: Platão (col. Os Pensadores). 4.ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 1-53.
- PLATÃO. *Fédon. Sofista. Político*. Trad. e notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: Platão (col. Os Pensadores). 4.ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 55-261.
- PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg, introdução e notas de Robert Baccou. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973, 2 vol.
- REALE, G. e ANTISERI, D. *História da filosofia*, vol. I - Antigüidade e Idade Média. Sem indicação de tradutor. São Paulo: Paulinas, 1990, p. 73-102, 130-131.
- ROBLEDO, A. G. *Sócrates y el Socratismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 80-89.
- ROWE, C. "Platonic Irony". *Nova Tellus - Anuario del Centro de Estudios Clasicos* (Mexico), n.5, 1987, p.83-101.
- SALGADO, C. L. "El triple nivel del metodo socrático". *Revista de Filosofia*, México, ano XX, n.60, sept-dic. 1987, p. 356-373.
- SALVADOR, V. "Para una pragmática de la ironia". *Eutopías*, Minneapolis / Valencia, v.3, n.2-3, otoño 1987 - invierno 1988, p. 203-215.
- SCHAERER, R. *La question platonicienne: étude sur les rapports de la pensée et de l'expression dans les Dialogues*. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, 1938, p.51-59 (chapitre IV, section 1, "La sincérité et l'ironie").
- SCHAERER, R.. "Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique". *Revue de Métaphysique et de Morale*, 48e année, n.3, juillet 1941, p.181-209.
- SIMETERRE, R. *Introduction a l'étude de Platon*. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1948, p. 43-57.
- SOUZA, J. C. de. *Caracterização dos sofistas nos primeiros diálogos platônicos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Boletim n.309, 1969, p. 7-15, 39-67, 141-152.
- SPERBER, D. & WILSON, D. "Les ironies comme mentions". *Poétique*, 36, nov. 1978, p. 399-412.
- TAYLOR, A. E. *El pensamiento de Sócrates*. Trad. Mateo Hernández Barroso. 3.reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 109-144 (Ed. original: *Socrates*. Londres, 1932)
- TOVAR, A. *Vida de Sócrates*. 2.ed. rev., Madrid: Revista de Occidente, 1953, p. 21-51, 102-103, 175-179, 214-248, 380-382.
- VLASTOS, G. "Socratic Irony". *Classical Quarterly*, vol.37, n.1, 1987, p.79-96.
- VOSSIUS, G.-J. "Rhétorique de l'ironie". Traduit du latin et adaptée par Catherine Magnien-Simonin. (ed. orig. 1643). *Poétique*, 36, nov. 1978, p. 495-508.
- WOLFF, F. *Sócrates*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. 2.ed., São Paulo: Brasiliense (col. Encanto Radical), 1982.

- XENOFONTE. *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*. Trad. (da versão francesa de Eugène Talbot) Líbero Rangel de Andrade. In: Sócrates (col. Os Pensadores). 4.ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 29-158.
- XENOFONTE. *Apologia de Sócrates*. Trad. Líbero Rangel de Andrade. In: Op. cit., p. 159-165.
- XENOFONTE. *Banquete*. Trad. J. David Garcia Bacca. In: *Obras Completas*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1946, p. 355-457.
- ZELLER, E. *Sócrates y los sofistas*. Trad. J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Nova, 1955, p. 95-161 (Ed. original: *Die Philosophie der Griechen*, II. Tübingen, 1846).

## Agradecimentos

Este artigo resulta de uma pesquisa desenvolvida, com o auxílio de uma Bolsa de Iniciação Científica do CNPQ, junto ao grupo de pesquisa "Ironia e Humor na literatura" (FALE-UFMG), sob a orientação da professora Lélia Parreira Duarte, no período de novembro de 1991 a julho de 1993. Agradeço aqui à Lélia e aos professores da UFMG Jacyntho Lins Brandão, Newton Bignotto, Antônio Orlando Dourado Lopes e Marcelo Pimenta Marques, que discutiram comigo este texto e me ajudaram a aperfeiçoá-lo. As eventuais falhas que o texto possa conter são, no entanto, de minha inteira responsabilidade.

SILVA, Mateus A. L'ironie de Socrate dans les Dialogues de Platon. *Classica*, São Paulo, 7/8:229-258, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Nous trouvons fréquemment l'ironie socratique tant dans les études sur l'ironie que dans les études sur Socrate. Cet article prétend vérifier l'incidence inégale de l'ironie socratique dans les sources socratiques les plus importantes; discuter sa définition et quelques uns de ses aspects, à l'aide des interprètes; ébaucher et éprouver une méthode d'analyse des dialogues platoniciens aporétiques qui soit capable de bien la saisir là; finalement, montrer son lieu dans l'activité philosophique du Socrate platonicien, et la spécificité de cet ironiste par rapport à d'autres.

**MOTS CLÉS:** Socrate, Platon, Ironie, Rhétorique, Méthode Socratique.

---

## Humanismo y universalidad en el teatro de Terencio

JOSÉ RIQUELME OTÁLORA  
Departamento de Ciencias de la Antigüedad  
Area de Filología Latina  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Zaragoza (España)

---

**RESUMO:** A comédia romana com cerca de uma dezena de tipos convencionais pode ser considerada como um reflexo da história social e econômica do mundo clássico, não recolhida ou sistematizada por historiadores antigos. Os dois grandes comediógrafos que escreveram em língua latina conferem, porém, um tratamento completamente diferente a essas personagens convencionais; tratamento consoante com o caráter e finalidade da obra de cada um deles: enquanto Plauto se propõe divertir sua audiência, Terêncio se empenha em remodelar os mais delicados sentimentos da alma humana. Este trabalho pretende analisar e esclarecer os procedimentos técnicos dos quais se serve o segundo dramaturgo para humanizar ao máximo as situações do seu teatro. O relevante das observações que fazemos consiste, em nossa opinião, em ter estabelecido as bases explicativas das influências terencianas na tradição clássica da posterior dramaturgia européia, não só medieval e renascentista, como também moderna e contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Terêncio, técnicas de caracterização moral, humanismo, tradição clássica.

---

Desde hace aproximadamente un siglo las nuevas orientaciones de la Historia vienen reprochando a los investigadores y estudiosos de esta ciencia el haberla reducido, hasta entonces, tan sólo a príncipes y batallas sin haber tenido en cuenta para nada al verdadero actor protagonista que la muchedumbre popular ha sido, esto es, los esclavos, artesanos, labradores, publicanos y comerciantes. Y es precisamente este reproche el que en nuestros días ha llevado al profesor Agustín García Calvo (García Calvo, 1971, p.3), entre otros, a sostener la tesis de que, al prescindir de la dinámica social de las clases populares, las batallas y los príncipes no pasan de formar, dentro del cuadro general del hecho histórico, un frívolo anecdótico.

Partiendo de esta consideración el mencionado profesor (*ibid.*) llega a afirmar que "... la comedia romana es con mucho, por lo que al mundo antiguo toca, el más rico documento de esa historia no escrita...", ya que viene a ser "el arte destinado a dotar de facciones a los seres sin rostro de las calles y casas en tanto que se olvida hasta lo sorprendente de aquella otra historia

pública que en los aledaños de sus escenarios se representaba”.

Con esta apreciación conviene de algún modo el juicio de Terencio cuando indirectamente declara que la vida misma es fuente esencial de inspiración para él y otros autores de comedias:

*Quod si personis isdem huic uti non licet,  
qui magis licet currentem seruom scribere,  
bonas matronas facere, meretrices malas,  
parasitum edacem, gloriosum militem,  
puerum supponi, falli per seruom senem,  
amare, odisse, suspicari ?* (Eun. vv.35-40)

“Y si no le está permitido al comediógrafo servirse de los personajes ya utilizados (por autores precedentes)/ ¿ Cómo podría por demás hacer aparecer en su obra a un esclavo que por todas partes se hace visible,/ componer el papel de las buenas madres de familia, el de las pérfidas cortesanas,/ el del parásito glotón, el del soldado petulante,/ lograr que la identidad de un niño sea suplantada, y que un anciano sea objeto de tomadura de pelo por parte de su esclavo?/ ¿Cómo podría representar, si no, amoríos, aversiones, recelos?”<sup>1</sup>

En consecuencia, según el ya citado autor (García Calvo, 1971, p. 3-4), un análisis sociológico de la comedia romana permite vislumbrar en ella los tres grados de riqueza en que aparece distribuida la sociedad libre de la época reflejada en este teatro: el primero lo compondrían potentes millonarios, dueños de tierras y fletadores de navíos; el segundo, honradas damas en apuros obligadas a ganarse el pan con la hilatura de sus manos; el tercero, finalmente, antiguos ricos venidos a menos hasta incurrir en la mendicidad y el parasitismo.

Entre dicha sociedad libre y sus esclavos se desenvuelve la trama cómica.

I. Dentro de la producción literaria de la antigua Roma -y atendiendo a las comedias conservadas-, Plauto y Terencio son los más destacados representantes del género.

Coinciden ambos autores en dos puntos: primero, en haberse dedicado exclusivamente a la comedia, frente a la mayoría de dramaturgos de su tiempo que también cultivaron la tragedia; y segundo, en haber tomado como modelo los mismos originales de la Comedia nueva griega.

Por lo demás, numerosas son las diferencias que los separan en toda la gama de aspectos del arte dramático, (Riquelme Otálora, 1985, p. 14-29).

De estas diferencias dejamos de lado en la ocasión presente las que se refieren al distinto tratamiento que uno y otro autor hacen de los comunes modelos griegos y las que atañen tanto al desarrollo de la acción dramática como a la consecución del efecto cómico: pues, aunque no negamos la capital importancia de estas facetas, quedan, sin embargo, un tanto al margen del objeto de este trabajo.

Por tanto, tan sólo estableceremos aquí los diferentes matices psicológicos con que representan a los mismos personajes convencionales uno y otro comediógrafo, ya que se centrarán fundamentalmente en este punto nuestras ulteriores consideraciones.<sup>2</sup>

Y así pues, siguiendo más o menos de cerca el estudio que sobre este punto hace Lisardo Rubio, en el prólogo a su edición de Terencio (Rubio Fernández, 1966, v.1, p. XLIV-XLVI), notamos que:

Los jóvenes galanes tienen en Terencio las características pasión y fogosidad, propias de la edad, que los emparentan con los personajes análogos plautinos, pero, a diferencia de éstos, corresponden con respeto y afecto a la digna actitud de los padres; actitud ésta que en Plauto brilla por su ausencia. De forma distinta a los plautinos los jóvenes terencianos se contienen y llegan al arrepentimiento ante la autoridad paterna. En este sentido Quereas en *Eunuchus*, Pánfilo en *Andria* y Esquino en *Adelphoe* son verdaderas creaciones del poeta cómico africano.

El parásito en Terencio es algo más que el vulgar hambriento plautino, dispuesto a cualquier humillación por cazar un plato suculento. Los parásitos en Terencio son finos epicúreos que se

hacen apreciar por su hábil adulación (caso de Gnatón en *Eunuchus*) o por su genio inventivo (caso de Formión).

El soldado, aunque tan grotesco en líneas generales como el de Plauto, también sufre algunos cambios en Terencio: Trasón, el soldado fanfarrón de *Eunuchus*, es un vanidoso, pero sin incurrir jamás en los extremos y ridiculeces del Pírgopolinices de Plauto.

El papel de los padres en Plauto (salvo el caso de Hegión en *Captiui*) nos ofrece una triste imagen del cabeza de familia en la sociedad romana de entonces: no tienen noción de la responsabilidad que sobre ellos recae en la educación de los hijos; por el contrario, imitan a éstos en sus desordenadas andanzas y, llegado el caso, se benefician de las amantes de sus hijos, como puede verse en *Bacchides*; otras veces no quieren que los muchachos vayan a parar a sus propios desórdenes, pero entonces los guía la avaricia y no la noción superior del deber moral. Los padres en Terencio no carecen ciertamente de defectos: han tenido en el pasado, o tienen en el transcurso de la acción, debilidades reprobables, pero conservan el pudor ante los hijos, cuya vida moral les preocupa hondamente; sus métodos educativos no suelen ser acertados, ya que se muestran demasiado fáciles e indulgentes unas veces, como Mición en *Adelphoe*; otras, demasiado severos y hasta rudos, como Demeas en la misma obra o Menedemo en *Heautontimorumenos*; pero jamás pierden la noción básica de su misión educadora, precisamente lo que más falta en el mundo plautino y cuya carencia en éste constituye su mayor depravación.

El lenón tan sólo aparece en dos breves escenas de Terencio y deja de ser repugnante como el de Plauto.

Las matronas, más numerosas en la obra de Terencio que en la de Plauto, a pesar de ser esta última tan superior a la de Terencio en extensión, forman en el comediógrafo africano, una agradable colección. El bello sexo encontró en Terencio un abogado poco común en la Literatura. Las matronas en Plauto, excepto Alcmena en *Amphitruo*, son hurrañas, ásperas, altivas, dominantes y derrochadoras. En Terencio todas son delicadas y encantadoras: virtuosas y comprensivas con sus maridos, llenas de ternura para con los hijos y sacrificadas por ellos. Hasta Nausístrata en *Phormio*, que es rica y caprichosa como sus hermanas plautinas, enfurecida ante la infidelidad de su marido, no tarda en sobreponerse a la cólera: se reconcilia con él y usa de su influencia para interceder por cuantos viven a su alrededor.

La doncella, al ser el personaje que menos interviene en el entramado de la obra, juega un papel tan exiguo en ambos autores que su actuación no produce ningún contraste significativo en cuanto al modo de ser tratado por cada uno de ellos.

Los esclavos en Terencio conservan toda su habilidad e inventiva tradicionales, pero aparecen exentos del cinismo, grosería y desfachatez con que los vemos actuar en Plauto; en Terencio nunca ridiculizan las debilidades de sus amos, a quienes sirven siempre respetuosos y sumisos, con una fidelidad que se eleva a veces hasta el sacrificio; han adquirido cierto decoro y señorío, delicadeza de sentimientos y urbanidad en el trato con sus dueños.

Las mismas cortesanas que en Plauto son todo egoísmo, avidez, vileza, voluptuosidad y perfidia, aparecen en Terencio adornadas de cualidades notables: son educadas, de finos sentimientos e ideas humanitarias, y sólo un hombre es objeto de sus amores; en medio de la atmósfera viciada que respiran, no han degenerado hasta perder el sentimiento de la virtud.

Ahora bien, según nosotros mismos tuvimos ocasión de estudiar en el trabajo que supuso nuestra Memoria de Licenciatura<sup>3</sup>, el contraste más significativo entre Plauto y Terencio, dentro del elenco de personajes que venimos enumerando, es el producido por la relación inversa que, en lo que a caracterización y comicidad se refiere, establecen ambos autores entre las figuras de los esclavos y parásitos:

En Plauto el esclavo se manifiesta como el mayor soporte de la fantasía cómica de la pieza; el parásito, en cambio, asume un papel irrelevante en este sentido. Por el contrario, Terencio

invierte las tornas y, si en su obra los esclavos han perdido *uis comica* frente a sus congéneres plautinos, este efecto ha sido contrarrestado por el desplazamiento del recurso de la comicidad hacia la figura del parásito; desplazamiento que produce una mayor importancia, en relación a Plauto, del papel de este personaje en las comedias terencianas.

Esta observación halla su explicación en la distinta finalidad de la obra de uno y otro autor:

Plauto, afanoso de buscar situaciones cómicas, encuentra en el esclavo el personaje adecuado para tal fin, precisamente por su calidad socarrona de *seruus currens*, mientras que el parásito hace, en un plano secundario, un personaje comodín, destinado simplemente a prestar sus servicios a otros a cambio de sabrosos manjares; y, aunque su glotonería no está exenta de un cierto efecto cómico, éste es muy inferior, sin embargo, a aquella otra comicidad con que Plauto caracteriza al esclavo.

La obra de Terencio, por el contrario, reviste tonos moralizantes: hemos dicho que el esclavo en ella adquiere una finura de sentimientos ajena al personaje análogo plautino, pero este logro conlleva a su vez la pérdida de buena parte de la inventiva tradicional de la caracterización del papel y, en definitiva, de la fuerza cómica de que Plauto lo dotaba.

De forma paralela el parásito también se refina en Terencio. Sin embargo, este refinamiento de su tipificación, puesto al servicio de la finalidad de subsistir a costa de los demás, le hace manifestarse, de manera inversa al tratamiento que del mismo personaje hace Plauto, como un pícaro taimado que con sus tretas y artimañas absorbe en su actuación la mayor parte de la poca fuerza cómica del comediógrafo africano; absorción que llega al extremo de hacernos afirmar que es el parásito el personaje más cómico de Terencio.

En consecuencia, la proporcionalidad del efecto cómico en las figuras de los esclavos y parásitos del teatro de los dos autores que comparamos, podemos establecerla, más o menos aproximadamente, del siguiente modo:



Con lo que resulta que dicha proporcionalidad es completamente inversa entre los cuatro términos establecidos.

Tras estas observaciones sobre el contraste notado en todos los tipos convencionales que comúnmente aparecen en la obra de los dos autores comparados, nos es posible sostener que todas las clases sociales quedan suavizadas y pulidas en el teatro de Terencio, dramaturgo que muy bien supo trasladar a sus comedias una pintura sin igual de aquella sociedad romana en la que él mismo se movía; sociedad llena de pasiones muy humanas; pero, por otra parte, enamorada de la elegancia, cortesía, distinción y cultura helénicas.

Plauto, en su preocupación básica por hacer reír, carga sus comedias de una fuerza cómica que se desborda en la fantasía y arrastra a los espectadores. A diferencia suya Terencio, siguiendo más de cerca el interés de la Comedia nueva griega, está fundamentalmente interesado en presentar sobre la escena una acertada pintura de caracteres, incluso por encima de una intriga mejor o peor articulada. Así supo verlo ya en la propia antigüedad romana el mismo Varrón:

*In argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesi Terentius, in sermonibus Plautus* (Sat. Menipp. 399 B).

“En los argumentos Cecilio se lleva el trofeo, en las caracterizaciones lo logra Terencio, y en los parlamentos Plauto.”

Lo cierto es que Terencio tiene el mérito de haber restaurado sobre la escena romana la comedia esencialmente psicológica que en alguna medida heredó de sus modelos griegos, y de

haber penetrado en el alma humana más hondamente que cualquier otro autor antiguo para ofrecernos una viva imagen de la vida real encarnada en el centenar de personajes dibujados en su obra. Por eso, el público inteligente, si echa de menos en Terencio la alegría y la risa franca de Plauto, también ha notado la carencia en Plauto de la cortesía, elegancia y refinamiento de Terencio: pues si Plauto divierte con la acción, Terencio encanta por su profundo estudio de los sentimientos del alma humana.

II. Ahora bien, esta observación sobre los caracteres del teatro de Terencio nos ha conducido a indagar personalmente los procedimientos técnicos de que se sirve el dramaturgo para matizar en la escena la ya aludida caracterización moral de sus personajes y remodelar así el tipo de sociedad edificante que se propone presentar (Riquelme Otálora, 1983, v. 2, p. 115-120).

Los resultados de este análisis nos han llevado a detectar en el conjunto de la obra terenciana tres técnicas de presentación de caracteres manejadas por su autor de forma más bien consciente.

El primero de estos tres procedimientos técnicos se origina cuando el personaje que se encuentra afectado por una determinada problemática recurre a desahogarse personalmente en presencia de un confidente, que normalmente sopesa el problema planteado por su interlocutor y se manifiesta precisamente como contrapunto de las ideas que éste le expone. Se establece, pues, de este modo una dicotomía ideológica entre la confesión del problema, por un lado, y las posibles soluciones que de otra parte da el confidente, por otro. Dicho de otro modo, el personaje afectado por el problema, sostiene una opinión y actitud sobre el mismo diametralmente opuestas a la opinión y actitud que, acerca de la situación expuesta por éste, manifiesta de modo análogo el confidente. Este último viene a convertirse así en el contrapunto de su interlocutor.

A título de ejemplo que ilustre esta técnica podemos aducir el comienzo de *Heautontimorumenos*: Menedemo, el torturador de sí mismo, ha provocado, mediante el rigor empleado en la educación de su hijo Clinias, que el muchacho se haya marchado en secreto de casa al extranjero. Menedemo se acusa de esta culpa en presencia de su comprensivo vecino Cremes y declara que, por ello, él, padre tardíamente arrepentido de su conducta pasada, se ha impuesto ahora, como castigo expiatorio, trabajar día y noche sin descanso un campo, a pesar de su avanzada edad. El confidente Cremes trata de disuadirlo de esta penitencia estéril e intenta inculcarle la feliz esperanza de que el joven muy pronto regresará de nuevo a casa, aconsejándole que en lo sucesivo sea indulgente con la posible conducta desatinada del hijo (vv. 53-167).

Así pues, en el teatro de Terencio, el personaje que atraviesa una situación conflictiva, casi nunca recurre al monólogo en solitario para dar a conocer al espectador el fluir de sus sentimientos.

La forma expositiva de monólogo en solitario la emplea Terencio tan sólo en una escena de *Adelphoe* (vv. 26-77), aparte ya de unos pocos monólogos aclaratorios que aparecen en escenas introductorias de otras obras.

Centrándonos en el caso concreto del aludido monólogo en solitario de *Adelphoe*, vemos que Mición se queja de que su hijo Esquino no ha regresado a casa en toda la noche.

Ahora bien, al analizar este monólogo, no sólo podría justificarse que un padre en tal situación pueda comenzar a pensar en voz alta (lo que estaría muy acorde, por lo demás, con la ya aludida preocupación del dramaturgo por lograr una acertada pintura de caracteres), sino que también nos damos cuenta rápidamente de que el monólogo plantea por sí solo una dicotomía de posturas opuestas, semejante a la ya analizada Menedemo/Cremes en *Heautontimorumenos*: en dicho monólogo Mición se caracteriza a sí mismo al parangonarse con su hermano Demeas tan diferente de él. De ahí quizá el que, en este caso concreto, Terencio haya podido prescindir del confidente-contrapunto cuya opinión, en contraste con la de su interlocutor, marque una dicotomía ideológica.

El segundo procedimiento técnico empleado por Terencio para caracterizar moralmente a sus personajes, consiste en el enfrentamiento, dentro de una misma comedia, de actitudes opuestas correspondientemente adoptadas, a lo largo de toda la obra, por dos personajes de igual condición o clase social.

Así, en el desarrollo de *Adelphoe* encontramos, por una parte, una oposición muy marcada entre el comportamiento de los dos viejos ya mencionados que aparecen en esta comedia, Demeas el hirsuto y Mición el indulgente; y, por otra, también notamos una oposición análoga en el talante externo que caracteriza a los dos muchachos: pues Esquino aparece como el elegante ciudadano y Tesifonte como un hombre rústico. *Eunuchus* opone al hermano mayor, serio y tierno, el cadete petulante. *Heautontimorumenos* pone en parangón a la cortesana y a la muchachita honesta. *Hecyra* contrapone igualmente a las dos suegras: la una rica y satisfecha de sí misma, la otra humilde y desgraciada. Luego, también esta técnica consiste, como la anterior, en el establecimiento de dicotomías mediante la oposición de personajes; oposición ahora referida a las actitudes permanentemente mantenidas por ellos a lo largo de toda la obra.

El tercer procedimiento técnico de los tres a que nos venimos refiriendo en esta parte de la exposición, consiste en los cambios más radicalizados de actitud que manifiesta el comportamiento de un mismo personaje en el transcurso de la obra; cambios que, motivados por un arrepentimiento de conducta anterior, llevan al personaje en cuestión a adoptar una postura moral diametralmente opuesta a la que hasta en un determinado momento previo su carácter hacía visible.

Ya hemos tenido ocasión de aludir al asunto de *Heautontimorumenos*, a propósito de explicar el primero de estos recursos: Menedemo ha provocado con su excesiva severidad que se marche de casa su hijo Clinias; pero, cuando el muchacho regresa inesperadamente, el viejo pasa de ese rigor educativo a la indulgencia total, sin lograr, así tampoco, una corrección en las costumbres disipadas del joven (vv. 410-511).

Por otra parte, Demeas en *Adelphoe* educa a uno de sus hijos duramente, haciéndole trabajar en las fatigosas tareas del campo; no obstante, el joven se extravía en andanzas libertinas (vv. 254-287); al final de la obra Demeas descubre los escándalos de su hijo; pero, disuadido por su hermano Mición de la severidad empleada a causa del pernicioso efecto que con ella ha logrado, pasa de un extremo al otro: de la rigidez máxima (que, por lo demás, es un claro exponente de la educación filial que sólo impartirse en la Roma de la época de Terencio) a una indulgencia total que llega hasta el extremo de anular la autoridad paterna (vv. 776-997).

Ambos cambios de actitud, el de Menedemo en *Heautontimorumenos* y el de Demeas en *Adelphoe*, sin duda apuntan, desde nuestro punto de vista, al establecimiento en Terencio de una tercera modalidad en la presentación de las dicotomías que hasta ahora hemos venido observando.

Tras examinar las tres técnicas mediante las que, al parecer, Terencio imprimió un tono moralizante a la dinámica de su obra, nos surge de inmediato un interrogante casi insoslayable: ¿Dónde pretendía el comediógrafo llevar a su auditorio cuando le planteaba las tres clases de dicotomías que hemos analizado? ¿No sería a que de la confrontación de dos posturas opuestas, como hemos visto darse en las tres técnicas observadas, pasase el espectador a considerar moralmente que ninguna de las dos era la mejor, sino la que supuestamente podría establecerse, como término medio, entre la una y la otra?

Si se admitiera esta hipótesis, preciso sería concluir del análisis verificado que toda la obra de Terencio está impregnada del principio condensado en la sentencia *ne quid nimis* (“de nada demasiado”), principio corrientemente identificado, por su sabor ecléctico, con la máxima aristotélica comúnmente divulgada de que “en el término medio está la virtud”.

Y en efecto, no bajo otro prisma parece que haya que enjuiciar el problema de la formación de conciencia que nos pone de relieve Menedemo en *Heautontimorumenos*; ni desde otra perspectiva podría verse el problema de la integración de la familia que nos presenta *Hecyra*, ni

tampoco a consideraciones distintas da lugar el problema de la educación de los hijos en *Adelphoe*.

III. ¿ De todo esto qué mérito se desprende para Terencio? No, evidentemente, el de haber creado, pero sí, al menos, el de haber elegido, adaptado y encontrado en latín la forma que convenía para traducir la materia rica y delicada de sus modelos griegos. La comparación con las adaptaciones de Plauto, tan diferentes, permite delimitar su parte real de originalidad.

*Homo sum: humani nihil a me alienum puto.*

“ Soy hombre y ninguna situación humana la considero ajena a mí.”

Es el verso 77 de *Heautontimorumenos* que Terencio pone en boca de Cremes. La sentencia se ha citado tan frecuente y equivocadamente como la expresión de Antígona de participar en el amor y el odio. Su contenido no supone ningún programa; pero responde a una actitud ante la vida para la que los romanos acuñaron, a partir de la época de Terencio, el término *humanitas* que tanta vigencia tendrá en los siglos posteriores para designar la pervivencia del universalismo clásico.

De modo consecuente, el referido humanismo terenciano lo consideramos en nuestra opinión como factor determinante de la influencia que el comediógrafo va a ejercer en la tradición clásica del teatro europeo desde la Edad Media hasta nuestros días. Y una influencia tan prolongada es la que insoslayablemente nos lleva a sostener la tesis de que el carácter universal de las seis comedias terencianas queda al margen de toda discusión u objeción.

En efecto, en un anterior trabajo nuestro (Riquelme Otálora, 1983, v.2, p. 116) aludíamos a las repercusiones más conocidas y relevantes del dramaturgo en el teatro europeo medieval. Aunque un poco largo, reproducimos de nuevo aquí el texto de referencia como instrumento parcialmente corroborante de dichas repercusiones:

“Además de los numerosos comentarios antiguos y medievales que tomaron como objeto la obra de este dramaturgo, tan conocido como significativo resulta en la Edad Media el piadoso intento de la religiosa de Gandherseim Rosvita, que en el siglo X compone seis comedias a la manera de Terencio, pero de contenido cristiano, en su pretensión de atraer a los lectores que hacían sus delicias del poeta pagano con gran perjuicio de sus almas.

Tan elocuente como el de Rosvita es el caso del monje Notker Labeón que, también en Alemania y en plena Edad Media, traduce y vulgariza al poeta latino. En la misma línea de cristianizar a Terencio, aunque con alguna posterioridad en el tiempo -1592-, vuelve a la empresa en Holanda Cornelius Schonaeus de Haarlem, siguiendo los pasos de la ya citada monja Rosvita.

Y así pues, fué Terencio uno de los escasísimos autores antiguos que atravesaron incólumes la Edad Media”.

Pero es Lisardo Rubio en el ya citado lugar (Rubio Fernández, 1966, v.1, p. LIV-LIX) quien ofrece la más completa información sobre la influencia de Terencio en las literaturas modernas:

“En el Renacimiento Terencio suscita el entusiasmo de Petrarca, J. Lipsio, Casaubón, Erasmo, Vives, Melanchtón, etc. A finales del siglo XVI se publica una antología de frases suyas con el título de *Vulgaria Terenti*, y su influencia es considerable en todas las literaturas europeas...

En Italia lo imita repetidas veces y, en ocasiones, muy de cerca Ludovico Ariosto (1474-1533): los caracteres de Volpino y Nebbia en la *Cassaria* (1508) son un calco de Davo y Sosia en *Andria*; la primera escena del acto II es traducción casi literal de *Heautontimorumenos* II, 3; en los *Suppositi* (1509) modela el tipo del padre Eróstrato sobre el Menedemo de *Heautontimorumenos*; la misma comedia encierra también algunos elementos tomados de *Eunuchus*; y, en fin, en *Negromante* (1530) contamina situaciones de *Andria*, *Phormio* y *Hecyra*. Lorenzino de Medici (1514-1548) imita *Adelphoe* en su *Aridosia* (1536). I *Gelosi* (1545), de V. Gabiani, contamina *Andria* y *Eunuchus*. Benedetto Varchi (1503-1565) en la *Suocera* (1557) traduce a veces y sigue siempre paso a paso la *Hecyra* latina. En fin, G. M. Cecchi (1518-1587) en su *Moglie* y sus

*Dissimili* reproduce varias escenas terencianas de *Andria* y *Adelphoe* respectivamente.

En Francia es bien conocida la influencia que ejerce Terencio sobre Molière: *L'école des maris* (1661) tiene un argumento análogo al de *Adelphoe* y *Les fourberies de Scapin* (1671) imita al *Phormio*. El gran fabulista La Fontaine (1621-1695) pretendió adaptar *Eunuchus* a la escena francesa; su *Eunuque* (1654) es, según propia confesión, vulgar copia de un excelente original. La comedia, en colaboración, de Brueys y Palaprat titulada *Le Muet* (1691) es otra adaptación de *Eunuchus*. Baron (1653-1729), actor y autor dramático, discípulo de Molière, representa en París una *Andrienne* en 1703 y unos *Adelphes* en 1705. A mediados del siglo XVIII Fagan (1702-1755) tiene presente el *Heautontimorumenos* en la composición del *Inquiet*. Y en fin, en pleno siglo XIX logra en París un éxito *L'Eunuque* de Michel Carré (1845).

En Alemania ya citamos el caso de Rosvita. También en plena Edad Media traduce y vulgariza al poeta latino el monje Notker Labeón (950-1022); pero su influencia es considerable, sobre todo desde finales del siglo XV, y se acentúa con Melanchtón (1497-1560) y Hans Sachs (1494-1576). Más tarde Goethe (1749-1832) en su juventud toma a Terencio como modelo y cuando, ya en la edad madura, es director del teatro de corte, hace representar en Weimar *Andria*, *Eunuchus* y *Adelphoe*, traducidos y adaptados por sus amigos (primeros años del siglo XIX).

En Holanda Cornelius Schonaeus de Haarlem vuelve a la idea de Rosvita publicando un *Terentius Christianus* en 1592.

El creador del teatro danés, L. Holberg (1684-1754) buscó su inspiración en Terencio.

En Inglaterra recordemos las adaptaciones o imitaciones de G. Chapman en *All Fools* (1599: analogías con *Heautontimorumenos*), de Ch. Sedley en *Bellamira* (1687: analogías con *Eunuchus*), de R. Steele en *Conscious Lovers* (1722: analogías con *Andria*) y de E. Moore en *Foundling* (mediados del siglo XVIII).

En España ya el Marqués de Santillana lo cita repetidas veces como autor que le es familiar. Justifica el título de su *Comedieta de Ponza*, que nada tiene de dramático, con el precedente de Terencio «Peno» y Dante (ver el prohemio de la referida obra). También en el prólogo de los *Proverbios de gloriosa e fructuosa enseñanza* señala al comediógrafo latino como una de sus fuentes al lado de Platón, Aristóteles, Sócrates, Virgilio y Ovidio. Recoge efectivamente algunos de los consejos contenidos en *Heautontimorumenos* y *Adelphoe*.

Torres Naharro está muy imbuído de las ideas de Plauto y Terencio. «Aunque no imitara de propósito ninguna comedia latina, su pensamiento estaba fijo en ellas... Clásicos son los principios dramáticos expuestos en el prohemio de la *Propaladia*; clásicas las autoridades que se alegan; clásica la división en cinco actos y el uso de introitos y argumentos.» (Menéndez y Pelayo). Pero, si es evidente que Torres Naharro debe a la antigüedad clásica el concepto básico que de la comedia tiene, es también cierto que sus argumentos son originalísimos; y así resulta difícil precisar lo que en el detalle de su obra puede calificarse de imitación concreta de Plauto o Terencio. Sería precisa una revisión de sus comedias para indicar en ellas las reminiscencias terencianas, como se han señalado ya las plautinas. *La Calamita*, relacionada con *Heautontimorumenos* y *Eunuchus* es la más terenciana de las comedias de Torres Naharro.

La influencia de Terencio en *La Celestina* es bien conocida. La derivación terenciana fué ya indicada por el imitador más antiguo de *La Celestina*, el aragonés Pedro Manuel de Urrea, en el prólogo de la *Penitencia de Amor* (1514): «Esta arte de amores está ya muy usada en esta manera ... por çenas que dize el Terencio, y naturalmente es estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento». *La tragicomedia de Calixto y Melibea* no repite ninguno de los argumentos de la comedia latina. Rojas, como Torres Naharro, debe a Terencio «su concepción dramática, la técnica escénica, el arte de las situaciones, la infinidad y variedad de recursos artísticos para animar la escena ...». Entre los numerosos elementos de Terencio que pasaron a *La Celestina*, recordemos que son terencianos muchos nombres de la tragicomedia (Pármeno, Sosia, Crito, Traso, Cremes, etc.), terencianos (o plautinos) los tipos de criados, rameras, etc.

En España, como en toda Europa, fué Terencio uno de los autores más admirados y leídos en las escuelas. Los estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538 prescriben que cada colegio represente, anualmente al menos, una comedia de Plauto o Terencio, y asignan un premio de seis ducados para el regente que mejor lo hiciera a juicio del rector y maestre escuela (título 61).

Terencio está presente en todo el siglo XVI y XVII. Obsesiona incluso a quienes pretenden deliberadamente sustraerse a su influencia, como sucede a Lope de Vega:

*Y cuando he de escribir una comedia  
encierro los preceptos con seis llaves;  
saco a Terencio y Plauto de mi estudio  
para que voces no me den ...* (Arte nuevo de hacer comedias, vv.40-44)

A pesar de estas precauciones, varias reminiscencias de *Andria* y *Heautontimorumenos* se introdujeron en *La guardia cuidadosa* y *La isla bárbara*.

Cervantes presenta en *La fuerza de la sangre* un cuadro de familia análogo al ofrecido por Terencio en *Hecyra*, e igualmente el grupo Tomás de Avedaño, Constanza y Don Diego de Carriazo de *La ilustre fregona* tiene su paralelo en Pánfilo, Andria y Cremes de *Andria*.

Pero el Terencio de nuestra literatura es indudablemente Juan Ruiz de Alarcón. Este mejicano presenta notables analogías con el autor latino, incluso en su biografía: «ambos escritores vieron sus éxitos seriamente comprometidos por encarnizados enemigos que nunca perdieron ocasión de zaherirlos y vejarlos. Alarcón es nuestro Terencio por la profunda intención moral y por la urbanidad ática» (Menéndez y Pelayo); lo es por el acierto en la pintura de los caracteres y la universalidad de los pensamientos; lo es, en fin, por la distinción, sobriedad y pureza de su lengua. La obra maestra de Alarcón, *La verdad sospechosa*, debe a Terencio parte de su estructura, de sus tipos y situaciones.

Terencio es también maestro y modelo para Leandro Fernández de Moratín, el cual considera las comedias de Terencio como el prototipo del género. Se ha pensado a veces, equivocadamente, que el parecido entre ambos autores era indirecto y a través de Molière. Más que a Molière se parece Moratín al cómico latino. Moratín define la comedia pensando concretamente en las de Terencio, cuyo espíritu y técnica reviven en el autor hispano. «La Musa de Moratín, suave, tímida, casta, parece que rehuye la expresión demasiado violenta, y guarda en el mayor tumulto de la pasión una compostura, una decencia, una flor de aticismo, como la que Terencio ponía hasta en sus esclavos y en sus ramerías. Moratín es de la familia de Terencio, y en ambos la nota característica es una tristeza suave y benévola. No lo negará quien haya meditado el *Sí de las niñas ...*» (Menéndez y Pelayo).

Y en nuestros días, como se ha dicho, Jacinto Benavente «toma su poesía donde la encuentra», ¿no habrá encontrado en Terencio el arte sutil, la moderación, la fina ironía, la sonrisa delicada, la concentración y penetración en el mundo interior que caracteriza a ambos autores?».

Tras la relación que precede de autores y obras que ponen de manifiesto en la totalidad de su conjunto la presencia y huella del comediógrafo latino, queda bien patente, y sin que quepa la menor duda al respecto, la innegable universalidad del teatro de éste como producto evidente del humanismo del que Terencio hace gala mediante la utilización consciente de los tres recursos dramáticos ya analizados, intencionadamente manejados por él en el transcurso de sus seis comedias<sup>4</sup>.

## Notas

- 1- La traducción de cualquier cita aparecida es de nuestra entera responsabilidad.
- 2- Un esquema razonado que compendia las características generales de estos personajes sin

atender a la diferente matización psicológica con que, por una y otra parte, los presentan Plauto y Terencio ha sido trazado por Agustín García Calvo en el prólogo con el que introduce su adaptación del *Pseudolus* de Plauto (p. 8); obra ésta que por lo demás aparece citada en la enumeración de las correspondientes referencias bibliográficas. Es interesante la confrontación de dicho esquema porque a partir de él y de los rasgos generales que allí aparecen vamos a establecer los diferentes matices psicológicos a que nos estamos refiriendo.

- 3 - Este trabajo fué defendido en la Universidad de Salamanca el 27 de junio de 1970 bajo el título de *Esclavos y parásitos en el teatro de Plauto y Terencio*, habiendo sido dirigido y orientado por la Dra. D<sup>a</sup> Carmen Codoñer Merino, Catedrática de Filología latina de aquella Universidad.
- 4 - En el presente artículo ensamblamos algunas noticias de anteriores trabajos nuestros (J. Riquelme Otálora, 1983, v. 2, p. 115-120; y 1985, t. 11, f. 1 y 2, p. 9-29). Este ensamblaje no está exento, sin embargo, de la adición de nuevos datos y reflexiones que nos han conducido a complementar ahora en éste, e incluso a ampliar, las conclusiones y consideraciones obtenidas en dichos anteriores trabajos.

## Referências Bibliográficas

- ARNALDI, F. *Da Plauto a Terenzio*. v.2. Napoli, 1947.
- BEARE, W. *La escena romana*. Traducción de E. J. Prieto. Buenos Aires, 1964.
- BÜCHNER, K. *Das Theater des Terenz*. Heidelberg, 1974.
- DUCKWORTH, G.E. *The nature of roman comedy*. Princeton, 1952.
- FIELDS, D.E. *Technique of exposition in roman comedy*. University of Chicago, 1938.
- FLICKINGER, R.C. On the originality of Terence. *Philological quarterly*, Iowa, v.7, p. 97-114, 1928.
- FRANK, T. Terence's contribution to plot-construction. *American journal of philology*, Baltimore, v. 49, p. 309-323, 1928.
- GARCÍA CALVO, A.: Cfr. PLAUTO.
- GEOFFREY ARNOTT, W. *Menander, Plautus, Terence*. Oxford, 1975.
- NORWOOD, G. *The art of Terence*. Oxford, 1923.
- PARATORE, E. *Storia del teatro latino*. Milano, 1957.
- PLAUTO, T.M. *El Pseudolus o Trompicón*. Introducción, versión rítmica y notas de Agustín García Calvo. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971.
- RIQUELME OTÁLORA, J. Técnicas de caracterización moral en los personajes terencianos. *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, v. 2, p. 115-120, 1983.
- RIQUELME OTÁLORA, J. Condiciones ambientales en los teatros de Plauto y Terencio. *Cuadernos de investigación filológica*, Logroño, t. 11, f. 1 y 2, p. 9-29, 1985.
- RUBIO FERNÁNDEZ, L.: Cfr. TERENCE.
- TALADOIRE, B.A. *Térence. Un Théâtre de la jeunesse*, Paris, 1972.
- TERENCE, P. *Comédies*. Introducción, establecimiento del texto y traducción de J. Marouzeau. 3

ed. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

TERENCIO, P. *Comedias*. Introducción, establecimiento del texto y traducción de L. Rubio Fernández. Barcelona: Alma Mater, 1966.

TERZAGHI, N. *Prolegomeni a Terenzio*. Roma, 1970.

Ponencia presentada en la Segunda Reunión Anual de la Sociedade Brasileira de Estudos Clásicos, celebrada en Belo Horizonte, los días 24-28 de agosto de 1987.

RIQUELME OTÁLORA, J. Humanism and universality in Terence's plays. *Classica*, São Paulo, 7/8: 259-269, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** Roman comedy with its about ten conventional types happens to be a faithful reflection of the social and economic classical world history, without any chronicles, systematization, neither a compilation by ancient historians. The two great latin comedy writers, though, deal, in a completely different way, with those same conventional characters. On the other hand, both wrote accordingly with the substantial different nature and aim between their works. This is to say: while Plauto's first purpose is to entertain his audience, by any means, Terence is determined to restyle on the scene the most subtle feelings of the human soul. This paper has intended to analyse and to work out the technical procedures Terence made use of in order that all the situations of his plays could reach the highest point of humanization. In our opinion, the important contribution of this work is that it establishes the basis to explain the influence of Terence on the classical tradition of later european drama: not only medieval and along Renaissance, but also on modern and contemporary plays.

**KEY WORDS:** Terence, moral characterization techniques, humanism, classical tradition.

---

# A economia antiga e a arqueologia rural — algumas reflexões

NORBERTO LUIZ GUARINELLO

Departamento de História  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** A documentação arqueológica sobre as casas de fazenda da Itália romana é muito abundante. No entanto, sua interpretação, como documentos, depende diretamente dos modelos sobre o funcionamento da economia romana. Este artigo analisa e contrapõe dois desses modelos, procurando refletir sobre a relação entre realidade empírica e interpretação.

**PALAVRAS-CHAVE:** História Romana, Arqueologia Clássica, Economia Antiga, Arqueologia da Paisagem.

---

## Introdução

O modo como a tradição cultural européia, da qual somos herdeiros, apropriou-se e fez as contas com seu passado clássico é marcado por ambigüidades, divergências, contradições. Incontáveis movimentos artísticos e intelectuais retiraram sua inspiração e legitimidade da “herança” greco-romana ou, pelo contrário, definiram sua originalidade precisamente ao se contraporem às formas e aos valores “clássicos”. Mesmo no campo específico dos historiadores, onde os juízos estéticos ou de valor são, talvez, menos importantes, as avaliações sobre o sentido e a posição do Mediterrâneo clássico em nossa própria história são conflitantes ou mutuamente excludentes. Tais conflitos de visão, embora presentes igualmente na historiografia política e social, são particularmente intensos entre os que estudam a natureza dos processos econômicos do mundo antigo.

Após décadas de intensa discussão, os historiadores da economia antiga debatem-se, ainda, em torno de questões fundamentais como a importância e difusão das relações mercantis no mundo greco-romano, a predominância de formas autárquicas de produção, o significado do desenvolvimento das técnicas produtivas, a determinação ou não dos vínculos econômicos pelas relações políticas, etc. É verdade que os últimos anos observaram um amadurecimento da discussão e um maior refinamento das posições em conflito. De certa forma, isto tornou inviáveis as posturas excessivamente radicais, que se fixavam no pressuposto de uma absoluta alteridade, ou de uma total semelhança dos antigos com nosso próprio tempo. Não é mais possível, hoje, discorrer sobre capitalismo, burguesia, operariado, indústria no mundo anti-

go com a desenvoltura de um E. Meyer ou de um M. Rostovtzeff. O mesmo vale para os herdeiros do “primitivismo”, que não se aventuram a negar que os quatro séculos que viram a construção e consolidação do Império de Roma representaram, ao menos para certas regiões, um momento único na história econômica do Mediterrâneo antigo, pelo crescimento das trocas mercantis, pelo desenvolvimento da produção agrícola e artesanal, pelo emprego de novas técnicas e de novas formas de organização do trabalho. Por tais características, que lhe conferem um aspecto ao mesmo tempo arcaico e moderno, estes 400 anos são um dos pontos estratégicos do debate atual, e é sobre eles que centraremos agora nossa atenção.

## A Economia da Itália Romana - Modelos

Os termos da discussão sobre o desenvolvimento da economia na Itália republicana e imperial podem ser melhor apreendidos através do exemplo de dois esquemas interpretativos contemporâneos, ambos de grande influência nos anos 80 e bastante difundidos. Começemos pelos “primitivistas”, cujo antigo modelo da “cidade-consumidora” de Sombart<sup>1</sup>, Weber e Finley, foi recentemente reproposto por P. Garnsey e R. Saller, no âmbito de um amplo estudo sobre a sociedade do Império romano (1987, p. 43 e ss.). Em suas formulações originais, vale lembrar, os “primitivistas” negavam a existência ou, ao menos, a importância, da produção mercantil no mundo greco-romano. A atividade artesanal era considerada meramente complementar e irrelevante em termos econômicos e a produção agrícola, esmagadoramente predominante, era localizada em unidades autônomas, auto-suficientes e autárquicas, no sentido aristotélico do termo. Garnsey e Saller, contudo, reconhecem a dimensão adquirida pelas trocas mercantis no Império romano e admitem, sem dificuldade, a importância fundamental dos mercados urbanos na estruturação da produção e na circulação de bens durante o Principado. Roma, sobretudo, é para ambos o grande mercado do período, consumindo vorazmente a produção agrícola da Itália e de diversas províncias. Tal mercado surge e se sustenta, contudo, através de mecanismos políticos - dados pela concentração do poder imperial na Urbe - e não por processos propriamente econômicos. O domínio do “político” sobre o econômico” é um traço comum aos chamados “primitivistas” e encontra aqui uma formulação bastante coerente. Garnsey e Saller não se impressionam com a existência de grandes centros mercantis, assim como ignoram sua eventual retração e crise, precisamente onde e quando os “modernistas” (ou “neo-modernistas”) apontarão, como veremos, uma inflexão da produção mercantil da Península.

Essa aproximação em direção às posições “modernistas”, na verdade, tenta dar conta do estado atual das pesquisas sobre a produção econômica no Império, absorvendo novos elementos de informação, postos a nossa disposição pela pesquisa arqueológica. Mas isso não representa uma rendição. Pelo contrário, Garnsey e Saller colocam toda sua ênfase, precisamente, nos *limites* que a sociedade romana impunha ao desenvolvimento da produção mercantil: a despeito de qualquer crescimento na produção e na circulação de bens, a economia do Principado teria permanecido típica de uma sociedade subdesenvolvida (“*underdeveloped*”), caracterizada pelo domínio quase absoluto do setor agrícola, por um investimento produtivo reduzido (com o desvio da riqueza para o consumo conspícuo) e pela ausência de uma verdadeira “classe empresarial”. Este último ponto merece ser visto com algum detalhe, pois é um dos “cavalos de batalha” desta tradição interpretativa.

O argumento básico sobre a ausência de uma classe empresarial centra-se em dois elementos: o destino final do lucro mercantil e a dependência ideológica e social dos negociantes frente aos proprietários de terras. A predominância de um sistema de valores oriundo da aristocracia fundiária e a manifesta hostilidade desta ao comércio<sup>2</sup>, teriam induzido os

negociantes, segundo este raciocínio, a reinvestirem os lucros do comércio em terras, por serem estas a fonte primeira de prestígio social e de poder político, com o conseqüente abandono de suas atividades mercantis. A esta autofagia da classe mercantil se somariam, como fatores limitantes, as deficiências de certos elementos de infra-estrutura, como o pequeno desenvolvimento de uma legislação comercial apropriada<sup>3</sup> e a ausência de inovações tecnológicas de porte na agricultura, estagnada a despeito de uma maior intensidade e especialização da produção<sup>4</sup>. Para Garnsey e Saller, deste modo,

“o poder essencial e a verdade do modelo da cidade-consumidora podem ser admitidos...a cidade era a base dos grandes proprietários de terras, que eram também seus habitantes mais ricos, e o centro e foco de suas despesas, que eram mantidas, em grande parte, por seus investimentos no campo” (1987, p. 49)

No âmbito de um tal modelo, a idéia de crise - como o ponto final de um desenvolvimento que, afinal, teria sido bastante limitado, tem escassa relevância (1987, p. 59 e segs.). Se mudarmos de ambiente cultural, no entanto, e nos deslocarmos do mundo anglo-saxão para a Itália, nos defrontaremos com um sólido e influente grupo de pesquisadores para os quais a noção de crise, como corolário de um conceito mais amplo de “modo de produção escravista”, é uma peça chave em seu modelo interpretativo<sup>5</sup>. A ênfase, aqui, é toda outra: o desenvolvimento da economia itálica entre o final da República e o Principado é visto através das transformações nas forças e estruturas produtivas, sobretudo no campo<sup>6</sup>, e a avaliação dos resultados desse processo é francamente positiva.

Segundo este modelo, a agricultura romana no período teria sido marcada pela sucessão de três formas principais de produção: a da tradicional pequena propriedade camponesa, em crise desde a guerra anibálica e já marginalizada no curso do século II a.C.; e da média propriedade escravista, centrada em *uillae rusticae*, que se expandiria notavelmente após a segunda guerra púnica, às expensas dos pequenos proprietários, florescendo até o século I d.C.; por fim, com a crise do escravismo, o desenvolvimento progressivo do latifúndio, visível desde o final da República e destinado a prevalecer sob o Principado. Destas, a forma intermediária, como resultado da inversão em terras públicas, ou nas antigas áreas camponesas, das riquezas acumuladas pela classe dirigente romana durante a expansão imperial, seria aquela mais dinâmica, a verdadeira responsável pelo grande desenvolvimento das forças produtivas e das trocas mercantis.

A “*uilla escravista*”, reconhecível nas “descrições” dos escritores agrários, teria sido, assim, o verdadeiro motor da economia romana entre os séculos II a.C. e II d.C., introduzindo novas formas de cooperação e especialização do trabalho escravo e voltando-se decididamente para a produção mercantil destinada, sobretudo, aos mercados do Ocidente romano<sup>7</sup>. Essa combinação de escravidão com uma produção intensiva e com fins lucrativos comporia o que Carandini denominou de “um caso de desenvolvimento pré-capitalista”, do qual seriam exemplos, igualmente, a “Idade Média tardia” e as monarquias absolutistas (1980, p. 14 e ss.).

Longe de se constituir num simples retorno às antigas concepções modernizantes, o modelo proposto por esta corrente atesta o grau de refinamento do debate contemporâneo: Garnsey e Saller parecem admitir, para a economia romana, uma fase de desenvolvimento moderado, sobretudo das trocas mercantis, mas preferem centrar-se no caráter limitado desse processo. Já para Carandini, os fatores progressistas da economia romana são o centro mesmo das atenções, mesmo que esse “progresso” manifeste-se sob uma forma limitada. Centremo-nos, por um instante, nos limites desse desenvolvimento para os marxistas italianos.

Em primeiro lugar, o desenvolvimento impulsionado pelas “manufaturas escravistas” (Carandini, 1979, p. 31) teria se limitado geograficamente à Itália central tirrênic<sup>8</sup>, formando o que Carandini definiu como uma “exceção dominante” (1980, XXV). Na formulação de G. Pucci, essa combinação conceitual de dominância e excepcionalidade visa conferir “a um sistema

quantitativamente (geograficamente) minoritário uma hegemonia qualitativa, capaz de subordinar (comercialmente) regiões distantes e mesmo todo o Império, ao menos nos três ou quatro séculos em torno da era vulgar” (Pucci, 1985, I, 1, 17). Há, portanto, uma limitação espacial ao desenvolvimento das forças produtivas e o “modo de produção escravista”, embora se sobreponha e influencie formas mais arcaicas de produção, tem uma capacidade relativamente restrita de expansão e de penetração.

Já o balizamento cronológico é dominado pela idéia de crise: corroída por contradições internas e externas, a energia com que o “modo de produção escravista” gerou seu “desenvolvimento” se teria esgotado num breve lapso de tempo. As causas são as mesmas apontadas por Rostovtzeff (concorrência provincial) e por Staerman (dificuldades de gestão, inelasticidade das unidades produtivas). A comprovação documental, no entanto, enfatiza as recentes descobertas da arqueologia: os mapas de distribuição de sítios rurais, que parecem colocar a crise no período antonino (Carandini, 1985, I, 1, 53) e, sobretudo, as ânforas, itálicas ou importadas, encontradas em camadas superpostas nas Termas do Nadador, em Óstia, o principal porto de Roma. Os gráficos elaborados a partir destas ânforas, por sua vez, parecem indicar um aumento geral das importações provinciais já em época Júlio-Cláudia, com o correspondente declínio das produções itálicas<sup>9</sup>.

Limites espaciais e cronológicos, portanto. Mas o traço mais original e fecundo da escola italiana talvez tenha sido a identificação de limites estruturais à produção de mercadorias no mundo romano: limites que seriam internos, intrínsecos às próprias unidades produtivas, ao modo como eram geridas as propriedades rurais. Seguindo um modelo desenvolvido por Witold Kula para a Polônia medieval, Carandini viu, na “*uilla* escravista” uma estrutura “bissetorial”: no interior das *uillae* existiriam duas esferas distintas de produção, uma voltada para o mercado, com fins lucrativos e organizada racionalmente; a outra encarregada da subsistência da própria fazenda e de seus escravos, reproduzindo as antigas práticas da exploração camponesa (1983, p. 177 e ss.)<sup>10</sup>. As esferas do mercado e da autarquia, desta forma, se combinariam de modo original, como as duas metades inseparáveis do próprio processo de produção escravista. O que as *uillae* possuísem de dinâmico em seu setor mercantilizado, teriam também de arcaico na busca de uma auto-suficiência que as isolava, enquanto consumidoras, do próprio mercado ao qual destinavam parte de sua produção<sup>11</sup>.

Mesmo se levarmos em conta as influências e concessões mútuas, os dois modelos que empregamos nesta exemplificação parecem se contrapor frontalmente, como a estagnação se opõe ao crescimento. Dependem, na verdade, de visões completamente distintas da História humana e o debate entre os pesquisadores, a despeito de seu tom técnico e profissional, não deixa de expressar o confronto entre ideologias políticas diversas. Não é preciso insistir sobre este aspecto. Mais inesperado, talvez, é o fato de podermos identificar, entre os dois modelos, certas semelhanças não visíveis na superfície de suas discordâncias. Se os encarmos a uma certa distância, buscando suas perspectivas mais globais, veremos que certas semelhanças, pouco a pouco, tenderão a se sobrepor ao que pareciam ser diferenças fundamentais. Exploremos um pouco essa similitude.

Ambos os modelos, com efeito, atuam no âmbito de uma visão excessivamente uniforme e restrita da sociedade romana, em particular da sociedade rural, sempre descrita por meio de algumas categorias básicas - senadores, aristocracias municipais, camponeses. Garnsey e Saller concebem a estrutura agrária romana através de uma divisão mais ou menos rígida. Por um lado o que denominam “ricos” (*wealthy*), caracterizados por possuírem propriedades rurais complexas, fragmentadas, por vezes espalhadas em diferentes territórios. Os “ricos” podem ser subdivididos em três grandes categorias: a) nobreza local (*local gentry*), cujas terras se concentravam numa única região; b) senadores médios (*middle ranking*) e cavaleiros de origem municipal, que detinham propriedades em mais de um centro e c) os membros mais ricos da elite romana, com vastas

propriedades na Itália e nas províncias. No outro extremo, e opondo-se aos ricos como um todo, os “camponeses pobres” (*peasants*), sobre os quais os textos antigos revelam pouco interesse e que sobreviviam praticando uma agricultura de subsistência, em pequenos lotes de terra, fosse como proprietários, em permanente declínio, ou como arrendatários<sup>12</sup>.

Essa simplificação da estrutura social do campo manifesta-se, de modo ainda mais acentuado, no grupo italiano, para o qual as “*uillae* escravistas” aparecem, com frequência, como o apanágio quase exclusivo das “elites dirigentes” de Roma (Pucci, 1985, I, 1, 17), em particular de um reduzido círculo de famílias senatoriais (Carandini, 1980, XXV). A esta elite fariam contraponto os pobres camponeses, reduzidos a uma agricultura de subsistência e em constante diminuição, frente à introdução maciça de estrangeiros escravizados. E a mão-de-obra escrava predominaria, já a partir do século II a.C., em diferentes áreas do mundo rural da Itália tirrênica. É importante insistir sobre a homogeneização que tais modelos impõem à interpretação do material arqueológico disponível, sobretudo das casas de fazenda, como veremos<sup>13</sup>.

Há, no entanto, uma semelhança menos evidente, uma confluência de perspectiva entre os dois modelos, que se deixa entrever no uso comum de categorias que soam estranhamente contemporâneas: “caso de desenvolvimento”, “subdesenvolvido”, “país em desenvolvimento”<sup>14</sup>. Tais expressões, a despeito de seu significado aparentemente contrastante, expressam no fundo uma mesma perspectiva, um mesmo modo de olhar para o passado a partir do presente. Garnsey, Saller e Carandini partem, explicitamente, de uma certa imagem do mundo industrial contemporâneo em sua singularidade histórica, que atua, em seus textos, como o parâmetro oculto que anima a descrição e avaliação da economia romana<sup>15</sup>. É verdade, por outro lado que o modo de utilização desse parâmetro não é o mesmo. Garnsey e Saller trabalham com quantidades temporais discretas, com mundos distintos do nosso; voltam-se para o “outro”. Para ambos, a descontinuidade entre Roma e o mundo contemporâneo não é uma mera questão de cronologia. Ela é uma relação lógica: a economia industrial capitalista age como uma espécie de medida-padrão de conceitos como desenvolvimento tecnológico, mercantilização e racionalidade, à qual são contrapostas as realizações econômicas do mundo romano. Estas últimas aparecem, assim, em negativo, definidas pelo que não são, por aquilo que não conseguiram atingir como meta ideal. O movimento interpretativo proposto por Garnsey e Saller assemelha-se ao do antropólogo que, saindo do mundo urbano atual, investiga realidades “primitivas” contemporâneas, cujo “atraso” é função de uma descontinuidade espacial, mental ou social, mas não do mero transcorrer de um tempo contínuo.

Já para o grupo italiano a sucessão cronológica tem uma importância fundamental. O presente é o ponto atual de um processo que abarca o conjunto da História humana e a ordena numa grande linha. Mas o tempo, tão fundamental, é visto sob um ângulo particular, que pode ser sintetizado pela famosa expressão de Marx: “a anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco”<sup>16</sup>. Segundo a formulação de Massimo Brutti:

“...o presente (é) o nível a partir do qual se move a consciência, como totalidade na qual se distribuem, seguindo uma ordem diferente da de sua gênese, as categorias que reencontramos esboçadas ou justapostas em momentos precedentes do processo histórico... O itinerário conceitual assim descrito tem como ponto de partida as formas fenomênicas mais acabadas, ou antes sua aparência, e tem como resultado a construção do esquema heurístico (crítico) que implica em pesquisa histórica sobre o passado e sobre a especificidade do presente” (Brutti, 1978:16-17)<sup>17</sup>.

Desta forma, enquanto Garnsey e Saller investigam o passado procurando demonstrar sua irreduzibilidade absoluta ao presente, os marxistas italianos buscam antecipações, elementos do futuro - como mercado ou crescimento econômico - que se encontrariam, embrionariamente, no passado, e que se manifestariam segundo determinações próprias, porquanto não plenamente

desenvolvidas. O conceito de “modo de produção escravista” que empregam não é senão a seleção e combinação dos elementos mais “modernos” da economia romana, cujo sentido histórico advém de sua posição particular enquanto momento na construção do presente (em termos lógicos e cronológicos).

“Momento” é um termo frouxo: “etapa” expressaria possivelmente melhor essa noção de temporalidade, não fossem as conotações estalinistas da palavra. “Momentos”, em todo caso, não devem aqui ser entendidos como unidades temporais vagas e homogêneas de um tempo uniforme. Para este modelo, cada momento se propõe na História como uma entidade *sui-generis*, diferente de seus antecessores e sucessores, definida por um “modo de produção” que é dominante, mesmo que seja exceção. Daí a centralidade da noção de crise, que permite passar, aos saltos, de um “momento” determinado, de um “modo de produção”, àquele que o sucede e supera. O conceito de “crise”, para os marxistas italianos, passa assim a ocupar o lugar que fora da “Revolução”, décadas atrás - um conceito que se podia aplicar a 1680, 1789, 1917, mas não, certamente, ao declínio do mundo greco-romano. De qualquer forma, tampouco esse conceito de crise parece dar conta da antigüidade tardia, que é, na verdade, uma ponte sem nome que liga, na história européia, o presente ao remoto passado<sup>18</sup>.

## Para além dos Modelos

Um dos elementos-chaves dos modelos correntes para se interpretar a economia romana parece consistir, precisamente, nessa perspectiva teleológica de se encarar o passado. Procedimento que opera, a nosso ver, como que um achatamento, uma redução na historicidade plena dos fenômenos investigados. Definido um modelo de funcionamento da sociedade romana - através de suas semelhanças e diferenças com o presente - este passa a atuar como uma entidade homogênea, sem ou quase sem história interna, válido como um todo para o período em que foram vigentes as condições utilizadas em sua definição. Garnsey e Saller, sobretudo, empregam uma delimitação temporal muito ampla, atuando no interior de um tempo longo, imóvel e amorfo, sem grandes transformações em seu decorrer. Mesmo para o grupo italiano, no entanto, o tempo é apreendido nos limites de uma determinada lei de transformação, uniforme e cadenciada, que identifica uma certa sucessão de fases de crescimento, entre os séculos II a.C. e II d.C., e depois uma crise abrupta.

Tais modelos, de filiação marxista ou weberiana, são úteis, sem dúvida, para se enquadrar e explicar processos históricos de longa duração. Mesmo sua perspectiva “presentista”, que parte da suposta ordenação do real no presente para analisar sociedades passadas, tem seus pontos de interesse e é, em certa medida, inevitável. Modelos, contudo, pela ordenação lógica e estruturada que conferem à realidade, correm o risco de se converter em “camisas de força” do pensamento, atalhos que obviam a complexidade e as contradições inerentes às próprias fontes de informação. Seu caráter sistemático e abrangente admite com dificuldade a introdução de novos dados - pela ampliação do campo documental ou pela reinterpretação de fontes já conhecidas - a não ser na medida em que confirmem seus pressupostos<sup>19</sup>. Abrir as portas à balbúrdia da realidade dos documentos, explorar suas incongruências, fugir das analogias fáceis buscando sobretudo a diferença pode ser, às vezes, um meio para se revitalizar os próprios modelos, para descobrir ordenações diversas, relações insuspeitadas.

Nem se pode afirmar que a historiografia tenha permanecido insensível a isto: manifesta-se, nos últimos anos, uma tendência crescente para se privilegiarem perspectivas mais históricas, dando conta de processos a longo prazo, valorizando ritmos que podem ser lentos, contínuos e diferenciados regionalmente; buscando a gênese e os desenvolvimentos e não apenas avaliando os resultados (como fazem, via de regra, os modelos).

A documentação arqueológica se adapta muito bem a essa busca de uma maior profundidade cronológica. Do ponto de vista da Arqueologia, em particular, é possível inserir o grande desenvolvimento produtivo do final da República e do Principado num longo processo de densificação da ocupação humana que remonta à época do Bronze e se intensifica a partir do século VIII a.C., como parte da progressiva integração da Península no circuito do intercâmbio de idéias e bens do Mediterrâneo, processo que parece ocorrer sem rupturas drásticas, embora com ciclos longos de crescimento e retração (Potter, 1985, p. 72 e ss.).

## Arqueologia rural e tradição textual

Ao lado de uma documentação escrita relativamente numerosa, mesmo que de difícil interpretação, os dados arqueológicos, cuja quantidade cresce constantemente, têm fornecido algumas peças importantes para acompanharmos esse processo em seus momentos de expansão e inflexão. Os suportes de informação são de caráter variado e multiforme englobando, potencialmente, todo e qualquer vestígio da vida material romana, na medida em que se possa relacioná-lo com o mundo da produção, do consumo e da troca. Em vista da importância crucial da agricultura no conjunto da produção econômica no período romano, as fontes de informação de origem extra-urbana revestem-se de um grande interesse. Como mostram os levantamentos de superfície efetuados na Etrúria meridional, algumas regiões da Península conheceram um notável adensamento do habitat rural a partir, sobretudo, do terceiro século a.C.<sup>20</sup>.

Os sítios rurais, que conhecemos por escavações e prospecções, representam, em grande parte, antigos núcleos de fazendas, sedes de unidades produtivas que foram, nos séculos finais da República, o grande motor da expansão agrícola na Itália. As ruínas desses edifícios rurais constituem uma categoria documental complexa, cujo estudo exige uma análise acurada de suas estruturas arquitetônicas, bem como de uma vasta gama de produtos artesanais, elaborados no local ou importados dos centros urbanos. A história de tais edifícios é portanto, e simultaneamente, um excelente índice dos processos econômicos em curso na Península e sua materialização mais concreta: um ponto focal para se entender esta questão central da História Antiga, a da relação entre campo e cidade, e para se assentar o debate sobre o desenvolvimento das atividades econômicas no mundo romano.

Esses edifícios rurais, que sediavam e organizavam a exploração dos territórios agrícolas, possuem, enquanto categoria documental, algumas características específicas, com as quais podemos delimitar sua importância como fonte de informação. A primeira delas é sua quase ubiquidade: presentes em quase toda a Península, mesmo nas áreas mais internas (com exceção das regiões mais elevadas da cadeia apenínica), os edifícios rurais compõem uma categoria documental numericamente significativa e que, pela atividade arqueológica, cresce constantemente. Sua presença maciça no subsolo italiano denuncia uma densidade de ocupação extremamente elevada no período romano, insuperada, em muitas regiões, até meados de nosso século. Além disso, o interesse por tais sítios iniciou-se cedo na cultura ocidental: desde o Renascimento, ao menos, os restos de edifícios rurais têm sido objeto de descrições e escavações e o levantamento dos vestígios visíveis ou aflorantes possui já uma longa história. Existe, portanto, um notável *corpus* documental já constituído que pode e deve servir como ponto de partida para o estudo da organização do espaço rural e de suas formas arquitetônicas.

Mas não é só isso. Há um aspecto que acentua a especificidade dos edifícios rurais como documento material. Como se sabe, a tradição textual legou-nos raros elementos da cultura técnica romana e de sua literatura. Possuímos apenas uns poucos manuais de *arquitetura* e de *engenharia militar*, além da grande enciclopédia de Plínio, que em meados do século I de nossa era resumiu, na sua *Historia Natural*, saberes técnicos de diversas origens. O interesse dos copistas

medievais, no entanto, garantiu a preservação de alguns manuais romanos - distribuídos entre meados do século II a.C. e o Principado - que descrevem, em detalhe, os princípios fundamentais da agricultura romana em seu momento mais dinâmico<sup>21</sup>.

Através deles podemos vislumbrar como, para a aristocracia romana, deveria ser o funcionamento ideal de suas fazendas, ter uma noção de sua extensão e do tipo de mão de obra empregado, dos produtos elaborados e de sua destinação. Podemos, além disso, saber como representavam seus edifícios rurais para si mesmos, que funções estes deviam preencher, a que necessidades atendiam - não apenas econômicas, mas sociais no sentido mais amplo. Tais autores, o que para nós é de grande importância, revelaram um aguçado interesse pelas sedes de suas propriedades, ou *uillae rusticae*, da qual dão imagens detalhadas, mesmo que difíceis de interpretar. Nestes manuais, os edifícios rurais aparecem como algo mais que meros núcleos habitacionais: são unidades produtivas em si, congregando o instrumental rústico, as reservas de água, os depósitos e celeiros e, sobretudo, centralizando o beneficiamento da produção agrícola, com prensas e moinhos sofisticados. Essa preocupação com os edifícios reflete-se na busca de uma arquitetura ideal, na qual espaço e função encontrariam sua combinação mais útil, bela e produtiva<sup>22</sup>.

A essa literatura de caráter técnico somam-se diferentes registros escritos sobre os edifícios rurais, que demonstram uma intensa preocupação das elites romanas com as coisas do campo, fonte de suas rendas e local privilegiado para o exercício do *otium*. São cartas, poemas, escritos de caráter histórico ou moralizante. É preciso ressaltar a excepcionalidade desta documentação para o arqueólogo. As casas de fazenda romanas talvez sejam a única categoria arqueológica, o único elemento material do sistema produtivo romano, para o qual dispomos de um discurso escrito coerente e articulado, que evolui dentro de modos e tempos que podem ser determinados. A possibilidade de se confrontar estes textos com os restos arqueológicos é infinitamente maior do que para outros documentos materiais - na atribuição de funções a espaços e na interpretação do sentido cultural das formas e espaços arquitetônicos. Isto representa uma grande vantagem, mas traz também seus riscos.

O potencial informativo dos edifícios rurais, na verdade, é limitado por alguns fatores. Em primeiro lugar, o *corpus* documental, embora extenso, é representado em sua maioria por publicações de má qualidade, resultado freqüente de escavações apressadas ou mal conduzidas, que dificilmente respondem às questões mais prementes que tentamos colocar-lhes. Grande parte das descrições e dos levantamentos planimétricos de que dispomos é, na prática, inutilizável. Além disso, o *corpus* representa uma seleção operada ao longo de séculos (como veremos adiante), e que privilegiou determinados tipos de edifícios, em geral os mais evidentes e luxuosos, em detrimento daqueles mais simples que estão, certamente, sub-representados.

O defeito principal do *corpus*, contudo, não advém tanto de sua constituição, como do modo habitual de sua utilização. Persiste uma tendência em empregar os documentos arqueológicos como simples complemento às fontes escritas, como exemplificação ou ilustração destas<sup>23</sup>. Em muitos trabalhos, os escritores agrários aparecem como a chave, quase exclusiva, da interpretação dos edifícios escavados, em particular na atribuição de sentido e função a determinados aposentos ou lugares. Como se os textos escritos representassem uma descrição objetiva da realidade, imediatamente utilizável e absolutamente paralela aos restos arqueológicos! Como se todos os edifícios rurais romanos seguissem um mesmo receituário, obedecessem às mesmas regras, às mesmas prescrições de Catão, Varrão ou Columella!

Tal paralelismo é insustentável: documentos escritos e arqueológicos diferem radicalmente em suas condições de produção e seu emprego depende de procedimentos críticos totalmente diversos. No âmbito da tradição escrita, por exemplo, reconhece-se hoje que os textos dos escritores agrários não são relatos neutros, nem descrições "exatas", mas a expressão de determinados pontos de vista, de certas posturas, que dependem do lugar ocupado por seus autores na

sociedade romana, de seus objetivos, do modo de sua inserção numa tradição “agrônômica”, do interesse de seu público e, até mesmo, de certas idiosincrasias.

A origem social de tais textos e, portanto, a representatividade de seu discurso, remete a segmentos sociais muito específicos, sobretudo aos senadores e cavaleiros residentes em Roma - e não, como se pressupõe muitas vezes, à totalidade do complexo mundo rural da Península. Os textos conservados, além disso, cobrem um arco cronológico de mais de três séculos, período que observou mudanças de grande porte na agricultura e na própria reflexão romana a respeito. Mas não é só isso: o ângulo descritivo dos escritores agrários varia enormemente, por vezes no interior de um mesmo texto. Certas referências são bastante específicas, remetendo a realidades regionais, locais ou mesmo, como em Catão, a unidades produtivas singulares e concretas; outras são excessivamente abstratas, representando generalizações sobre a agricultura itálica, ou mesmo mediterrânea, cujas condições de validade, para cada região, não podemos controlar. Em Columella, sobretudo, o discurso sobre a agricultura romana assume um caráter de “idealidade” e a descrição do real se confunde, freqüentemente, com seu projeto de uma fazenda perfeita, em que as condições de produção e os níveis de rentabilidade sejam ideais.

Como vemos, décadas de estudos detalhados deram à crítica da tradição textual certos parâmetros que, embora nem sempre observados, permitem circunscrever, com alguma precisão, os limites e o valor de suas informações. No campo da documentação arqueológica, contudo, a situação é bem menos alentadora. A função que lhe é atribuída nos estudos contemporâneos, de simples ilustração aos textos escritos, impediu, de certa forma, o desenvolvimento de uma crítica própria, autônoma, que pudesse explorar suas possibilidades informativas e fixar seus limites inerentes. Ao contrário da crença geral, os restos arqueológicos não são um dado bruto e direto sobre as realidades passadas, nem sua materialidade enquanto objetos lhes confere uma segura “objetividade” informativa. De certo modo, sua interpretação é mais complexa, e determinada por mais recortes, do que aqueles próprios à informação escrita. Os vestígios arqueológicos representam, para cada período, uma parcela mínima do mundo material em que foram produzidos e utilizados, cuja extensão é delimitada por condições de deposição e de preservação que diferem de material a material e de sítio a sítio. Para um *corpus* documental como o nosso, que se constituiu através de séculos, temos ainda que considerar as diferentes condições de sua recuperação, os diversos métodos empregados, os interesses variados que informaram os levantamentos e escavações, o modo como pontos de vista concorrentes ou sucessivos influenciaram na interpretação dos edifícios e na produção de nossos documentos de base: relevos planimétricos, descrições de sítios e objetos, reprodução das relações estratigráficas e espaciais etc. Equacionar tais fatores, fixar certos parâmetros de crítica é, sem dúvida, o ponto de partida para se extrair dos dados arqueológicos informações mais seguras e independentes, diversas daquelas que obtemos dos textos escritos.

## Conclusão: Perspectivas

Do que foi dito, podemos vislumbrar a existência de um espaço analítico pouco explorado, cuja contribuição para o estudo da agricultura e da economia romanas pode ser proveitosa. Para explorarmos este campo, contudo, devemos seguir certos passos, percorrer alguns caminhos que são quase obrigatórios. Não basta, como é corrente, pinçar sítios selecionados *que illustrem* argumentos específicos ou confirmem eventuais hipóteses: é preciso, em primeiro lugar, efetuar um levantamento sistemático da documentação existente, constituindo um *corpus* abrangente e, ao mesmo tempo, coerente em termos espaciais e cronológicos. Para analisar este *corpus* é fundamental ter consciência das condições de produção de cada documento, desenvolvendo uma crítica apropriada ao material arqueológico. Os edifícios rurais são, também eles, artefatos, a

despeito de sua complexidade ou duração, e devem ser inseridos em seu contexto temporal e geográfico. Só assim poderemos compreender a origem das formas arquitetônicas do campo, sua difusão e evolução, suas determinações cronológicas, suas alterações de sentido e função. Enquadramento cronológico, tipologia, análise espacial, estudo das técnicas e materiais são instrumentos à disposição do arqueólogo que devem ser empregados como o fundamento de uma visão própria, que assuma o risco de partir do dado material para a totalidade social - uma visão para a qual o texto escrito seja indício, pista, auxílio, mas não a base única do processo de reconstrução da história passada.

Não é necessário, nem conveniente, acentuar em demasia os tons do contraste entre documento material e textual: ambos são produto de uma mesma época e, portanto, aspectos de um mesmo universo social, ainda que deste nos revelem facetas diferentes e que dependam de estratégias de pesquisa também diferenciadas. Seu uso combinado, embora difícil, é uma premissa básica para a escrita de uma história mais abrangente, mais “total”. Mas isto nos obriga a empregar um outro tempo, uma perspectiva temporal adequada ao nosso objeto. A interpretação de períodos da História humana como sistemas mais ou menos fechados, auto-explicáveis, é útil para um tratamento comparativo entre momentos e espaços geográficos diferentes, mas prejudica a compreensão da História enquanto processo, enquanto permanente devir. Talvez seja o momento de renunciar momentaneamente aos modelos estanques, acompanhar passo a passo o lento evoluir dos processos históricos, abandonando a busca das essências pelo estudo das gêneses, que tanto abominava ao pensamento “estruturalizante” dos anos 60/80. Os documentos arqueológicos têm, precisamente, essa capacidade precípua de abarcar e compreender as longas cadências, os processos lentos de mudança nas formas e funções que as sociedades atribuem ao mundo material. Mesmo no caso de uma documentação fragmentária, descontínua e com vícios de constituição, como aquela relativa aos edifícios rurais romanos, essa perspectiva é prometedora e merece ser experimentada.

## Notas

- 1 - Assim Sombart definia sua “cidade-consumidora”: “By a consumer city I mean one which pays for its maintenance not with its own products, because it does not need to. It derives its maintenance rather on the basis of a legal claims such as taxes or rents, without having to deliver return values”, em Finley, 1984, p. 10. Para um uso indiscriminado do conceito veja-se Latouche, 1970, p. 17 e ss.
- 2 - Não é nossa intenção criticar em detalhe os argumentos empregados em favor desse modelo. O uso que fazem das fontes romanas, contudo, parece sintomático. Citemos apenas um exemplo: no prefácio do *De Agri cultura* de Catão, de meados do II a.C., que Garnsey & Saller tomam como expressão maior dessa “manifesta hostilidade”, não se encontra qualquer crítica ou oposição ao comércio como tal, que é visto como mais lucrativo que a própria atividade agrícola. O que Catão acentuava, em seu texto, é que os rendimentos da agricultura eram mais estáveis e seguros, além de serem, politicamente, mais proveitosos. Mesmo o capítulo XLII do primeiro livro do *De Officiis* de Cícero, peça obrigatória em raciocínios do gênero, distinguia muito claramente entre o pequeno comércio varejista, que considerava degradante, e o grande comércio (o comércio marítimo), ao qual Cícero não fazia nenhuma objeção. Sobre a participação dos próprios senadores no comércio, veja-se D’Arms, 1980, p. 77-90.
- 3 - Este último ponto parece ser uma variante do clássico argumento de Mickwitz em torno das deficiências dos cálculos contábeis entre os romanos (Mickwitz, 1937).

- 4 - Hopkins (1984, p. 20) segue uma linha análoga, ao afirmar que “quello di Roma e uno dei pochi esempi ben documentati di una società pre-industriale che subì un rapido cambiamento sociale in un periodo di stagnazione tecnica”.
- 5 - Seu esforço conjunto resultou numa série de publicações coletivas, algumas bastante influentes, como *Società Romana e Produzione Schiavistica I-III* (Bari, Laterza, 1981) e, sobretudo, *Settefinestre - una villa schiavistica dell'Etruria romana* (Modena, Panini, 1985). Resalve-se que apresentamos aqui apenas linhas gerais, desconsiderando certas diferenças de postura entre os marxistas italianos e, mesmo, a própria evolução de seu pensamento.
- 6 - Mas dando uma grande importância, igualmente, ao desenvolvimento do artesanato urbano, cf. Pucci, 1981, p. 99-121 e Carandini, 1980, p. 17-18; 1981, p. 255-259.
- 7 - A periodização, como veremos, é bastante fluida, sobretudo para o período final desse processo - sua “crise”.
- 8 - Numa área definida, aproximadamente, pelos rios Arno ao norte, Tibre a leste e pela península sorrentina ao sul, cf. Pucci, 1985, I, 1, 17, que admite certas nuances.
- 9 - Observe-se que, para Rostovtzeff, o índice da crise era, sobretudo, a proliferação da produção de cerâmicas de luxo - a *terra sigillata* - nas províncias ocidentais e que suas origens eram urbanas (Rostovtzeff, 1933, p. 236). Sem entrar no mérito da noção de crise como tal, vale lembrar que as fontes escritas prestam-se a diferentes interpretações, sobretudo o célebre Edito de Domiciano em 92 d.C. (Suetônio, Domit., VII, 2), vejam-se, a respeito, Rostovtzeff, 1933, p. 237-238, Purcel, 1985, p. 1 e ss., Patterson, 1987, p. 115 e ss. e, sobretudo, Tchernia, 1984, p. 483-484 e 1986, p. 221-230.
- 10 - Carandini aplica sua noção de bisetorialidade a uma passagem célebre de Columella (III, 3), na qual o agrônomo romano defendia a rentabilidade de um vinhedo e que se constituiu numa das pedras de toque das discussões sobre a racionalidade econômica dos romanos. Sua interpretação da passagem é bastante original e interessante (para visões diferentes do mesmo trecho vejam-se Mickwitz, 1937, p. 585-587, Martin, 1971, p. 370-373, Duncan-Jones, 1982, p. 48-59, Finley, 1980, p. 160)
- 11 - Uma crítica pertinente deste modelo encontra-se em Foxhall, 1990, p. 99-100.
- 12 - Garnsey utiliza-se, para sua classificação, dos valores mínimos expressos nas tábuas alimentares de Veleia e dos Ligures Baebiani (66-75).
- 13 - Diversos autores têm insistido, recentemente, sobre a necessidade de se admitir uma maior complexidade na estrutura social do campo romano, vejam-se, em particular, as observações de Gabba, 1982, p. 380-385, Vallat, 1987, p. 329 e Foxhall, 1990, p. 113.
- 14 - “A developing country” é como Duncan-Jones define o Império romano (Duncan-Jones, 1978, p. 1).
- 15 - Garnsey/Saller, 1987, p. 63; Carandini, 1980, p. 12.
- 16 - “*L'Anatomia della Scimmia*” é, precisamente, o título de um livro de Carandini (1979).
- 17 - Veja-se, também, no mesmo volume, Schiavone, 1978, p. 78-79.
- 18 - Vejam-se as observações de Finley, 1984, p. 5-6. Carandini, como vimos, supõe uma sucessão linear de três formas de apropriação do solo e de organização do trabalho na Itália romana: pequena propriedade camponesa, *uilla* escravista e latifúndio. Se lhe perguntassem a que modo de produção corresponderia o primeiro, diria sem dúvida, ao “modo de produção antigo” ou “arcaico”, próprio das cidades-estados da Grécia arcaica e clássica e das romano-italicas do período médio-republicano (Carandini, 1980, LII; as *uilla rusticae*, como sabemos, ao “modo de produção escravista”; mas a que modo de produção corresponde o latifúndio? Que modelo seria aplicável a ele?

- 19 - Os arqueólogos marxistas italianos, por exemplo, projetam suas escavações (Settefinestre, Giardino Vecchio) como “testes” do modelo que empregam e que acaba sempre, reiteradamente, confirmado e fortalecido.
- 20 - Potter, 1985:72, que fala numa verdadeira “explosão demográfica” na Etrúria meridional: o número de sítios atestados ao redor de Veios, por exemplo, cresceu de 16 a 137 entre os séculos VIII e VI a.C., atingindo 242 no final da República (Potter, 1985, tabelas 2,3 e 5).
- 21 - São eles: o *De Agri Cultura*, de Catão, de meados do século II a.C.; o *De Re Rustica*, de Varrão, composto em forma dialógica no final da República; o *De Re Rustica*, de Columella, de meados do século seguinte, além dos livros XIV a XX da Enciclopédia de História Natural de Plínio, ligeiramente posteriores ao tratado de Columella. Uma obra mais tardia é o *De Re Rustica* de Paládio. Sobre os agrônomos romanos veja-se, com proveito, Martin, 1971.
- 22 - A associação entre beleza e rentabilidade é uma preocupação constante dos escritores agrários romanos, em particular de Varrão e Columella; veja-se a respeito Carandini, 1985, I, 1, 117.
- 23 - Exemplo cabal desse tratamento ilustrativo da documentação arqueológica é a análise dos edifícios rurais por White, 1970, p. 415-445

## Referências Bibliográficas

- BRUTTI, M. Introduzione, *Analisi marxiste e societa antiche*. Roma: Riuniti, 1978, p. 9-44.
- CARANDINI, A. *L'anatomia della scimmia. La formazione economica della societa prima del capitale*. Turim: Boringhieri, 1979.
- CARANDINI, A. Il vigneto e la villa dl fondo di Settefinestre nel Cosano: un caso di produzione agricola per il mercato transmarino, *The Seaborne Commerce of Ancient Rome: Studies in Archaeology and History*. Roma: American Academy, 1980, p. 1-10.
- CARANDINI, A. Prefazione - “Quando la dimora dello strumento e l'uomo, Kolendo, J. *L'Agricoltura nell'Italia Romana*. Roma: Riuniti, 1980, IX-LX.
- CARANDINI, A. Roma imperialistica: un caso di sviluppo precapitalistico, *The Seaborne Commerce of Ancient Rome: Studies in Archaeology and History*, Memoirs of the American Academy in Rome, vol. XXXVI, 1980, p. 11-20.
- CARANDINI, A. Sviluppo e Crisi delle Manifature Rurali e Urbane, *Societa Romana e Produzione Schiavistica II*. Bari: Laterza, 1981, p. 249-260.
- CARANDINI, A. Columella's vineyard and the rationality of the Roman economy. *Opus*, 2, 1, 1983, p. 177-203.
- CARANDINI, A. et alii. *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria Romana*. Modena: Panini, 1985.
- D'ARMS, J. Republican Senators' involvement in commerce in the late Republic: some Ciceronian evidence, *The Seaborne Commerce of Ancient Rome: Studies in Archaeology and History*. Roma: American Academy, 1980, p. 77-90.
- DUNCAN-JONES, R. *The Roman Empire - Quantitative Studies* (2nd ed.). Cambridge: University Press, 1982.
- FINLEY, M. *A Economia Antiga*. Porto: Afrontamento, 1980.
- FINLEY, M. The study of ancient Economy: further thoughts. *Opus*, 3, 1, 1984, p. 5-11.
- FOXHALL, L. The dependant tenant: land leasing and labour in Italy and Greece, *Journal of Roman Studies*, LXXX, 1990, p. 97-114.

- GABBA, E. Per la storia della società romana tardo-repubblicana. *Opus*, I, 2, 1982, p. 373-387.
- GARNSEY, P. & SALLER, R. *The Roman Empire: economy, society and culture*. Londres: Duckworth, 1987.
- MARTIN, R. *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*. Paris: Belles Lettres, 1971.
- MICKWITZ, G. Economic Rationalism in Graeco-Roman Agriculture, *The English historical Review*, CCVIII, 1937, p. 577-589.
- PATTERSON, J. Crisis: What crisis? Rural change and urban development in imperial appennine Italy, *Papers of the British School at Rome*, LV, 1987, p. 115-146.
- POTTER, T. *Storia del Paesaggio dell'Etruria meridionale. Archeologia e trasformazioni del territorio*. Roma: NIS, 1985.
- PUCCI, G. La Ceramica Italica (terra sigillata), *Società Romana e Produzione Schiavistica II*. Bari: Laterza, 1981, p. 99-121.
- PUCCI, G. Schiavitù romana nelle campagne. Il sistema della villa nell'Italia centrale. *Settefinestre - una villa schiavistica nell'Etruria Romana*. Modena: Panini, I, 1, 1985, p. 15-21.
- PURCELL, N. Wine and Wealth in Ancient Italy. *Journal of Roman Studies*, LXXV, 1985, p. 1-19.
- ROSTOVITZ, M. *Storia Sociale ed Economica dell'Impero Romano*. Firenze: Nuova Italia, 1933.
- SCHIAVONE, A. Per una rilettura delle "Forme": teoria della storia, dominio del valore d'uso e funzione dell'ideologia. *Analisi marxista e società antiche*. Roma: Riuniti, 1976, p. 75-106.
- TCHERNIA, A. I vigneti italiani da Augusto a Domiziano: continuità e cambiamenti. *Opus*, III, 2, 1984, p. 477-486.
- TCHERNIA, A. *Le vin de l'Italie romaine. essai d'histoire économique d'après les amphores*. Roma: EFR, 1986.
- VALLAT, J.P. Le paysage agricole du piedmont du Massif. *Structures Agraires en Italie centro-meridionale. cadastres et paysage ruraux*. Roma: EFR, 1987, p. 315-378.
- WHITE, K. *Roman Farming*. Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- GUARINELLO, Norberto L. L'Économie ancienne et l'archéologie rurale — quelques réflexions. *Classica*, São Paulo, 7/8: 271-283, 1994/1995.

---

**RESUMÉ:** La documentation archéologique sur les édifices ruraux romains est aujourd'hui très abondante. Cependant, son interprétation dépend directement des modèles disponibles pour expliquer le fonctionnement de l'économie romaine. Cet article passe en revue deux de ces modèles et essaye de réfléchir sur le rapport entre réalité empirique et modèles interprétatifs.

**MOTS-CLÉS:** Histoire Romaine, Archéologie Classique, Économie Ancienne, Archéologie du Paysage.

---

# Germanic seeresses through Roman eyes

LAWRENCE OKAMURA  
University of Missouri

---

**RESUMO:**Embora as mulheres da antigüidade greco-romana tenham inspirado estudos recentes, os estudiosos não deram tanta atenção às mulheres do mundo bárbaro. Este artigo examina um grupo específico destas mulheres — "adivinhas" germânicas que prediziam o futuro, principalmente acontecimentos militares. Escritores romanos, como César e Suetônio, descreveram essas adivinhas em ação. Tácito (*De Germania*), em particular, refere-se a uma delas, Veleda, como um paradigma das mulheres germânicas. Este artigo aceita a existência histórica das adivinhas (e adivinhos) entre os antigos germânicos; rejeita alguns relatos, mas aceita outros (como Veleda, nas *Histórias* de Tácito). O artigo conclui sugerindo a utilidade da Germanística e da Arqueologia da Idade do Ferro, para o estudo das mulheres gerânicas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bárbaros, mulheres bárbaras, profetisas, romanos e bárbaros.

---

In a recent *Forschungsstand* of ancient history, Chester G. Starr (1987, p.61) wryly observed: "We [i.e., historians] have recently made the interesting discovery that a very large part of ancient humanity was female." A growing interest in women of antiquity is reflected in bibliographies by Sarah Pomeroy (1984), an anthology by Mary Lefkowitz and Maureen Fant (1982), and a new synthesis, *Women in the Classical World: Image and Text* (1994). One group, however, has not received comparable attention: women beyond the Greco-Roman world's frontiers.

The modern neglect of "barbarian" women is hardly surprising. It results largely from the loss of written primary evidence about "barbarians" in general, let alone "barbarian women". In 1892, for example, Alexander Riese (Riese 1892 & 1969) compiled textual references to the ancient Germans. His volume, comprising some 500 pages, looks comprehensive enough, until one finds that its chronology spans 600 years, from Julius Caesar to Bishop Gregory of Tours. If one excludes footnotes, translated passages, and indices, the actual contents shrink to about 400 pages, nearly all of which deal with Germanic males. Classical written sources (Bruder, 1974) tell us very little about the quotidian life of a million-or-so (Mildenberger, 1977, p.25) women in Germania Libera during the Principate. In this article, I examine a subgroup of Germanic women, seeresses (*Seherinnen, Wahrsagerinnen*, prophetesses, soothsayers) (Volkmann, 1975, pp.235-243), who practiced — or were believed to practice — divination through natural phenomena. What influence these women exerted among their own people remains problematic for current scholarship. That we can talk about them at all today results from exceptional circumstances:

states of tension between Germans and Romans. Just as barbarian males engaged the attention of Roman writers when conflicts were imminent or underway, so too did barbarian seeresses. Seeresses predicted their people's futures against Roman armies. Insofar as divination had practical consequences for barbarian leaders, its adepts became worthy topics for Roman observers.

Germanic seeresses are recorded in various media, of which the most important are two works by Tacitus: his ethnographic *Germania*<sup>1</sup> (published ca. A.D. 98) and Books Four and Five of his *Histories* (published between A.D. 105-108). The *Germania*, justly characterized as a "bridge between the Greco-Roman and the Germanic worlds" (Schweizer-Sidler-Schwyzler, 1923, p. v), remains the fundamental text on Germanic life during the Empire; a century of criticism has not blunted its utility (Lund, 1991, pp.1858-88, 1989-2222). It is particularly important for its topical descriptions of Germanic life, including that of women. Tacitus' remarks are a convenient starting-point for our survey.

Let us begin with Tacitus' general remarks on women in chapter 8 of the *Germania*: "The historical record shows", he says, "that [German] armies, giving ground, and even on the verge of flight, have been rallied by their women (*a feminis*)". Romans can benefit from the Germans' concern for their women by acquiring as hostages (*obsides*) "girls from noble families". Why do the Germans respect their women? Because, says Tacitus, they "believe that inherent in women is a certain holiness and prophetic ability (*sanctum aliquid et providum*)". Tacitus mentions as a recent example the seeress Veleda; earlier (*olim*) there were Albruna<sup>2</sup> and "many others." Tacitus' comments have been all the weightier because his phrase, *Veledam...vidimus*, has been understood by some to mean that he wrote as an eye-witness of Veleda's rise and fall. In consequence, his statement that *sanctum et providum* characterized Germanic women has become a commonplace;<sup>3</sup> one modern edition even identifies as the source of "prophecy (*providum*)" the "greater internal receptivity of the female soul"<sup>4</sup>. Let us survey other evidence for seeresses with these comments as a frame of reference.

The earliest description of Germanic seeresses seems to be a historical fragment attributed to Posidonius (ca. 135 - 51/50 B.C.), which is preserved in Strabo's (64/3 B.C. - A.D. 21) treatise on geography (7.2.3)<sup>5</sup>; the fragment purports to describe the Germanic Cimbri (Much, 1915-1916, pp.42-44). When the Cimbri conduct expeditions, they are accompanied by their wives, who are attended by soothsaying priestesses (προμάντιες ἰέρειαι). These gray-haired, barefoot, white-clad seeresses treat prisoners-of-war in the following manner. They lead the prisoners to a platform which surmounts a large cauldron. When each prisoner is positioned above the cauldron, a seeress cuts his throat. After examining the flow of his blood or the condition of his entrails, she makes a prophecy about an impending battle.

As it stands, the passage seems to provide trustworthy evidence for the wartime acts of Germanic seeresses. Posidonius, to whom the passage is usually credited, travelled in Transalpine Gaul, through whose southern regions the (Germanic) Cimbri had migrated several decades earlier until crushed by the consul Marius at Vercellae (101 B.C.). In another passage, Posidonius says that he had seen, in Gaul, the heads that Gallic warriors had lopped off their enemies to display as trophies<sup>6</sup>. Posidonius recorded such sights as an ethnographer, not as a general or politician; he bore no personal animus against the Cimbri. Because the excerpt on the Cimbri women, although gruesome, seems to be informed by disinterested curiosity, some Germanists have endorsed it as the most important source on Germanic seeresses<sup>7</sup>.

Recent scholarship, however, has undermined the attribution of this passage to Posidonius. In so doing, it has implicitly reassigned the passage to a later date, from the middle Republic to the early Principate. When Strabo introduces his section on the Cimbri seeresses, he does not explicitly identify Posidonius as its source; instead, he notes merely that "[They] say" (διδεχόμενοι). Strabo's citation of anonymous sources and his use of a plural verb deviate sharply from his.

usual practice of introducing Posidonian excerpts with “Ποσειδώνιος λέγει (or φήσι)”. The passage on the Cimbri seeresses, then, derives from sources other than Posidonius: it may be an anecdote that Strabo himself overheard. One of Posidonius' modern editors, I. G. Kidd, dismisses the Posidonian authorship of the passage, ascribing it to hearsay recorded by Strabo: “It is exactly the kind of anecdote which would be common currency in Rome” (Kidd, 1988, p.932). Without the authority of Posidonius behind it, the text loses credibility as an eyewitness report of Cimbri seeresses. At most, it may represent the kind of cruelty which Romans, during the early Principate, believed to be normal practice among barbarians during wartime.

A second reference to Germanic seeresses appears in Julius Caesar's commentaries on his Gallic campaigns. In 58 B.C., somewhere west of the Upper Rhine, Caesar's army faced that of the Suebic ruler Ariovistus, called “king of the Germans”. The Germans had entered Gaul as mercenaries, having been summoned to help the Celtic Aedui against their enemies. The Germans arrived, found Celtic lands attractive, and decided to stay. Their number swelled to 120,000, and more Suebi (reportedly) were about to enter Gaul. The Aedui requested help from the proconsul, Caesar. Caesar and Ariovistus negotiated in vain; when the talks collapsed, both sides prepared to fight. Ariovistus, however, seemed reluctant to send his warriors into action. After one engagement, Ariovistus withdrew before sunset. Caesar reports that he had asked some prisoners-of-war why Ariovistus would not fight a pitched battle. German seeresses, he was told, first had to predict a victory by means of lots (*sortes*) and other means of divination (*vaticinatio*). The signs turned up inauspicious for the king: Ariovistus would not win if he fought before the new moon. The following day, Caesar forced Ariovistus into battle and won decisively (Caesar, *BG* 1.50).

Some historians (Walser, 1956, p.35-36; Bruder, p.156) have questioned this passage's veracity. Earlier, Caesar had characterized the Germans as ferocious warriors; now, Ariovistus declined to fight and even seemed ready to withdraw. Ariovistus' decision, it is argued, resulted from his inferiority in numbers; the odds actually favored Caesar. So by inventing the story of Germanic seeresses, Caesar both explained Ariovistus' reluctance and dramatized his opponent's barbarism. Still, one can hardly believe that Caesar fabricated the story of the seeresses: he interrogated the prisoners before eye-witnesses — probably his staff, certainly his translators (Fix, 1984, p.555). Moreover, it is unlikely that he would knowingly exaggerate Ariovistus' “barbarism”: attentive readers would have been reminded of the awkward fact that Ariovistus had received the titles of “king” and “friend” during Caesar's consulship in 59 B.C.

If, then, Caesar is credible about the seeresses, what can we infer from his narrative? They appear to be married women, because Caesar calls them *matres familiae*. Their authority as seeresses may have rested on their high social rank: one of the casualties of the battle was a Suebic woman, one of Ariovistus' two wives. She may have been one of the *matres* (*BG* 1.53). An additional detail about the seeresses is preserved in one of Plutarch's sources: Plutarch (*Vita Caesaris* 19) says that Ariovistus' ἱέραι γυναῖκες announce the future after observing the eddies of rivers and the appearance and sounds of running water<sup>8</sup>.

From Caesar we may further conclude that the *matres* were not the sole practitioners of divination. After the battle, Caesar rescued the adjutant who had earlier been captured. The adjutant told Caesar that his captors (presumably males) had thrice cast lots to see whether it was auspicious to execute him. (Each time, the lots fell in his favor.) It appears, then, that men and *matres* practiced varying degrees of divination.

The third episode took place, reportedly, in northern Germany. In 9 B.C., Augustus' stepson, the consul Drusus, conducted military operations in Suebic territory. According to Suetonius, Drusus interrupted his march when the superhuman figure of a barbarian woman (*barbara mulier*) warned him *sermone latino* not to advance further (Suet., *Claudius* 1). Despite this warning, says Dio, Drusus resumed his march and reached the Elbe but was unsuccessful in

trying to cross it; he was content to erect a victory monument (Dio 55.1.1-4: vol.2; pp.479-80). Returning from the Elbe, Drusus suffered an injury and died in summer camp before he could arrive in Rome.

It would be interesting to learn if the apparition, presumably a Suebic woman, was reported in any field-dispatches that Drusus sent to Augustus. A seeress named Albruna may really have lived in the Elbe region during Drusus' campaign, and she may have been the *mulier* reported by Suetonius<sup>9</sup>. Alternatively, Roman public opinion (ca. 9 B.C.) may have vaguely imagined that because north-German women practiced divination, one of them must have invoked supernatural power to thwart the Roman advance. The present state of evidence does not permit one to connect a historical "Albruna" with Drusus in 9 B.C. The most reasonable explanation for the spectral warning is that it originated among informants friendly to Drusus: it furnished an honorable rationale both of Drusus' failure to advance beyond the Elbe and of his subsequent mysterious death. While the story may give us a hint about the Roman public's imagery of the far north, it contributes nothing substantial about real Germanic seeresses<sup>10</sup>.

A fourth reference to seeresses appears at the end of the Julio-Claudian dynasty. Among the vices imputed to Emperor Vitellius, Suetonius records the following. A soothsaying Chatti woman, whom Vitellius trusted as an oracle (*vaticinante Chatta muliere, cui velut oraculo adquiescebat: Vitellius* 14), had predicted that he would enjoy a long reign if he outlived his mother Sextilia. Vitellius reportedly tried to ensure his regime's longevity either by starving his mother to death or by fatally poisoning her. Sextilia died in December, A.D. 69. No evidence exists, however, to indict Vitellius of matricide. Sextilia's death can more plausibly be blamed on old age, through natural causes: in A.D. 69, she was an ailing septuagenarian.<sup>11</sup> How, then, did the story of the Chatti seeress originate?

Before he became emperor, Vitellius had briefly served as governor of lower Germany (1 Dec. 68 - 2 Jan. 69)(Ritterling, 1932, p.32; Eck, 1985, pp.132-33). Political instability reigned after Nero's suicide on 9 June 68. Vitellius, who commanded four legions, had great potential to direct the course of politics, either for himself or for others. To select and to weigh his options, he will have solicited the opinions of a range of advisors, certainly from *amici*, possibly from soothsayers.<sup>12</sup> Vitellius' headquarters in Colonia Claudia Ara Augusta Agrippinensium (modern Köln) gave him easy access to the Chatti homeland, which lay about 120 km away, north of present-day Frankfurt. He may even have consulted with Germans residing in Köln itself. Informants hostile to Vitellius could easily have distorted his solicitations of advice while he was still governor, conflating them with malicious rumors of his (alleged) matricide when he had become emperor. One is tempted to dismiss entirely Suetonius' comment about the soothsaying "Chatta mulier," which originated in sources that obviously denigrated Vitellius; the sources were perhaps written by Flavian partisans to justify Vespasian's *coup d'état*. No "Chatta mulier" appears in Tacitus (*Hist.* 3.67) (Bruder, 1974, p.157). The most that one can salvage from Suetonius' comment is that his contemporaries found credible the existence of seeresses among the Chatti.<sup>13</sup>

The fifth, and longest, description of a seeress appears in Books Four and Five of Tacitus' *Histories*. Its context is a major revolt against Roman rule, led by Julius Civilis (Krumbein, 1984, pp.7-10). Civilis belonged to a royal line of the Batavians, a Germanic people who inhabited the island (*insula Batavorum*) bounded by two branches of the Rhine as it flows into the North Sea; he had also served under Roman colors as prefect of a Batavian cohort. In A.D. 69, under the guise of loyalty to Vespasian, who had been proclaimed emperor in Alexandria, Civilis attacked Roman garrisons in Batavian territory and the Rhineland. Civilis, with an army of eight Batavian cohorts, augmented by Germans from the lower Rhine, routed the undermanned Roman garrisons between the River Main and the North Sea. He sent a captive, the legionary commander Munius Lupercus, as a gift to Velede, "virgin of the Bructeri tribe" (*virgo nationis Bructerae: Hist.* 4.61).<sup>14</sup> According to Tacitus, Velede could exercise broad authority (*late imperitabat*) because Germans

believed that women like her had prophetic powers; as their superstition grew, the Germans even came to regard such women as divine (*auguscente superstitione arbitrantur deas*). Veleda's authority flourished during Civilis' rebellion because she was credited with predicting his victories over Roman legionaries; her people, the Bructeri, united with Civilis.<sup>15</sup>

Some anomalies about Veleda, however, stirred doubts in Tacitus about the actual extent and depth of her apparent preeminence. In question was her relationship with Civilis. Civilis, after initial successes, saw dissent spread among his followers. The Ubii, whose tribal *Hauptort* (modern Köln) was also a Roman administrative center, requested that Civilis and Veleda arbitrate the Ubii's disputes with some other Germans (*Hist.* 4.65). Tribal emissaries, however, were not permitted to approach Veleda directly. Instead, access to the high tower<sup>16</sup> in which she lived was tightly restricted "in order to inspire the Germans with even more respect (*quo venerationis plus inesset*)". Messages and responses were delivered by one of her relatives, as if he were the messenger of a divinity (*ut internuntius numinis*). Who isolated Veleda in this way, and who selected her messenger? Tacitus does not identify the agent, but he implies that it was Civilis himself.<sup>17</sup>

Other Romans seem to have concluded that Civilis was indeed manipulating Veleda for his own political purposes. After Vespasian secured himself as the new emperor, he dispatched general Quintus Petilius Cerialis to the Rhineland. Cerialis' plan seems to have been to sever the alliance between Civilis and Veleda. After some initial setbacks — including the loss of a commander, Munius Lupercus<sup>18</sup> — Cerialis was successful in fanning discord among the Germans (*Hist.* 5.24). He secretly advised Veleda and her relatives to change the war's course (*monebat fortunam belli...mutare*) because the union with Civilis was bringing disaster to everyone. Meanwhile, Civilis' own people, the Batavians, were reported to have declared that they would more honorably submit to Roman rulers than to German women (*honestius principes Romanorum quam Germanorum feminas tolerati: Hist.* 5.25). Unfortunately, the manuscripts of the *Historiae* break off at the point where Tacitus is describing negotiations; the story of Civilis and of Veleda has been lost.

Tantalizing traces of Veleda, however, have survived in non-narrative sources. In one of his poems, Statius alludes to the feats of Quintus Rutilius Gallicus; he is described as having witnessed entreaties of the captive Veleda (*captivaeque preces Veledae: Silvae* 1.4.90). This brief phrase about Rutilius is complemented by a military diploma found in Rome. It mentions units "which are in Germany [serving] under Q. Iulius Rutilius Gallicus" as of 15 April 78 (Dessau, *ILS* 9052). Rutilius would have been the governor of lower Germany (Eck, 1985, pp.144-45) at that time, so Veleda's capture must have taken place between A.D. 70 and 78 (Ritterling, 1932, p.58, n.17; Will, 1987, p.43). What happened to Veleda after she was captured? In 1926, during excavations of a temple at Ardea, 30 km south of Rome, a small marble inscription, written in Greek and bearing Veleda's name, was discovered (Guarducci, 1949-51, pp.75-87; Des Places, 1948, pp. 381-90; Mingazzini, 1951, pp. 71-76; Stefani, 1954, pp.29-30; Walser, 1955, cols.617-621). Reinhold Merkelbach's (1981, p.241) restoration of the text reveals it to be an inquiry by a petitioner whose name ends with - σιανῶ; it may be Vespasian himself.<sup>19</sup> The petitioner asks what is to be done with the tall virgin (μακρὰ παρθένος) Veleda, whom the "Rhine-drinkers (Ῥηνοπόται)" venerate (σέβουσιν). The phrase, "Rhine-drinkers" may refer to Veleda's people, the Bructeri, who lived north of the Lippe River and whose homeland adjoined the Rhine; it may also refer, by synecdoche, to all Germans. The last line of this fragmentary inscription includes a verb in the imperative mood, "let [her] wipe (ἀπομυσέτω)" and an adjective, "bronze (χαλκοῦν)," whose noun has unfortunately been lost. These *lacunae* admit two divergent conclusions about Veleda.<sup>20</sup> If the missing direct-object is a noun like λύχνος, "temple lamp", then Veleda may have continued her soothsaying, this time through another medium: lychnomancy, divining the future from lamp-smoke (Ganszyniec, 1927, cols.2115-2119).<sup>21</sup> If, on the other hand, a mundane direct-object (like

floors) appeared in the original text, then Veleda may have become little more than a temple cleaning-woman. In the latter alternative, the inscription would be a *Spottepigramm*, a satiric jibe at a woman whom Germans once revered as a goddess (Keil 1947, pp.185-90; Wilhelm, 1948, pp.151-54). The discovery of more fragments or of complete inscriptions may yet clarify Veleda's fate in Italy.

A sixth reference to a Germanic seeress turns up in an excerpt from Dio Cassius' *History* (67.5.3: Dio-Exc., vol. 3, p.180). Sometime in the early 90s, Emperor Domitian received German visitors in Rome: Masyos,<sup>22</sup> king of the Semnones, and a virgin seeress (παρθένος...θειάζουσα) named Ganna (Reichert, 1987, p.307), whom Dio (or his excerptor) identifies as a successor of Veleda. The occasion for this visit is unrecorded; Dio-Excerptor simply notes that the king and the seeress came to Rome, received honors from Domitian (τιμῆς παρ' αὐτοῦ τυχηρόντες) and returned home. This episode defies easy explanation because of the unsatisfactory state of its two literary sources. Suetonius omits the episode in his biography of Domitian. The surviving Dio-manuscripts that cover Domitian's reign are lacunose; one can only guess where the visit fitted in Dio's original narrative. Finally, no other sources corroborate the visit.<sup>23</sup>

Assuming, however, that a state visit did take place, how can we explain it? One possible explanation is that Domitian, who was reputed to be very superstitious, summoned his visitors in the hope that they could nullify unfavorable omens through auspicious ones. Suetonius records that "Chaldaeans" had predicted the course of Domitian's life (and presumably, death) from his childhood onward (*Domitian* 14.3). Moreover, Domitian reportedly feared the death predicted for him by "Asclerario mathematicus" (*Domitian* 15.8). In this interpretation, Domitian's fright moved him to summon a seeress: "Domitians krankhafter Aberglaube steht im Zentrum" (Bruder, 1974, p.158). Another possible explanation would look beyond Domitian's personality, preferring as a cause his reaffirmation of gender roles. According to Suetonius, Domitian attended closely to public morality, sternly punishing offenses at which Vespasian and Titus might simply have winked. Domitian condemned three Vestal Virgins (A.D. 83) and the Chief-Vestal (A.D. 90) to be executed for lapsing in their vows of chastity (*Domitian* 8.5). By publicly honoring a barbarian *virgo*, Domitian may have intended to contrast her with the shameful conduct of Roman Vestals. In this interpretation, Domitian plays off a barbarian woman against the Vestals, thereby reaffirming a conservative Roman standard of morality.

A far more compelling explanation of the visit, however, can be offered: it has the merit both of explaining why Ganna *and* Masyos came to Rome and of accommodating the visit with traditional diplomacy. Still fresh in Domitian's memory was the revolt of Civilis, in which the seeress Veleda had played a strong supporting role. Earlier in his reign (A.D. 83-85), Domitian had fought a war against the Chatti; the latter years of his reign were disturbed by the Dacians and Sarmatians. The visit of Masyos, a king, and Ganna, a seeress, was probably linked with Roman responses to chronic disturbances in *barbaricum*. Domitian either initiated or renewed friendship with the Semnones, a Suebic people, to keep them as allies against the Chatti (Will, 1987, p.43; Jones, 1992, pp.151-52) and other northern barbarians.<sup>24</sup> Such interventions among the Free Germans were consistent with the Flavians' policy of restoring Rome's frontiers, shattered after the fall of Nero, the revolt of Civilis, and the recent civil wars.

Suetonius elsewhere reveals useful information on German soothsaying. He reports that during the last year of his reign, Domitian was troubled by sinister omens (*Domitian* 16.3). He therefore sought the aid of a soothsayer (*haruspex*) from Germany. The soothsayer was executed after he shared with Domitian an unwelcome meaning of the omens: a change of regime was imminent. This victim, however, was *not* Ganna: if it had been, Suetonius would have called her a *haruspica*. Ganna's mantic leadership over the Semnones did not preclude the coexistence of influential soothsayers in other tribes.

Our brief roster of Germanic seeresses closes with a seventh name that came to light,

surprisingly, on Elephantine Island, opposite Syene (modern Aswan), in the Upper Nile.<sup>25</sup> In 1917, Wilhelm Schubart published an *ostrakon*, a potsherd fragment of the type often reused as receipts in Roman Egypt (Schubart, 1917. cols.328-333). The inscription comprises ten rows of personal names and titles; a broad line divides lines 6 and 7. Above the line are administrative and military titles like ἑπαρχος, the Greek equivalent of *praefectus*, referring to either the governor (*Praefectus Aegypti*) or a legionary prefect (*Praefectus legionis*); κορνουκλαρι - for Latin *cornicularii*, “adjutants”, and so on. Beneath the dividing-line are personal names and civilian occupations like a κναφεύς (a misspelling of γναφεύς), “cloth fuller”. On line 8 appears Βαλουβουργ Σήνονι [sic!] σιβύλλαι, “Walburg, sibyl of the Semnones”.<sup>26</sup> Walburg thus resembles the Ganna who visited Domitian in Rome: she is associated with the north-German Semnones and is identified as a seeress. Why was she on Elephantine Island? The possibility that springs to mind is that Walburg accompanied German warriors in Roman service. No evidence exists, however, to show that Elephantine or the nearby camp at Syene ever housed a garrison of German regular or supernumerary troops during the first and second centuries.<sup>27</sup> She is unlikely to have served in any temple on Elephantine.<sup>28</sup> Walburg, therefore, is more likely to have been victim of some Roman-German conflict of the first or second century,<sup>29</sup> assigned to serve an unknown master on Elephantine, perhaps as a seeress-in-residence.<sup>30</sup> Was she a prisoner-of-war (*captiva*), who had permanently lost her liberty? Or was she a hostage (*obses*; cf. *Germania* 8) who would eventually be restored to her own people? Her status remains to be clarified through the recovery of papyri or more inscriptions.<sup>31</sup>

We should now consider how compatible the historical seeresses are with the seeresses depicted in *Germania*. By our revised chronology, Caesar's account of the *mulieres familiae* becomes the earliest source for the existence among right-Rhine Germans of seeresses. From Caesar we learn that males, too, practiced divination through lots and auspices; this is confirmed by Suetonius' reference to a *haruspex* during the reign of Domitian. Even Tacitus explicitly states that men and women practice divination: *Auspicia sortesque. . . observant* (*Germania* 10). Still, during the early principate, it is women of the Chatti and the Suebi who come to the foreground of public attention as diviners. We have no way to substantiate the historicity of these women although the name “Albruna”, if genuine, may have belonged to one of them.

By far the best-known Germanic seeress is Veleda, whose place in history is secured by her appearances in two Tacitean works. Further, as already mentioned, Veleda's existence is confirmed because Tacitus seemingly wrote as an eye-witness of her career — *Veledam... vidimus*. Whether Tacitus personally beheld Veleda is an unresolved question. Since a writer may refer to him - or herself in the plural, the verb *vidimus* could mean, “I, Cornelius Tacitus, have seen”, but it may also mean, more diffusely: “We [Romans] have experienced”.<sup>32</sup> A more serious problem is that the real Veleda is obscured because of inconcinnity between her description in the *Germania* and in the *Histories*. In the former work, Tacitus respectfully describes Veleda as “revered for a long time by many Germans as a divine being” (*diu apud plerosque [sc. Germanos] numinis loco habitam*: *Germania* 8). Tacitus implies that the reverence shown to Veleda was sincere; it was inspired neither by empty flattery nor by improper deification. By contrast, in his *Histories*, Tacitus strongly suggests that Veleda was not so much a pan-Germanic quasi-divinity as she was a tribal (Bructeri) seeress whose pre-eminence was nurtured by a shrewd rebel for his own political advantage. A consensus<sup>33</sup> presently favors the view that when Tacitus idealizes Veleda and Germania women in *Germania* 9, he wishes more to rebuke the senate's deification of unworthy Julio-Claudian women<sup>34</sup> than to describe a real Germanic seeress. The real Veleda will more likely be found in the *Histories* than in the *Germania*.

A memory of real Germanic seeresses has survived till now, but with a loss of integrity. That they existed and foretold the future seems certain; but other essential information about them has been deformed by transmission through cultural filters of the Mediterranean world.

One challenge for students of Germanic women is to analyze the nature of these cultural assumptions. Much valuable work, which lies within the province of traditional *Quellenkritik*, already fills commentaries on Tacitus; one can go further, however, by asking what classical writers mean when they describe Germanic seeresses as *virgo* and *parthenos*. By using these terms, do they mean to say that the seeresses were virgins, dedicated to perpetual chastity, and thus separated from their normal social roles as wives and mothers? Or do classical writers subordinate a fluid Germanic reality — seeresses as either “virgins” or “young, yet unwed women” — to the formal status of the Roman Vestal Virgins?<sup>35</sup>

*Quellenkritik* can show how Greco-Roman cultural assumptions modified raw information; formal theory can suggest means by which gender roles are shaped. Neither, however, can replace empirical evidence for real Germanic women. Two large, and largely unexplored, fields which can yield such evidence are Germanistics and Iron-Age Archaeology. Germanists have long been compiling and editing rune-inscriptions; the inscriptions were produced by indigenous writers to be read by their indigenous contemporaries. As such, they operate independently of their Roman contemporaries (Bruder, 1974, p.vii). To be sure, the runes are difficult to use with confidence: their dating is imprecise — estimates range from the early third century A.D. (Page, 1987, p.23) to the 6<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> centuries (Bruder, 1974, p.5) — and it is uncertain how far into the past one may retroject data from the rune-producing societies. Still, the runes will repay study. One interesting result, for example, of the “magical runes” is that they show women as objects rather than subjects of magic (Bruder, 1974, p.54). If this conclusion is correct, can it be explained by assuming that to the rune-carvers divination was one thing, magic another? Or does it mean that between the 1st century A.D. and late antiquity Germanic males succeeded in appropriating for themselves magical (and mantic?) powers?<sup>36</sup>

By unearthing settlements and graves, Iron-Age archaeologists can trace the growth of social differentiation and political centralization among the Germans. Archaeology, indeed, has laid bare some ancient Germans themselves, thanks to the German custom of inhumation and to the preservative properties of acid.<sup>37</sup> Some of the evidence converges with descriptions in Tacitus' *Germania*: the “Suebian” hair-knot worn by the Osterby bog-man (Glob, 1988, p.117)(cf. *Germania* 38); the partly-shaven head of the Windeby bog-woman (Glob, 1988, pp.112-14, 153) (cf. *Germania* 19).<sup>38</sup> Some of the evidence, however, is novel. In 1922, for example, a moor in Spelle (Lower Saxony) yielded sixteen inhumed bodies; death resulted from battle-wounds. Two of the victims were women, approximately eighteen and twenty years old. They were clad in buckskin jackets and long trousers. Their grave-goods included a sword, spear, (hacked) shield, bow-and-arrows, and a quiver. The date of burial is estimated to have been sometime between Caesar and Augustus (Dieck, 1975, p.93). Classical sources say not a word about the existence of Germanic women-warriors. Were these women regular warriors, killed in an intertribal conflict, or were they victims of some private dispute? Did women-warriors like these coexist with seeresses and soothsayers? Merely to raise such questions is to confess the rudimentary state of our present knowledge. It is reasonable to expect, however, that eventually our understanding of Germanic seeresses will grow, in direct proportion to what we learn about Germanic women generally, and about the whole societies of which both groups were integral members.

## Notes

1 - I have used the following texts and commentaries: *Tacitus' Germania*, edited by Heinrich Schweizer-Sidler and Eduard Schwyzer [hereafter, Schweizer-Sidler-Schwyzer], 8<sup>th</sup> ed. (Halle a.d.S.: Waisenhaus, 1923) and *Die Germania des Tacitus*, edited by Rudolf Much and Richard

Kienast [hereafter, Much-Kienast], 2<sup>nd</sup> ed. (Heidelberg: C. Winter, 1959).

- 2 - "Albruna" is preferable to "Aurinia", a variant found in some manuscripts (Reichert, 1987, p.34). Schweizer-Sidler-Schwyzler, p. 24, following W. Wackernagel, analyze the name as "one gifted with the divine, magical powers (*runa*) of the Elbe (*alb*; cf. English "elf"). Much-Kienast add two onomastic glosses: "she who is familiar with secret knowledge of the Elbe spirits", and "the trusted familiar of Elbe beings". Schweizer-Sidler-Schwyzler, p. 24, set her *floruit* "wohl in der Zeit der Kriege des Drusus und Tiberius". Much-Kienast say that *olim* admits an early date, contemporary with the campaigns of Drusus (12-9 B.C.) rather than Germanicus (between A.D. 11-16). "Albruna", like "Veleda", may be a *Beiname* rather than a personal name (Much-Kienast, 1959, pp.118-119; Bruder, 1974, p. 153).
- 3 - "Wohl kaum ein Wort aus der taciteischen Germania ist so oft zitiert und benützt worden" as this phrase (Bruder, 1974, p.152). One of its early enthusiasts was Jacob Grimm (Bruder, 1974, p.v-vi).
- 4 - "In der größeren inneren Empfänglichkeit der weiblichen Seele" (Much-Kienast, p.117).
- 5 - The passage is reproduced by Felix Jacoby (ed.), *Fragmenta der Griechischen Historiker*, vol. IIA [No. 87: "Poseidonius von Apameia", F31(3)] (Berlin: Weidmann, 1926), pp.241-242.
- 6 - The testimony to Posidonius' travel in Gaul is reproduced *apud* Strabo (*Geographica* 4.4-5): "Φησὶ γοῦν Ποσειδώνιος αὐτὸς ἰδεῖν ταύτην [sc. τὴν θέαν, "spectacle"; i.e., of head-trophies]. The passage is printed in *Posidonius, I. The Fragments*, edited by L. Edelstein and I. G. Kidd (Cambridge: University Press, 1972), p.7; the commentary appears in *Posidonius, II. The Commentary* (i), edited by I. G. Kidd (Cambridge: University Press, 1988), pp.17-18, who says that Posidonius could have seen the head-trophies near Massilia (Gallia Narbonensis).
- 7 - E.g., Bruder, 1974, p.158; he cites a German translation of the passage (Norden, 1959, p.123). Bruder misleadingly ascribes the same passage to "Strabo, Geogr. 294, 4", without elaboration on p.152. Margherita Guarducci (1945-46, p.168) also assumes that Posidonius wrote this passage and that he accurately describes Cimbric seeresses. See also L. Schmidt and H. Zeiss (1938-1940 & 1970, p.20).
- 8 - In his discussion of prophecies (*Stromata* 1.72.3: 1951, p.102), Clement of Alexandria (c. 150-c.216) closely paraphrases this passage from Plutarch. Dio Cassius (38.48.1: 1898 & 1955, v.1, p.464) refers to the women as γυναῖκες...θειάσσαι: he mentions the prediction to Ariovistus but says nothing about techniques of divination.
- 9 - Much-Kienast, p.119, say about the *barbara mulier, humana maior* (Suet. *Claudius* 1-2): "Das könnte Albruna gewesen sein".
- 10 - Bruder (1974, pp.156-57) concludes that "für eine germanische Altertumskunde überhaupt, sind derartige Zeugnisse vollkommen wertlos".
- 11 - Max Fluss, "Sextilia, 32", in *RE* II A, 2 (1923), col. 2328, based on Suet. *Vitellius* 3.1 and 18. Suetonius (*Vitellius* 14) says only that Vitellius was rumored (*suspectus est*) to have committed matricide and that there were several versions (*Alii tradunt*) of Sextilia's (allegedly) unnatural demise.
- 12 - Consultation of oracles by other emperors: Suetonius, *Nero* 36; *Galba* 9; *Otho* 4; *Vespasian* 6-7.
- 13 - Thus, von Petrikovits: "Daß man glaubte, chattische Frauen besäßen die Fähigkeit zum Wahrsage, ergibt sich aus Suet. Vitell. 14" (Petrikovits, 1981, p.384).
- 14 - *Veleda* may be a title ("Die Seherin") rather than a personal name: Schweizer-Sidler-Schwyzler (commentary on *Germ.* 7), p.24. A variant form of the name was inscribed on an amphora

- (2<sup>nd</sup>-3<sup>rd</sup> century) discovered in Xanten in lower Germany: *Belada Fria[ttā?]* (Bakker & Galsterer-Kröll, 1975, p.159). Hermann Reichert believes that “Belada” is etymologically identical to “Velaeda” (Reichert, 1987, p.132).
- 15 - Schmidt-Zeiss, pp.371-72, *et passim*. A major question about the Bructeri is their political structure during Veleda's *floruit*. In A.D. 97, T. Vestricius Spurinna was honored by the senate for conquering the Bructeri and placing a *Bructerum regem* over them (Pliny, *Epistulae* 2.7). Was the institution of kingship alien and new in A.D. 97? Or did the Bructeri already have a king between A.D. 68-78? What part — if any — did he play during Veleda's charismatic leadership?
  - 16 - “Ipsa edita in turre” (*Hist.* 4.65). Rafael von Uslar suggests that the “tower” may have been a granary-dwelling, similar to the Balearic *talayot* and Sardinian *nuraghe* (Uslar, 1950, pp.13-16). Some support for this hypothesis can be found in the runic ownership-tags which show that women enjoyed *Schlüsselgewalt* as mistresses of the *Vorratskammer* (*Speicher*) where the household's provisions were stored (Bruder, pp.7-9, 54).
  - 17 - E. A. Thompson, for example, calls attention to Tac. *Hist.* 4.65 *fin.* as showing “the deliberate attempt of Civilis to build up Veleda's influence so that she might have more power over his German followers” (Thompson, 1965, p.38, n.3).
  - 18 - Munius Lupercus was a captive who was sent, among other gifts (*inter dona: Hist.* 4.61.3) — including the Roman flagship — by Civilis to Veleda. What would have happened to him in German hands can only be surmised, because he died before reaching Veleda. Gerold Walser (1951, p.115) is skeptical about even his (alleged) capture; he suggests that like another unsuccessful commander, C. Dillius Vocula (*Hist.* 5.49), Lupercus was killed by his own men.
  - 19 - The petitioner may also be Titus, whose official name was “T. Flavius Vespasianus” (Guarducci, 1949-51, p.80-81; Stefani, 1954, p.30). If it was Titus, then the inscription can be assigned to his brief reign, A.D. 79-81.
  - 20 - “I still do not know”, says Arnaldo Momigliano, “what to do with the inscription of Veleda published by M. Guarducci” (Momigliano, 1987, p.125).
  - 21 - Guarducci inclines to the view that Veleda, because of the respect Romans accorded to her virginity, was permitted to continue soothsaying in a sanctuary (Guarducci, 1945-46, p.170).
  - 22 - Dio-Exc. has *Mavsuo*“, o\* *Semnovnwn basileuv*“. His name is inconsistently transliterated: Masyas, Massyas, Masua (Reichert, 1987, p.495).
  - 23 - Lund believes that Tacitus could have learned about the cult of the Semnones (*Germania* 39) during this visit (Lund, 1991, p.413). If Tacitus recorded the visit, it has been lost, along with much of the *Histories*.
  - 24 - Karl Strobel believes that Masyos and Ganna were allies in Domitian's successful policy of employing Semnones to isolate the Marcomanni and Quadi (Strobel, 1989, pp.99-100). Schmidt-Zeiss (p. 224), give a different interpretation of the visit: The background to the *Gesandtschaft* was Semnonic complicity with Danubian Germans and Sarmatians against the Romans. To Schmidt-Zeiss, then, the initiative for the visit came from Semnones who were presumably suing for peace. This conclusion, however, violates the plain sense of the Dio-passage, which clearly states that Domitian bestowed an honor (τιμή) upon the Germans, an act more appropriate for allies than for supplicants. Compare *τιμῆς τυχεῖν* (Sophocles, *Electra* 364), which David Grene renders “to win. . . honor:” *Sophocles II* (Chicago: University of Chicago Press, 1957), p.139.
  - 25 - Until Trajan conquered territory down to the Red Sea, Elephantine and Syene marked the southern limits of the Roman Empire; Tacitus, writing ca. 117, calls these sites *claustra olim Romani imperii* (*Annals* 2.61).

- 26 - Schubart (1917, col.330) argues persuasively that the ethnicon on line 8, "Senoni" (Celtic), is a scribal error for "Semnoni" (Germanic). This view is endorsed by E. Schroeder: "Der Fehler *Senones* für *Semnonnes* begegnet übrigens auch bei Velleius 2, 106, 2 und in jüngeren Hss. der *Germania* c. 39" (Schroeder, 1918, p.198, n.2). Schroeder associates the root *Walu-* ("staff", "magician's wand") with words like "Walpurgis", and "Walkürrie". He further makes the point (following a suggestion by Richard Reitzenstein) that Σήνωνι should be read as an attributive-adjective modifying σιβύλλαι: the resulting phrase should be read as "Walburg, the Semnonic sibyl", rather than "Walburg, a member of the Semnonnes, a sibyl". (In this reading, "Semnonnes" is understood as a cult-name, not an ethnicon.) Théodore Reinach follows Schubart's and Schroeder's emendation (Reinach, 1920, pp.104-106). The Germanist Karl Helm proposes that the original form of the name was "Waluburg", and that it is a *Beiname* rather than a personal name (Helm, 1918, p.340). Reichert (p. 115) lists her name as "Baluburg", without elaboration.
- 27 - Three cohorts at Syene (Lesquier, 1918, p.411 & 473; Zucker, 1939, p.5). Germanic units of the Roman army are abundantly recorded in Egypt during the fourth and fifth centuries (Glau & Helm, 1910, pp.3-5). The legal historian Leopold Wenger suggests that Walburg might have lived in Egypt after the second century (Wenger, 1922, p.15, n.24). Wenger's suggestion for a post-200 A.D. date, however, is unfounded: the ethnicon (or cult-name) "Semnonnes" did not survive the end of the 2<sup>nd</sup> century A.D. It is last attested ca. A.D. 179/80 (Dio 71.20; vol.3, pp.274-75).
- 28 - Walter Otto says that "Aus römischer Zeit ist mir allerdings kein Beispiel für eine Frau in höherer priesterlicher Stellung bekannt geworden" (Otto, 1905, p.93).
- 29 - Following Schubart (1917, p.328), commentators have dated the *ostrakon* to the second century A.D. Schubart's estimate, based on stylistic criteria, is not certain. Professor Roger Bagnall (Columbia University) has kindly examined a photocopy of the *ostrakon* and concludes that it may be dated to the first century A.D.
- 30 - Schubart (1917, p.332) ventures that "eine deutsche Wahrsagerin [mag] als schätzbare Bereicherung der Dienerschaft gegolten haben". Heinz Kortenbeutel speculates that Walburg belonged to "das Gesinde oder Gefolge eines römischen Statthalters" (Kortenbeutel, 1939, pp.179-80).
- 31 - In the meantime, Walburg has dropped through the interstices between Classical Religion, Egyptology, and Germanistics: she is absent from relevant surveys (Rzach, 1923; Parke, 1988). At best, she is mentioned *en passant* (Schmidt-Zeiss, p.287; Bruder, p.158, n.12). Is it only accidental that Walburg, whose predecessors divined the future from the swirls and sounds of water, was assigned to Elephantine Island, within earshot of the First Cataracts of the Nile?
- 32 - For the broad sense of the verb: "vidimus kann auch besagen, 'wir haben erlebt'" (Schweizer-Sidler-Schwyzler, p. 188); "vidimus heißt nun 'wir (Römer) haben es erlebt'" (Much-Kienast, p. 24).
- 33 - Lund characterizes the Tacitus of *Germania* as a "soft primitivist", the Tacitus of the *Historiae* as a "hard primitivist" (Lund, 1991, p.,1892). Similar views are expressed by Bruder (1974, pp.149-50) and Ronald Syme (Syme, 1958, v.1, p.174).
- 34 - E.g., Julia Drusilla, Caligula's sister (Suet. *Gaius* 24; Dessau, *ILS* 196: [Div]ae Drusillae); Poppaea Sabina, Nero's wife (Tac. *Annals* 16.21.2); Claudia, Nero's infant daughter (Tac. *Annals* 15.23).
- 35 - Even the Vestal Virgins could be understood in different ways by Romans themselves (Beard, 1980, pp.12-17). The ambiguity of terms for sexual status is well-known from Biblical studies: Hebrew *almah*, "unmarried woman" (Isaiah 7:14) becomes *parthenos* (Septuagint), *virgo*

(Vulgate), and “virgin” (Authorized Version).

- 36 - A huge literature in the field of *Siedlungsarchäologie* is being produced by specialists like Herbert Jankuhn.
- 37 - “No idealized portrait in marble, but the veritable man himself, preserved for some fifteen centuries — preserved, or rather pickled, in the peat of the moor” (Hodgkin, 1935, v.1, p.2).
- 38 - Lund says that the *Germania* passage is so vivid that its original source must have been an eye-witness (Lund, 1991, p.1953).

## Bibliographical References

- BAKKER, Lothar & GALSTERER-K., Brigitte. *Graffiti auf römischer Keramik im Rheinischen Landesmuseum Bonn*. Epigraphische Studien, 10. Köln: Rheinland Verlag; Bonn: Habelt, 1975.
- BEARD, Mary. The Sexual Status of Vestal Virgins. *Journal of Roman Studies*, v.70, p.12-17, 1980.
- BRUDER, Reinhart. *Die germanische Frau im Lichte der Runeninschriften und der antiken Historiographie*. Berlin & New York: W. de Gruyter, 1974.
- CLEMENT OF ALEXANDRIA. *Les Stromates*. Edited by Marcel Castro. Sources Chrétiennes, 30. Paris: Editions du Cerf, 1951-1954.
- DES PLACES, Edouard. Inscription grecque métrique concernant Véléda. *Revue des Études grecques*, v.61, p.381-90, 1948.
- DIECK, Alfred. Germanische Kriegerinnen: Literarische Erwähnungen und Moorleichenfunde. *Archäologische Korrespondenzblatt*, Mainz, v. 5, p.93-96, 1975.
- DIO CASSIUS. *Historiarum Romanarum Quae Supersunt*. Edited by U.P. Boissevain. 5 vols. Berlin: Weidmann, 1898-1931; reprinted 1955.
- ECK, Werner. *Die Statthalter der germanischen Provinzen vom 1.-3. Jahrhundert*. Epigraphische Studien, 14. Köln: Rheinland Verlag; in Komm. bei Bonn: Habelt, 1985.
- FIX, H. Dolmetscher. In: HOOPS, Johannes, et al. (eds.), *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 5, p.553-57, 1984.
- GLAUE, Paul & HELM, Karl. Der gotisch-lateinische Bibelfragment der Großherzoglichen Universitätsbibliothek Gießen. *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft*, v.11, pp.3-5, 1910.
- GLOB, P. V. *The Bog People*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.
- GUARDUCCI, Margherita. Velede. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 3<sup>rd</sup> ser., v.21, p.163-76, 1945-46.
- GUARDUCCI, Margherita. “Nuove osservazioni sull'epigrafe ardeatina di Velede”. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 3<sup>rd</sup> ser., v.25-26, p.75-87, 1949-51.
- HELM, Karl. Waluburg, die Wahrsagerin. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, v.45, p.337-341, 1918.

- JACOBY, Felix (ed.). *Die Fragmente der griechischen Historiker*, 2A. Berlin: Weidmann, 1926.
- HODGKIN, R. H. *A History of the Anglo-Saxons*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1935.
- JONES, Brian J. *The Emperor Domitian*. London & New York: Routledge, 1992.
- KEIL, Josef. Ein Spottgedicht auf die gefangene Seherin Veleda. *Anzeiger der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Kl.*, v.19, p.185-90, 1947.
- KIDD, I. G. (ed.). *Posidonius, II. The Commentary (ii)*. Cambridge: University Press, 1988.
- KORTENBEUTEL, Heinz. Germanen in Ägypten. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Abt. Cairo)*, v.8, pp.179-80, 1939.
- KRUMBEIN, A. Civilis. In: HOOPS, Johannes, et al. (eds.), *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, 2<sup>nd</sup> ed., Vol.5, pp.7-10, 1984.
- LEFKOWITZ, Mary & FANT, Maureen (eds.). *Women's Life in Greece and Rome*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
- LESQUIER, Jean. *L'Armée romaine d'Egypte d'Auguste à Dioclétien*. Cairo: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1918.
- LUND, Allan A. Gesamtinterpretation der "Germania" des Tacitus. In: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II.33.3*. Berlin & New York: W. de Gruyter, 1991, p.1858-1988.
- LUND, Allan A. Kritischer Forschungsbericht zur "Germania" des Tacitus. In: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II.33.3*. Berlin & New York: W. de Gruyter, 1991, p.1989-2222.
- MERKELBACH, Reinhold. Das Epigramm auf Veleda. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v.43, p.241, 1981.
- MILDENBERGER, Gerhard. *Sozial- und Kulturgeschichte der Germanen*. 2<sup>nd</sup> edition. Stuttgart: Kohlhammer, 1977.
- MINGAZZINI, Paolino. Un altro tentativo d'interpretazione dell'iscrizione di Veleda. *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, v.74, p.71-76, 1951.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. "Religious Opposition" to the Roman Empire. In his: *On Pagans, Jews, and Christians*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- MUCH, Rudolf. Kimbern. In: HOOPS, Johannes (ed.), *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. 1st ed. Vol. 3, p.42-44, 1915-1916.
- NORDEN, Eduard, *Die germanische Urgeschichte in Tacitus "Germania"*, 4<sup>th</sup> ed. Stuttgart: B.G.Teubner, 1959.
- OTTO, Walter. *Priester und Tempel im hellenistischen Ägypten*. 2 vols. Leipzig & Berlin: B. G. Teubner, 1905-1908.
- PAGE, R. I. *Runes*. Berkeley: University of California Press, for the British Museum, 1987.
- PARKE, H. W. *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*. Edited by B. C. McGing. London: Routledge, 1988.
- PETRIKOVITS, Harald von. Chatten: Historisches. In: HOOPS, Johannes, et al. (eds.), *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. 2<sup>nd</sup> ed., vol. 4, p.379-84, 1981.
- POMEROY, Sarah. Selected Bibliography on Women in Antiquity, I-II. In: PERADOTTO, J. & SULLIVAN, J. P. (eds.) *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers*. Albany, New York:

- State University of New York Press, 1984, p.315-72.
- REICHERT, Hermann. *Lexikon der altgermanischen Namen*. Thesaurus Palaeogermanicus, 1. Vienna: Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.
- REINACH, Théodore. Une sorcière germane aux bords du Nil. *Revue des Études anciennes*, v.22, p.104-106, 1920.
- RIESE, Alexander (ed.). *Das rheinische Germanien in der antiken Litteratur*. Leipzig: Teubner, 1892; reprinted Groningen: Bousma's Boekhuis, 1969.
- RITTERLING, Emil. *Fasti des römischen Deutschland unter dem Prinzipat*. Edited by Ernst Stein. Vienna: L. W. Seidel & Sohn, 1932.
- RZACH, Alois. Sibyllen. *RE 2 A*, 2 (1923), cols.2073-2103.
- SCHMIDT, Ludwig & ZEISS, Hans. *Die Westgermanen*. 2<sup>nd</sup> ed. Munich: C. H. Beck, 1938-40; reprinted 1970.
- SCHROEDER, Edward. "Walburg, die Sibylle". *Archiv für Religionswissenschaft*, v. 19, p.196-200, 1918.
- SCHUBART, Wilhelm. Walburg, die Sibylle. *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, v.38, n.12, cols.328-333, 1917.
- STARR, Chester G. *Past and Future in Ancient History*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1987.
- STEFANI, Enrico. Ardea (Contrada Casalinaccio: Resti di un antico tempio scoperto nell'area della città). *NotScavi*, 8<sup>th</sup> ser., v.9, p.29-30, 1954.
- STROBEL, Karl. *Die Donaukriege Domitians*. Bonn: Habelt, 1989.
- SYME, Ronald. *Tacitus*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1958.
- THOMPSON, E. A. *The Early Germans*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- USLAR, Rafael von. Der Turm von Veleda — ein Wohnspeicher? *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, v.1, p.13-16, 1950.
- VOLKMANN, Hans. Germanische Seherinnen in römischen Diensten. In his: *Endoxos Duleia*. Berlin & New York: W. de Gruyter, 1975.
- WALSER, Gerold. *Rom, das Reich und die fremden Völker in der Geschichtsschreibung der frühen Kaiserzeit*. Baden-Baden: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1951.
- WALSER, Gerold. Veleda. *RE VIII*, A 1, cols.617-621, 1955.
- WENGER, Leopold. *Volk und Staat in Aegypten am Ausgang der Römerherrschaft*. Munich: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1922.
- WILHELM, Adolf. Das Gedicht auf Veleda. *Anzeiger der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Kl.*, v.85, p.151-54, 1948.
- WILL, Wolfgang. Römische "Klientel-Randstaaten" am Rhein? *Bonner Jahrbücher*, v.187, p.1-61, 1987.
- WOMEN IN THE CLASSICAL WORLD; IMAGE AND TEXT. New York: Oxford University Press, 1994.

ZUCKER, F. Germanen im römischen und byzantinischen Aegypten. *Geistige Arbeit*, v.6, p.3-6, 1939.

## Acknowledgements

I gratefully acknowledge the assistance and encouragement given me by several colleagues, including Roger Bagnall, John K. Evans, Monica Frolander-Ulf, Natalie Kampen, Viana Muller, and especially Pedro P. A. Funari, who among other kindnesses translated the abstract into Portuguese.

OKAMURA, L. Germanic seeresses through Roman eyes. *Classica*, São Paulo, 7/8: 285-299, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** Although the women of Greco-Roman antiquity have inspired scholarship, scholars have not paid as much attention to women of the barbarian world. This paper examines a special group of such women—Germanic "seeresses" who predicted the course of future, chiefly military, events. Roman writers like Caesar and Suetonius described the seeresses in action. Tacitus (*De Germania*), in particular, referred to one of them, Veleda, as a paradigm of German women. This paper accepts the historical existence of seeresses (and male seers) among the ancient Germans; it rejects some Roman accounts but accepts others (like Veleda in Tacitus' *Histories*). The paper concludes by suggesting the utility of Germanistics and Iron-Age Archaeology for the study of German women.

**KEY-WORDS:** Barbarians, barbarian women, sibyls, Romans and Barbarians.

---

**CLASSICISMO  
E  
MODERNIDADE**

## A ironia, a retórica antiga e a retórica francesa

IDA LÚCIA MACHADO

Departamento de Letras Românicas

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

---

**RESUMO:** Este artigo postula que pesquisas atuais sobre a ironia não devem deixar de lado as concepções que os Antigos clássicos tinham sobre a questão. Na primeira parte da exposição é rapidamente examinada a noção de ironia segundo Platão, que vai inspirar as reflexões da retórica clássica, mais precisamente Aristóteles, Cícero e Quintiliano, cujas idéias constituem a base dos estudos clássicos franceses; na segunda parte são feitas considerações sobre a visão da ironia oferecida por três tratados de retórica franceses (séculos XVII, XVIII e XIX); na terceira parte, é enfocado o “renascimento” da retórica na França e a idéia central do fenômeno irônico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ironia, retórica clássica, retórica francesa, persuasão.

---

A reflexão lingüística se esquece, às vezes, das aquisições do passado. Ora, no caso que me interessa - o estudo da ironia em textos literários e paraliterários de língua francesa, visto sob o enfoque da pragmática lingüística - acredito não ser possível fazer uma análise do problema sem antes “visitar” suas raízes filosóficas e retóricas. É o que me proponho a fazer neste artigo.

Dividirei minha exposição em três partes: na primeira examinarei a ironia segundo os quatro nomes que constituem as bases da escola clássica francesa: Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano; na segunda farei rápidas considerações sobre a retórica francesa do século XVII ao século XIX; na terceira mostrarei a situação dos estudos irônicos em relação à moderna retórica francesa. Para melhor especificar o objetivo desta exposição, usarei as palavras do lingüista francês Michel Le Guern (Le Guern, 1978, p.49):

“As dificuldades que o estudo da ironia apresenta, o embaraço diante do qual ficamos, ao tentar integrá-la à lingüística atual, são talvez suficientes para justificar este olhar voltado para o passado, esta busca de luzes talvez esquecidas.”\*

### A ironia e a retórica antiga

A retórica é a arte de falar bem e também a arte de pensar bem a linguagem.; é uma técnica para se compor um discurso com fins persuasivos. “A retórica, diz Górgias a Sócrates, é a arte dos discursos.”(Platon, *Górgias*, 449 c e 450 a). Sobre o que considera a “operária da persuasão” Sócrates (*op.cit.*) dirá:

“...a retórica não precisa conhecer a realidade das coisas. Basta que ela use um certo procedimento de persuasão - coisa que ela inventou, aliás - para que ela pareça, para os ignorantes, mais sábia do que os sábios.”

A retórica é então, por extensão, a arte de persuadir através do dizer e de dizer para persuadir.

Segundo o *Dictionnaire Universel des Lettres - Laffont Bompiani*, há duas definições clássicas para a retórica: a de Aristóteles e a de Quintiliano. Se a definição de Aristóteles considera a persuasão como predicado maior da retórica, a definição de Quintiliano questiona tal idéia e, por assim dizer, condiciona o uso da retórica ao orador que possua bons princípios morais; tal concepção é análoga às idéias de Platão (e talvez também às idéias de Sócrates). De um modo ou de outro, como objeto específico de um homem de bem ou como objeto de persuasão, não se pode negar a dimensão essencialmente comunicativa da retórica. É dentro dessa perspectiva que se deve considerar o lugar da ironia na retórica, ou seja: como uma figura de pensamento usada com o objetivo de comunicar alguma coisa a alguém.

Há um preconceito em relação à ironia vista através da retórica, uma verdadeira tendência em se acreditar -um pouco precipitadamente, é verdade- que a retórica se limitou a incorporar a ironia em alguma de suas extensas listas de figuras e mais nada, o que, forçosamente, reduziu as inúmeras possibilidades do fenômeno. Para Michel Le Guern, no artigo “*Éléments pour une histoire de la notion d’ironie*”, escrito em 1978, o hábito que têm certos autores de classificar a ironia apenas como antífrase ou como simples tropo, decorre de uma má interpretação das idéias de Quintiliano. Já para Beauzée, que, em 1789, escreveu o item *Ironie* para a *Encyclopédie*, foi Quintiliano quem fez uma interpretação “inconsequente” da ironia. Como se pode notar, a visão de Quintiliano sobre a ironia tem sido, ao longo dos séculos, imitada e criticada. Nós voltaremos à questão.

Dentro de outra perspectiva, Beda Alleman, no seu artigo “*De l’ironie en tant que principe littéraire*”, escrito em 1978, acredita que a noção tradicional que é dada à ironia é por demais fundada numa atitude intelectual, o que limitaria o “uso irônico” a um tipo determinado de intelectuais ou filósofos; Sócrates, é lógico, diz Beda Alleman (não sem uma certa ironia), seria o exemplo perfeito do personagem apto a utilizar tal procedimento lingüístico.

Justamente porque centradas sobre pontos de vista diferentes, estas críticas têm o mérito de mostrar que a visão da ironia ligada à retórica não é assim tão limitada como se supõe...

É bem verdade que, na longa história da retórica e dos diversos códigos e tratados aos quais ela deu origem, a ironia tem, às vezes, sido objeto de interpretações incompletas ou, no mínimo, pouco satisfatórias. Mas tais restrições não se aplicam às idéias veiculadas pelos quatro grandes pensadores que estão na base da retórica clássica francesa: Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

Comecemos por Platão: é através dele que se pode conhecer a ironia socrática. Mais do que discorrer sobre o fenômeno “ironia”, em termos de definição ou de conceito, Platão mostra o exercício desta arte pela exposição do método socrático. A ironia se revela então pela inversão semântica, pelas interrogações falsamente admirativas e também como visão do mundo do próprio Sócrates. Platão não é totalmente contra a retórica: é justamente seu caráter utilitário que ele se recusa a aceitar, a exemplo de seu mestre Sócrates. Para Platão, há uma “má” retórica (a que não faz caso da verdade) e uma boa retórica (a que é condizente com os princípios morais de sua filosofia).

Os retóricos foram assim inspirados pela atitude socrática e pelo sentido grego da palavra *eironeia* para chamar de *ironia* uma figura cujo uso corresponde a uma maneira de se expressar através da qual se diz o contrário do que se quer fazer compreender. Foi assim que a menção de Sócrates tornou-se um *leitmotif* em todas as definições de “ironia” para os retóricos gregos e

latinos. Examinemos então o que diz Aristóteles sobre a ironia, em sua *Retórica*. Embora não aborde a questão de forma detalhada, Aristóteles dá uma visão panorâmica do assunto: assim a ironia é considerada como uma atitude própria do homem que tem inteligência: “A ironia é mais digna do homem livre que a palhaçada” (Aristote, *Rhétorique*, tome III, p.96); a ironia é também considerada como um uso lingüístico especial, de caráter dúbio: pode aparecer ligada a uma estratégia de dissimulação - e, neste caso, seu uso não é muito recomendável, segundo Aristóteles - ou pode aparecer como “marca” de um estilo elegante, tal como o de Górgias. Além destas considerações, Aristóteles fornece alguns exemplos de perguntas “hábeis”, naturalmente inspiradas pela maiêutica socrática, tais como: “Meu adversário disse isto e eu aquilo: o que teria acontecido, se ele tivesse demonstrado aquilo em vez disso” (Aristote, *op.cit.*, p.97). Em suma, as menções à ironia, na *Retórica*, não são centradas em uma só categoria e se espalham ao longo dos livros II e III. Notemos finalmente que Aristóteles previne contra o *eiron*, adversário temível, no livro II: é o *eiron* que, fingindo calma, não deixa adivinhar que o seu ataque está próximo e apanha o adversário desprevenido.

Examinemos o que diz Cícero: é no livro II do *De Oratore* que menciona explicitamente a ironia, nos parágrafos 269-270 e a classifica entre os diversos gêneros de “brincadeiras”. Notemos que Cícero tenta estabelecer uma distinção entre a ironia (“na qual, por meio de uma zombaria contínua, diz-se algo diferente daquilo em que se pensa”) e a antífrase (“na qual se diz o contrário do que se pensa”), sobre a qual já havia feito menção no parágrafo 262. Cícero cita Sócrates como aquele que, mais que ninguém, sabia manipular esta arte, com graça e bom gosto. O emprego irônico, mistura do picante e do sério, nasce assim, aos olhos de Cícero, de uma associação de palavras com a fineza espiritual do indivíduo que as maneja. Em outros termos, é preciso supor que há, no emprego da ironia, uma relação judiciosa entre o “sincero” (o verdadeiro) e o “estratégico” (o uso da linguagem com um fim preciso). Enfim, cabe-nos lembrar que, no livro III, Cícero volta a falar da ironia, chamando-a de “dissimulação”.

Passemos enfim a Quintiliano: ele trata da ironia nos livros VIII e IX da sua *De Institutione Oratoria*. Para começar, no livro VIII, no capítulo 6, consagrado aos *Tropos*, a ironia é vista como uma espécie de alegoria, “aquela pela qual se entende o contrário do que sugerem as palavras” (Quintilien, *Institution Oratoire*, p.119). Por outro lado, Quintiliano explicita o que faz com que a ironia seja compreendida como tal: o tom da enunciação, a pessoa que a está empregando, a natureza do tema, enfim, a defasagem ou desacordo que há entre um desses elementos e as palavras pronunciadas. Em seguida, nos parágrafos seguintes (56-57) desse mesmo capítulo, Quintiliano “detalha” o emprego irônico: assim a ironia, como uma espécie de alegoria, pode esconder um desejo de brincadeira, de gozação; além disso, ela serve para exprimir “coisas desagradáveis através de termos atenuados” (Quintilien., *op.cit.*, p.120). Enfim, Quintiliano cita os termos gregos que mostram os diferentes movimentos da ironia: *sarcazein*, *asteismós*, *antiphrasis*, *parabolê*, sem esquecer de mencionar, no parágrafo 59, o termo *mycterismós*, “espécie de derrisão disfarçada mas não latente” (Quintilien, *op.cit.*, p.120).

Após esboçar um panorama das manifestações verbais da ironia, no capítulo 1 (“Em que as figuras se diferenciam dos tropos”), do livro IX, Quintiliano anuncia que o tema será retomado. Desta vez a ironia é classificada na categoria de *Figuras do Pensamento*, no capítulo 2. Mas neste ponto, efetivamente, Quintiliano preocupa-se mais em mostrar como a *ironia-figura* é diferente da *ironia-tropo*: para ele, o tropo é mais descoberto do que a figura e não tem um sentido “fingido”, “ainda que, através de um tropo, se diga outra coisa que aquilo em que se pensou” (Quintilien, *op.cit.*, p.182); na forma figurada da ironia, pelo contrário, “toda intenção é disfarçada” (Quintilien, *op.cit.*, p.183).

Aí está então a interpretação do fenômeno irônico que parece ter semeado algumas dúvidas nos seguidores de Quintiliano. Como o diz Michel Le Guern (Le Guern, *op.cit.*, p.53), todos se

apoiam e retiram algo de Quintiliano (direta ou indiretamente), mas nem todos extraem a mesma coisa...

Não nos parece que Quintiliano, afinal, tenha se “perdido” em relação à interpretação da ironia, pois ele a apresentou tanto como intenção e atitude da parte de um locutor específico (como no caso da ironia associada a Sócrates) e tanto como emprego verbal, dispositivo estratégico oferecido pela língua; no primeiro caso, as relações de oposição seriam consideradas de um modo mais amplo e, no segundo caso, elas se limitariam a simples inversão de palavras na frase, sem que isto levasse necessariamente à adoção de atitudes filosóficas de vida.

É assim então que a ironia é vista pelos pensadores que influenciaram os estudos retóricos da escola clássica francesa. Deve-se notar a presença de um ponto em comum em suas definições de ironia: a existência de uma contradição na base do fenômeno, quer este seja considerado do ponto de vista mais restrito (oposição verbal/inversão semântica), quer seja considerado do ponto de vista mais amplo (oposição das intenções de significação face ao sujeito apresentado).

## Breves considerações sobre a retórica francesa, do século XVII ao século XX

Inúmeros códigos e tratados de retórica apareceram na França, do século XVII ao século XIX. Citemos os mais conhecidos: *La Rhetorique ou l'art de parler* (1675), do padre Bernard Lamy, o *Traité des Tropes* (1730), de Du Marsais e *Les Figures du Discours* (1827), de Fontanier.

Estes três autores assim definem a ironia:

“Ironia é um tropo através do qual se diz exatamente o contrário do que se está pensando; é como quando se chama de “homem honrado” uma pessoa cujos vícios são conhecidos de todos.” (Lamy, *op.cit.*, livre II, p.65-66)

“A ironia é uma figura pela qual se quer fazer entender o contrário do que se diz: assim as palavras utilizadas pela ironia não devem ser tomadas no seu sentido próprio e literal.” (Du Marsais, *op.cit.*, p.141).

“A ironia consiste em dizer através de uma zombaria, alegre ou séria, o contrário do que se pensa ou do que se quer fazer pensar”. (Fontanier, *op.cit.*, p.145-146)

Note-se que, nos três casos, a ironia foi definida a partir da inversão semântica, o que a liga ao emprego antifrástico. O fato de ter sido “encerrada” na categoria de tropos ou de figuras deu origem a inúmeras críticas; os autores acima citados são, pois, frequentemente acusados de terem reduzido as proporções do fenômeno irônico.

Parece-nos, no entanto, que estas acusações resultam de uma certa má vontade em relação aos “Antigos”. Por mais sofisticados e diversificados que se encontrem os estudos atuais sobre a ironia, não se pode negar a idéia de que ela esteja na origem de uma oposição entre a essência e o fenômeno e que o emprego retórico da ironia supõe uma encenação teatral, já anunciada, aliás, no sentido da palavra grega *eironeia*; nesta encenação, o fato de “dizer o contrário” próprio à ironia corresponde a uma espécie de jogo ou a uma representação que deixa pressentir outras alternativas para o significado das palavras assim empregadas.

## A retórica e a ironia nos dias de hoje

Os estudos retóricos, cuja importância foi considerável, durante tanto tempo, foram gradualmente desaparecendo, no fim do século XIX, início do século XX. A impressão era a de que a retórica tinha se acabado para sempre. Esta situação durou até 1958, data do lançamento do

livro *Traité de l'Argumentation - La nouvelle rhétorique* (editado na Bélgica) de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca. O livro, muito bem recebido na França, inaugura a volta triunfal da retórica. Outras publicações vêm confirmar este “renascimento”: as *Figures* (1966) de Gérard Genette, a *Rhétorique générale* (1970) de J. Dubois et al., a *Rhétorique et littérature* (1970) de A. Kibedi Varga... A revista *Communications* dedica um número especial à retórica (nº 16, 1970); outras publicações fazem o mesmo.

E a ironia? Como é vista na “nova” retórica? Nas obras que acabo de mencionar, de um modo bastante discreto. Aliás, mesmo na época da retórica clássica francesa, a ironia não ocupava um lugar muito importante nos tratados: sempre foi suplantada pela metáfora e pela metonímia.

Por que este “descaso” pela ironia, na história da retórica francesa? Sem dúvida porque o fenômeno é bem mais complexo do que parece: a ironia é um desses pontos bizarros, intrigantes, ligados ao uso da linguagem e que parece, desde sempre, ter um certo prazer em escapar de todos os que se propõem a “domá-lo”. Talvez aí resida o seu encanto... Apesar (e por causa de) toda a ambigüidade que a envolve, novas perspectivas para sua análise tem aparecido nestes últimos dez anos: citemos por exemplo, o caminho enfatizado pelas abordagens retóricas mais recentes, o da argumentação. A partir do momento em que consideramos a ironia como uma estratégia de comunicação usada a fim de se obter um determinado efeito no interlocutor, torna-se mais fácil estudá-la à luz de conceitos modernos tais como a teoria da enunciação e/ou a pragmática linguística. Mas é preciso lembrar que, no meio de todas essas “renovações”, a idéia central da ironia não mudou: efetivamente, hoje como ontem, a ironia é um elemento subordinado a um projeto argumentativo cujos fins não são outros que a intenção de persuasão.

## Nota

\* Em todas as citações feitas, a tradução é nossa.

## Referências Bibliográficas

- ALLEMAN, B. De l'ironie en tant que principe littéraire. In: *Poétique* nº 36, 1978, p.385-398.
- ARISTOTE. *Rhétorique*. Tome III, Paris, C.U.F. G. Budé, collection “Les Belles Lettres”, 1960.
- CICERON. *De l'Orateur*. Livre II, Paris, C.U.F. G. Budé collection “Les Belles Lettres”, 1959.
- LAMY, B. *La Rhétorique ou l'art de penser*. Livre II, Paris, Pralard, 1676.
- DU MARSAIS. *Traité des tropes*. Paris, Le Nouveau Commerce, 1730/1977.
- FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1827/1977.
- LE GUERN, M. Éléments pour une histoire de la notion d'ironie. In: *L'Ironie - Linguistique et Sémiologie* nº 2. Paris, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p.47-59.
- PERELMAN, C. et OLBRECHTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation - La nouvelle rhétorique*. Bruxelles, Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1958/1976.
- QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Livres VIII et IX. Paris, C.U.F. G. Budé, collection “Les Belles Lettres”, 1978.
- PLATON. *Oeuvres complètes*. Tome III, Paris, C.U.F. G. Budé, collection “Les Belles Lettres”, 1955.

MACHADO, Ida L. L'ironie, la réthorique ancienne et la réthorique française. *Classica*, São Paulo, 7/8: 303-308, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Cet article postule que la recherche actuelle portée sur l'ironie ne doit pas oublier les idées des Classiques sur ce phénomène. Dans la première partie de l'exposé on examine brièvement la notion d'ironie selon Platon en montrant comment ce philosophe a influencé les oeuvres d'Aristote, Cicéron et Quintilien, dont les idées sont à la base des études classiques en France. Dans la seconde partie on pose des considérations sur la vision d'ironie offerte par trois traités de rhétorique parus en France aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. La troisième partie enfin, emphatise le retour de la rhétorique en France et l'idée centrale du phénomène ironique.

**MOTS-CLÉ:** ironie, rhétorique classique, rhétorique française, persuasion.

---

## Horácio revisitado pelo poeta italiano Giovanni Pascoli

LOREDANA DE STAUBER CAPRARA

Departamento de Letras Modernas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

---

**RESUMO:** Na virada do século, o poeta italiano Giovanni Pascoli escreveu vários poematos em latim, inspirados na poesia horaciana, tendo o próprio poeta latino como protagonista, a fim de apresentá-los aos *Certamina Hoeuftiana* de Amsterdam. Se os modelos, lingüístico e temático, são as obras de Horácio e de outros autores latinos, inclusive cristãos, num trabalho de fascinante intertextualidade, o tom poético é dado pelos reflexos dos sentimentos do próprio Pascoli.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia italiana, língua latina, cultura clássica, experimentalismo lingüístico.

---

Pouco conhecido no Brasil, Giovanni Pascoli, entre o fim do século passado e o começo do século XX, foi um dos maiores poetas italianos. Por sua rejeição da linguagem poética petrarquesca, tradicional na Itália, e por seu experimentalismo lingüístico é considerado um dos renovadores da linguagem poética peninsular. A atenção extremada dada ao significante e a busca de uma pluralidade de significados alusivos tornam-no anticlássico, na linha do Decadentismo do fim do século XIX (Binni, 1961; Beccaria, 1975).

Por outro lado, o mesmo experimentalismo lingüístico, unido à paixão pelos autores antigos, leva-o a escrever em latim, imitando os clássicos em obras que freqüentemente alcançam alto nível de poesia (Traina, 1971), numa atitude que poderia parecer incoerente para quem havia rejeitado a tradição poética e lingüística de seu país.

A nossa pergunta é a seguinte: até que ponto ele deve ser considerado fiel imitador dos clássicos como pretendem alguns críticos? (Paratore, 1965). O que permanece em seus versos da poesia de Horácio, seu maior mestre, é pura forma ou uma desesperada tentativa de alcançar o equilíbrio próprio dos clássicos? Em que aspecto ele é poeta moderno e filho de sua época decadente, mesmo em seus versos latinos?

Poeta italiano, conhecido e celebrado, Pascoli escreveu em latim os *Carmina*, uma coletânea de poemas publicados póstumamente na Itália, em 1913. Mas, de 1891 a 1912, todos os anos, Pascoli enviava aos *Certamina Hoeuftiana* de poesia latina de Amsterdam, um ou mais poemas,

ganhando freqüentemente o primeiro prêmio: uma medalha de ouro e a publicação em fascículos especiais. Deste modo, tornou-se famoso na Europa como poeta em latim, capaz de recriar todo o encanto dos clássicos num tom inconfundível. O próprio Saussure, reconhecendo em sua poesia latina ecos e técnicas comuns nos autores antigos e particularmente em Vergílio, dirigiu-se a ele para esclarecimentos sobre o que definia como “palavras-tema”, geradoras de hipogramas e anagramas, palavras-indutoras de variações fônicas e de poesia, numerosas nos poemas pascolianos, bem como na poesia clássica. Saussure pensava que o processo criador que despertava seu interesse pela regularidade e pelos efeitos sugestivos fosse consciente e que Pascoli o tivesse reconhecido nos textos clássicos e imitado de propósito (Starobinski, 1974, p.104-6). As respostas de Pascoli não foram encontradas, talvez porque nunca tivessem sido escritas. Provavelmente, a poesia pascoliana procedia por variações fônicas de modo intuitivo, a partir de determinadas palavras temáticas. O jogo das variações, como a intertextualidade, são característicos da poesia; a estranheza pascoliana, se assim pode ser considerada, limita-se à regularidade e à insistência do fenômeno notado por Saussure. Num outro plano, pode causar estranheza o uso da língua latina em época moderna, por um poeta que se pretendia inovador.

Mas, a este respeito, talvez seja importante nos aprofundarmos no conceito que Pascoli tinha do latim como língua de poesia. Quanto aos concursos de Amsterdam, foram apenas uma ocasião para libertar seu desejo de expressão numa língua na qual o significante poderia ter um peso maior do que em italiano, vista a dificuldade do leitor em alcançar o significado. O latim pascoliano é rico em alusões e sugere significações que os poemetas não declaram explicitamente. O latim, para Pascoli, é a “língua morta” que seus poemas fazem reviver, é a língua secreta das premonições de morte e da esperança de sobreviver (Pascoli, 1956, p. 155). Às vezes tem, também, outras significações, mais secretas ainda. É, outrossim, o instrumento que permite dialogar com poetas queridos, velhos amigos ainda vivos, apesar de uma morte de dois milênios, não só nas obras que escreveram na antigüidade e que continuam sendo lidas, mas também como personagens das obras pascolianas, aos quais emprestam suas palavras: conceitos todos ligados à postura decadente do poeta, na linha do Decadentismo europeu *fin de siècle*.

É evidente que Pascoli não apenas estudou profunda e apaixonadamente os poetas latinos (Pascoli, 1934), em primeiro lugar Catulo, Vergílio e Horácio, dos quais repete, com variações, palavras e versos, e transformando esses mesmos poetas em personagens de suas histórias, identificou-se com eles, a fim de continuar, dessa forma, o diálogo iniciado na mocidade, com a primeira leitura de obras que tanto o marcaram. Mas a sua não é uma leitura crítica e objetiva, é interiorizada e emocionada, guiada pela interpretação subjetiva de palavras e frases, isoladas de seu contexto, e transformadas em algo que dificilmente os poetas antigos teriam dito.

Não se quer diminuir com isso a cultura latina de Pascoli, profunda e muito extensa. Durante muitos anos ele foi docente de língua e literatura latina em universidades prestigiosas, conhecia pormenorizadamente obras de toda a latinidade, inclusive cristã, medieval e humanista. Mas com os poetas mencionados tinha uma ligação diferente, mais envolvente e pessoal.

Ao ler Horácio, Catulo, Vergílio, revive com eles uma vida antiga e imagina a realidade que se estende além das palavras escritas. É assim que consegue retomar alguns episódios por eles narrados, para desenvolvê-los a seu modo. Pascoli costuma iniciar seus poemas latinos repetindo as palavras do próprio poeta antigo, o qual, muitas vezes, torna-se protagonista. Ao redor é recriado o ambiente dos contemporâneos e amigos, num *collage* fascinante, cujo conjunto, apesar dos muitos elementos autênticos, é obra original e moderna por sentimento e imaginação.

Por exemplo, o poemeto *Phidyle* (1893), que canta a vida rústica, repetindo frases e expressões horacianas, inicia:

*O fons Bandusiae gelidis qui reddere rivis*

retomando o famosíssimo:

*O fons Bandusiae splendidior vitro* (Hor. Od. III.13)

e termina:

*Illa manus intenta tenet, tenet ora sub auris*

que relembra:

*caelo supinas si tuleris manus/ ...rustica Phidyle* (Hor. Od. III.23)

Citei apenas dois versos desse poemeto, mas poderia mencionar muitos outros que o poeta extrai de várias obras horácianas para dar autenticidade ao seu quadro. No entanto, apesar da proximidade com os textos horácianos, o poemeto de Pascoli tem seu centro de interesse na delicadeza, afetividade e religiosidade da figura feminina. Reconhecemos nela, mais matizada, uma figura dos poemas italianos da mesma época (*Primi poemetti*, 1897-1904), por ser a transfiguração poética da irmã do poeta. Não é o caso, neste contexto, de enfrentar pormenorizadamente o assunto das ambigüidades do relacionamento entre os irmãos Pascoli e dos traços desse sentimento nas obras do poeta (Pascoli, 1985, p.76-84). Mas é evidente que as reminiscências literárias e o uso do latim escondem e revelam algo muito pessoal, estranho à cultura clássica e, entretanto, ligado a ela, quer pela idealidade cultural e espiritual que subentende, quer pelo afastamento temporal que tira da representação as lembranças contingentes. A poesia tem suas raízes no fundo da alma e, se freqüentemente é gerada por outra poesia, isso por si só não lhe proporciona qualidade; de outro lado, para se tornar poesia verdadeira, tem de evitar aproximações demasiadamente fieis à realidade vivida.

Um dos aspectos originais da poesia pascoliana é que, usando palavras antigas, Pascoli não só permanece um homem moderno mas, espelhando-se nos antigos, torna-os, também eles, modernos por emprestar-lhes suas angústias e seus sentimentos mais secretos. Original é a procura das *dulces latebrae*, isto é, do recesso sereno da poesia antiga, como estímulo para a produção de nova poesia moderna em língua antiga. Original é a sublimação da angústia, que, se às vezes na poesia italiana de Pascoli se derrama em lamentos, em latim, compensada pela esperança de sobrevivência, se manifesta apenas indiretamente. O desespero da morte, o desequilíbrio existencial, o sofrimento, paradoxalmente, dão vida às reminiscências clássicas, mas, ao mesmo tempo, essas reminiscências constituem uma pausa feliz no recesso da memória, que torna mais leve o fardo pesado da vivência pascoliana.

Então, para Pascoli, apesar da língua latina ter conotações simbólicas e apresentar-se como um disfarce para mostrar as contradições de um espírito atormentado e dolorido, a poesia latina antiga, em sua compostura clássica, é percebida como elemento de equilíbrio. E é, principalmente, na poesia de Horácio que Pascoli encontra essa função equilibradora. Horácio é o mestre que, desde suas primeiras provas em latim, Pascoli evoca, com quem dialoga, de quem recebe conselhos. Diz o poeta italiano num de seus primeiros poemas nessa língua:

*volucris mente sequor tamen / vatemque in latebris dulcibus adloquor* - com o pensamento ligeiro vou atrás do poeta e falo com ele em seu doce recesso.

E o poeta antigo responde:

*Magna memor fuge* - lembre-se de evitar as coisas grandes.

(*Iani Nemorini Silvula*)

Como *dulces latebrae*, também *fuge magna* é expressão horáciana (Ep.1.10.32), pascoliano é o *memor*, palavra temática para indicar tanto a memória quanto a consciência. O poeta moderno deve lembrar as palavras do antigo e, ao mesmo tempo, modernamente deve ter consciência de si mesmo.

Com facilidade Pascoli mergulha na profundidade dos séculos, como num transe que, embora negue o equilíbrio clássico, lhe permite participar da vida dos antigos:

*Oblita videor tum veterem mente resumere / vitam*

então parece-me reencontrar no pensamento a vida passada. (*Poemata*, 221)

A técnica, poética e lingüística, - como já foi dito - é de isolar, nos textos antigos, palavras e expressões a serem reutilizadas com variações, em contextos diferentes. Facilmente essas palavras, quando empregadas por Pascoli, assumem outros significados, afastados daqueles que possuíam nos textos originais.

Às vezes Pascoli usa frases completas de seus mestres para expressar a sua própria visão de vida e de poesia: *Non omnis moriar*, - repete com Horácio (*Od.* III,30), mas, alicerçado na sua pessoal visão da poesia, acrescenta -

*si quid olet novum, / si quid silva sonat non aliis prius / auditum....*

(Não vou morrer completamente,) se algo novo espalhará seu perfume, se algo nunca visto antes ressoará na selva....

(*Iani Nemorini Silvula*)

Em comparação com o orgulho horaciano, a sua é uma visão humilde da poesia, ligada à natureza, à vida do campo, aos ciclos naturais que sempre reaparecem em seus versos como outra forma de imortalidade. O *Non omnis moriar multaque pars mei* é uma frase que poderíamos definir temática da poesia pascoliana, não apenas em latim. Em latim, freqüentemente, é pronunciada por Horácio, mas outras vezes são personagens cristãos a dizê-la e, então, assume um sentido totalmente diferente daquele que lhe havia atribuído o poeta latino. Nos poematos em que Horácio é protagonista, pode acontecer que ele repita suas próprias palavras de outrora como se refletisse sobre elas querendo corrigi-las, tornando-as mais próximas de um novo pensamento que está se formando em sua mente e que corresponde à visão do poeta moderno.

*Non omnis moriar! Quin pars mihi multa...*

*Quid? Omnis,  
omnis ut es, Publi, tibi, ero mihi ego ipse superstes!*

Não vou morrer completamente! Grande parte de mim... O que? sobreviverei completamente assim como você, Vergílio, completamente sobrevive.

(*Ultima linea*, 106-7)

Parece que aqui Pascoli se refere a uma sobrevivência pessoal, à sobrevivência da alma - o segundo e o terceiro *omnis* referem-se à alma imortal - o conceito é muito diferente daquele do poeta clássico, e há hesitação e consciência da ousadia, expressas pela repetição e pela fragmentação sintática da frase.

A mesma citação do *Non omnis moriar*, repete-se passando de obra em obra, sempre levemente modificada, até se tornar quase irreconhecível:

*Me quoque, rive, doce, perlucide qui nigris sub umbris  
hinc semper is, hic semper es, perennis.*

*O utinam, similis plane tibi, laberer, manerem!*

*et unda frondes ferret atque flores,  
non vocem, non hoc murmur leve, quod viator edo,*

*non quae mei pars maior est et omni  
non cantum, quem, rive fugax, canis, ut cano fatigans  
ad saxa fluctus labilemque vitam.*

Ensine-me, ó riacho cristalino, você que perenemente, debaixo de sombras escuras, sempre corre e sempre permanece. Ó se eu também, parecido com você, pudesse passar e permanecer! e a água levasse as folhas e as flores, mas não a voz, não esse

leve murmúrio que solto em minha passagem, não a parte de mim que é maior de tudo, não o canto - que você canta, riacho fugitivo, como eu canto, cansando-me contra as pedras e a corrente da vida que se desfaz.

(*Fanum Vacunae*, 253-6)

Se, nesses versos de 1910, Pascoli volta a pensar na sobrevivência mediante a poesia, trata-se agora de uma poesia que não é mais somente o canto do poeta sobre a natureza como na *Jani Nemorini Silvula* (1892), ou em alguns versos de *Myricae* (1891), mas é também o canto da própria natureza imortal. O poeta confunde sua voz com a voz do rio que passa e permanece, sempre igual, apesar do trancorrer do tempo.

Dissemos que Horácio é para Pascoli o modelo preferido, a personagem que mais freqüentemente retorna em seus poematos latinos. Mas há um desses poematos que merece destaque pelo tratamento dado à personagem: *Ultima linea*. Em *Ultima linea*, Pascoli identifica-se a tal ponto com o poeta protagonista que sentimos, por detrás do mosaico de citações horacianas, a autobiografia do homem do século XX, com sua postura decadente, sua angústia psicologizada, seus problemas religiosos irresolvidos, seus medos e seu ceticismo irredutível.

Composto em 1906, o poemato foi premiado em Amsterdam com medalha de ouro. A começar pelo título - *Ultima linea* - que retoma um verso da 16ª Epístola horaciana do 1º livro: *...mors ultima linea rerum est...*, o poemato é uma “colcha de retalhos” no qual se destacam versos horacianos de várias Epístolas, Odes e Sátiras, a que devem ser acrescentadas reminiscências de alguns versos das *Bucólicas* de Vergílio (*Ecl. IV*), citações de Isaías (XI,6) e do Evangelho (*Mateus*, 3.3.).

O protagonista é Horácio, que se encontra em Roma, depois de um período passado em sua *villa* sabina, no outono de 8 a.C. Mecenas havia acabado de morrer e Horácio sente, também, a proximidade da morte. Há um vento frio e as folhas caem. Presságio do fim iminente. O poeta sente-se perturbado e não reconhece mais o ambiente ao seu redor que, outras vezes, lhe era familiar. Num estado de espírito confuso, repensa momentos de sua vida, relatados na poesia: o Lucrétilo, o camponês Cérvio, Fídyle que agora deve ser uma mulher, o pequeno templo da deusa Vacuna, a fonte Bandúsia. É o mundo da poesia horaciana, mas é também o mundo que o próprio Pascoli retratou, inspirando-se naquela mesma poesia. Há em Pascoli “a necessidade de evocar continuamente a poesia própria e a de outrem, para trazer de volta estados de alma, idéias, conceitos”. Assim, começa a identificação entre os dois poetas: o antigo como personagem com seu nome e seus versos e o moderno com seu espírito e sua problemática. “Confusão de duas consciências em duas diferentes idades históricas?”, pergunta-se Goffis (Goffis, 1969, p. 208), um dos intérpretes que mais a fundo procurou investigar no emaranhado de significações da produção pascoliana em latim.

Horácio é retratado aos 51 anos, na véspera da morte - com efeito, ele virá a falecer em 27 de novembro daquele mesmo 8 a.C. -, Pascoli também tem 51 anos quando escreve o poema e desde sempre é obcecado pelo pensamento da morte (que ocorrerá mais tarde, aos 56 anos, em 1912). Mas o poemato pascoliano é de 1906: o ano da morte de outro mestre de Pascoli, o poeta Carducci. A Carducci Pascoli estava ligado por profunda amizade desde os anos de estudo na universidade de Bolonha, e - há um outro motivo de identificação - agora vai substituí-lo, na cadeira de Literatura Italiana, da mesma universidade.

O jogo das identificações amplia-se e complica-se num labirinto de sensações e palavras, reflete-se no poemato como um pesadelo. Percebemo-lo no desconforto inicial e *particularmente* na parte final, quando Horácio, em seu passeio, envereda pela via Sacra e, como da outra vez (*Hor. Sat. I*, 9), encontra o amigo Fusco Arístio. Os dois conversam lembrando o episódio narrado na sátira, até que, a certo momento, Fusco, percebendo a angústia do amigo, procura reanimá-lo:

*Utor amicis / Iudaeis, ut scis. Dicunt iam tempus adesse / quo princeps pacis*

*sancta de virgine, quo rex / nascatur mundi. Vox per deserta locorum / quae  
iubeat sternique vias et vasa parari / auditur. Tum mella fluent, ac pardus et  
haedus / pascenturque simul vituli catulique leonum.*

Entre meus amigos há alguns judeus, você sabe. Dizem que se aproxima o dia em que de uma virgem pura vai nascer o príncipe da paz, o rei do mundo. Ouve-se uma voz no deserto que fala para preparar os caminhos, para estarmos prontos. Então fluirão rios de mel, e a onça e o cabrito, os bezerros e os filhotes dos leões pastarão juntos.  
(*Ultima linea*, 132-7)

O mundo clássico e os mundos da nossa fé (o Velho e o Novo Testamento) são aproximados, pois simbolizam os dois mestres que o poeta moderno sente como parte de si e de sua formação espiritual. No final do poemeto vemos que a esperança da fé não vinga. Pascoli não é religioso, apenas sente o valor das tradições como parte integrante de sua cultura. O que vai lhe sobreviver é a poesia.

Em Horácio, Pascoli vê a si próprio e, identificando-se nele, acentua os aspectos que coincidem em suas vidas. Mas, além das coincidências, há diferenças tão grandes que temos de concordar com os críticos que definem Pascoli como anti-clássico, apesar do uso refinado e competente que faz de palavras clássicas. O fato de reelaborar com extrema elegância textos antigos, juntando-os com outros de origem e épocas diferentes, e de usar as figuras dos poetas latinos como protagonistas de suas histórias, identificando-se neles, não diminui a distância que os separa, apenas confirma o amor apaixonado por esses poetas, o estudo e o domínio de suas obras a ponto de poder usar as palavras de seus textos com espontaneidade e leveza. Pascoli domina o jogo das palavras. Gosta de recriar textos alheios, modificando-lhes o sentido. Não faz isso apenas com os clássicos latinos, mas também com poemas simbolistas. Por exemplo em *Il transito (Primi Poemetti)* repete com grande habilidade técnicas expressões e imagens de Mallarmé (*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*). No entanto falta neste elegante poema a empatia que existe nos versos latinos e sua leitura não nos sensibiliza tanto. A técnica é elemento importante da poesia, mas não é qualidade suficiente.

Então perguntamos novamente: o que encontrou Pascoli nos poetas latinos que escolheu como modelos? É uma certa idéia de classicismo ou é o seu contrário: uma identificação acrítica, baseada num estudo apaixonado e na ressonância em seu espírito de algumas palavras, frases, imagens, de algum ritmo ou de alguma melodia? Com esses elementos ele cria, à maneira dos artistas pós-modernos, obras que, em seu conjunto, pouco têm a ver com os modelos utilizados, mas que, de qualquer forma, espalham ao seu redor um perfume inconfundível, nascido da memória e da saudade dos clássicos.

O uso da língua latina, “língua morta”, como ele a define, e o jogo com as palavras de outros poetas, de Horácio em primeiro lugar, tornam-se elementos simbólicos: ao mesmo tempo morte e sobrevivência, permanência neste mundo além dos limites consentidos, em formas sempre renovadas. Isso ocorre porque aquela poesia está viva em seu espírito. É uma paixão, e é paixão idealizada. Apesar de tudo, o emaranhado desses sentimentos contrastantes gera um equilíbrio, cria uma esperança; e, como consequência, proporciona à expressão delicadeza e leveza. Aquela leveza que, para Calvino, é uma das qualidades mais fascinantes da poesia que vale a pena guardar para o século XXI (Calvino, 1989).

De fato, as palavras, isoladas de seus contextos, libertadas das ligações de outrora, relativas ao sentido e à sintaxe, tornam-se mais leves, reconhecíveis e, ao mesmo tempo, diferentes no contexto em que agora as encontramos, ao ponto de não deixar transparecer totalmente o peso do desespero de quem, repetindo-as em seu próprio texto, acolhe a suavidade de outros textos e de outra época. *De consolatione poesiae*, poderíamos sugerir, parafraseando um título famoso, se bem que a visão consolatória seja considerada obsoleta, mas, para Pascoli, ela parece ser uma sugestão inevitável.

Voltando a Calvino, das outras qualidades da literatura que vale a pena guardar para o próximo milênio, quais pertencem a Pascoli, pelo menos ao Pascoli latino? Penso na visibilidade e na multiplicidade. As personagens pascolianas: Horácio, Vergílio, Catulo em primeiro lugar, mas também algumas figuras menores e também as criações do poeta, totalmente imaginárias, são retratadas em atitudes que as fazem surgir diante de nossos olhos, vivas e inesquecíveis. E cada uma delas tem sua voz particular, semelhante ou não a vozes antigas; no conjunto, temos uma multiplicidade de vozes, vindo de autores diferentes, que se encontram, se entrelaçam, se repetem em múltiplas variações, sem perder a identidade original que lhe vem dos textos antigos, mas expressando as facetas do mundo moderno num jogo de espelhos no qual se encontram antiguidade e modernidade, clareza e ambigüidade, sob o sorriso de Horácio, levemente zombeteiro.

## Referências Bibliográficas

- PASCOLI, G. *Carmina*. Milano: Mondadori, 1970.
- PASCOLI, G. *Poesie*. Milano: Mondadori, 1981.
- PASCOLI, G. Un poeta di lingua morta. In: *Prose*. Milano: Mondadori, 1956.
- PASCOLI, G. *Lyra. Antologia della poesia lirica latina*. Introduzione di G. Pascoli. Firenze: Giusti, 1934.
- PASCOLI, G. *Poesie famigliari* (a cura di Cesare Garboli). Milano: Mondadori, 1985.
- ORAZIO. *Odi ed Epodi*. Bologna: Zanichelli, 1959.
- ORAZIO. *Satire*. Milano: Rizzoli, 1981.
- MALLARMÉ, S. *Poésies / Poesie*. Milano, Feltrinelli, 1983.
- BECCARIA, G.L. *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi, 1975.
- BINNI, Walter. La poetica di G. Pascoli. In: *La poetica del Decadentismo*. Firenze: Sansoni, 1961.
- CALVINO, I. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.
- GOFFIS, C. *Pascoli antico e nuovo*. Brescia: Paideia, 1969.
- PARATORE, E. La poesia latina del Pascoli. In: *Antico e Nuovo*. Roma: Sciascia, 1965.
- STAROBINSKI, J. *As palavras sob as palavras*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- TRAINA, A. *Il latino del Pascoli*. Firenze: Le Monnier, 1971.
- CAPRARA, Loredana de S. Horace revisité par le poète italien Giovanni Pascoli. *Classica*, São Paulo, 7/8: 309-315, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Entre les XIXe et XXe siècles, le poète italien Giovanni Pascoli écrit plusieurs poèmes en latin inspirés de la poésie horacienne, pour les présenter aux *Certamina Hoeuftiana* de Amsterdam, ayant comme protagoniste le même Horace. Si les modèles, linguistique et thématique, sont les oeuvres de Horace et d'autres auteurs latins y compris les chrétiens, dans un travail de fascinante intertextualité, le ton poétique est donné par les reflets des sentiments de Pascoli lui-même.

**MOTS CLÉS:** Poésie italienne, langue latine, culture classique, expérimentation linguistique.

---

## ***Réquiem por Yarini*** **¿Una tragédia griega cubana?**

ELINA MIRANDA CANCELA

Departamento de Lingüística y Letras Clásicas

Facultad de Artes y Letras

Universidad de La Habana

---

**RESUMO:** Carlos Felipe (1914-1975) foi um dos fundadores da dramaturgia cubana contemporânea, junto com Virgilio Piñera e Rolando Ferrer, mas enquanto Piñera tomava o mito como assunto da sua primeira obra, *Electra Garrigó*, Felipe já durante anos tinha a idéia de converter a morte de Alberto Yarini, a personagem histórica que se transformou em lenda nos bairros marginais tão bem conhecidos pelo autor, em ponto de partida de uma obra que foi o que ele chamou uma “tragedia grega cubana”. Nosso trabalho analisa a maneira com Carlos Felipe tratou o assunto para fazê-lo um mito, a forma em que estruturou a sua obra conforme a tragédia, os recursos e conceitos trágicos que utilizou para chegar até o seu propósito, sobretudo para lograr que o seu “Requiem por Yarini” seja uma peça antológica do teatro cubano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Felipe, *Réquiem por Yarini*, tragédia grega, teatro cubano, literatura comparada.

---

Mucho se ha especulado por teóricos y críticos qué es lo trágico y qué se ha de entender por tragedia, pero no es menos cierto que el paradigma por excelencia sigue siendo la tragedia griega, tal como se plasmó entre los atenienses del siglo V a.n.e., al extremo que si para muchos el epíteto no es necesario, otros lo emplean a manera de sintagma ya totalmente lexicalizado, como lo hiciera Carlos Felipe cuando le confesó a Armando Suárez del Villar que lo obsesionante para él en la muerte de Alberto Yarini era la idea de que era un tema “para hacer la tragedia griega cubana”.<sup>1</sup>

A la atracción que durante siglos ha ejercido el antiguo teatro griego, no se sustrajeron, sobre todo en la primera mitad de este siglo XX, quienes conformaron un nuevo teatro acorde con las inquietudes contemporáneas. A semejanza de los antiguos trágicos griegos, el interés de estos dramaturgos se centraba, no en los hechos propiamente, sino en su significación e interpretación. Por ello, el uso de los viejos mitos, con su carga polisémica y aún pregnante, enriquecidos por una larga tradición teatral, les facilitaba su propia expresión y la búsqueda de una verdadera comprensión de la contemporaneidad, al tiempo que suponían un reto y un acicate para su labor como creadores. A este “bácilo griego”, como el mismo lo llamara, no se pudo oponer nuestro Virgilio Piñera, que en 1941 escribe *Electra Garrigó*, aunque no se estrenara hasta el año 1949.

Pero el renovado acercamiento a la tradición clásica que se advierte en este siglo, asume también otra dirección de signo contrario: El mitologizar lo contemporáneo, el encuadrar dentro

de las viejas estructuras el acontecer reciente, de modo que se deleve su sentido profundo y se ahonde en su significado trascendente.

En particular, el afán de revitalizar la antigua tragedia, de lograr apresar la dimensión trágica del acaecer contemporáneo en un género dramático que reasuma funciones semejantes a las puestas de manifiesto en la escena ateniense, ha estado presente en grandes autores de todos los tiempos, pero adquiere especial relieve en nuestro siglo, descubridor del psicoanálisis, del inconsciente colectivo y de otras tantas teorías; época de un avance científico arrollador y de confrontaciones sociales de carácter mundial, donde los conflictos del ser humano y su realización alcanzan un grado de complejidad y de intensidad antes no previsibles.

En este contexto no es de extrañar que también en Cuba quienes se sienten apremiados por la necesidad de proyectar nuestra dramaturgia a escala de los tiempos que corren, recurran a la tradición clásica como fuente de contemporaneidad, más si tenemos en mente que precisamente en 1941 nace Teatro Universitario.

Este, bajo la dirección de Ludwig Shajowicz, hace resonar los versos de los viejos trágicos bajo nuestro sol tropical en los pórticos universitarios. Como bien rememora Alejo Carpentier en su *Consagración de la Primavera*, surge un teatro que “sin pasar por una tímida preparación a base de pasos de comedia o de entremeses cervantinos, ha preferido apuntar a lo alto desde el comienzo, montando intrépidamente a sus actores en coturnos de Eteocles, el Heraldo y el Mensajero, envolviendo a sus criollas actrices en los velos de Antígona y de Ismena” (Carpentier, 1979, p.203).

La tradición se desempolva en esa década del 40, también en nuestro ámbito cultural, no ya por la lectura de autores europeos y norteamericanos, sino porque se hace parte de la vida cotidiana de quienes, como los personajes carpenterianos, transitan por el recinto universitario y sienten resonar en los versos que se esparcen en la colina, sus propias preocupaciones.

Cuando Federico García Lorca, al referirse a su *Yerma*, la definía: “Una tragedia con cuatro personajes principales y coro, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia” (Lorca, 1962, p. 1709), se hacía eco de un sentir que estaba presente en muchos dramaturgos de la época y al cual no fue ajeno Carlos Felipe, a quien sus vecinos del barrio de Jesús María y trabajadores del puerto o la aduana, no identificaban con aquel Carlos Fernández, compañero de faenas y vicisitudes.

En efecto, nacido en 1914 y miembro de una familia pobre y trabajadora, vecina de uno de los barrios cercanos al Castillo de Atarés, en el ambiente de los muelles de la bahía de La Habana, Carlos Fernández poco se diferenciaba de otros muchachos que muy pronto tuvieron que abandonar las aulas y ponerse a trabajar para ayudar a sus familias, siempre en situación precaria, si no fuera por su interés por el teatro.

Años después, cuando ya se le conocía como Carlos Felipe, contaba que aproximadamente a los quince años decidió saber qué era un teatro. Con sus escasos ahorros, pero con mucha emoción compró un billete en el Actualidades para ver una *Pasionaria*, de Cano, pero lo que de verdad lo deslumbró fue la ópera *Rigoletto*; sin embargo, su noche decisiva sería unos años después, al presenciar la actuación de Margarita Xirgu en *Bodas de Sangre*. Aseguraba Carlos Felipe que sintió fiebre, al tiempo que comprendía que el teatro era su vida. Quería hacer teatro, pero este tenía que ser cubano.

Su opción le sirve de estímulo para tratar de completar su educación de forma autodidacta. Mientras trabaja, primero como camarero y después, durante veintisiete años, como empleado de aduana, estudia Gramática y Armonía Musical, inglés y francés, entre otras materias; lee a Shakespeare, los clásicos de los Siglos de Oro y cuantas obras y cuantas historias de la literatura le caen en las manos. Por su conocimiento del inglés y francés se mantiene al día de todo lo que sucede en los escenarios del mundo, y aprende italiano par leer a Pirandello en su lengua original.

Por sus lecturas se familiariza con el teatro, en su historia, en sus técnicas y en sus principales tendencias; por su quehacer cotidiano, junto a la gente del barrio de San Isidro, se adentra en el mundo de los muelles, de los marineros y de los marginales -prostitutas, chulos, tahúres-, para quienes Alberto Yarini y Ponce de León, en su breve paso por el barrio ya era toda una leyenda. Buscará Carlos Felipe conjugar en su obra teatral lecturas y vivencias, y a lo largo de unos veinte años no le abandonará la idea de escribir su tragedia cubana en torno a la muerte del proxeneta más famoso de La Habana.

Cuenta el propio autor que desde 1934 “venía oyendo hablar de Yarini a las putas, a la gente de los muelles, a los estibadores, que casi todos eran abacua, y también a los dependientes de los café que ya eran viejos en esta época y lo conocieron bien a él y a los franceses”.

Por los tiempos en que manda un acto de una pieza teatral al concurso de ADAD y finalmente gana el premio con *El chino*, en 1947, ya por entonces andaba escribiendo su obra sobre Yarini, a la que llamaba *El gallo*. Abandona el proyecto, porque entre las opiniones de su hermana Rosa y la prohibición de que *El chino* fuera presentado en México, se convence de que este asunto no iba a tener aceptación. En 1954 el encuentro con una prostituta que había sido “de las de Yarini”, y sus recuerdos, le hacen retomar *El gallo*. Lo rebautiza como *El Rey de la zona* y sobre la base del testimonio de la prostituta, la nueva versión se centra en un triángulo de amores protectores de Yarini: el de Ismael Prado, su guardaespaldas, el de la Jabá y el de la Santiaguera. Mas, de nuevo la influencia de la hermana Rosa asegura que jamás la obra será aceptada por inmoral, se impone y una vez más es abandonada. No será, pues hasta 1958 que le de su título definitivo, *Réquiem por Yarini*, y hasta 1960 que la considere terminada y la publique, aunque su estreno solo se produzca cinco años más tarde.

No obstante la demora, tanta que en el interim estrena otras tres obras - *El chino* en 1947, *Capricho en rojo*, en 1950 y *El travieso Jimmy*, en 1959-, siempre como él mismo dice, “volvía a escribir y a escribir en mis libretas para Yarini”. Así pues, aunque oficialmente la obra data de 1960, tenemos que considerarla, al menos pergeñada, desde la década del cuarenta, y a pesar de que el autor aduce como causa que le frenara una y otra vez los prejuicios que no admitiría en escena la vida de un burdel o motivaciones de índole homosexual en la admiración de Ismael Prado, tal como pensara presentarlo en *El rey de la zona*; cabría preguntarse hasta qué punto en esas versiones Carlos Felipe no sentía logrado su propósito, al tiempo que con las sucesivas reelaboraciones su propia interpretación ganaba en perspectiva trágica.

En la obra de Carlos Felipe, siempre encontramos a manera de motivo reiterado, un deseo de recuperar el pasado, como bien apunta Rine Leal (Leal, 1967, p.195), un momento en que los personajes, por muy sórdida que haya sido su existencia, se sintieron vitalmente realizados. Y de la forma en que Carlos Felipe entra en contacto con Yarini, se colige que ese momento fundamental para el barrio de San Isidro, para los hombres y mujeres del puerto con los que precisamente ese nexa el que destaca, cuando quiere explicar la razón de que en la muerte de este personaje percibiera un tema propio de tragedia, “porque ese hombre era querido por todo el muelle; el entierro de él lo recuerda la gente muy vieja de allí como el más grande después del de Chibás”.

Por tanto, para Carlos Felipe lo importante era la leyenda conformada, pues al igual que sucedía con los héroes míticos en la antigua Grecia, lo fundamental no es el sujeto histórico, el punto de partida, sino el prestigio mítico que lo transforma en el más alto exponente de esa sociedad, al tiempo que la caída del héroe brindaba al trágico griego la posibilidad de cuestionarse su comportamiento e indagar el porqué de su actuación.

La tragedia griega se basaba fundamentalmente en asuntos míticos. Solo conservamos una pieza, *Los persas*, de Esquilo, en que el hecho histórico toma el lugar del mito, aunque hay noticias de algunas más; pero esta obra nos permite advertir que para el poeta trágico no hay diferencias en el tratamiento de uno y otro. No le interesa a Esquilo presentar lo sucedido, sino

que se cuestiona sobre las razones de la derrota persa y en toda la obra procura poner de manifiesto ante el espectador su interpretación de los hechos, de la misma manera que cuando en *Los siete contra Tebas* toma como asunto el fin de la mítica estirpe de Edipo, la lejanía temporal propia del mito, se suple, por la distancia geográfica, así como por la diferencia de usos y costumbres. Sin olvidar que para el ateniense de la época las fronteras entre mito e historia se perdían en cuanto a su pasado se refería, el acontecimiento histórico de relevancia vital para la ciudad funciona para el trágico en la misma perspectiva que el mito.

Carlos Felipe busca también esta separación de los sucesos históricos. Su Yarini se llama Alejandro y poco importan sus antecedentes familiares o sus vínculos con la política de la época o cualquier otra particularidad de la vida de Alberto Yarini y Ponce de León. El personaje Alejandro Yarini solo cobra vida en el recinto cerrado del prostíbulo, en ese mundo de relaciones, normas y mecanismos propios, del que la Jabá se erige como guardiana y protectora. Sólo se alude al mundo exterior como fuente de asechanzas y peligros frente al cual, como ha señalado Graziella Pogolotti, “el prostíbulo se convierte en fortaleza bien defendida, donde la acción de cada día se ha hecho ritual” (Pogolotti, 1980, p.17).

A partir de los recuerdos de personas que lo habían conocido, quienes al mirar atrás magnifican el porte, los aires señoriales y las normas establecidas por Yarini; a partir de la leyenda que se había conformado entre los vecinos del barrio, para quienes los tiempos de Yarini constituían la *belle époque* de San Isidro, el momento del pasado significativo, en el cual sus calles, sus casas, su gente, habían cobrado una luz particular, Carlos Felipe mitifica la realidad, y a juzgar por los títulos y los comentarios del autor, parece que este proceso transcurre desde la atracción por el personaje en sí, *El Gallo*, hasta la comprensión del significado de Yarini para su zona y de ahí la conversión de su obra en un réquiem: “fue en 1958” le comenta a Suárez del Villar, “cuando se me ocurre cambiarle el nombre y ponerle *Réquiem por Yarini*. Esto, cuando se publica en 1960 es criticado por algunos extremistas, porque hacerle un réquiem a un chulo es ponerlo como símbolo y yo le pongo *Réquiem por Yarini* porque los chulos con él desaparecieron y con la Revolución desapareció la caricatura de los chulos”.

Compenetrado con su humilde barrio, donde se daba la mano el obrero, con sus altibajos laborales, el empleado de pequeños comercios, el modesto trabajador por cuenta propia, el hombre de mar y quien vive al márgen de la sociedad establecida, Carlos Felipe proyecta sus valores de modo tal que, como advirtiera Graziella Pogolotti, forja “la imagen de una cultura de la resistencia” (Pogolotti, 1980, p.16) y abre una vertiente de indudable repercusión en el teatro cubano posterior. Baste recordar *Santa Camila de La Habana Vieja* (José Brene, 1962) o *María Antonia* (Eugenio Hernández Espinosa, 1967), al tiempo que el nexo tendido entre Yarini y este ámbito social, le permite al personaje ganar en dimensión trágica, en tanto la acción del héroe en la antigua tragedia implica siempre el vínculo con la colectividad, aunque este se manifieste de disímiles maneras.

Al percibir en la historia de Yarini un tema de tragedia griega, ello tuvo que repercutir necesariamente en el modo de estructurar la obra de acuerdo con los cánones del género. Están presentes las famosas unidades que deben más en su implantación como normas imprescindibles a los neoclásicos franceses que a Aristóteles, a quién tradicionalmente se le atribuye su paternidad, y que en verdad en su *Poética* se limitó a dejar constancia de lo que advertían como generalidad al teorizar sobre una práctica teatral de más de un siglo.

Toda la acción se desarrolla, pues, en el limitado espacio del salón del prostíbulo y en unas cuantas horas del día 22 de noviembre de 1910. Cuando la obra comienza, un ambiente de temor inquietud y peligro se cierne sobre sus moradores. La hora decisiva de Yarini se acerca. La vida del burdel, el orden creado está amenazado. Al igual que entre los griegos, poco importan los antecedentes, los hechos que han condicionado este momento; lo fundamental es la situación conflictiva que involucra la propia existencia.

Aunque la obra se divide en tres actos, siguiendo los usos contemporáneos, Rine Leal asienta que Carlos Felipe ha puesto los telones por concesión a su público no acostumbrado “a suportar dos horas de función sin levantarse de su butaca” (Leal, 1967, p.197), puesto que su ideal sería la representación corrida, como en el teatro antiguo. Concentración de la acción, pocos personajes y si bien no hay coro, como deseara García Lorca, el autor utiliza determinadas partes, escenas de la obra, con funciones semejantes a las desempeñadas por el coro trágico. Con ellas se pone de relieve que bajo la estructura externa usual entre los modernos, subyace, al menos de forma latente, la antigua configuración trágica.

A manera de prólogo, en las primeras escenas de la obra, la Jabá no solo introduce al espectador en el cerrado mundo del burdel con sus leyes y normas, en el que Yarini alcanza su posición y se torna un mito, sino que a través de sus temores, se manifiesta las asechanzas que pueden terminar con ese orden que en parte ella encarna y en parte ella guarda, como justificación última de su propia vida, aunque en principio no tenga plena conciencia de ello.

La Santiaguera, Lotot y Palacio -el amor, la rivalidad, el poder político- son las fuentes de un peligro que el anuncio divino de la posible muerte de Yarini -a través del uso de la práctica de la santería, la adivinación mediante los caracoles, y Bebo la Reposo-, deviene inminente. La Jabá, con el poder en ella depositado por las fuerzas que rigen el círculo de su existir, toma todas las medidas tanto en el plano humano como el divino, pero el ambiente de incertidumbre no se despeja: la supervivencia de este mundo está en juego.

Con la llegada de la Dama de Velo y la Santiaguera se produce un contrapunteo entre esta especie de extranjera, esta mujer de otro ambiente, y las del burdel, mediante la contraposición de los pensamientos de la primera, en apartes, y el diálogo entre la Jabá y la Santiaguera. Sirven estas escenas de distensión en relación con el conflicto recién presentado, al tiempo que completan la imagen de Yarini, se expone la posibilidad de ruptura del orden representado por la Jabá ante los embates de la Santiaguera, ya aludida en el “prólogo”, y se hace evidente, entre las diferencias manifiestas de estas tres mujeres, el nexo de identidad subrayado por la Jabá al concluir “somos iguales”: la subordinación al hombre, que las tres aceptan como parte de un orden inapelable, aunque desde posiciones distintas. Por tanto estas escenas, con su alejamiento de la acción, con su diálogo en contrapunto y la reflexión que conlleva, sin obviar que complementan y redondean, la situación antes esbozada, cumplen funciones análogas a la propia de la párodos de la estructura trágica, a pesar de la ausencia coral.

Siguiendo el paralelo con el esquema presente en muchas tragedias, la última parte de este primer acto conforma lo que hubiera podido ser el primer episodio de una tragedia, con la salida a escena del personaje del que ya hemos oído hablar y caracterizar a través de la óptica de la Jabá, Ismael, la Santiaguera, la Dama de Velo, pero que ahora cobra cuerpo como centro o cúspide de una jerarquía de relaciones, normas y ritos que ilumina y justifica la sórdida vida del prostíbulo. Como bien había dicho la Jabá: “Yarini el político nada significa; Yarini el tahúr no es gran cosa, te lo digo yo que conozco suas mañas. Ah, pero Yarini el chulo...! Yarini el chulo es el Rey!” (Carlos Felipe, 1967, p.194).

Yarini nos es presentado en su momento de mayor esplendor. El carácter de ritual que asume la acción cotidiana, como el vestirse o encender el cigarro; la satisfacción que *experimenta* con las palabras de la Santiaguera, a manera de plegaria elevada a través de una intermediaria; la humillación del rival; todo está en función de que más que a un rey, se le compare con un dios.

Es muy probable que Carlos Felipe tuviera presente que los personajes de la antigua tragedia eran dioses, héroes, reyes; pero sobre todo la creencia tan arraigada entre los antiguos griegos de que el ser humano no debe traspasar los límites que le separan del dios, so pena de atraerse la ira y el castigo de los todopoderosos. Recordemos el rechazo de Agamenón, en la tragedia esquilea de este nombre, a que se le rindiera honores solo tributables a los dioses y la insistencia de Clitemestra, concedora de que esta actitud de moderación era sólo una máscara

y su deseo de que diera muestra pública de *hýbris*, al ser tratado como un dios, para justificar el crimen que planeaba; o a Edipo, saludado por el coro como hijo de la fortuna, rey de dos ciudades, momentos antes de convertirse en el más desgraciado de los hombres al conocer su verdadera identidad.

Resalta también en esta caracterización del personaje que, al explicitar su excelencia, su *areté*, para emplear el término de los antiguos griegos, Yarini haga descansar la misma en su “entereza, acción, hombría”, en sua valentía, tal como ocurría con los héroes homéricos, aunque su enemigo insista en el “pico de oro”, su facilidad de palabras; y si bien sabemos que Fénix educaba a Aquiles no sólo para acometer grandes proezas sino para hablar bien, como sinónimo del arte de gobernar, en boca de Lotot, bajo el cumplido -pues también para el proxeneta la elocuencia es parte integral de la posición que ostenta-, yace cierto aire de sorna que apunta a subrayar la apariencia. Por ello, aún sin rechazo expreso, Yarini procura hacer pasar a un segundo lugar la cualidad resaltada por su enemigo.

Para completar el paralelo, también para estos proxenetes es la fama la mayor recompensa, aunque de nuevo se juegue con la ambivalencia entre la evocación heroica y la mezquindad imperante, cuando Lotot, a la manera de Néstor, magnifica el pasado al reconocer que ya no hay héroes como los de antaño: “se relata hazañas casi increíbles”, se jacta el tahúr, “en esta época de polvo y fango. Porque ya no hay héroes” (Carlos Felipe, p.215). La jactancia y la autoafirmación de los antiguos héroes está también en esta “aristocracia” del hampa, pero, más que la identidad, se siente la diferencia.

Ahora bien, en este ambiente de valores consolidados, al parecer, y por tanto monolítico, no deja de existir fisuras, hecho anticipado en la leontina, con su alegoría de un anhelo superior cuya satisfacción reclama el justo pago, y que Yarini vincula inmediatamente con la Santiaguera, al hacer de ambas el premio indivisible en el primer enfrentamiento, *agón* sería el término clásico, con su rival: *agón* que, por demás, se interioriza y muestra donde reside realmente el conflicto en el monólogo que preside la decisión de Yarini sobre el número de la charada y cuyo desenlace está por el momento en manos del azar. El personaje duda, no solo por la charada o por su prestigio, sino porque, como ya había intuido la Jabá, la Santiaguera, le importa mucho más que lo que a sí mismo se admite, y ello implica su propia negación como arquetipo de chulo.

Los peligros que amenazan a Yarini ya no solo son externos, ni estipulados po el orden superior, sino también están dentro de él y pueden conducirlo a transformarse en su opuesto, tal como Sófocles comprendía el error trágico. Apuntado el conflicto, Yarini pierde la charada, la Santiaguera se aleja y la Jabá extiende su mano protectora. Por el momento el peligro parece conjurado y, al comenzar el segundo acto, el encuentro de Yarini con la Dama del Velo parece confirmarlo. De nuevo se abre un paréntesis equivalente en cierta medida a la función del *stásimon* que sucede al episodio en la estructura trágica, similitud reforzada por la introducción del elemento musical con el danzón que bailan ambos personajes.

De la Dama del Velo, Carlos Felipe ha apuntado que tiene su antecedente en el personaje de Lucía en *Esta noche en el bosque*, obra escrita en 1933 y donde prefigura elementos que caracterizan su quehacer posterior como teatrista: “el contrapunto entre el mundo marinero y marginal... con el mundo de la burguesía, con la consabida reconstrucción de los sucesos amorosos mediante la memoria”, “la presencia del mar como elemento de desaparición o de encuentro” y la búsqueda de “la emoción ante el hombre”, presente está en la Lucía del acto III de esa primera obra, y en la Dama del Velo.

Esta emoción buscada por la Dama, sirve de nuevo para reafirmar la imagen de Yarini. No es amante, no es conquistador: es chulo; pero al tiempo brinda la autodefinition de Yarini como ente vivo, y según afirma, para él “vivir es marchar en línea paralela a mis inclinaciones”. Al igual que ocurría con la primera intervención de la Dama, que ponía de relieve las normas que hacen posible la existencia del orden por el cual Yarini es significativo, esta segunda aparición subrayaba

el carácter del vínculo creado, antes visto desde la óptica de las mujeres, ahora desde el otro polo, el del proxeneta. Como cualquier *stásimon* coral, marca el espacio entre las acciones, implica una distensión y un momento propicio a la reflexión sobre la índole de lo que contemplamos en la escena.

La vuelta de Lotot renuda la acción. La aparente solución del fin del primer acto, que dejaba indemne el mundo de la Jabá, no ha sido más que, como en Sófocles, un paso que acerca el momento decisivo. Sin embargo, por un momento los principios que rigen este mundillo parecen reafirmarse y culmina la glorificación del proxeneta, cuando Yarini proclama que “el souteneur tiene mucho de un dios que sintiera compasión por los hombres”.

En el nuevo enfrentamiento entre Yarini y Lotot, este último, aunque todavía se afirma en las normas no escritas de comportamiento que priman en su círculo de relaciones, tiene que confesar su propia relegación y la primacía de su rival, al admitir su conversión de dominador en dominado; pero, por lo mismo, más fiero y más dispuesto a verter sangre en defensa de su propiedad, puesto que no por amada la mujer ha dejado de ser considerada como objeto.

Una y otra vez frente a la intensión declarada de Lotot de derramar la sangre de Yarini, si llegara al caso, la Jabá opone su propia determinación de que ello no ocurra, pero también, en sus apartes, va develando lo que se oculta tras la aparente indiferencia y jactancia de Yarini. Le brecha no es tanta como supone Lotot. En el primer encuentro de ambos rivales Yarini había percibido, aunque no lo admitiera, lo que para él significaba la Santiaguera, ahora los estremecimientos de Lotot lo sitúan de nuevo, como en la alegoría de la leontina, ante la puerta de anhelos latentes de algo distinto, superior; lo llenan de envidia, y se traiciona, al rechazar, al unísono con su rival, los insultos de la Jabá a la Santiaguera.

Por ello, cuando glorifica la misión del proxeneta y se comporta como un dios, se pone de manifiesto, como tantas otras veces en la obra sofoclea, la futilidad de las ilusiones humanas, que cobra su mayor expresión en la oda de júbilo que usualmente en Sófocles precede a la caída del héroe, lugar que ocupan en el *Réquiem* las alabanzas de Ismael Prado a la valentía de Yarini, rubricadas por las mujeres, en una especie de *kommós* o diálogo lírico, a manera de nuevo *stásimon*, después de haber anunciado Ismael lo inminente del golpe proveniente de Palacio.

Más no solo el recuerdo de antiguas glorias llena esta suerte de interludio, con la intervención de las mujeres a coro, sino que la evocación de las antiguas contiendas provoca la reflexión de Yarini sobre la vida y la posibilidad de que también la muerte sea bella al indentificarla con la Macorina, famosa cortesana, ya muerta, cuya belleza desafiante en los para entonces raudos automóviles, recién llegados a las calles de La Habana, fue en su momento foco de atracción y motivo de leyenda. La búsqueda de una emoción particular, que antes se apreciaba en la Dama de Velo, va a proyectarse en esta mujer que fuera reina donde ahora Yarini es rey. Pero Yarini no puede morir, concluyen las mujeres e Ismael. La evocación es rechazada y el proxeneta deseoso de vivir, se refugia en el amparo de la Jabá ante su propia debilidad: el dios es humano y por ello la Jabá a veces se siente diosa.

La parte final del segundo acto-tercer episodio de seguir el esquema organizativo de la antigua tragedia- hace patente el designio divino, del que ya había dado anuncio Bebo la Reposo en los inicios de la obra. La Guerrera, Changó, se ha pronunciado, pero la decisión última recae en el ser humano, quien ha de asumir la responsabilidad de su opción y lo que ella comporta.

Podrá salvar la vida Yarini, si sale inmediatamente de La Habana y no vuelve hasta que la Guerrera autorice su regreso; siempre que a partir del momento del despojo, no vuelva atrás la cabeza hasta el día siguiente. También Ajax, en la tragedia de Sófocles de igual nombre, podrá salvar la vida, según se ha pronunciado el oráculo, si logra rebasar el plazo de ese día. El no mirar atrás es también precepto bíblico para quienes fueron autorizados a escapar de la destrucción de Sodoma y Gomorra; pero los personajes de Carlos Felipe -Palma, Leonelo, Lisia, Pablo- están marcados por la necesidad de volver atrás la mirada para encontrarse a sí mismos, para auto-

reconocerse, para completar su *anagnorisis*, si hemos de emplear el término griego.

Yarini, que anteriormente se ha sobrepuesto al anhelo de unión con la Macorina, única mujer capaz de pararse a su lado, como igual, acepta el designio y prepara la partida. Pero cuando parece que los augurios de muerte serán superados, la voz de la Santiaguera lo enfrenta al dilema, la opción fundamental que ha de asumir el héroe trágico. Al traspasar los límites, al buscar satisfacer ansias íntimas que poco a poco se habían puesto en evidencia y que en su condición de rey de los chulos le eran vedadas, Yarini alcanza ese momento vital que marca a los personajes de Carlos Felipe, pero sella su suerte. El espectro de la Macorina lo aguarda, ante el horror de la Jabá.

La Jabá, en su desesperación, se resiste a aceptar lo inevitable; ante la negación de los poderes divinos, en boca de Bebo la Reposa, se rebela y al comprender que ya no es parte de estos, sino que la sobrepasan, solo pide morir primero. Escena esta con la que el dramaturgo suplanta el comentario lírico-coral de la tragedia griega, subraya la dimensión de la decisión tomada y abre el tercer acto. El anuncio de la cercanía de los esbirros de Palacio, reanuda la acción. Yarini ha quebrado las normas, pero no deja de pertenecer a este mundo cuyo fin avizora la Jabá con la muerte de su rey, de tal modo que sus palabras, su última invocación a la divinidad, una vez resignada, es un treno, un canto de dolor, tanto por uno como por el otro. No hay palabras, se lamenta la Jabá, para expresar la desolación en que caerá el mundo si falta Yarini.

Pero antes del enfrentamiento final con Lotot, la presencia de la Macorina, a manera del *deus ex machina* al que Eurípides era tan adicto y Sófocles adoptó en algunas de sus obras, hace explícito cómo la Santiaguera ha sido un instrumento y cómo el ansia de Yarini se remonta más allá de esta mujer, en que por momentos se concreta. Por eso no olvida el dije de la leontina antes del encuentro decisivo de Lotot y lo reclama ya moribundo.

Los temores de la Jabá al principio de la obra se han cumplido; el amor de la Santiaguera ha sido el detonante, las amenazas de Palacio han precipitado la acción y los sucesivos enfrentamientos con Lotot han ido marcando la *peripecia*, el cambio de fortuna de que hablaban los griegos. Solo queda ella, la Jabá, para entonar el réquiem final. Así, a manera de la distensión última que cierra toda tragedia griega ante la comprensión del orden esencial que subyace bajo la acción, es ella quien da fe del tránsito de Yarini, de la paz encontrada en su unión con la Macorina y la trascendencia, por tanto, de los límites prefigurados en la leontina, como representación de la fuerza, de la resistencia encerrada en un mundo que fue el suyo y que ha perdido su razón de ser.

La estructura de *Réquiem por Yarini* nos revela, por tanto, que Carlos Felipe tuvo en mente y cuidó de organizar su obra según el patrón establecido por la tragedia clásica. No contó con un coro, pero suple su presencia con partes de diálogos en contrapunto entre varios personajes -en un caso al menos con la responsión unánime del grupo de mujeres- y con otras, en que si bien sólo participan dos personajes, sí se aprecia el carácter de distensión y de expresión emocional, a la vez que proyecta una dimensión de lo expuesto en las partes alternas de acción propiamente dicha, y permite una mayor comprensión de su significado; todas estas funciones desempeñadas, indudablemente, por las partes líricas, corales, de la tragedia griega. Se podría, por tanto, resumir en este esquema, la forma en que la obra se organiza:

#### **Primer acto:**

Prólogo. Presentación de la situación de conflicto.

Párodos. Dama del Velo-Jabá-Santiaguera. Condición de las mujeres.

Primer Episodio. Yarini, el rey. Primer agón con Lotot. Pérdida de la Santiaguera y la leontina.

#### **Segundo acto:**

Primer *stásimon*. Yarini-Dama del Velo. Condición del chulo.

Segundo Episodio. Fuga de la Santiaguera. Segundo *agón* con Lotot.

Segundo *stásimon*. Ismael y mujeres. Glorificación de Yarini. La Macorina y el deseo de vivir.

Tercer Episodio. Oráculo. *Agón* íntimo de Yarini. Su opción.

**Tercer acto:**

Tercer *stásimon*. Bebo-Jabá. Desesperación de ésta.

Cuarto Episodio. Pertenencia de Yarini al mundo cuyas normas ha quebrado. Momento vital.

Cuarto *stásimon*. Jabá-Bebo, Yarini-Santiaguera. La muerte de Yarini como fin de este mundo.

La Macorina y la emoción buscada por Yarini.

Éxodo. Tercer *agón* con Lotot. Muerte de Yarini. Réquiem en boca de la Jabá.

Con toda la simplificación y estrechez que un esquema supone, sirve para percatarnos de cómo se ha procurado, a través de distintos recursos, más contemporáneos, mantener efectos semejantes a los suscitados por la secuencia de episodios y *stásima*, enmarcada entre el prólogo y el éxodo; agrupados estos con cierto balance simétrico en los tres actos de la pieza. Al mismo tiempo, se pone de manifiesto como el paradigma se mantiene, ya no en cuanto a la estructura externa se refiere, sino a la interna, a la organización de la tensión dramática, con su momento climático en la opción del héroe.

Aunque por comodidad teórica posiblemente, suele hablarse de tragedia griega como un todo, el propio quehacer de los tres grandes trágicos cuya obra se conserva, muestra la falacia de tal condición. Cada uno reformula el género y sus constantes, muchas de ellas de raigambre ritual, en función de la expresión de su propia cosmovisión trágica. No se puede hacer *tabula rasa* frente a la tragedia de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Aristóteles, el primero que teorizara sobre esta materia de modo sistémico, alguna vez llamó a Eurípides el más trágico de los trágicos, empleando el término con una acepción semejante a la usual entre nosotros, de sangriento y terrible, que ya tenía por entonces. Pero a la hora de elegir un modelo teórico, evidentemente seleccionó a Sófocles, con quién el género alcanza su madurez perfección. También este es el punto de partida de Carlos Felipe, como se apuntara antes en diversas ocasiones, aunque de ello no dejara constancia, como si lo hiciera Virgilio Piñera en relación con su *Electra*.

Al igual que los héroes sofocleos, Yarini lleva en sí los factores de su propia destrucción, que se revelarán en la confrontación con otros personajes, recurso favorito también de Sófocles. La búsqueda de emociones, que también está en la Dama de Velo, el ansia de franquear los límites representados en el dije de la leontina y, tal como esta anuncia, la disposición a pagar el precio, aunque sea este la muerte, será el móvil de su negación y ruptura con el sistema de relaciones y valores que lo han erigido como rey, el cual, a su vez, sin él se derrumbará, a diferencia de las tragedias antiguas en la cual la acción del héroe redundará, de forma más o menos inmediata, en beneficio de la colectividad.

También, como en la visión trágica de Sófocles, el orden divino, susceptible de ser conocido a través de oráculo, actúa como trasfondo de la acción del héroe. Carlos Felipe ha aprovechado las creencias de santería, tan arraigada en muchos de los habitantes de barrios como el de San Isidro, para dar un paso más en el proceso de transculturación. El mandato de Atenea en el *Ajax* es ahora la orden de Santa Bárbara-Changó, la Guerrera. Los ritos santeros actúan como vínculos y Bebo la Reposita asume la función de augur y sacerdote.

La caída del héroe está dentro del orden divino, pero es la decisión del hombre, de acuerdo con sus íntimas motivaciones, lo que se presenta en primer plano. Sin embargo, falta la visión antinómica de Sófocles, quien continuamente contraponen el quehacer del ser humano, librado a los límites y deficiencias de la percepción y el conocimiento de las apariencias, con el plano divino, considerado como la explicación última, el conocimiento esencial, las leyes verdaderas que el hombre busca descubrir. De ahí que, aunque Carlos Felipe adopte recursos como la salutación jubilosa y la glorificación que precede a la caída, con los que no solo se acentúa la magnitud de esta última, sino que se hace palpable lo fútil de las ilusiones humanas, no pueda recorrer a la

ironía trágica, que recorre y permea la producción de Sófocles en su totalidad como eficaz expresión de la oposición entre apariencia y realidad, implícita en la contraposición de la existencia humana frente a un orden más profundo, identificado por el trágico con la divinidad. Tampoco se encuentra la búsqueda de la comprensión de lo que constituye la esencia del hombre, constante sofoclea, aunque si el descubrimiento de la verdadera personalidad como individuo.

Peripecia y *anagnórisis*, recursos fundamentales de la tragedia según postulara Aristóteles, determinan la línea de desarrollo de la tensión dramática. Las escenas de *agón*, de lucha y debate, tan utilizadas por Eurípides, desempeñan un importante papel en la progresión de la acción y en la concepción total de la obra como *agón* vital, tal como el arte trágico supone entre los antiguos. La *hýbris*, las leyes no escritas, que el hombre debe acatar, el concepto de héroe, la confrontación con el plano divino, la opción consciente del riesgo y la asunción de lo que ello comporta, la importancia que adquiere el ser humano y sus motivaciones internas en la obra sofoclea, son, entre otros, aspectos de la antigua tragedia que Carlos Felipe no ha desdeñado usar en la configuración de su por tanto tiempo proyectada “tragedia griega cubana”.

Al constatar el modelo sofocleo, viene a la mente la tajante declaración de Jacqueline de Romilly sobre que no hay otro teatro como el de este trágico: al tiempo que presenta los mayores sufrimientos, provoca sentimientos de admiración hacia el ser humano y de amor por la vida, por medio de la actuación del protagonista quien se esfuerza en pos de lo mejor, sentir que se reafirma en los cantos corales exaltantes de la belleza (Romilly, 1973, p.112-3).

Este efecto de la tragedia griega que Camila Henríquez Ureña asociaba con el lema de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, “A la alegría a través del dolor”, es indudablemente algo que hace cuestionarse sobre si en verdad Carlos Felipe alcanzó su propósito.

El hecho de que al publicarse la llamara, al igual que a sus otras obras, comedia, hace pensar si con ello quería subrayar la unidad de su quehacer teatral o si, a pesar de como concibiera el tema y su cuidadosa labor para plasmarlo, advertía las diferencias.

Aunque suele considerarse la comedia en las antípodas de la tragedia, en la antigua Grecia, en la obra de un comediógrafo como Menandro, de fines del siglo IV a.n.e., se observan las líneas de convergencia que entre ambos géneros se formaron en el curso del proceso teatral y, de ahí la repercusión que ello tuviera en las poéticas peripatéticas posteriores, a partir de las ideas de su fundador Aristóteles.

La comedia fue conceptualizada como una ficción relativa a acciones de la vida privada que contribuía a conciliar la vida. De ahí su reputación como imitación de la vida, espejo que costumbres, imagen verdadera. Este sentido subyace en las llamadas “comedias del alma” en la Edad Media, en que se representaba el viaje del alma por regiones de ultratumba en busca de su purificación. Fue este uno de los elementos, junto con el carácter popular otorgada por la lengua en que fue escrita y el final feliz, por los que Dante escogió el término *Comedia* para titular su obra.

También Carlos Felipe parece tomar el vocablo en concordancia con estos usos. No es de extrañar tampoco que con ello quisiera subrayar el empleo de personajes que nunca tuvieron cabida en la tragedia, aunque sí en la comedia; la condición de ficción, de creación de la trama, aunque *partiera* de un hecho histórico, como tantas veces se destacara en la comedia para diferenciarla de la tragedia, siempre apoyada en mitos de todos conocidos, y la fuerte presencia de elementos de una cultura popular que adquiere tintes de resistencia.

Si bien es verdad que cada uno de los tres grandes trágicos ofrece su propia variante, acorde a su comprensión de lo trágico, no es menos cierto que de una forma u otra se manifiesta como rasgo distintivo, el que en su acción el héroe se enfrenta a situaciones conflictivas, a obstáculos que impiden la realización de la sociedad y del hombre como tal. Ciertamente hay fallos en su obrar, pero ello no es óbice para que se sienta como un alto exponente de los valores humanos. El espectador comparte con él la experiencia vital en que se ha enfrascado. Como dijera Camila Henríquez Ureña: “el héroe cae herido, con frecuencia muere, pero su muerte nos mueve a

la par a horror y alegría. Compartimos su suerte con amistad, con participación, como si constituyera a libertarnos también del destino”. De ahí el efecto resultante del que antes se hablara y sobre el cual Aristóteles erigirá su teoría de la *catarsis* para reivindicar el teatro frente a los ataques de su maestro Platón.

Es aquí donde se ha de buscar la principal diferencia, pues el mundo marginal de chulos y prostitutas tiene límites muy precisos. El propio personaje sella su suerte, al abrigar ansias de emoción de algo distinto; ello lo lleva a su negación como chulo y por tanto a la transgresión del código de comportamiento imperante. Con él, como asienta la Jabá, se hunde ese mundo de normas y mecanismos que lo hacen rey, y de ello estaba muy consciente Carlos Felipe cuando bautiza definitivamente su obra como *réquiem*. Para quién tan conocedor se muestra de la antigua tragedia, tanto en su técnica como en sus presupuestos conceptuales, el apartamiento voluntario de estos últimos ha de considerarse como una nueva y personal propuesta tan válida como la de tantos otros autores antiguos y modernos que se han afanado en pos del género trágico. Aún en la época clásica, Eurípides se convirtió en piedra de escándalo al introducir nuevos personajes, no pertenecientes a las altas capas gobernantes, nuevos temas, nuevas inquietudes, y ofrecer obras en las cuales la tragedia estaba a punto de dar paso al drama, en el sentido moderno del término. En nuestro siglo baste recordar tratamientos tan disímiles como los de O’Neill, Anouilh o Sartre.

Con gran pericia técnica y sensibilidad teatral, supo Carlos Felipe apropiarse de patrones esenciales de la antigua tragedia para procurar una nueva perspectiva del entorno de normas y valores que tan bien conoció en los barrios donde viviera por tantos años, y que por entonces, como lo hiciera notar su hermana Rosa, no se consideraba apropiado para un teatro “serio”.

Quería Carlos Felipe un teatro cubano, pero no aceptaba reducirlo solo al tipo de obra que por la época en que empezara a escribir, se hacía en el Alhambra o en el Regina. La lectura del teatro que se lleva a escena en otras partes del mundo, lo entristecía en la medida en que le revelaba la distancia que mediaba entre uno y otro: pero, según cuenta, también le servía de acicate para intentar abrir nuevos caminos.

No buscaba en el ámbito marginal en que había crecido los rasgos caricaturescos y superficiales que llamaban la atención a primera vista, ni pretendía abundar con espíritu naturalista en los bajos fondos. Se interesaba por el ser humano y por aquello que lo identificara como tal, aún en la condición más deleznable; por llevar a sus obras, según sus palabras, lo que encontraba en su búsqueda por la entraña popular y lograr hacer un teatro que fuera cubano pero contemporáneo.

Percibe y procura presentar lo que Graziella Pogolotti calificara como “la imagen de una cultura hecha para la supervivencia”, y ello lo alcanza precisamente en su *Réquiem por Yarini* al conferirle a ese mundo una nueva dimensión en su proyección como tragedia. Lo fundamental por tanto, no es hasta qué punto logró o no escribir una “tragedia griega cubana”, sino que junto a Virgilio Piñera y Rolando Ferrer dio un vuelco total a la escena cubana y sentó las bases de nuestra dramaturgia contemporánea.

## Notas

- 1 - Todas las referencias que se hagan en lo adelante a palabras de Carlos Felipe se encuentran, a no ser que se exprese lo contrario, en una entrevista que Armando Suárez del Villar tituló *De conversación con Carlos Felipe*, y que nunca se ha publicado, pero cuyo manuscrito donó a los fondos de la Biblioteca del Teatro Nacional, en La Habana, Cuba.

## Referencias Bibliográficas

- CARPENTIER, A. *La consagración de la primavera*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1979.
- GARCÍA LORCA, F. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1962.
- LEAL, R. *En primera persona*. La Habana: I.C.L., 1967.
- POGOLOTTI, G. Prólogo. En: *Teatro y Revolución*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- CARLOS FELIPE. *Teatro*. La Habana: Ed. Unión, 1967.
- ROMILLY, J. de. *La tragédie grecque*. Paris: P.U.F., 1973.
- HENRÍQUEZ UREÑA, C. *Orígenes del teatro griego*. Conferencia dictada en la Universidad de La Habana, 1962.
- CANCELA, Elina M. *Réquiem por Yarini*. Une tragédie grecque cubaine? *Classica*, São Paulo, 7/8:317-328, 1994/1995.

---

**RÉSUMÉ:** Carlos Felipe (1914-1975) est l'un des fondateurs de la dramaturgie cubaine contemporaine à côté de Virgilio Piñera et Rolando Ferrer. Mais, tandis que Piñera adopte directement le mythe comme sujet de sa première pièce (*Electra Garrigó*), Felipe mettra des années embrassant l'idée de ce que lui même a appelé "une tragédie grecque cubaine". La mort d'Alberto Yarini - fait et personnage historiques devenus légende des faubourgs qu'il connaît si bien - lui sert à fixer un point de départ au déroulement de son entreprise. Dans cette étude on analyse de quelle manière Carlos Felipe fait devenir le sujet en mythe, le mode choisi pour structurer sa pièce d'après les règles de la tragédie, ainsi que les ressources et les concepts employés pour réussir dans ce but. Bref, cette étude cherche à comprendre surtout comment l'auteur provient à accorder à *Réquiem por Yarini* une place d'importance dans l'anthologie du théâtre cubain.

**MOTS CLÉS:** Carlos Felipe, *Réquiem por Yarini*, tragédie grecque, théâtre cubain, littérature comparée.

---

# Retórica aristotélica y semiótica: convergencias

ESTHER LYDIA PAGLIALUNGA  
Universidad de Los Andes  
Venezuela

---

**RESUMO:** Partindo de uma via dupla de indagação, representada respectivamente pela retórica aristotélica e pela semiótica greimasiana, percebemos uma série de convergências que nos autorizam a revalorizar a obra aristotélica. Entre as convergências mais notáveis está a coincidência entre a concepção das denominadas provas patéticas ou "paixões" e a estrutura modal da manipulação da semiótica de Greimas. No presente artigo concentramo-nos em outros aspectos da convergência: 1) o estabelecimento da sintaxe actancial da enunciação, ou seja, da existência de três actantes: um Enunciador, encarregado do fazer persuasivo; um Enunciatário, sujeito do fazer interpretativo, e um actante-objeto, sobre quem repousa a crença; 2) a competência de ambos os sujeitos e a relação de credibilidade e "credulidade" estabelecida entre eles. Na competência do sujeito crível observa-se a necessidade de "ocultar" o domínio técnico da palavra, para não gerar desconfiança.

**PALAVRAS-CHAVE:** Retórica aristotélica, semiótica greimasiana, sintaxe actancial da enunciação.

---

## I. Una doble vía de indagación

La presente comunicación intenta mostrar determinadas conclusiones surgidas de dos vías simultáneas de indagación dentro de las cuales he conducido mis trabajos de investigación.

La primera está circunscrita al ámbito de la retórica clásica, y se apoya en la convicción de la necesidad de situar el análisis e interpretación de los textos en prosa producidos en la antigüedad en la perspectiva de la teoría y crítica literaria en las cuales están fundados. Teniendo en cuenta que la elaboración de una teoría y crítica sobre la prosa literaria comienza a plasmarse en Grecia a partir de la sofística y encuentra uno de sus hitos fundamentales en la obra de Aristóteles, es en ella que se ha centrado la búsqueda de los fundamentos teóricos sobre el discurso en prosa. Considero que los presupuestos de la Retórica de Aristóteles merecen una indagación renovada que los despoje de la carga que una tradición posterior arrojó sobre ellos, haciendo perder de vista lo fundamental. Entre ellos se ubica, evidentemente, el excesivo desarrollo de la *elocutio*, en desmedro de las otras *partes rhetoricae*, así como el „furor taxonómico“ - para emplear la designación de Barthes ( Barthes, 1974, p. 73) - en el tratamiento de las figuras.

La segunda vía está determinada simultáneamente por una exigencia y decisión teórico-metodológicas. La exigencia de confrontar los presupuestos clásicos con las teorías actuales del discurso- como una parte de una más amplia renovación de planteos que juzgo ineludible en

nuestra disciplina. La decisión de situarme en el marco de los postulados de la Escuela Semiótica de París, si por un lado constituye una suerte de pasión personal, no está despojada, por otro, de la necesaria convalidación. Existen importantes trabajos sobre diferentes aspectos de la cultura clásica enfocados desde esta perspectiva<sup>1</sup>, y en lo que respecta al campo de la retórica ya el opúsculo de Barthes arriba citado- en su apretada síntesis - avanzaba consideraciones por demás significativas, así como es bien conocida la obra del Grupo de Lieja. Además, a partir del año 1990, en la Universidad de Los Andes, el Grupo de Investigaciones Sociolingüísticas, del que formo parte, está dedicado a una rama más reciente dentro de esta teoría: la *Sociosemiótica* en cuyo marco se inscribe la posibilidad del estudio del discurso político. En este aspecto deben destacarse los aportes de Eric Landowski<sup>2</sup> que juzgo de gran aplicabilidad para los objetivos por mí planteados.

Situada en esta doble trayectoria realicé el análisis del *πάθος* en la Retórica de Aristóteles, un trabajo de incipiente andamiaje semiótico<sup>3</sup>, cuyos avances hemos continuado a la luz de la última obra sobre este tema de A. Greimas y J. Fontanille *Sémiotique des passions*.

## II. Retórica aristotélica y semiótica: Convergencias

Con un entusiasmo que intento acompañar de rigor y dominio teórico, la persistencia en ambas líneas de investigación me ha conducido al menos a la certidumbre de que la aproximación no es azarosa o meramente subjetiva. Pretendo con esto afirmar que he ido detectando lo que podría designar como una coincidencia de planteos teóricos, una surte de *semiótica avant la lettre* en la Retórica de Aristóteles.

Señalaré tres de los aspectos en los que baso mi hipótesis, para referirme más específicamente al tercero como núcleo de este artículo:

- 1) la postulación de una sintaxis actancial de la enunciación;
- 2) la teoría de la manipulación que subyace todo el tratamiento del *πάθος* en el libro II de la Retórica;
- 3) la presuposición de un contrato fiduciario entre los actantes de la enunciación.

## III. El metatérmino "discurso"

Una objeción más que razonable podría plantearse antes de continuar: ¿no están identificándose arbitrariamente los términos utilizados en semiótica y en la Retórica? De hecho, *discurso* en la teoría greimasiana ( Greimas, 1979, p.102 ) es un metatérmino omnipresente, que apunta, al menos a tres conceptos:

- a) *discurso identificado con proceso semiótico*: la totalidad de hechos semióticos situados sobre el eje sintagmático del lenguaje pertenecen a la teoría del discurso. En este marco, discurso y texto son sinónimos.
- b) *Discurso identificado con enunciado* es la unidad objeto del análisis semiótico y constituye una totalidad significante.
- c) Es asimismo aquello que la enunciación enuncia: *la puesta en discurso o discursivización*

Ahora bien, la polisemia de la palabra *λόγος*<sup>4</sup>- utilizada en los tratados de retórica para referirse al discurso en prosa- apunta a otros campos y no puede asimilarse simplemente al metatérmino *discurso* de la semiótica.

En primer lugar, si toda forma literaria- así como otros conjuntos significantes- puede ser englobada, desde el punto de vista semiótico, bajo la denominación de "discurso" o "texto", en la teoría aristotélica- se distinguen dos tipos de producciones: de una - constituídas por los textos "en verso", se ocupa la Poética; de la otra, la Retórica, que si bien en principio se refiere al

discurso forense, deliberativo o panegírico, llega a abarcar todo tipo de texto en prosa. Tal es el criterio sustentado por Platón en *Phaedr.* 261 e, al afirmar περί πάντα τὰ λεγόμενα μία τις τέχνη (*si hay un arte de la palabra comprende toda clase de discursos*), que se advierte también en el pasaje de la *Retórica* de Aristóteles 1391b 18, en el cual incluye otro tipo de textos persuasivos, tales como la exposición o discusión teórica de un saber. Asimismo, en la *Poética* 1447 b se apunta a una diferencia entre dos artes literarias, que radicaría en el hecho de que una usa la forma métrica y la otra no: esta estaría representada por la historia, la oratoria, los diálogos en prosa<sup>5</sup>.

La progresiva invasión de las categorías retóricas en el campo de la reflexión y crítica sobre la poesía, irá produciendo un desdibujamiento de fronteras cuya consecuencia más relevante es la validez de determinados criterios de análisis y crítica en relación con ambos tipos de textos. Remitiéndonos a la diferenciación establecida por Lausberg (Lausberg, 1966, I, p 88.), entre el *officium poetae* (la *mimesis*) y el *officium oratoris* (la *persuasión*), lo más significativo de esta asimilación está representado precisamente por el *efecto persuasivo* que se traslada a la función mimética.

Hechas estas precisiones, entiendo que pueden equipararse ambos metatérminos en lo que respecta tanto al discurso entendido como enunciado, cuanto a los mecanismos de puesta en discurso o discursivización.

#### IV. La retórica y el hacer persuasivo

Es oportuno destacar, como lo advierte Atkins (Atkins, 1961, I, p. 6) que el nacimiento de una teoría del discurso no constituye un campo autónomo sino que forma parte de la indagación filosófica y, más específicamente de las llamadas „artes políticas“. Por eso es imposible separar los planteos sobre el estilo, composición o géneros literarios de los problemas ontológicos y gnoseológicos, como de los relativos a la idea del poder, a los medios para acceder a él, a la concepción de la sociedad y del Estado, o a las consideraciones acerca de las estructuras más eficaces para lograr un desenvolvimiento más pleno de la persona humana. Como es bien sabido, los sofistas se van a constituir en el tipo de maestros necesarios en un momento histórico-político concreto: la democracia griega, que exige tanto la formación del ciudadano para su participación en los asuntos públicos, como la de aquellos que aspiran a formar parte de la clase dirigente, para lo cual deben poseer una capacidad de persuasión de las mayorías.

Esta formación incluye una serie de contenidos éticos y políticos, pero asimismo las artes o técnicas que garantizan un empleo más eficaz de la palabra, es decir, la retórica.

No puede omitirse, en consecuencia, una restricción: el hecho de que, como señala Greimas (Greimas, Courtés, 1979, p.317), la retórica se ocupa sólo de un tipo de discursos: los discursos persuasivos, o me atrevería a precisar, sólo *concede el discurso como un hacer persuasivo*: ἡ τῶν πιθανῶν λόγων χρῆσις πρὸς κρίσις ἐστὶ. *Todo discurso se emplea para persuadir*- y este es el pasaje en que el término se amplía para abarcar otro tipo de textos- , *ya sea a un oponente individual, ya a uno colectivo, ya a una teoría*.

Por ello, el denominador común de todo intento de definición de la retórica, y con ello, de la finalidad u objetivo del discurso, está representado por la concepción de la relación que este *hacer*- el persuadir- implica.

#### V. Platón: la relación entre los actantes de la enunciación

En el proceso de elaboración de una teoría del discurso, las reflexiones de Platón constituyen, obviamente, un hito fundamental. La crítica de Platón a la retórica nos permite

circunscribir uno de los principales enfoques dentro de los cuales puede situarse el análisis del discurso. Me refiero a la posibilidad del discurso de transmitir un saber verdadero y a los criterios de legitimización de ese saber. Si bien en el *Gorgias* la crítica platónica ha sido extremadamente severa, al afirmar que la pretendida capacidad de los *rhetores* sólo consiste en producir falsas certezas u opiniones, frente a los ignorantes, en lugar de conducirlos a la conjunción con un verdadero saber, en el *Fedro*, sus postulados adquieren una perspectiva más positiva. De los principios enunciados en esta obra en relación con la capacidad de *hablar y escribir bien* y, por ende de lograr la persuasión, interesa particularmente lo que se refiere a los actantes de la enunciación. No se quiere decir que las consideraciones anteriores no tuvieran presente la estructura de la comunicación, sino que en el pasaje de *Fedro* a que aludimos la relación entre los dos protagonistas de la misma se formula de manera más explícita.

En efecto, en 270 b sigs., Platón advierte que unos discursos producen persuasión y otros no. Ello proviene del hecho de que el que habla (o escribe)- que en adelante llamaremos *Enunciador*- debe tener en cuenta frente a quién se encuentra y sólo un acabado conocimiento de la naturaleza humana le permitirá discernir el tipo de discurso que corresponde a esta clase de hombre. Ese conocimiento atañe a tres aspectos : el *ser*, el *hacer*, el *padecer*. Por supuesto, el estudio de la naturaleza humana está sujeto u orientado a la exigencia platónica de comunicarle la *convicción y excelencia* que es mejor para ella. Sin embargo, es evidente que se delinea la estructura de la comunicación y la relación entre los actantes de la misma.

## VI. La sintaxis actancial de la enunciación

Esta relación sostiene todas las reflexiones de Aristóteles, pues el punto de partida de su Retórica consiste en establecer los elementos constitutivos del discurso:

σύγκειται ἐκ τριῶν ὁ λόγος

1) el hablante; 2) aquello de lo cual se habla, y 3) el oyente hacia quien se dirige el objetivo o finalidad del discurso.

Pero más ilustrativo aún acerca del *hacer* propio de cada uno de estos actantes es el pasaje ya citado: ὄν δεῖ πεῖσαι οἷός ἐστιν κριτῆς (*aquel a quien se debe persuadir, éste es un juez: II, 18, 1*): la finalidad del discurso persuasivo es la *sanción o juicio epistémico del Enunciatorio*.

Esto equivale, en términos semióticos, a afirmar que en la problemática de la comunicación se encuentran implicados tres actantes:

- a) el objeto sobre el cual reposa la creencia o duda;
- b) un primer sujeto-*Enunciador*- encargado de un *hacer persuasivo*: el *hacer-creer*, o adoptando el metatérmino de Landowski ( Landowski, 1989, p. 210 ) dotado de *credibilidad*.
- c) Un *Enunciatorio*, sujeto de un *hacer interpretativo*, que concluirá en un juicio epistémico: *creer- verdad* los enunciados sometidos por el Enunciador, dicho con Landowski, capaz de *credulidad*.

En este punto he creído pertinente utilizar los avances realizados por E. Landowski y recurrir a la distinción planteada entre las dimensiones argumentativa y persuasiva. De hecho, la importancia atribuída en la retórica al desarrollo de la *prueba* parecería obligar a situarse en una teoría de la argumentación, que la semiótica no ha desarrollado. Sin embargo ese vacío ha sido llenado por la problemática de la puesta en escena del razonamiento y por la reflexión sobre los procedimientos de persuasión. El mencionado autor advierte que la convicción de que no siempre es necesario justificarse racionalmente para ser creído, ni basta probar lo dicho para hacerse creer, llevan a admitir la existencia de dos niveles de funcionamiento del *creer*: 1) creer lo que dice alguien ; 2) creer a aquel que dice algo.

Aunque parezca obvio, es oportuno recordar el valor semántico del término empleado por la retórica para designar los medios probatorios πίστις es en principio, *confianza*, y luego *medio de inspirar confianza*, y por tanto, *prueba*. Por ello, esas *pruebas*, pueden construirse dentro del discurso (ἔντεχνον), no sólo en lo que respecta a la representación del universo - mecanismos de puesta en juego para crear *ilusiones referenciales* - que tienden a la producción de simulacros encargados de garantizar la adecuación de los discursos y los universos de referencia de los cuales se presentan como „representación“- sino también *ilusiones enunciativas* - que apelan a la competencia de los sujetos de la comunicación.

La *ilusión enunciativa*, garantía del creer, resulta de la superposición de niveles provenientes de que las partes que intervienen en el acto de la enunciación son simultáneamente las figuras actanciales del discurso enunciado encargadas de cumplir diversos programas narrativos. No hay que olvidar que la elaboración de la retórica gira, principalmente, en torno al discurso *político*, donde esta superposición de niveles está siempre presente: el Enunciador es, en el plano narrativo, Sujeto de un programa narrativo; el Enunciatario, Destinatario- Juez (κριτής) de la sanción.

## VI. La competencia de ambos sujetos: credibilidad y credulidad

El análisis de la competencia del sujeto *creíble* muestra, a mi parecer, una notable coincidencia con las denominadas *pruebas éticas* en la Retórica. En efecto, cuando Aristóteles señala que *el discurso debe ser enunciado de tal manera que haga al hablante (Enunciador) digno de confianza* ἄξιοπιστός (I,2,4), y más adelante que esto se logra si se muestra dotado de φρόνησις, ἀρετή y εὐνοία, estas “virtudes” pueden equipararse con las denominadas modalidades actualizantes (*saber/poder*) y virtualizantes (*querer/deber*). Aristóteles advierte claramente que no basta que alguien esté provisto del “saber adecuado”, si no está bien dispuesto hacia los oyentes (Enunciatario- Destinatario) o está desprovisto de „honestidad“(deber-hacer).

Considero muy significativa en este aspecto la observación de Landowski en relación a que mostrar un excesivo dominio “técnico” puede hacer perder credibilidad. De hecho, todo el bagaje de la competencia en el orden del saber, dentro de la Retórica, está sujeto a la posibilidad de *re-conocimiento* por parte del Enunciatario, es decir, a la integración del conocimiento en su universo cognoscitivo<sup>6</sup>. Como ya se ha indicado ese *saber-hacer político* incluye en su dominio técnico, el *saber- hablar*. Y entonces surge la paradoja que recorre gran parte de la tradición retórica: hay que hablar bien para convencer, pero una excesiva competencia en este orden engendra desconfianza. Creo que podría designarse este topos de la retórica con las palabras que Salustio en su *Bellum Iugurthinum* 85,31, pone en boca de Mario en su discurso ante la asamblea popular: *Non sunt composita verba mea; parvi id facio*.

De hecho, el carácter polémico del contexto en el cual tienen lugar los programas de las partes involucradas, en el cual la divergencia no sólo es posible sino garante del “libre juego democrático”, funda una legítima desconfianza entre los sujetos. Si como dice Landowski (Landowski, 1989, p. 212) „las sociedades se esfuerzan por ritualizar minuciosamente los procedimientos de encuentro“, podemos afirmar que la retórica aristotélica abre camino a uno de esos „estereotipos expresivos que se fundan en la *doxa* del grupo social“. En efecto, si intentamos indagar que hay detrás del denominado *principio de ocultamiento del arte*<sup>7</sup>, enunciado en la *Retórica* III, 2, 4-5, pienso que la respuesta puede hallarse descubriendo cuáles son las relaciones actanciales que se postulan entre los sujetos. El pasaje es el siguiente:

διὸ δεῖ λανθάνειν ποιῶντας καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκότως τοῦτω γὰρ πιθανόν ἐκεῖνο δὲ τούναντίον

*conviene que, al hacerlo, quede oculto y no parezca que se habla elaboradamente, sino con naturalidad, pues esto genera convicción, aquello, no.*

ὡς γὰρ φπιβουλεύοντα διαβάλλονται, καθάπερ πρὸς τοὺς ὄϊνους τοὺς μεμιγμένον

*pues se desconfía del que así “conspira”, como de los vinos mezclados.*

Si denominamos S<sup>1</sup> y S<sup>2</sup> a los sujetos involucrados, S<sup>2</sup> se presenta como un Sujeto cuyo Destinator no es S<sup>1</sup> -lo que aseguraría la confianza- sino que se halla ligado a un Antidestinator, recubierto por la figura lexemática ἐπιβουλεύω ( *tener una actitud hostil, conspirar contra*), que provoca un juicio epistémico en S<sup>1</sup> de certeza negativa o desconfianza (διαβάλλονται).

Teniendo en cuenta que tanto en este pasaje como en varios otros de la retórica, se condena el empleo de una λέξις poética, que es por tanto equiparada a lo *artificial* frente a lo *natural*, nos hallaríamos en el dominio de las connotaciones sociales, en este caso de aquellas que establecen el modo y grado de veredicción que una sociedad atribuye a los discursos. La oposición *ficción/realidad*, y por consiguiente, la atribución del estatuto de verdad- en lo que atañe al discurso objeto de la retórica- reside en no confundirse con el discurso poético.

## Notas

- 1 - De especial interés resulta por su tratamiento de „Enunciados de la enunciación y sus sujetos en la antigua Grecia“, la obra de Claude Calame *Le recit en Grèce ancienne*, Paris, Klincksieck, 1986.
- 2 - He utilizado particularmente *La société réfléchie*, en aquellos capítulos cuya confrontación con la retórica ha resultado más productiva para el propósito de este artículo, como son los VIII, IX, y X.
- 3 - Este trabajo *El pudor en la novela griega*, aún inédito, consistió en un intento de establecer los códigos sociales normativos que subyacen las relaciones entre los sujetos, tomando en cuenta la competencia modal.
- 4 - Relato, discurso, enunciado, argumento, razón, etc; cf. las ocurrencias del vocablo recopiladas por Wartelle para la Poética (Wartelle, 1985, p.91-92 ) y la Retórica (Wartelle, 1982, p. 241-244).
- 5 - Utilizamos la interpretación de este pasaje hecha por Cappelletti (Cappelletti, 1990,p.40)
- 6 - Relacionado con este tema, he publicado un artículo sobre el estatuto cognoscitivo del Enunciario- Juez de la sanción epistémica (*El estatuto cognoscitivo del oyente-espectador.*) que es válido para mostrar otra línea de convergencia entre retórica y semiótica: la necesidad de vincular el “conocer“ al mundo del “creer“ del Destinatario.
- 7 - Seguimos la denominación de Atkins ( Atkins, 1961, I, p.149) al referirse a este principio que tendrá tan larga perduración en la teoría y crítica literarias.

## Referencias Bibliográficas

- ARISTOTLE, *The “art“ of Rhetoric*. Trans. by John H. Freese. Cambridge: London, 1982. Loeb Clas.Lib..
- ARISTOTLE, *Poetics*. Trans. by W.Hamilton Fyfe. Cambridge: London, 1960. Loeb Clas.Lib..

- ATKINS, J.W. H. *Literary criticism in Antiquity*. Gloucester Mass.: Peter Smith, 1961.
- BARTHES, R. *La antigua retórica*. (trad. Beatriz Dorriots ) Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- CAPPELLETTI, A. *Aristóteles. Poética*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.
- GREIMAS, A.J., Courtés, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GREIMAS, A.J., *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Ed. Du Seuil, 1983.
- LANDOWSKI, E., *La société réfléchie*. Paris: Ed. De Seuil, 1989.
- LAUSBERG, H. , *Manual de Retórica literaria* (Trad. de José Pérez Riesco). Madrid: Gredos, 1966.
- PLATO, *Gorgias*. Trans. by W.R.M. Lamb. Cambridge: London, 1953. Loeb Clas.Lib..
- PLATO, *Phaedro*. Trans. by Harold North Fowler. Cambridge: London, 1953. Loeb Clas.Lib..
- WARTELLE, A., *Lexique de la Poétique d'Aristote*. Paris: Les Belles Lettres, 1985
- WARTELLE, A., *Lexique de la Rhétorique d'Aristote*. Paris: Les Belles Lettres, 1982

PAGLIALUNGA, Esther L. Aristotelian rhetoric and semiotic: convergences. *Classica*, São Paulo, 7/8: 329-335, 1994/1995.

---

**ABSTRACT:** Taking into account both Aristotelian rhetoric and Greimasian semiotics respectively, a series of convergences observed permit a reevaluation of Aristotle's work. Among the outstanding convergences is the coincidence between the concept of the so called *pathetic proofs* or „*passions*“ and the *modal structure of manipulations* in Greimas' semiotic. In this article we focus on other aspects of convergency: 1) the establishment of the *actantial syntax of the enunciation*: i.e., the presence of three actors : an *Enunciator*, responsible for the *persuasive doing*; an *Enunciater*, the subject of the *interpretative doing*, and an *actant-object* on where the belief or doubt rests; 2) the *competence* of both subjects and the relation of *credibility* and *credulity* established between them. In the competence of the *credible* subject, one notices that the concealment of art is necessary in order to avoid distrust.

**KEY WORDS:** Aristotelian rhetoric, Greimasian semiotics, actantial syntax of enunciations.

---

**COMUNICAÇÕES  
E NOTAS**

---

## ANCIENT GREEK AND LATIN: A COMPARISON

---

PETER WÜLFING  
Professor of Latin,  
Cologne University

When the problems of our two subjects are under consideration, we generally speak of “ancient languages” or “classical philology” without paying much attention to the differences between the two disciplines thus linked together.

It is accordingly reasonable to seek further facts and arguments in a study of their differences.<sup>1</sup> The considerations I am going to set out spring from common-place beginnings, but lead at least partially to useful educational reflexions, even concerning credentials.

This method would find favour with the structuralists, since it is they who have given a new lease of life to that old instrument of thought, antithetical deliberation. The points of difference are numerous, and can easily be multiplied. Here I shall give a selection divided into two sections. In the first I shall define nine points of difference between the Greek and Roman worlds. In the second I shall very briefly examine these nine points from the educational angle. To conclude, I shall deal with a tenth matter.

First, two small preliminary remarks.

- 1) In Classics teaching, we are handing two subjects that are very different in terms of age. In Western Europe, Latin is a very long-standing school subject, but Greek is much more recent. It has only been taught for a couple of hundred years at the secondary level.
- 2) We only teach Greek after Latin. Until our own day there has been but little teaching of Greek independent of Latin.

This is important when we try to defend both subjects: it is, at least in Germany, much harder to defend Greek than Latin. The drop in numbers taking Greek in my country is alarming.

Having stated historical differences in the teaching of the two classical subjects, I proceed to their content.

### Part 1

1. First, the Languages themselves. Greek is rich in morphemes and, much more than Latin, in particles. So Greek to a greater extent expresses the semantic content of discourse on surface, whilst Latin keeps it in deep structure. I give just a few features:

The definite article, absent from Latin.

The ten participles of the Greek verb, showing various relationship of time, aspect and voice; Latin has three.

The middle voice, which expresses so many shades of meaning.

The optative mood in addition to the subjunctive.

The capacity to modify any word by means of particles, whence

The liberation of word-order in the sentence. (The contrast with modern English is extreme, the latter language lacking syntactical signposts and so needing a rather fixed word-order in the sentence; French and German in this regard occupy different intermediary positions.)

Passing over many other details, Greek can have recourse to a rich synchronistic ability to create compound words, which in Latin is restricted, thanks mainly to the classicism of Cicero and Caesar. In contrast to the above, Latin keeps much of its semantic content at the implicit level; one may think of the participial phrase, the ablative absolute, or the conjunction *cum*, their wide variety of possible meanings.

In order to demonstrate the repercussions of these differences on teaching, I shall offer an example of what I mean, even though I reserve my discussion of the educational principles until Part 2. When pupils translate from Greek and Latin, they are not at all learning the same thing in each case: in translating from Greek, they are learning to suppress certain linguistic elements, i.e. to convert a number of them back into the deep structure of their own language. But in translating from Latin, they

learn to make additions, and to render explicit what in Latin is implicit. Both of these experiences are extremely valuable, but they are different.

I should like to take my discussion of the two languages further: the difference alluded to also affects the study of style. We feel how greatly the Greeks loved the spoken word, which led them to invent not only rhetoric but also dialectic, logic, grammar, and the whole body of literary genres, viz all the *artes sermocinales*. The Romans, on the contrary, were always cautious, reticent, and economical with words. Their style was marked rather by density of expression, conciseness, the heritage of the lapidary style, the ritual formula, the language of the law-code and of the solemn occasion. Even when they used it in much the same way as the Greeks, whether in rhetoric or poetry, they wanted it to serve certain quite specific aims: a political platform, a practical requirement, the preservation of power preferably, and above all its legitimation.

2. Among the Greeks, love of theory speculation and abstraction have always been acknowledged, their ability to see through the particular to the general has been much admired; and their curiosity, the "history" of the Ionians, is recognised as their supreme characteristic.

The Romans, on the other hand, rejected theory, or at least gave it a more limited role. Their rationalism always remains under the thumb of *mos maiorum* (an unthinkable restriction for the Greeks). Greek philosophy only interested the Romans in its political and ethical aspects. Then again, it is with the Romans that we feel a personal involvement in philosophy. Think of Lucretius, of the whole of his *De Rerum Natura*, and of the encomium of philosophy which Cicero pronounces in the *Tusculanae*, Book V. Would not a Greek philosopher have hidden such feelings?

3. These two ancient peoples offer us choice examples of the antithesis between regionalism and centralism. The Greeks only found a national unity which was fragile and

late, for it was their "tribes" and localities which each brought its own individual cultural heritage, gods, beliefs, rites, customs, musical traditions, dialects and poetry. They united only very slowly, under the growing influence of epic which had a Mycenaean basis and was strong enough to cross the frontiers of the individual "tribes". The Greeks were able to draw upon the riches of each of their constituent "tribes", leading and borrowing all that was best among them, Ionians receiving Aeolic lyric, Dorians Ionic epic, Athenians Doric choruses and Ionic prose, etc. and vice versa. What we call literary genres were originally means of poetic expression proper to the individual "tribes". Only later did they combine to create that unity which is Greek literature<sup>2</sup>.

Nothing of the kind occurred among the Romans. Firstly, there was no problem of dialects. Then, they inherited a bulk legacy of all the Greek literary genres at once. It was on this heritage that they worked, translating, imitating, sometimes excelling. This was done in the one city, Rome, which proved a centre of great attraction.

To this is added a complementary problem which interests us classicists greatly. We see Greek literature come into being from oral beginnings and we still sometimes underestimate the oral character of this "literature", even in the so-called classical period of the fifth and fourth centuries. The Romans adopted it just at the moment when it had finally become a written literature for good. They got to know it in its written form and they worked on it in writing.

So we are teaching two subjects worlds apart when we are explaining the *Iliad* and discussing the *Aeneid*: the former a poem transmitting the collective memory of a distant heroic age, orally composed and received, with a foundation difficult to analyse consisting of parts of varied origin, some already formulated elsewhere in other contexts. These parts have been brought together to give the poem a unity undeniable even if not clearly distinguishable. The latter, the *Aeneid*, is the work of a known author of historical date, who is putting a mythical past at the service of contemporary

politics; from end to end it is subject to a precise purpose, the proof that Roman history is meant to culminate in Augustus.

The contrast between the oral and the written ought to be one of the main themes in the teaching of ancient literature, for it is there that we meet with the first change of media (we are now living through the third). Greek and Roman literature furnish us with both constrasting and complementary examples of this change.

4. Greek myth in all its richness is in our possession because it was put into written form while still in full flower. Its function was clear: to put the narration of significant situations and events at the disposal of those seeking their historical, moral and religious identity.

It is mistaken, moreover, to see in mythology a pre-rational means of thinking; on the contrary, it allows of considerable power of abstraction: it is myth which tells of the general, deriving it from the particular.

What about the Romans? With them, the palace of myth is taken by the *res gestae*, the collections of exploits of the Roman people providing examples for the present and the future. Whilst myths are no longer repeated in real life (they are all the more so in the imagination), the great deeds found in Roman history can and must be accomplished anew. Whether this be possible does not admit of doubt: the *res gestae*, true or otherwise, never depart from the framework of reality.

5. The Greek gods exist in flesh and blood, we are tempted to say, so recognisable are they with their human faces and figures. Yet their actions are merely secondary.

The appearance of the Roman gods is unimportant. They are identified with their power to act, their will, *numen*, which must be discovered and once known followed in the minutest detail. The Greek gods remain outside history; the Romans gods are part of it. They direct Roman history according to a plan of their own conception as is clearly shown in the *Aeneid*: Jupiter, Juno, Venus and later Mars and Quirinus intervene in Rome's development at

precise moments.

6. The competitive spirit among the Greeks is well known — the spirit of the *agon*. Glaukos in the Iliad expresses it once for all (Il. 6, 208): “My father charged me always to be the best and to excel all others”

αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι  
ἄλλων.

It is a spirit which could be described as typically European, but which, unless I am wrong, is nowhere more marked than among the Greeks, even today. Obviously it's a phenomenon found among us all. The English have given it the name of “one-up-manship”. It is characteristic of the English spirit to aim to neutralise an attitude which is socially dubious by giving it the form of a society game.

The Romans never regarded individual performance as acceptable. They harshly punished the soldier who went to the attack before the command was given. The exemple of Fabius Maximus Rullianus is famous. He was condemned to death after winning a victory over the Samnites without the order of the current *imperator* (Livy 8, 30; cf. the legend of the *Manliana imperia* in 8, 7)<sup>3</sup>.

Against the Greek ideal of individual self-sufficiency, of spontaneous action and taking one's own risks (of which Achilles and Ajax are typical incarnations), the Romans would have set their nobles, men who were held in check by the hierarchy of the *gentes* and by the authority of the Senate and magistrates; their deeds had to be done within the framework of the *cursus honorum*.

7. An almost necessary consequence is that for the Greeks it was the youthful *male* who most nearly corresponded to the ideal. Man at the peak of his strength and beauty, even with his hybris, even in his brilliant failure, personifies the acme of heroic existence. What was true for the heroic age still flickered in a thoroughly bourgeois period, that of the New Comedy, e.g. of Menander. There, the young man, although his character is sometimes quite insignificant, nearly always gets the better of his father's generation.

For the Romans, the mature man in his *aetas firma et constans*, full of *dignitas*, *gravitas* and *auctoritas*, would never be tempted to cross the frontiers of his society; in his case, the realities of power and of hierarchy, as established in the *mos maiorum*, would be respected.

8. *Mos maiorum* is the key phrase to enable us to see their respective attitudes to tradition. As my first example I should like to cite the freedom which the Greek poets enjoyed, in particular the tragedians, in their treatment of the myths which had come down to them. (The popular travesty of the myths was only a particular form of this — which had moreover its parallel in Roman *satura*.) Another example might be still more suggestive: the institution of the mediator during an internal crisis (Aristotle, in Pol. 3, 14, talks of the *Aisymnetes*) sometimes summoned from abroad, and that of lawmaker (nomothetes) appointed for the founding of colonies. Both received extraordinary full powers to make new laws, institutions and rules which were rightly applauded for their originality, as they had never existed before, and for this end they made use of individual rational intelligence.

The Romans, however, could not follow this procedure. When, in exceptional circumstances, they thought it best to appoint a dictator, it was for well defined objectives (the technical term being *rei gerundae causa* “for the management of the political situation”, with the implication “until the crisis has been resolved”) and for a limited period of time, six months at most. And when they had to dispense with the *libera res publica* and Augustus took supreme power, what steps did he not take to prove he was doing nothing new, but quite the contrary was simply reviving the early republic’s ancient institutions? It was because a little while before Julius Caesar had not taken the same precautions that he had failed.

For actions designed to change the government and the political system the Romans had a special expression, *novis rebus studere*. In the political context, they always regarded *novum* as having a pejorative slant<sup>4</sup>.

Nowadays we might well translate the expression as “being a terrorist”.

As I have said, for the Romans rational innovation could only be rightfully undertaken within the framework of the *mores maiorum*. The contrast with the Greek institution of the “lawgiver” may be observed in the *Corpus Iuris*, the greatest achievement of the Roman mind. There, it is the very antiquity of the laws and institutions which gives them their authority — not a god of justice (as in Hesiod) nor the idea of the “highest good” (as in Plato) nor the comparative study of the constitutional theory of the Greek city-states (as in Aristotle) nor that of their lawcodes (undertaken by Theophrastus)<sup>5</sup>, but the simple adapting of something very ancient to the circumstances of the day.

9. To conclude the first part of this discussion, I should like to examine the attitudes of the two peoples to political domination. For the Greek city-states and kingdoms it was obviously a temptation and a fascinating enterprise to rule vast areas of the world. The great power was certainly a topic discussed among the Greeks. They realised the risks and problems and debated the *hybris* of power but considered it neither possible nor desirable to maintain an empire or hegemony over a long period of time. Thus the Delian League and Alexander’s empire both engaged the Greek mind and imagination, but scarcely survived a generation or two. Only the city-states, and kingdoms, such as Macedonia and Ptolemaic Egypt, with well defined frontiers, experienced real continuity.

In contrast the Romans found a practical, serious and continuous task in the enlargement and maintenance of their empire (and how can we know if they enlarged it in order to maintain it or if they kept it because they had already enlarged it?). With their pragmatic arrangements, with the efficient solutions they discovered by perseverance and even obstinacy, the Romans created lasting institutions in the whole realm of military, political and judicial organisation, government not only at home but even as far as the most

distant provinces, the provisioning of large conurbations, the civil service, and the centralised administration<sup>6</sup>. Thus the Romans kept up the everlasting, unwinnable struggle between the ideal of lawful power and the harsh necessities of its daily exercise. They were well prepared for it by their character made up of the patrician *gravitas* and *dignitas* and an austere peasant realism. This combination was softened by the invincible spirit of satire, which enabled them to reduce the excesses of *severitas* (indeed, they could say "*satura tota nostra est*" simply because the Greeks did not cultivate *dignitas* and *gravitas* in that way).

While the Greeks tended to give up the task, too big and too heavy with contradictions, of ruling vast political conglomerations, the Romans had the capacity to persist and accept a less than ideal pragmatic solution, even, when the occasion demanded, a makeshift. They found this much more acceptable than a loss of power or security (we are nowadays used to this selfish concept of "security"). Unconquered nations were *superbi*, whom the Romans must *debellare*, and couldn't *parcere* except *subiectis* (cf. *Aeneid* 6, 851 ff).

## Part 2

These points of difference, significant in themselves, will only gain their real interest if we can show their meaning for today and for our own teaching. These two last mentioned matters are, fortunately for us, more often identical than different. Moreover, even in Part I I have not always been able to refrain from alluding to them. So now I shall embark upon a quick survey to serve as a pedagogic summary, taking the points in reverse order, and starting with the last.

**On9.** We are quite familiar with the phenomenon of political domination and hegemony. We speak of superpowers, blocs, and zones of influence. We can study two approaches with regard to this phenomenon as we contrast the Greeks with the Romans. More precisely, while reading Thucydides it is

also useful to bring in Roman imperialism. In the same way the complaints of King Mithridates in Sallust's *Histories*, and those of barbarian chiefs like Critognatus in Caesar, B. G. 7, 77 and Calgacus in Tacitus, *Agricola* 30 ff, would be thrown into higher relief if they were set against the Athenians' treatment of the Mytilenians (in Thuc. 3, 25-51) and of the Melians (Thuc. 5, 84 ff).

**On8.** Reform or continuity, this is the great dilemma which is endlessly being inflicted on us, in so many sectors of our life; it finds important points of reference in our study of the means applied by each of the ancient peoples both to preserve tradition and to attain freedom from it.

**On7.** Individual freedom, spontaneity and creativity are amongst the values we hold most dear. Yet we see them threatened by powerful movements, by direct state intervention and control, by industries which will more and more make use of electronic information devices, by indirect control otherwise called conformism, nourished by the media, by the consumer society, and mass tourism. All these things bring about a loss of individuality but at the same time spur us to distance ourselves. The question is, which ideal to fight for?

The attitudes of the two ancient peoples furnish us with two complementary models. It is our task to find a position somewhere between the youthful Greek hero-figure and the mature Roman patrician such as Cato and Scipio.

The idealisation of the young is familiar to us, moreover. The person who "*aristeuei*" is today the young, dynamic person, bursting with health, always at the peak of fitness.

**On6.** All professional teachers are particularly alive to the repercussions of the competitive spirit. How far should it be allowed to go? How far should it be encouraged? At what point should we preferably encourage cooperation? Hesiod already formed the distinction between good and bad *eris*

“contention, rivalry”, the latter being the kind of strife which destroys all sense of community (Hesiod, *Works and Days* 11 ff., where he corrects his own *Theogony* 225 ff.). For ourselves the problem is yet more complex, for even good *eris* can cause havoc.

**On 5.** As regards deities, I confine myself to the mention of the problem of Nature: is it an object on which to exercise our will, or else a force which constrains us to stay within certain limits? There is no way of returning to the Ancients on this score and no solution should be sought by so doing. Nevertheless, it is possible to study the positions they adopted, and they left a variety of documents on their religious beliefs.

**On 4.** The myths have come to win our interest again. Today more than ever we are conscious that mythological thought exists alongside the rational. Just to cite a single example, Roland Barthes had given us the clearest evidence of the “mythological” in the most modern products. And we shall benefit from studying the Romans’ double conception of history as (a) the prehistory of the present and (b) a storehouse of *exempla* requiring the reader to follow them.

**On 3.** Greek and Roman history offer plenty of material for studying the question of regionalism versus centralism, a fundamental one for the German Federal Republic, which also arouses as great an interest in Great Britain and many other European states, not least in the “Latin” countries, Italy, France, Spain, Belgium.

**On 2.** The eternal conflict between theory and practice has its specific forms today. A technology which posits that “everything is possible” exposes its own theoretical bankruptcy. Furthermore, political and economic theories are belied so cruelly by actuality that they lose all credibility. As against these contradictions, it seems to us to be a more limited problem which Cicero faced in

trying to persuade his fellow-citizens that, for example, rhetoric, for all it was a craft in the hands of the lawyers (the *patroni*), needed theories and philosophical doctrines, which in his time meant Greek ones.

**On 1.** I have already spoken of the differences in kind between the two languages and of the consequences that arise from them. These can be thrown into relief by means of a teaching method employing contrast or comparison between the languages. But a third partner immediately appears on the scene: our own native language. Careful reflexion on the properties of the three languages will maximise both linguistic and cultural awareness.

## Conclusion

The form of a brief account only allows me to skim over the points I have made, although there is plenty to be said about each and still more working out to be undertaken in order to put at teachers’ disposal the material requisite for bringing to full development the two subjects which have been contrasted. Finally I should like to rise one last point of great importance.

10. It is the fact that the Greek world and the Latin<sup>7</sup> world present themselves to us each in quite a different way. It is only our own organised teaching which tends to obscure this diversity somewhat, as I have suggested at the beginning of this account.

In fact there is a solid cultural continuity between ourselves and Latin<sup>8</sup>. This is of course only true, as far as Western Europe is concerned. For the heirs of the Eastern half of the Roman Empire the problems must be put in a different way<sup>9</sup>. But we feel ourselves still in manifest contact with the Roman world, firstly linguistically, especially in the lands where a language of Latin origin is spoken, then through institutions, especially ecclesiastical and judicial ones, and through all the other remains found in our history. In particular there is the continuity in the world of learning which until the nineteenth century communicated in Latin

and which still makes ample use of it for the needs of scientific, psychological, sociological, economic and technological terminology. It has to be admitted of course that Greek is used even more than Latin in this respect.

What, on the other hand, is our contact with the Greek world? First of all, Greek influence made itself felt on the Roman world and this is the modest legacy which was transmitted to us across the middle ages. For a long period of time, the Greek language was as good as forgotten in our part of the world. Our relationship with Greek has been marked rather by repeated but momentaneous meetings, but not by a continuity. Such were the Renaissance, the humanists, the neohumanists (such as Winckelmann, Herder, and Goethe, and also parallel movements in other countries). These meetings were momentaneous, yet had profound effects. They also took place at long distance, deprived of geographical and political contact, without the transmission of any legacy other than a spiritual and artistic one, which makes their repercussions all the more remarkable, yet at the same time all the more fragile!

The list of contrasting points offer material for many discussions and conclusions. I shall confine myself to three simple points which are directly relevant to our teaching.

1. It is clear that there are excellent reasons to go on teaching both ancient languages and to cultivate them side by side.
2. In the deplorable situation where only one language can be taught, there is no sufficient reason automatically to prefer Latin to Greek. The widely found preference for Latin has an historical explanation but has no basis in the content of the two subjects.
3. Whether the two languages are taught under the same roof or whether only one subsists, it is essential to include in the teaching of each the aspects in which it contrasts with the other.

This was precisely the point of this essay: to rekindle awareness of some contrasts inherent in the two ancient civilisations such as are able to emphasise the individuality of

each, and thus create a yet richer combination.

## Notes

- 1-This research was undertaken by my colleague and friend W. Heilmann, in an article in *Handbuch fuer den Lateinunterricht - Sekundarstufe II* (Latin Coursebook for Upper Secondary Classes), Frankfurt-on-Main, 1979. Diesterweg, pp. 58 to 69. To this article I owe most of the points I have propounded here. A more direct response to Heilmann's article is forthcoming in *Latomos*, 1985. See also the bibliographical note.
- 2 -Translator's note: the word "tribe" is here used loosely for want of a better to refer to the broad divisions of the Greeks into Ionians, Dorians, etc., and not to the tribes in historical Greek cities.
- 3 - Sallust, in a single sentence in *Catiline* 9, 4, already noted this attitude.
- 4 - In the political language of present-day Germany the same thing happens with the word *Systemveraenderer* (lit. "one who wants to change the system"). In some people's mounths it has become a word heavy with reproach.
- 5 - This series of contrasts is developed in F. Wieacker, p. 52.
- 6 -The Roman Church took over from the Empire in founding itself on quite a lot of its structures. Thus it succeeded to a power which has no theological basis.
- 7 - Latin, not just Roman!
- 8 -Not with standing that there has been a growing number of interruptions in this continuity during our own century.
- 9 -This article was first written for a lecture-tour to Greece, originally to elicit an exchange of views with Greek colleagues. It was published, in Greek, in the *Espistemoniki Epetiris* of the Philosophy Faculty, Salonika University. No. 21, 1983, pp. 491 to 512. The problem still remains (among others) to discover how far contemporary Greeks can come to see that the Byzantine world contained a strong Roman element and that their line of descent does not go back purely and directly to Pericles, Sophocles, Thucydides, and Plato. The object of this

note is not to relate a biographical detail, but is meant to reveal the importance of comparing, between nation and nation, our understanding of the credentials of the subjects we teach. The case of modern Greece is but the extreme case of the diversities which exist between all our countries.

10 - Professor Alan Wardman supplied the English bibliography.

### Bibliographical note

Besides the article cited in note 1 it must be stated how few sources exist on the subject of contrasting and comparing the Greeks and Romans. I have found scattered information in a number of classic works e.g. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, subtitled "Greekness and Pessimism", and Jakob Burckhardt, *History of Greek Civilisation*; then, in more recent works, not widely known even in Germany, such as

Franz Wieacker, *Vom roemischen Recht* (2nd ed. Stuttgart 1961); Richard Harder, *Eigenart der Griechen*, Freiburg 1962; and Otto Seel, *Roemertum und Latinitaet*, Stuttgart, 1964.

The following works in English are also relevant. **General:** Antony Andrewes, *Greek Society*, Pelican (1971). Donald Dudley, *Roman Society*, Pelican (1975). **Oral Culture:** E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard (1963) and (1982). **Myth and Religion:** G. S. Kirk, *Myth*, CUP (1970); Sather Classical Lectures. H. J. Rose, *Religion in Greece and Rome*, Harper (1959). (A one volume edition of *Ancient Greek Religion and Ancient Roman Religion*). **History:** Michael Grant, *The Ancient Historians*, Weidenfeld (1970). **Language:** Jorma Kaimio, *The Romans and the Greek Language*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki (1970). **Attitudes of Greeks and Romans:** Arnaldo Momigliano, *Alien Wisdom*, CUP (1975). Alan Wardman, *Rome's Debt to Greece*, Elek (1976)

# **INSTRUMENTOS DE PESQUISA**

---

## APPORT DES TECHNOLOGIES MULTIMÉDIAS POUR LA CONCEPTION DE SYSTÈMES D'INFORMATION HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE

---

ANNE-MARIE GUIMIER-SORBETS  
Professeur en Sciences de l'Information  
Responsable du Centre de recherche  
"Archéologie et Systèmes d'Information"  
Université de Paris X - CNRS

Dans un colloque d'historiens<sup>1</sup>, nous pouvons nous permettre un rapide retour sur le passé: je vous propose donc, pour tenter de mettre en perspective les apports potentiels, à nos disciplines, de la technologie multimédia, d'envisager quels ont été les usages des précédentes technologies, que beaucoup d'entre nous ont employées pour un meilleur traitement des informations.

Depuis presque trente ans, les bases de données informatisées nous offrent des possibilités de traitements complexes étendus à de vastes corpus de données alphanumériques<sup>2</sup>. D'immenses progrès de l'industrie informatique ont apporté la capacité de traiter ces mêmes données sur des "petites" machines personnelles, avec des logiciels toujours plus performants et avec beaucoup plus de facilité grâce aux nouvelles interfaces-utilisateurs; toutefois nous continuons à faire le même type de base: des bases destinées soit au travail personnel de ceux qui les constituent, soit à celui d'une équipe, soit, dans le meilleur des cas<sup>3</sup>, destinées à l'ensemble de la communauté des chercheurs intéressés: il s'agit chaque fois, comme c'est parfaitement légitime, de bases réalisées par des chercheurs à l'intention de chercheurs; et ceux-ci doivent, pour pouvoir interroger, savoir ce qu'ils cherchent, et que l'information est contenue dans la base<sup>4</sup>.

Depuis dix ans environ, le *vidéodisque* nous permet de stocker en mode analogique et de diffuser facilement jusqu'à 54 000 images par

face, en couleurs comme en noir et blanc; à cette performance encore inégalée par les autres supports optiques à stockage numérique<sup>5</sup> correspond, on le sait, l'inconvénient d'une relativement faible définition des images - celle du standard des moniteurs de télévision - qui n'autorise pas l'adjonction de beaucoup de caractères alphabétiques par écran et donc le rend à peu près inutilisable pour l'affichage de textes autres que de très brèves légendes. Un simple stockage d'images, même de grande capacité, ne peut pas induire d'usages informationnels, comme l'a montré le vidéodisque expérimental *VidéoCatalogue* réalisé, il y a de nombreuses années, par le Ministère de la Culture. Seule *l'organisation de leur consultation* peut apporter du sens aux images ainsi offertes et c'est à partir de ce principe de base qu'ont été conçus aussi bien les produits interactifs à usage professionnel que ceux destinés à un public plus large. Si le pilotage du vidéodisque est purement manuel et s'effectue à partir de la télécommande, les images doivent être organisées en chapitres sur le disque et l'utilisateur choisit alors, à partir d'une liste, les chapitres ou les numéros d'images qu'il veut voir afficher; si au contraire la consultation est couplée à un ordinateur, c'est lui qui va organiser la consultation en fonction des choix réalisés par l'utilisateur au moyen du logiciel. Cette dernière solution a été retenue pour la quasi totalité des applications professionnelles, le vidéodisque servant essentiellement de support de stockage d'images, couplé à des bases de données documentaires, comme nous allons le voir, ou à des programmes de formation, voire même d'enseignement assisté par ordinateur (EAO). Pour ses usages grand public, les deux solutions ont été retenues.

Le vidéodisque a, en particulier, permis la réalisation de produits d'information historique et artistique rassemblant de larges séries d'images fixes, avec un commentaire associé aux séquences d'images animées. Les Etats-Unis ont été précurseurs mais, très vite, la France s'est distinguée par des produits d'une grande qualité aussi bien technique que

scientifique, comme, en 1984, le vidéodisque pionnier sur les *Châteaux de la Loire*<sup>6</sup> ou comme l'excellente série qu'André Hatala (Société ODA) a ensuite consacrée au *Musée du Louvre* (trois disques<sup>7</sup>), au *Musée d'Orsay*, au *Musée de l'Homme*, et à *Picasso*. Tous ces disques sont commercialisés, en France comme à l'étranger, et trouvent un public constitué d'étudiants, de scolaires et surtout de particuliers qui les consultent avec une simple télécommande. Leur réalisation, très onéreuse, a évidemment été aidée par des subventions, mais le fait que ces produits aient trouvé suffisamment d'acheteurs en dépit de l'étroitesse du parc de lecteurs de vidéodisques montre qu'ils correspondent à une réelle demande<sup>8</sup>.

Pour des applications professionnelles, la DBMIST avait, dès 1983, subventionné la réalisation d'un vidéodisque sur les *Enluminures des manuscrits conservés à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, dont la consultation devait être couplée à une banque de données qui fut construite à cette occasion<sup>9</sup>. Puis, en 1984, le même organisme choisit de financer le premier vidéodisque sur l'archéologie couplé à des bases de données déjà constituées<sup>10</sup>; l'objectif de cette réalisation était d'évaluer l'apport, pour la recherche, d'images directement associées aux documents des bases, et de déterminer les nouveaux usages que leur présence rendait possibles. Pour une application professionnelle, on ne peut se contenter en effet des quelques informations textuelles stockables sur le disque et un réel enrichissement de la consultation s'obtient par un couplage des images à une base de données qui - seule - permet d'associer des informations sans limitation et autorise une grande souplesse de modes d'accès par la combinaison libre de tous les critères que ces informations constituent. De plus, nous avons pu montrer que l'adjonction des images à une base de données permet aussi d'ouvrir, dans une certaine mesure, sa consultation à d'autres types de publics, à condition de permettre de commencer la consultation par un feuilletage des images qui conduit ensuite l'utilisateur, automatiquement mais à sa demande, à l'information

contenue dans la base et relative aux images sélectionnées<sup>11</sup>.

Les apports de ces différentes technologies sont déjà considérables mais toutes les réalisations se sont heurtées au problème de la diffusion. En effet, si les vidéodisques en eux-mêmes sont d'excellents médias de diffusion (puisque ce sont des produits éditoriaux pressés à partir d'une matrice), il n'en va pas de même pour les bases de données qui leur sont associées: il faut en effet posséder, outre le matériel vidéo de lecture du disque, l'ordinateur, le système d'exploitation et le logiciel permettant l'interrogation des données documentaires et le pilotage du vidéolecteur. C'est pour cette raison que la diffusion de nos propres réalisations a été limitée à quelques centres de recherche en France et à l'étranger tandis qu'elle avait été prévue pour l'ensemble des bibliothèques universitaires qui devaient recevoir l'équipement informatique nécessaire<sup>12</sup>. Comme une série de bibliothèques universitaires avaient reçu le disque avec le seul équipement vidéo de lecture, nous avons été amenés à produire, à partir des données des bases, des index-papier permettant une exploitation par télécommande de la majeure partie des quelque 38 000 images diffusées par chaque disque. Il est évident qu'il ne s'agissait que d'un pis-aller puisque l'index-papier autorise beaucoup moins de types d'accès que les bases de données<sup>13</sup>. Pourtant, sous cette version documentaire très réduite, les disques sont utilisés, pour l'enseignement de l'archéologie et pour une documentation sommaire; la recherche plus approfondie, qui nécessite l'accès aux bases, se fait soit dans les centres qui en disposent soit dans nos propres centres de recherche où nous accueillons régulièrement les chercheurs qui peuvent se déplacer, ou des questions que nous traitons à leur place. La grande quantité d'images réunies dans ce disque permet aussi de compléter l'illustration des articles et ouvrages scientifiques imprimés dont des contraintes budgétaires normales limitent le nombre d'images: outre la référence traditionnelle aux publications des objets cités, nous donnons le

numéro des images que les lecteurs intéressés peuvent ensuite facilement aller consulter dans les bibliothèques universitaires (et plus facilement en tout cas que les publications elles-mêmes qui sont parfois rares et toujours très dispersées).

Un assez grand nombre de systèmes d'information spécialisée a été réalisé et continue à l'être en utilisant le vidéodisque<sup>14</sup> pour ses capacités de stockage d'images, une base de données assurant à la fois le stockage et l'exploitation d'informations documentaires plus ou moins détaillées, et organisant en outre le pilotage interactif de la consultation; mais ces systèmes ne sont pas prévus pour une commercialisation ni même pour une diffusion large mais plutôt pour une consultation dans un contexte institutionnel, par l'intermédiaire de bornes contenant tout le matériel vidéo et informatique nécessaire: ces systèmes s'affranchissent ainsi du problème qui avait freiné la diffusion de nos propres produits. Il faut seulement souligner le paradoxe de cet usage: les limitations de diffusion entraînées par la partie informatique font que le vidéodisque n'est plus à proprement parler ici un produit éditorial, destiné à des pressages importants, alors qu'il en possède lui-même toutes les caractéristiques.

Mais revenons aux produits commercialisés par la société ODA: nous avons vu qu'ils sont conçus pour une consultation manuelle à partir de listes de chapitres imprimées avec la pochette des disquettes. Pour compléter l'information donnée sur le disque par chacun des cartels des oeuvres, et offrir des accès plus diversifiés que la simple liste de chapitres, A. Hatala avait conçu et réalisé, en collaboration avec les conservateurs des départements concernés, de petites bases de données fonctionnant sur Macintosh avec le logiciel Hypercard, et qui pouvaient être achetées avec les disques pour un prix très modique<sup>15</sup>. Malgré la large diffusion des Macintosh et de ce logiciel qui était à l'époque distribué gratuitement avec chaque machine, aucune base de données n'a été vendue en France, la complexité de l'ensemble de l'équipement à associer ayant vraisemblablement rebuté les acheteurs... On

mesure, par cet exemple, d'une part le frein occasionné par ces questions d'équipement et d'autre part combien l'information apportée par le disque et sa pochette a paru pauvre: rapidement A. Hatala a été conduit à accompagner ses disques de véritables catalogues-papier (avec photographies en couleurs !), seul média capable d'apporter, dans de telles conditions, une information jugée indispensable pour permettre à l'utilisateur de profiter pleinement de la consultation des images, même dans un contexte "grand public", et lui offrir quelques modes d'accès supplémentaires (accès direct aux oeuvres elles-mêmes), toujours à l'aide de la seule télécommande afin de ne pas limiter la diffusion du produit.

S'il m'a semblé intéressant de revenir sur tous ces produits, leurs avantages et leurs vicissitudes, bien que certains soient déjà quelque peu anciens, c'est pour montrer, d'une part, l'usage que le monde de la recherche fait de systèmes d'information associant des images - même utilisés dans des conditions difficiles - et, d'autre part, l'intérêt qu'un public plus large trouve dans leur consultation, à condition qu'elle soit ergonomique et leur apporte néanmoins des informations de qualité. Et tous les inconvénients que nous venons d'évoquer sont maintenant très largement levés par l'arrivée des technologies multimédias.

\*\*\*

On le sait, l'apport majeur du multimédia - au sens actuel de ce terme - réside dans l'intégration par la numérisation du traitement de données d'origine hétérogène comme le texte, les chiffres, les images - fixes ou animées - et le son. La numérisation de ces vastes ensembles de données produit d'énormes fichiers mais les progrès réalisés par l'informatique ces dernières années permettent de s'affranchir, du moins jusqu'à un certain point, de ce handicap, que ce soit pour la vitesse de traitement, les capacités de stockage et les possibilités de diffusion. Nous disposons donc aujourd'hui, en particulier grâce au CD-ROM, de la technologie nécessaire pour réaliser des produits d'information stockant, *sur un même support*, les différents types de données dont nous

avons besoin, en quantité assez considérable grâce aux programmes de compression-décompression; les CD-ROM sont diffusables avec d'autant plus de facilité qu'il s'agit, comme les vidéodisques, de produits pressés à partir de matrices en autant d'exemplaires qu'on le souhaite; leur mode de stockage numérique permet de stocker aussi leur logiciel d'exploitation qui est ainsi diffusé en même temps que les données: il s'agit là, on l'a compris, d'un gros avantage par rapport au vidéodisque et ils peuvent en outre être lus sur tout - ou presque - type d'ordinateurs personnels<sup>16</sup>, à condition qu'ils soient munis de lecteurs de CD-ROM et des fonctionnalités multimédias, ce qui est d'ores et déjà assez fréquent et va devenir la norme d'ici peu, sur les ordinateurs du monde professionnel comme sur les ordinateurs "domestiques" puisque les fabricants de jeux utilisent désormais ce support pour améliorer la puissance de leurs jeux. Les coûts de passage sont bas car la fabrication se fait dans les mêmes usines que les CD-Audio, dont les installations sont déjà largement amorties. Les principaux obstacles que nous avons soulignés pour l'usage et la diffusion des bases de données associées au vidéodisque sont levés: toutes les conditions techniques sont réunies pour que nous puissions faire des systèmes d'information multimédias répondant à la demande d'un vaste public et pouvant aussi satisfaire nos besoins de recherche<sup>17</sup>.

Mais qu'en est-il aujourd'hui, et à quelles conditions peut-on imaginer voir ces pronostics réalisés ?

Les premiers producteurs ont surtout utilisé les CD-ROM pour leur capacité de stockage (environ 650 Mo) et ils ont transféré sur ce support des applications de grande taille, comme des bases de données, des encyclopédies et dictionnaires, des documents vidéo, mais les modes de consultation prévus ne différaient guère de ceux des produits "traditionnels" dont ils dérivait. Il faut maintenant dépasser ce stade et tirer parti de toutes les possibilités offertes par ces supports - et, en tout premier lieu, de l'interactivité - pour concevoir de nouveaux produits d'information

multimédia qui répondent réellement aux besoins des utilisateurs auxquels on les destine. Il faut donc se poser les questions suivantes: quelles informations? pour quels publics, pour quels usages et par quels modes d'accès ?<sup>18</sup>

*Quelles informations?* On le sait, la valeur de ces produits tient en premier lieu à la richesse et à la pertinence des informations qu'ils offrent. Répondre à cette question est relativement simple lorsque le produit est destiné aux spécialistes et, en tout cas, elle n'est pas nouvelle<sup>19</sup>. La question est plus épineuse lorsqu'on vise un public plus vaste dont on connaît mal les attentes. Par ailleurs, et même si ce n'est pas ici le lieu de développer ce point, il faut signaler néanmoins que l'exigence de qualité qu'on est en droit d'attendre vis-à-vis de ces produits multimédias culturels destinés au grand public n'est pas toujours satisfaite; et, s'il est facile de juger d'un coup d'oeil la qualité des images offertes et aussi certains aspects de l'ergonomie, nous manquons de structures d'évaluation sur le contenu informationnel des produits actuellement sur le marché. Les "critiques" que la presse spécialisée commence à présenter ne tiennent jamais compte de cet élément d'appréciation pourtant fondamental. Il faut dire à leur décharge que consulter, sinon la totalité, du moins une partie significative des informations contenues nécessite beaucoup de temps et une culture suffisante relative au sujet traité. Le contenu informationnel d'une encyclopédie électronique d'histoire de l'art actuellement sur le marché est d'un niveau proprement scandaleux et, en tout cas, très inférieur à celui qu'on tolérerait d'une encyclopédie-papier. Heureusement cet état de fait n'est certainement que provisoire et, comme dans l'édition traditionnelle, lorsque l'offre des titres électroniques sera plus large, les "consommateurs" fonderont leur choix sur la signature de l'auteur du produit<sup>20</sup>. Pour présenter un réel intérêt, ces produits doivent se fonder sur les résultats de la recherche<sup>21</sup> dont ils vont désormais assurer une large diffusion, il est donc indispensable que nous participions à leur réalisation en *sélectionnant et en*

*validant* l'information qu'ils contiennent.

La phase suivante consiste à *déterminer sous quelle forme ces informations vont être communiquées* (texte, écrit et/ou parlé; images, graphiques ou photographiques, fixes ou animées; musique ..). Dans quelles proportions faut-il mélanger ces différents "ingrédients", avec quelle simultanéité ? Jusqu'où doit-on laisser à l'utilisateur le choix entre un texte écrit ou parlé, la suppression du son, etc.? Ces questions, plus importantes qu'il n'y paraît, sont déjà du ressort de l'ergonomie.

*Pour quels publics?* Jusqu'à présent, nous l'avons dit, nous avons plutôt l'habitude de concevoir des produits à usage strictement professionnel; mais le type d'information qu'ils contiennent intéresse aussi un public plus vaste, surtout si elle est multimédia, et il est difficile de ne pas en tenir compte car leur prix de réalisation est tellement élevé qu'il devient nécessaire de l'amortir sur des tirages relativement élevés. Mais comment satisfaire à la fois les "professionnels" et les "amateurs" qui s'opposent bien souvent par toute une série de caractéristiques comme les niveaux de connaissance, de langage, d'objectifs et de méthodes pour la recherche d'information ? Dans la pratique, on s'aperçoit qu'il est très difficile d'établir une typologie efficiente des usagers; en effet, un "amateur" peut avoir, sur telle période historique ou sur tel aspect d'une civilisation, une connaissance aussi approfondie qu'un "professionnel" qui a besoin, pour sa recherche, de s'aventurer au-delà de son champ d'étude habituel. Plutôt que d'une typologie des usagers, il semble plus efficace de se fonder sur une typologie des usages.

*Pour quels usages, c'est-à-dire pour satisfaire quels besoins?* D'une façon maintenant traditionnelle, on distingue les besoins d'information en vue de l'action de ceux qui répondent à un souci de connaissance<sup>22</sup>. On peut aussi distinguer le besoin d'une information ponctuelle (la date de tel événement, l'illustration de tel manuscrit, le plan de tel édifice, le matériau et la technique de tel

objet...) du besoin d'en "savoir plus" sur l'art roman ou même sur sa diffusion en Aquitaine au XIe s. A ces différents types de besoins correspondent actuellement des *outils différents*, qu'ils soient ou non informatisés : nos banques de données, en effet, permettent éventuellement de répondre au premier type de question, mais pas au second tandis que des ouvrages de synthèse ou des monographies plus détaillées offriront alors une meilleure réponse. Les supports multimédias peuvent permettre, nous l'avons vu, de répondre aux deux types de besoins, à condition que les informations nécessaires soient prises en compte et qu'on offre à l'utilisateur *les modes d'accès appropriés* à chacun d'entre eux. Ce n'est pas le lieu ici de discuter des moyens techniques (accès indexés, cheminements hypertextes et hypermédiés) correspondants mais il est évident qu'ils doivent être soigneusement étudiés dans la phase de conception technique du projet, pour être mis en oeuvre dans la combinaison la plus efficace possible.

La *situation de communication* doit aussi être prise en compte (en local ou à distance - par les réseaux; chez soi ou sur le lieu de travail ou de loisir collectif, ...), les combinaisons de ces critères correspondant à diverses caractéristiques qu'il faut prendre en compte pour la définition de l'ergonomie du système ou produit d'information. Par exemple, pour un produit qui doit être installé dans une salle de musée, il ne peut pas être question de donner des informations trop générales, mais pour qu'elles soient "efficaces" il faut qu'elles soient en rapport direct avec ce qui est exposé; de plus, elles doivent pouvoir être consultées rapidement : il ne peut donc pas être question de prévoir de trop longues séquences continues car les visiteurs doivent circuler et ne pas accaparer la borne trop longtemps. Ces contraintes disparaissent si le produit est destiné à être consulté chez soi, ou même dans la salle de documentation du musée, et on peut alors offrir une "ouverture" du thème. On voit par cet exemple comment les situations de communication influent aussi sur la conception du produit et on comprend qu'il ne peut être question

de faire un produit unique pour toutes les situations - ce qui complique et alourdit les coûts de réalisation, mais une solution peut consister à utiliser une base commune des documents (photographies, graphiques, parties des textes, etc.) pour les décliner en différents produits.

S'il est difficile de se fonder trop exclusivement sur les types d'usagers pour déterminer les types d'usages, on ne peut tout de même pas faire abstraction de cette caractéristique : en effet, un CD-ROM visant (aussi) un public scolaire lui sera d'autant plus adapté qu'il offrira, aux enseignants mais aussi aux élèves, des fonctionnalités d'exportation et de ré-élaboration de certaines données : ils pourront ainsi préparer des documents plus ciblés sur un thème - de cours ou d'exposé - à partir des données enregistrées et l'utilisation du support optique s'intégrera d'autant plus facilement à leur pratique quotidienne qu'elle leur apportera des fonctionnalités nouvelles répondant à une partie de leurs besoins. Toujours à propos des types d'utilisateurs, la logique économique fait qu'il vaut mieux constituer des produits d'information internationaux; mais il ne suffit pas seulement de traduire les textes écrits ou parlés, la conception d'un produit international est d'autant plus délicate qu'il ne s'adresse pas à un public professionnel mais à un public plus vaste, dont la sensibilité culturelle varie très largement d'un pays à l'autre.

\*\*\*

Consciente des potentialités que la technique offre aujourd'hui et des enjeux que ces systèmes d'information peuvent représenter pour nos disciplines, l'équipe du Centre de Recherche "Archéologie et Systèmes d'Information", composante de Paris X d'une Unité de recherche associée au CNRS, poursuit des recherches initiées par René Ginouvès il y a plus de vingt ans. Par l'expérimentation approfondie d'une gamme étendue de systèmes et produits d'information multimédias, la réalisation de maquettes d'une certaine ampleur<sup>23</sup>, et la collaboration à la conception de produits destinés au marché comme de systèmes institutionnels sur réseaux, nous tentons de construire des méthodologies de

conception mais aussi d'évaluation.

On l'aura compris, je n'ai tenté de proposer ici que quelques pistes de recherche, éléments à prendre en compte lors de la conception de systèmes et produits d'information multimédias. Ceux-ci n'en sont encore qu'à leurs balbutiements et nous avons tous encore beaucoup de voies à explorer.

## Notes

- 1 - Ce texte reprend une communication faite au Colloque "Informatique et Histoire" qui s'est tenu à l'université de Rennes (France) en Juin 1994. Il a été publié dans *Histoire et Informatique; bases de données, recherche documentaire multimédia. Colloque international Histoire et Informatique, Rennes, 6 Juin 1994*. M. Cocaud éd., Rennes, 1995, p.181-192 et je remercie l'éditeur d'en avoir autorisé la reprise dans cette revue.
- 2 - Cf, par exemple, les actes du premier colloque organisé en France par J.-C. GARDIN "Archéologie et Calculateurs", Paris, CNRS, 1970; on pourra consulter aussi A.-M. GUIMIER-SORBETS, *Les Bases de données en Archéologie, conception et mise en oeuvre*, Paris, CNRS, 1990, ouvrage qui reprend la bibliographie antérieure.
- 3 - Il n'est pas question ici d'envisager l'aspect "sociologique" de l'utilisation des bases de données dans nos disciplines, aspect étudié depuis déjà longtemps par J.-C. GARDIN (*Le Calcul et la Raison*, Paris, 1991) et R. GINOUVÈS, dont on peut suivre l'évolution de la pensée sur ce point dans deux articles distants de presque vingt ans ("Archéographie, archéométrie, archéologie. Pour une informatisation de l'archéologie gréco-romaine", *RA*, 1971, p. 93-121; "Des banques de données pour l'archéologie ?" *Brisés*, 15, 1989 (1990), p.142-146.). Un panorama des différentes positions de notre communauté scientifique vis-à-vis des bases de données se retrouve dans la discussion qui a suivi une communication d'un Colloque international sur la mosaïque antique (Cf *La Mosaïque gréco-romaine IV*, Paris, AIEMA, 1994, p.16-17). En complément, on pourra consulter aussi Tirésias, "Banque de données et banques d'images dans les

- Sciences sociales et humaines" *Brisés*, 16, 1991, p.37-58, et R. GINOUVÈS, A.-M. GUIMIER-SORBETS, "Archéologie et Informatique aujourd'hui : quelques idées pour un débat" Conférence inaugurale du *Colloque européen Archéologie et Informatique*, Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités nationales, 21-25 Novembre 1991. Texte à paraître dans les *Actes* en 1995.
- 4 - A l'évidence, ils doivent aussi savoir comment interroger la base, c'est-à-dire sous quelle forme l'information y a été stockée, et aussi comment fonctionne le logiciel, mais ce nécessaire apprentissage peut maintenant être simplifié par la mise au point d'interfaces-utilisateurs plus conviviales qu'auparavant.
- 5 - Pour le stockage en mode numérique, tout dépend, évidemment, de la définition des images stockées et de leur taux de compression, mais on considère généralement qu'un CD-ROM peut contenir jusqu'à 5000 images en couleurs (s'il ne contient pas ou peu de texte) et Kodak annonce des PhotoCD-Catalogues contenant 6 000 images de relativement basse définition.
- 6 - Cf "Opération Salamandre" *Brisés*, 6, 1985, p.44-45.
- 7 - Ces trois disques rassemblent 30 000 images correspondant à 4 500 oeuvres d'art associées à leur cartel muséographique traditionnel. Il s'y ajoute des séquences d'images animées synchronisées à un commentaire vocal qui permet une présentation des collections du Musée.
- 8 - Il ne peut être question de citer ici tous les vidéodisques qui ont été réalisés dans le domaine de l'histoire et de l'histoire de l'art; on en trouvera une première liste dans *Paysage du vidéodisque, banques d'images en France*, Paris. Documentation française, 1988, qu'on pourra compléter par l'article récent de F. JACQUET, "Musées et nouvelles technologies: l'accès aux collections par le vidéodisque", in *Facettes, réflexions multiples sur l'information*, Villeurbanne, ADBS Rhône-Aples, 1994, p. 205-222. Un recensement européen, régulièrement mis à jour, des produits d'information électroniques consacrés aux beaux-arts est publié en Angleterre dans la série ITEM (Inter-national Visual Arts Information Network, Image Technology in European Museums and art galleries databases); cette série a commencé en 1991, elle compte à ce jour sept volumes.
- 9 - Cf. Ch. BARYLA, "Un vidéodisque interactif à la Bibliothèque Saint-Geneviève", *BBF*, 26, 1983, p. 373-382; J.-C. SCHMITT, "Le vidéodisque de la Bibliothèque Saint-Geneviève: le point de vue de l'utilisateur", *Brisés*, 6, 1985, p. 41-43.
- 10 - Le vidéodisque "Images de l'Archéologie", que nous avons réalisé, avec M. FOURMONT, en 1984-85, a été couplé à la consultation d'une base de données factuelle sur la *Mosaïque grecque* et de deux bases référentielles correspondant aux photographies du Centre de Recherche sur la Mosaïque (CNRS) et celle du Centre de Documentation Photographique et Photogrammétrie (CDPP, Université de Paris I, CNRS). Pour plus de renseignements, Cf. la brochure *Images de l'Archéologie, vidéodisque*. Paris, 1986.
- 11 - A.-M. GUIMIER-SORBETS, "Nouveaux axes de recherches dans la constitution de systèmes documentaires intégrant analyses et images", in *Colloque Sciences historiques, sciences du passé et nouvelles technologies d'information*, Lille, 1990, p. 329-335.
- 12 - Un changement de la politique ministérielle rapidement suivi par la suppression de la DBMIST n'a pas permis la diffusion de l'ensemble de l'équipement dans les bibliothèques universitaires.
- 13 - Notons au passage que ce pis-aller est onéreux car la reproduction par photocopie d'un jeu des énormes index ainsi produits (5 volumes) coûte plus cher qu'un exemplaire du disque.
- 14 - Au Musée du Louvre, pour ne citer que lui, on peut consulter, depuis 1990, le système d'information *Parthénon* (Cf. S. DESCAMPS-LEQUIME, "Le vidéodisque Parthénon", *Brisés*, 15, 1989 (1990), p. 111-117) et un nouveau vidéodisque est en cours de réalisation pour le Département des Antiquités orientales (réalisation T. LEBER, sous la responsabilité scientifique de A. CAUBET, Conservateur général, responsable du Département).

- 15 - A. HATALA, "Hypercard pour le Louvre", *Actes du Colloque Imacom'88*, Besançon, 1988 (non pag.).
- 16 - Les normes internationales des CD-ROM, qui existent déjà depuis un certain temps, assurent la compatibilité des disques et des lecteurs; seul le système d'exploitation - DOS/Windows pour PC ou MacOS pour Macintosh - doit être compatible avec le logiciel du disque qui exploite les données, c'est pourquoi il faut encore s'assurer que le CD-ROM qu'on veut utiliser est bien adapté au type de machine qu'on possède; mais, de plus en plus, les CD-ROM sont livrés avec les logiciels correspondant aux deux environnements et qui se chargent automatiquement; de plus, les normes internationales assurent des compressions/décompressions effectives sur toutes les machines (à condition, du moins, qu'elles possèdent la puissance suffisante).
- 17 - Signalons qu'André Hatala a su tirer un excellent parti de l'évolution des technologies puisqu'ils vient d'éditer un produit d'information sur Rodin à la fois sur CD-ROM et sur vidéodisque, pour compléter la série dont il a été question; de plus, il annonce pour Novembre prochain la sortie d'un CD-ROM sur le Musée de l'Homme, conversion enrichie du produit d'abord édité sur vidéodisque.
- 18 - Avec ce même titre, j'ai fait en Juin 1994, une communication à la session Recherche ("5 à 7") du colloque *IDT 94* organisé à Paris par l'ADBS, qui en publiera prochainement le texte. Les lignes qui suivent en sont un résumé, adapté à la question qui nous préoccupe aujourd'hui.
- 19 - Cf, par exemple, notre ouvrage déjà ancien: R. GINOUVÈS, A.M. GUIMIER-SORBETS, *La Constitution des données en Archéologie classique*, Paris, CNRS, 1978.
- 20 - Ce n'est certainement pas un hasard si l'encyclopédie dont il a été question ne comporte aucune mention d'organisme scientifique responsable de sa réalisation, ni même d'historien d'art ou de documentaliste.
- 21 - C'est notamment le cas pour le CD-ROM *Rodin*, dont il a déjà été question, et qui intègre le travail des conservateurs du Musée : s'il contient des informations sélectionnées dans des ouvrages, il offre également toute une série de "pages" complètement inédites.
- 22 - Y.F. Le COADIC, *La Science de l'Information*, Paris, 1994 (coll. Que sais-je, 2873), p.46-47.
- 23 - Sur le système d'information expérimental consacré au site et au Musée de Delphes, cf A.M. GUIMIER-SORBETS, "Des textes aux images. Accès aux informations multimédias par le langage naturel". *Documentaliste. Sciences de l'Information*, 30, 1993, p. 127-134.

---

**LUSTRUM,**  
Internationale Forschungsberichte  
aus dem Bereich des klassischen  
Altertums, Göttingen

---

SILVIA MILANEZI  
Université Pierre Mendès France  
Grenoble II

*Lustrum* fête cette année quarante ans d'existence<sup>1</sup>. Cette revue indispensable à tout travail de recherche sur l'Antiquité classique est née à la suite du *Ile Congrès International d'Études Classiques*, tenu à Copenhague en août 1954, en remplacement à la revue *Bursianschen Jahresberichte*. On forma alors une association internationale, sous la direction de Hans Joachim METTE et Andreas THIERFELDER<sup>2</sup>, qui se donnait pour but la publication annuelle de la nouvelle revue bibliographique, *Lustrum*, subventionnée par l'UNESCO et par des centres de recherches nationaux. Les articles de bibliographie critique, confiés à spécialistes reconnus dans les principaux domaines de l'Antiquité Classique, devaient prendre en compte les progrès réalisés dans telle ou telle discipline dans les *cinq dernières années*. On prévoyait cependant que les responsables des articles recensent également les études critiques publiées les décennies antérieures au cas où une bibliographie raisonnée sur auteur ou sur une question donnée ne serait pas disponible. Ainsi nous retrouvons dans le premier volume un article sur les rapports entre l'archéologie et la littérature qui couvre un lustre, tandis que l'article sur Homère s'occupe de trois décennies<sup>3</sup>. Les éditeur-fondateur décidaient de laisser de côté les domaines de l'antiquité classique couverts par d'autres publications spécialisées comme la linguistique et l'archéologie (même si on les évoquait quand le besoin se faisait sentir en rapport avec d'autres

disciplines<sup>4</sup>) pour s'occuper davantage des auteurs anciens, voire des genres littéraires au sens large qu'ils représentent (poésie, histoire, rhétorique, philosophie) et des disciplines parfois délaissées par les spécialistes comme la musique<sup>5</sup> ou la métrique<sup>6</sup>. Les langues utilisées seraient le latin, l'allemand, le français, l'anglais et l'italien.

Dès le premier numéro, METTE et THIERFELDER, rendaient hommage à l'*Année Philologique*, instrument de travail par excellence pour tous ceux qui s'intéressent à l'Antiquité Classique, qu'ils soient des chercheurs confirmés ou des débutants. En effet, *Lustrum*, ne se présentait pas comme un concurrent de cette célèbre institution. Tandis que l'*Année Philologique* recense annuellement presque la totalité des études concernant l'Antiquité Classique, *Lustrum* proposerait une étude critique de cette bibliographie, tout en gardant les indications, voir les abréviations de l'*Année Philologique*<sup>7</sup>. Prenons comme exemple l'article de H. J. METTE, *Homer 1930-1956*<sup>8</sup>. Après une présentation sur la question, l'auteur divise son travail en dix-sept chapitres répartis de la façon suivante: Édition du texte; scholies; commentaires; métrique; langue, scènes typiques, épithètes, formules, héros homérique, sociologie et discours; religion; nature et paysage; archéologie; Homère et l'Orient; les ébauches de la poésie épique; la poésie épique elle-même; l'héritage homérique, Homère, le poète. Ces sections débutent et se renferment souvent par un rapide commentaire du spécialiste qui peut en quelques lignes rendre compte des ouvrages ou des articles le plus remarquables, voire les indispensables sur la question ou simplement les signale en les numérotant. Cette numérotation est plus tard reprise dans un index très maniable qui permet au chercheur de se repérer rapidement et efficacement. Dans ces sections il ne faut jamais s'attendre à ce que les articles répertoriés soient présentés selon l'ordre alphabétique. Ces principes de base se retrouvent dans la plupart des articles publiés chez *Lustrum* — qu'ils occupent quelques dizaines de pages ou le volume tout entier<sup>9</sup> — et cela même après la

disparition de H. J. METTE et de A. THIERFELDER<sup>10</sup>.

Dans un article de 1977, Luc BRISSON affirmait: "Le phénomène majeur dans le domaine de la recherche, ces dernières années, réside dans ce qu'il faut appeler la saturation. Sur quelque sujet que ce soit, le nombre des travaux augmente au point que ce qui devait servir d'intermédiaire entre un objet et celui que s'y intéresse se transforme en écran. Et cette inflation, loin de se réduire s'accroît à un rythme accéléré"<sup>11</sup>. Nous pourrions nuancer cette affirmation de Luc Brisson et nous réjouir de l'intérêt que les mondes anciens semblent susciter chez les nouvelles générations. Cependant, il a raison de souligner les difficultés du chercheur face aux nouvelles et innombrables publications. Sa réflexion et notre expérience confirment qu'une revue comme *Lustrum* reste un instrument de travail irremplaçable, indispensable vie à cette revue à l'occasion de cet anniversaire. Qu'elle soit imprimée sur papier, qu'à l'avenir elle soit informatisée, *Lustrum* continuera de réfléchir sur publications concernant l'Antiquité Classique, elle continuera de démêler de nombreux écheveaux pour nous permettre de parcourir plus aisément les labyrinthes de nos disciplines.

## Notes

- 1 - *Lustrum*, 1, 1956 (publiée à Göttingen par Vandenhoeck & Ruprecht et parue en 1957).
- 2 - Cf. la préface de METTE, H. et THIERFELDER, A. - *Lustrum*, 1, 1956, p. 5
- 3 - Cf. WEBSTER, Th. B. L. Greek Archaeology and Literature (1951-1955). *Lustrum*, 1, 1956 et METTE, H. J. Homer 1930-1956. *Lustrum*, 1, 1956, p. 7-86.
- 4 - Cf. WEBSTER, Th. B. L. Greek Archaeology and Literature (1951-1955). *Lustrum*, 1, 1956, p. 87-120 (voir aussi *Lustrum*, 6, 1961; 11, 1966; 15, 1970; p. 87-120). Voir aussi HUS A. Sculpture étrusque. *Lustrum*, 11, 1966, p. 145-172.
- 5 - À propos de la musique, voir WINNINGTON-INGRAM, R. P. Ancient Greek Music 1932-1957. *Lustrum*, 3, 1958, p. 5-157.
- 6 - Pour la métrique, voir par exemple: DALE, A. M. Greek Metric 1936-1957. *Lustrum*, 2, 1957, p. 5-51; HARSH Ph. Wh. Early Latin Meter and Prosody 1904-1955. *Lustrum*, 3, 1958, p. 215-250; GETTY R. J. Classical Latin Metre and Prosody. *Lustrum*, 8, 1963, p. 103-160. D'autres suites pointus sont traités par cette revue, voir: IRIGOIN J. Les Manuscrits grecs 1931-1960. *Lustrum*, 7, 1962, p. 5-93; THAER Cl. Antike Mathematik 1931-1938 (einzelnes auc bis 1943). *Lustrum*, 6, 1961, p. 38-113; CALBOLI C. I modi del verbo greco e latino 1903-1966. *Lustrum*, 11, 1966, p. 173-350 (cf. aussi *Lustrum*, 13, 1968, p. 405-512); COLLART J. Varron grammairien et l'enseignement grammatical dans l'antiquité romaine 1934-1963. *Lustrum*, 9, 1964, p. 213-242. On y trouve également des articles rares, comme METTE, H. J. Nekrolog einer Epoche: Herman Usener und seine Schule. Ein wirkungsgeschichtlicher Rückblick auf die Jahre 1856-1979. *Lustrum*, 22, 1979-1980, p. 5-106; surprenants comme ARAI Ts. The Japanese Contribution to Greek and Roman History from the End of the First World War to 1962-1963. *Lustrum*, 8, 1963, p. 217-243.
- 7 - Cf. la préface de METTE, H. J. et THIERFELDER, A. - *Lustrum*, 1, 1956, p. 6.
- 8 - *Lustrum*, 1, 1956, p. 7-86.
- 9 - Par exemple: METTE, H. J. Euripide (insbesondere für die Jahre 1968-1981). Erster Hauptteil: Die Bruchstücke. *Lustrum*, 23-24, 1981-1982, p. 5-448 (tout le volume); GRANAROLO, J. Catulle 1960-1985. *Lustrum*, 28-29, 1986-1987, p. 65-106; METTE, H. J. Die "keinen" griechischen Historiker heute. *Lustrum*, 22, 1979-1980, p. 5-44.
- 10 - À partir de 1988, *Lustrum* est publiée sous la direction de Hans GÄRTNER et Hubert PETERSMANN. Rendons hommage à H. J. METTE et à A. THIERFELDER qui ont accompli un travail titanesque pendant plus de trente ans à la tête de *Lustrum*. En étudiant l'index de cette revue on remarque que METTE n'a pas cessé de préparer le travail des chercheurs à venir en leur proposant des articles bibliographiques d'une très grande qualité et dans des domaines parfois très éloignés les uns des autres (nous citons ici quelques exemples:

Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945). *Lustrum*, 9, 1964, p. 5-212; Homer 1966-1971. *Lustrum*, 15, 1970; Euripide (insbesondere für die Jahre 1968-1981). Erster Hauptteil: Die Bruchstücke. *Lustrum*, 23-24, 1981-1982, p. 5-448; Krates von Pergamon

1953-1983. *Lustrum*, 26, 1984, p. 94-104; Fragmenta Hesiodica 1967-1984. *Lustrum*, 27, 1985, p. 5-22; Philon von Larissa und Antiochos von Askalon, *Lustrum*, 28-29, 1986-1987, p. 9-63).

11 - Platon 1958-1975. *Lustrum*, 20, 1977, p. 6.

**ENSAIO  
BIBLIOGRÁFICO**

---

## AVANÇOS RECENTES NO ESTUDO DA EPIGRAFIA LATINA DAS ANFORAS OLEARIAS BÉTICAS

---

PEDRO PAULO A. FUNARI

Departamento de História

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

O campo dos estudos anfóricos, iniciado há mais de um século por Heinrich Dressel, expandiu-se de tal forma nas últimas décadas que é praticamente impossível acompanhar todas as publicações a respeito. Vicenza Morizio (Morizio, 1991, p.359) referia-se a esta explosão de estudos com palavras claras: *per quel che riguarda le anfore, l'incredibile quantità di studi e di ricerche seguita alla prima classificazione di Dressel <ha reso qualsiasi tentativo di> sintesi della bibliografia anforaria quasi ingovernabile*. Fanette Laubenheimer tem publicado, anualmente, na revista *Dialogues d'Histoire Ancienne*, um apanhado sugestivamente intitulado *Des amphores et des hommes*, cuja edição do ano de 1993 atingiu 18 páginas e 92 títulos. De qualquer modo, estes levantamentos, como aqueles de Robin Symonds no *Journal of Roman Pottery Studies*, não se pretendem exaustivos.

Este ensaio bibliográfico dedica-se ao comentário de um pequeno número de estudos de epigrafia latina anfórica, de excepcional importância e recente publicação. O início das escavações sistemáticas do Monte Testaccio, em Roma, a partir de 1989, sob a direção de José Maria Blázquez (Universidad Complutense de Madrid), marcou uma nova etapa nos estudos da epigrafia anfórica do mais ubíquo tipo de ânforas do mundo antigo, as ânforas oleárias béticas de tipo Dressel 20. Foi possível associar o estudo da epigrafia dos selos à paleografia das inscrições pintadas de maneira anteriormente impossível: *Dressel hat die Stempel und tituli*

*picti separat ersorscht. Mit unserer Ausgrabung in Monte Testaccio versuchen wir, die Stempel und tituli picti zusammenzusetzen. Dadurch sind wir in der Lage, die Information der tituli picti topografisch zu identifizieren* (Remesal, 1991, p.159).

No contexto das pesquisas do material epigráfico proveniente do Monte Testaccio cabe voltar a 1990, quando a editora da Universidad Complutense de Madrid publicava o primeiro volume sobre as inscrições pintadas das ânforas Dressel 20 da época dos Severos e da *ratio fisci* (Rodríguez-Almeida, 1989), sob os cuidados de Emilio Rodríguez-Almeida, o mais legítimo continuador do *conditor* Dressel. Com seu cuidadoso trabalho *in loco* por muitos anos, desde 1968, Rodríguez-Almeida publicou muitas novas inscrições, principalmente *tituli picti* Dressel 20, propôs um sem número de interpretações originais sobre o Monte Testaccio e sobre a epigrafia anfórica. Entre todas as suas qualidades, talvez a mais excepcional seja sua análise da paleografia antiga, motivo primeiro para considerar seus comentários sobre os *tituli picti* dos severos e da *ratio fisci* (198-255 d.C.) particularmente importantes.

O trabalho está dividido em duas grandes partes, a primeira sobre os *tituli picti* dos severos (28 inscrições) e a segunda sobre os *tituli picti* da *ratio fisci* (133 inscrições). Os *tituli* dos severos, desconhecidos até há pouco, constituem já uma série abundante e relativamente variada. Aparecem apenas ao largo da costa ocidental do grande depósito antoniniano, *in situ*. Os mais antigos levam os nomes de Septímio Severo e Antonino Caracala, chamados *Augusti nostri, Domini nostri, Domini nostri augusti*. Depois, aparece também Geta, na fórmula fixa *Dominatorum nnn Severi Antonini et Getae Auggg*. Rodríguez-Almeida nota que a presença dos nomes imperiais no elemento *beta* (como *mercatores*, portanto) não autoriza a teoria das confiscações de propriedades oleárias béticas de partidários de Clódio Albino, por parte de Severo. Severo e seus filhos encarregam-se do *commeatus* (aprovisionamento) que, ao menos desde Cláudio, era feito pelos priva-

dos. As confiscações foram irrelevantes, pois de dezenas de fábricas de ânforas Dressel 20 apenas três (*figlinae Barba, Ceparia et Grumensis*) aparecem como propriedades dos Severos, enquanto as outras continuaram privadas (cf. Funari, 1994a, 1994b, *contra e.g.* Chic, 1994, p.199). Deve notar-se que os selos bilineares começaram a circular com os Severos e não antes. A documentação dos severos apresenta dados interessantes: a forma *Gete* por *Getae* (inscrições 9 e 13) representa o uso da pronúncia vulgar na escrita, algo muito incomum nestes *tituli*; as grafias *presente* por *praesente* (n.32), *prouincie* por *prouinciaie* (n.82), *Baetice* por *Baeticae* (nn.84,86,88,89) são outros exemplos da influência do *sermo humilis* na escrita; o peso do azeite de *ccli* (251) libras romanas é alto e parece indicar a introdução de Dressel 20 maiores (cf. Funari, 1987).

A segunda parte começa com uma introdução aos *tituli picti* da *ratio fisci*, de ambas as províncias, Bética e Tarraconense. A liberalização do comércio do azeite bético sob Severo Alexandre não supõe a eliminação automática da intervenção da *ratio*, pois privados e Estado combinam-se desde Severo Alexandre até Galieno, quando o Testaccio deixa de funcionar. Algumas ânforas excedem em muito o padrão de 216 libras de conteúdo, desde a época final dos Antoninos, afirmando-se no início da *ratio*. Rodríguez-Almeida volta à questão do texto da *Historia Augusta* (Alex., XXXI,9, XX,1-3) sobre o aprovisionamento anonário de Roma e confirma seus fortes argumentos a favor da leitura *oleum, quod Seuerus populo dederat quodque Heliogabalus inminuerat, turpissimis hominibus praefeturam annonae tribuendo, integrum restituit. Ius conferendi rationes, quod impurus ille (sc. Heliogabalus) sustulerat, hic omnibus reddidit*. Desta maneira, é possível compreender que “Alexandre reconstituiu, inteiramente, as entregas de azeite que Severo havia destinado ao povo e que Heliogabalo havia dilapidado quase completamente, concedendo a prefeitura da anona a pessoas de baixa classe. Concedeu a todos o direito de transportar provisões, algo que aquele delinquente (sc. Heliogabalo) havia abolido”. Esta interpreta-

ção confirma um dado arqueológico seguro: o retorno dos privados ao comércio do azeite bético graças à *liberalitas* de Severo Alexandre.

As inscrições da *ratio* apresentam diversos dados interessantes, alguns deles revelados graças ao trabalho acurado de leitura de Rodríguez-Almeida. Assim, a inscrição CIL XV, 4113 apresenta a mais antiga abreviatura *coss* (*consulibus*), de 220 d.C. Na inscrição 54 (227 d.C.) aparece, pela primeira vez, o termo *comparante* (*illo*), e o *comparator* é, neste comércio, uma figura nova introduzida por Severo Alexandre. O verbo *comparare* significa, a uma só vez, “reunir/adquirir” e “comprar” (= *emere*) mas Dressel não considerava provável este último sentido (*comparare igitur non uidetur esse emere, coemere, sed accipiendum*). Rodríguez-Almeida inclina-se, decididamente, pela validade do sentido “comprar”. O *status* do *comparator* Dionysio, *Aug(usti) lib(ertus)* (inscrição 59) é também algo notável. De qualquer forma, seu uso no Testaccio resume-se ao período entre 227 e 229 d.C.

A inscrição 79, proveniente de Chester (antiga Deva, Grã-Bretanha), parece citar a *figlina Saxoferreo*, ativa, talvez, desde o período cláudio-neroniano, em época antoniniana e até em data posterior a 217 d.C. Esta olaria, situada na moderna Huerta de Belén (*conuentus cordubensis*), produziu Dressel 20, com o mesmo nome comercial de Saxoferreo, por um grande período de tempo, o que parece indicar uma estabilidade notável no vale do Guadalquivir. É interessante o fato de que a maior parte das inscrições da *ratio* citem Astigi (14 vezes, contra 8 de Corduba e uma vez Lacca e Castulo). Talvez a região do *conuentus astigitanus* mantivesse relações especiais com o Estado. Em artigo de 1991, em homenagem a Michel Ponsich, Rodríguez-Almeida deu continuidade ao estudo destas epígrafes, em particular aos *diffusores ex Baetica* (Rodríguez-Almeida, 1991) e *tituli beta* com referência a *stat(ionis) uel -ionum* foram publicados posteriormente (Rodríguez-Almeida, 1992, p. 61).

As escavações sistemáticas do Monte Testaccio, cujo relato da campanha de 1989 acaba de ser publicado (Blázquez, 1994), inau-

guraram uma nova etapa da moderna epigrafia anfórica das Dressel 20. Emilio Rodríguez-Almeida publicou 222 *tituli picti*, cada um deles com apógrafo e comentários (Rodríguez-Almeida, 1994) e José Remesal apresentou 146 selos diferentes, com suas variantes, todos também reproduzidos e comentados (Remesal, 1994). Neste ensaio, não tratarei dos aspectos relativos à escavação em si do Monte Testaccio, limitando-me aos novos dados epigráficos e sua importância. No que se refere aos *tituli picti*, algumas inscrições confirmam os achados anteriores, como o uso de grafias provenientes do *sermo humilis* (e.g. *Beticae*, por *Baeticae*, no número 27, de 218 d.C.). O caso das referências a pesos de azeite muito altos deve ser mencionado nesta categoria (e.g. *ccliiii*, no número 55, de 220 d.C.).

Diversas novidades paleográficas podem ser observadas. A datação consular, no número 56, referente a 220 d.C., apresenta a mais antiga abreviatura *cons(ulibus)*, com a letra *n* antes do *s*. Nas palavras de Rodríguez-Almeida, *la cosa tiene enorme importancia, porque hasta ahora no nos resulta una datación tan precoz con este tipo de abreviatura... se trata, creo, de una anticipación de casi 20 años respecto a las primeras abreviaturas coss, cons, conss que entran en la epigrafia lapidaria hacia el año 250. A la vista del hecho, es pensable que el cambio se haya convertido en moda a mediados del s. III en Roma, precisamente por influjo de la epigrafia anforaria bética, tan abundante y tan conocida a todo el público* (Rodríguez-Almeida, 1994, pp.59-60). Esta possível influência provincial sobre os costumes epigráficos da capital não deixa de ter implicações indiretas e mais amplas sobre os fluxos culturais no Império como um todo.

Ainda entre os novos dados, o número 147, datado de 160 d.C., apresenta *la más precoz de las notae hispanicae* (Rodríguez-Almeida, 1994, p.99). A inscrição de número 140, um controle *delta*, também merece destaque: *r astig xiii ccxviii/iuni optati aruesis/ii augustis cos*, datada de 161 d.C. Na segunda linha, um nome de pessoa no genitivo (gentílico e *cognomen*, *Iuni Optati*) não está seguido do usual nome no

neutro (e.g. *maternese, attianum etc*) que indica a denominação do azeite, mas sim está acompanhado por um novo genitivo derivado de um topônimo, *Arue(n)sis*, referido a *Iunius Optatus* que precede. *Es éste un caso de extrema importancia, porque si la "denominación de origen" del aceite (nombre al neutro), unida al nombre al genitivo, apuntaba a la identificación de éste último como el nombre del productor, la indicación de la localidad de origen de la persona misma (Iunius Optatus, Aruensis) refuerza esta probabilidad ulteriormente. Las dos expresiones del concepto se equivalen. Tanto vale decir Iuni Optati Aruense (oleum) como entender (oleum) Iuni Optati, Aruensis* (Rodríguez-Almeida, 1994, p.96).

Os selos são interpretados como uma linguagem críptica que, na época, era perfeitamente entendida dentro de um sistema semiótico (Remesal, 1994, p.130). A estabilidade no funcionamento das olarias béticas, já bastante ressaltada (Funari, 1988), encontra interessante confirmação no selo de número 234, *TATILIASITICI*, datado contextualmente entre 174 e 199 d.C., e encontrado *intra uentre*. Algum oleiro usou uma alça selada de época flávia, data certa do selo original, para unir as duas partes desta ânfora. A estabilidade do assentamento na Bética e do conjunto epigráfico das Dressel 20 implicava, portanto, uma notável continuidade na administração das olarias.

Os selos *POPVLI* e *PORTO* (números 300 e 301) foram interpretados como o resultado da reorganização de época severiana. Aparecem, freqüentemente, impressos sobre uma mesma ânfora e muitos deles foram descobertos nos mesmos estratos. As ânforas seladas com estes timbres envasariam azeite de propriedade do fisco, obtido seja como imposto *in natura*, seja como compra, submetida ou não a uma *indictio*, ou como azeite procedente de *praedia* do fisco (Remesal, 1994, p.169). A palavra *portus* não indicaria um topônimo mas devia referir-se a depósitos, seguindo a definição de Ulpiano no *Digesto* (L,16,59): *portus appellatus est conclusus locus, quo importantur merces et inde exportantur* (cf. Remesal,

1991b,p.291-2).

Outra questão relacionada a esta última refere-se ao resultado da ação severiana na Bética. O selo de número 251, LFCCVCAT, datado, contextualmente, entre 218 e 222 d.C., foi interpretado como referente a *L(ucius) F(abius) C(ilo) C(larissimus) V(ir) CAT()*. Teríamos, então, um dos grandes personagens de época severiana, amigo pessoal de Severo que, provavelmente, valeu-se da sua amizade com o Imperador seja para aumentar suas propriedades na Bética, de onde se originam os selos, seja para converter-se em um dos grandes fornecedores do exército estacionado no *limes* ocidental do Império. Os seus selos apresentam uma grande quantidade de sufixos, após a indicação do clarissimado, interpretados como referências a diferentes olarias produtoras (Remesal, 1994, p.154). Também os muitos exemplares de selos PNN, sob os números 287 a 290, datados das primeiras décadas do século II d.C., apresentam novas variantes, em particular PNNN (número 290).

Duas outras importantes obras, de referência obrigatória no estudo das ânforas de tipo Dressel 20, devem ser mencionadas. A publicação do quarto volume do levantamento arqueológico de superfície do Vale do Guadalquivir representa o coroamento de uma longa pesquisa de campo sob os auspícios da Casa de Velazquez (Ponsich, 1991). Michel Ponsich iniciou sua fundamental prospecção no início dos anos 1970, tendo publicado três tomos entre 1974 e 1987 (Ponsich, 1974; Ponsich, 1979; Ponsich, 1987). O quarto volume completa o trabalho, abrangendo as regiões de Ecija e redondezas (cf. Chic, 1985). Este último volume apresenta não apenas as dezenas de sítios prospectados, com os apógrafos de centenas de selos anfóricos, mas inclui um índice geral de sítios e selos dos quatro volumes. Estão catalogados milhares de sítios romanos, centenas de olarias, lagares de azeite e de selos anfóricos. Com esta publicação, tem-se o levantamento completo dos sítios romanos do *Baetis* e os quatro tomos constituem-se em obra de referência indispensável, em particular, para os estudiosos das ânforas Dressel 20.

A outra publicação de referência a mencionar consiste na continuidade da monumental coletânea de inscrições latinas da Grã-Bretanha, cujo volume I foi publicado em 1965 sob a direção geral de R.G. Collinwood e R.P. Wright, e cujo volume II, fascículo 6, sobre as inscrições em ânforas, acaba de ser publicado sob a organização de S.S. Frere e R.S.O. Tomlin e com a contribuição de M.W.C. Hassal (Frere & Tomlin, 1994). Publicam-se, neste volume, centenas de *tituli picti* e *tituli graphio exarati* em ânforas (os selos anfóricos não estão incluídos na coletânea). Os comentários às inscrições, seguindo a tradição destes *corpora*, reduzem-se ao mínimo, o que dificulta sobremaneira o uso do catálogo. Se a publicação de inscrições sem explicações paleográficas e interpretativas é sempre de difícil consulta, no caso de epígrafes anfóricas as dificuldades tornam-se ainda maiores. Inscrições fragmentárias, cuja inteligência depende, intimamente, de uma discussão aprofundada de suas características, tornam-se ainda mais obscuras se publicadas de forma lacônica.

Seis das inscrições coletadas foram, originalmente, publicadas por este autor (números 2492.5; 2492.10; 2492.15; 2492.36; 2494.112; 2494.175). Algumas leituras, sem os comentários explicativos originais, tornam-se ininteligíveis. Assim, a leitura *áááá*, em 2492.5, proposta por mim e aceita pelos editores, não faz sentido sem a explicação de que se trata de uma abreviatura usual da palavra *arca*. Ainda nesta mesma inscrição, a leitura original *seren(ense)* foi preterida em benefício de *sirene* sem que, no entanto, haja qualquer justificativa paleográfica ou semântica da nova interpretação. O caso de 2492.10 é mais grave: os editores aceitam a leitura original mas afirmam que *flos scombris* is well attested, compare CIL IV, 2574-8... Ora, como notei na publicação original, *flos scombris* não faz sentido, sua tradução, "o melhor peixe *scomber*" e os exemplos citados CIL IV, 2574-8 comprovam que apenas existe a expressão precedida pela palavra *garum* (um tipo de molho). Note-se que, em 2492.20, a leitura *g(ari) f(flos) s<c(ombri)>* aparece sem que se note que contradiz o comentário, reproduzido acima, à inscrição de número 2492.10.

Assim, embora minha leitura tenha sido aceita, meus argumentos não foram, infelizmente, totalmente compreendidos e assimilados pelos editores da coletânea (cf. Funari, 1993, p.122-124).

Outro exemplo de difícil aceitação consiste na leitura de 2494.175: trata-se de um grafite, lido *sullo* por Roger Tomlin e publicado, originalmente por mim como *sulco*. Esta leitura encontra-se explicada paleográfica e semanticamente em detalhado artigo a respeito (Funari, 1991, p.69). A leitura proposta, *sullo*, não apresenta um único argumento seguro a seu favor: *This "celtic" personal name is not directly attested but...* Também diversas leituras de Rodríguez-Almeida são contrapostas a leituras alternativas sem argumentos suficientemente elaborados (cf. 2492.14; 2492.29; 2492.31). Algumas das questões levantadas pelos grafites referem-se, precisamente, aos nomes próprios no nominativo e no genitivo. Estes últimos, numerosos, são interpretados, tradicionalmente, como significando "propriedade de tal pessoa" (e.g. 2494.103, *Atti*; 2494.107, *Siluini*), se feitos *post-cocturam* e "produto de tal pessoa" (e.g. 2493.48, *M(arci) Fului*), se feitos *ante-cocturam*. No entanto, como explicar um grafite feito antes do cozimento por uma mulher? *Surinae uirilil*, interpretado como (*product*) of *Surina* (*wife*) of *Virilil* (2493.54) significaria, precisamente, que *Surina* era uma oleira. Mas não poderia significar "inscrição de *Surina*"? (Funari 1993:122).

Quanto ao nominativo, como interpretar um nome próprio feito após o cozimento? *Audax*, em 2494.104, não foi interpretado; representaria exatamente que ação? A palavra *capax*, em 2494.112, poderia referir-se a um *cognomen* no nominativo ou, como sugeri na publicação original, poderia ser o adjetivo "de grande capacidade" (cf. Horácio, *Odes*, 3,1,16, *urna capax*; Funari, 1991, p.67). Os editores apresentam uma série de leituras que, embora não totalmente seguras, sugerem interessantes informações sobre a organização do comércio de produtos em ânforas. Assim, por exemplo, *penuar(irum)* foi interpretado, em 2492.11, como "comestível", uma possível garantia a respeito do conteúdo (neste caso, um tipo de

salção). Em 2494.89, um grafite após cozimento, *CXX*, foi interpretado como referindo-se a uma excepcionalmente pesada Dressel 20 (39,29 kg), com 5,5 kg a mais do que a maior tara atestada epigraficamente até o momento. No entanto, a interpretação pode demonstrar que ânforas muito grandes foram produzidas, confirmando dados como os grandes valores em *gamma* encontrados no Testaccio e referidos acima. Outra inscrição interessante refere-se ao famoso quadrado mágico, *rotas/operat/ene<t>...*, em 2494.98.

Os avanços nos estudos da epigrafia latina das ânforas oleárias béticas têm sido substantivos. Embora tenha, aqui, voltado minha atenção para *minúcias epigráficas*, as implicações destas particularidades ultrapassam em muito o campo específico da anforologia. Na verdade, a interpretação econômica, social e até mesmo cultural do mundo romano tem podido avançar, em parte ao menos, graças à análise destas inscrições. Questões relativas à organização social na região produtora bética (Funari, 1994b), à comercialização e distribuição do azeite (Remesal 1986), ao papel da escrita na estruturação das relações humanas (cf. Bowman, 1991, p.122), têm recebido sugestões de respostas parciais, a partir do estudo das epígrafes anfóricas. Até mesmo questões genéricas, como aquelas referentes ao papel da economia de mercado no mundo antigo (Wood, 1994), dependem de estudos específicos como os que aqui foram comentados. No entanto, apenas o estudo erudito destas inscrições de difícil interpretação pode permitir que novos dados tornem-se aquisições seguras para a reelaboração dos esquemas interpretativos gerais.

## Referências Bibliográficas

- BLAZQUEZ, J.M. Excavaciones arqueológicas en el Monte Testaccio (Roma), Memoria Campana 1989. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.
- BOWMAN, A.K. Literacy in the Roman Empire, in: HUMPHREY, J.H. (ed), *Literacy in the Roman World*, Ann Arbor: Journal of Roman Archaeology, p.119-131, 1991.

- CHIC, G. *Epigrafía anfórica de la Bética I*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985.
- CHIC, G. La proyección económica de la Bética en el imperio romano (epoca altoimperial). *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba: Consejería de Cultura, p.173-199, 1994.
- FRERE, S.S. & TOMLIN, R.S.O. *The Roman Inscriptions of Britain, volume II, Instrumentum domesticum, fascicule 6*. Bath: Alan Sutton Publishing, 1994.
- FUNARI, P.P.A. Estudo tipológico das ânforas oleárias béticas (Dressel 20) de ca. 149 d.C., *Dédalo*, 25, p.209-233, 1987.
- FUNARI, P.P.A. O assentamento microregional em La Campana em época romana, *História*, São Paulo, 7, p.47-60, 1988.
- FUNARI, P.P.A. Dressel 20 amphora inscriptions found at Vindolanda: the reading of the unpublished evidence, in: MAXFIELD, V.A. & DOBSON, M.J., (eds). *Roman Frontier Studies 1989*, Exeter: University of Exeter Press, p. 65-72, 1991.
- FUNARI, P.P.A. Some Roman Inscriptions from Britain: amphora evidences, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 3, p.121-135, 1993.
- FUNARI, P.P.A. L'huile et l'économie de la Bretagne Romaine, *Recherches brésiliennes*, Besançon: Université de Besançon, p.95-115, 1994a.
- FUNARI, P.P. Baetica and the Dressel 20 production, an outline of the province's history, *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 20,1, p.87-105, 1994b.
- MORIZIO, V. Criteri di edizione dell'*instrumentum inscriptum*: un breve profilo storico. *Specima nova universitatis quinqueecclesiensis*, p. 351-360, 1991.
- PONSICH, M. Implantation rurale antique sur le Bas-Guadalquivir I. Madrid: Casa de Velazquez, 1974.
- PONSICH, M. Implantation rurale antique sur le Bas-Guadalquivir II. Madrid: Casa de Velazquez, 1979.
- PONSICH, M. Implantation rurale antique sur le Bas-Guadalquivir III. Madrid: Casa de Velazquez, 1987.
- PONSICH, M. Implantation rurale antique sur le Bas-Guadalquivir IV. Madrid: Casa de Velazquez, 1991.
- REMESAL, J. *La annona militaris y la exportación del aceite bético a Germania*. Madrid: Universidad Complutense, 1986.
- REMESAL, J. Die Erforschung der Werkstaetten im lichte der reproduzierten Inschriften, *Specima nova universitatis quinqueecclesiensis*, p.157-176, 1991a.
- REMESAL, J. Sextus Iulius Possessor en la Bética, *Gerión, homenaje al Dr. Michel Ponsich*, p.281-295, 1991b.
- REMESAL, J. Los sellos, in: BLAZQUEZ, J.M. (ed), *Excavaciones arqueológicas en el Monte Testaccio (Roma)*, Madrid: Ministerio de Cultura, p. 130-178, 1994.
- RODRIGUEZ-ALMEIDA, E. Los *tituli picti* de las ânforas olearias de la Bética, I, *Tituli picti* de los Severos y de la *ratio fisci*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1989.
- RODRIGUEZ-ALMEIDA, E. Anforas olearias béticas: cuestiones varias, *Gerión, homenaje al Dr. Michel Ponsich*, 243-259, 1991.
- RODRIGUEZ-ALMEIDA, E. Scavi sul Monte Testaccio: novità dai *tituli picti*, *VIII Rencontre, Epigrafia della produzione e della distribuzione*, Roma: École Française de Rome, 59-72, 1992.
- RODRIGUEZ-ALMEIDA, E. Los *tituli picti*, in: BLAZQUEZ, J.M. (ed), *Excavaciones arqueológicas en el Monte Testaccio (Roma)*, Madrid: Ministerio de Cultura, p.36-129, 1994.
- WOOD, E.M. From opportunity to imperative: the history of the market, *Monthly Review*, 46,3, p.14-40, 1994.

# **RESENHAS**

---

BOTTÉRO, J. *L'Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir.* Traduit de l'akkadien et présenté par Jean Bottéro. Paris: Gallimard, 1992, 195 p..

---

Desde que as descobertas de Austen H. Layard, Hormuz Rassan e George Smith, nos meados do século passado, trouxeram a lume, das ruínas do templo de Nabu e do palácio de Assurbanípal, em Nínive, as tábuas que constituem o corpo principal da "redação ninivita" da *Épopéia de Gilgamesh*, esta obra magnífica tem fascinado os estudiosos e os amantes da literatura em todo o mundo. George Smith inicialmente concentrou a atenção no relato do Dilúvio aí encontrado, mas foi o primeiro a religá-lo ao conjunto que integra: o das doze tábuas da referida versão da gesta do Rei de Uruk. Este é o contexto básico inicialmente definido; todavia, logo ficou claro que, nessa versão, a epopéia propriamente dita se encerra no episódio registrado na undécima tábua (justo a que contém a história do Dilúvio), sendo a décima segunda um acréscimo posterior. Smith publicou fragmentos desse poema épico, como tal já reconhecido, no volume IV, datado de 1975, da famosa coletânea organizada por Rawlinson, *The Cuneiform Inscriptions of Western Asia*. A publicação foi o marco inicial de uma rica série: testemunha o começo de pesquisas em que têm colaborado eruditos de todo o mundo, com vistas ao resgate de uma obra prima. Desde então têm aparecido muitas traduções da *Épopéia de Gilgamesh* em inglês, francês, alemão, italiano, russo, holandês, sueco, dinamarquês, finlandês, tcheco, georgiano... O progresso das descobertas arqueológicas e a sucessão de edições críticas de fragmentos têm feito com que elas se renovem e ultrapassem continuamente, enriquecendo-se, também, com o avanço geral dos conhecimentos assiriológicos. Aliás, o volume da bibliografia dedicada de modo específico a esse poema é hoje considerável, e cresce sem cessar.

A tradução de Jean Bottéro, um dos mais renomados assiriólogos da atualidade, é valiosa não apenas pela riqueza dos novos aportes que compreende, dos achados que incorpora,

mas ainda por sua transparência crítica, isto é, pela clareza com que indica os procedimentos da reconstituição e leva em conta a intrincada peripécia da história do poema: suas diversas configurações e reconfigurações, por assim dizer. Deste modo, embora destinado aos não especialistas, neste livro transparecem o trabalho criterioso e a madura reflexão de um *savant* com pleno domínio de seu vasto campo de estudos. Isto manifesta-se já na ordenação dos textos traduzidos, apresentados com um profundo senso de perspectiva histórica. É esta uma vantagem que a tradução de Jean Bottéro leva sobre muitas outras, sobre notáveis trabalhos de eruditos empenhados em recuperar para os olhos modernos a *Épopéia de Gilgamesh*.

Sempre convém evocar a respeitada obra de Alexander Heidel, *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, cuja primeira edição, pela University of Chicago Press, é de 1946. Antes da tradução propriamente dita, seu autor alinha observações introdutórias que arremata assim (cf. p. 16 da quarta edição, de 1963): "As pieced together on the basis of the various fragments of the different versions, the story reads as follows...".

Dito isso, ele passa aos textos épicos, que entretetece num só conjunto.

É certo que antes, sustentando ter sido o poema composto por volta de 2000 a.C., com material muito mais antigo, Heidel declara-o formado por episódios outrora independentes, e adverte que de modo algum "all the episodes now contained in this work were incorporated at the time when the Gilgamesh Epic was first composed...". Apesar desta advertência, e das notas em que assinala as edições dos documentos compilados, o fato é que a *Épopéia de Gilgamesh* encontrável no Capítulo I de seu livro resulta em conjunto artificial, capaz de induzir os leitores a um equívoco. Os mais desatentos imaginarão um arquétipo ao qual remeteria, em última instância, "this work"; porém mesmo os mais cuidadosos podem deixar-se enfeitiçar pelo acabamento da epopéia assim reconstituída num grande bloco.

Também na notável tradução de A. Speiser, por sinal uma das mais conhecidas, por conta de sua publicação no ANET (*Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*. New Jersey: Princeton University Press), uma famosa coletânea já com muitas edições, a Epopéia é reconstruída: por uma "montagem" que ordena os diversos textos resgatados (sempre, é claro, com a indicação das fontes, referida a sua procedência) segundo uma ordem de sucessão dos episódios inferida, ou conjecturada, a partir da comparação das versões maiores. Deste modo, à Tábua I da "edição de Nínive" segue-se aí a Tábua I da versão paleobabilônica — intercalando-se, como que à margem, um fragmento de uma versão condensada hitita; e assim por diante. O procedimento, a rigor, não é incorreto, dado que as referências filológicas e históricas são cuidadosamente fornecidas; mas o resultado final pode sugerir, pelo menos ao leigo, uma feitura uniforme em que a história do poema (história legível através da análise da distribuição espaço-temporal dos testemunhos resgatados e do estudo das correspondências e discrepâncias entre eles) não autoriza a crer.

Vou lembrar só mais um outro trabalho, também precioso. Na sua bela tradução germânica, o sábio A. Schott (*Das Gilgamesh Epos*. Stuttgart: Reclam, 1958) chega a apresentar como uma espécie de prêmio da epopéia uma "reconstituição" que elabora a partir de uma passagem de Eliano: a anedota de Gílgamos, contada no *De natura animalium* (XII, 21), livro datável de cerca do ano 200 de nossa era. O ilustre assiriólogo reescreve essa história em versos, imitando o estilo das composições poéticas mesopotâmicas.

O procedimento adotado por Jean Bottéro em sua tradução afigura-se muito mais prudente, criterioso e esclarecedor. Ele começa por apresentar a versão mais completa da Epopéia, a ninivita, assim chamada porque a maior parte dos fragmentos que a compõem foram encontrados em Nínive (todavia muitos outros, depois religados à mesma versão, vieram a ser exumados em diferentes sítios, como Assur, Nimurd, Babilônia etc.).

Embora os documentos corresponden-

tes se situem ao longo de um vasto período (desde o século IX até cerca de 250 a.C.) e tenham sido encontrados em diversas localidades mesopotâmicas, a comparação lingüística e estilística, a análise das correspondências temáticas e formais "présentent uniformément un texte quasi invariable". Isso faz pensar numa redação inovadora, uma "edição" criativa em que o poema foi reconfigurado, por volta de metade do segundo milênio, por um letrado (Sînleque'uninni?). Uma clara unidade de ação informa o conjunto assim reconhecível — e torna fácil reconhecer que a Tábua XII foi-lhe agregada depois, como uma espécie de suplemento: segundo hoje se sabe, graças, sobretudo, a Samuel Noah Kramer, seu texto corresponde, na verdade, à tradução acadiana de um poema sumeriano, uma das sagas do ciclo de Gilgamesh. Bottéro a apresenta na seqüência consagrada, ao fim da versão ninivita, mas como uma variante justaposta, "autre version de la mort de Enkidu".

A seguir, ele dá a tradução dos textos correspondentes à chamada versão antiga, ou paleobabilônica, da Epopéia: os documentos conhecidos como *Tábua de Filadélfia* e *Tábua de Yale* (pelo nome das Universidades onde se encontram), aos quais se somam os fragmentos "de Bagdá" e "de Chicago", a peça "de Berlin" e a "de Londres". Ditos testemunhos, por seu conteúdo, se alinham logicamente nessa ordem, conforme a clara seqüência de episódios a que se referem: pode-se mostrar, com efeito, que "ces débris supposent une histoire suivie: l'état original de l'épopée...". Ou seja, por mais fragmentários que se achem, tais escritos (ou antes seus despojos) assinalam irresistivelmente, até pelo modo como se interligam e combinam no verdadeiro *puzzle* da reconstituição, "*une oeuvre unique, cohérente, de longue haleine et de large horizon*" (p. 42).

Por fim, Bottéro dá a tradução de testemunhos que considera remanescentes de diversos arranjos baseados na "versão antiga" da Epopéia, como adaptações ou "reedições" dessa versão, assinaladas por algumas mudanças, por certa variação. Convém lembrar que a fidelidade hoje exigida na reprodução de textos literários não se impunha do mesmo jeito

na época: admita-se a intervenção criativa do escriba. Esses arranjos, incluindo condensações e traduções, foram elaborados entre 1600 e o fim do segundo milênio, ou seja, num período anterior à redação da "versão ninivita". Os documentos que os representam, encontrados quase todos fora da Mesopotâmia (como é o caso dos fragmentos de Emar, de Meggigo, de Hattush), mostram a extraordinária difusão da *Epopéia de Gilgamesh* no mundo antigo, no Oriente Próximo: a rigor, desta série de textos apresentados por último na tradução de Jean Bottéro, apenas a chamada *Tábua de Ur*, conforme seu nome indica, foi exumada em sítio mesopotâmico; e o estudioso hesita entre a possibilidade de ligá-la à "versão antiga" e a hipótese de sua articulação com a "versão ninivita" da grande epopéia.

A Introdução de *L'Epopée de Gilgamesh* traz informações sucintas sobre a história da civilização mesopotâmica, assim como sobre a figura do herói do poema e sua importância tradicional. A propósito, lembra Bottéro que o nome de Gilgamesh consta da famosa Lista Sumeriana dos Reis, como quinto monarca da primeira dinastia de Uruk, e a existência histórica deste soberano é considerada provável, mas ele tornou-se um personagem legendário e veio a ser, inclusive, divinizado.

Ainda na parte introdutória, o autor trata brevemente dos poemas épicos sumerianos que têm esse Rei de Uruk como personagem central: *Gilgamesh e Aga de Kish — Gilgamesh e Huwawa — Gilgamesh, Enkidu e os Infernos — A Morte de Gilgamesh*; depois aborda a história da *Epopéia de Gilgamesh* propriamente dita, esboçando o processo de sua constituição. Conclui com algumas observações sobre a sua redescoberta, a forma e o estado dos documentos em que ela chegou até nós, e a maneira como, neste livro, os textos são ordenados e apresentados. Então explica, também, com excelentes razões (p. 59-59), por que a tradução os alinhou na ordem já referida.

Num curto epílogo, Bottéro aborda um paradoxo que, como diz, nunca fora antes acusado: a divinização do homem que a epopéia descreve como protagonista de uma busca desesperada e inútil de imortalidade. Esta

divinização pode-se ler em filigrana no próprio texto da epopéia, pois o nome de Gilgamesh vem sempre precedido por um signo cuneiforme que, antecedendo um nome próprio, caracteriza-o como um teônimo. Bottéro considera este paradoxo apenas aparente, pois se os antigos leitores da epopéia assim tinham indiretamente confirmado, por seu texto, que Gilgamesh veio a ser por fim divinizado, ele mesmo não podia prever nem esperar que, depois do completo fracasso de sua busca de imortalidade, receberia dos deuses a graça da qual desesperou. Isto leva o estudioso a uma reflexão — todavia muito breve — sobre os temas da amizade e da morte, desenvolvidos de forma tocante na *Epopéia de Gilgamesh*.

Enriquece a tradução de Jean Bottéro a lucidez com que ele divisa e manifesta o fundamento, o ponto de partida de seu belo trabalho. Quem traduz este poema tem de arrancar de uma hipótese acerca de sua constituição. A hipótese fundante nem sempre se explicita, ou se acha argumentada, nas obras que se propõem a transpor para as línguas modernas o antigo *épos*; em alguns casos, não parece muito consciente. Mas, afinal, é preciso logo de início decidir o que se entende por *Epopéia de Gilgamesh*, refletir sobre sua gênese e configuração. Ora, o leitor comum a que Bottéro destina seu livro pode facilmente perceber como ele concebe a epopéia, sua origem e suas transformações, apesar de o grande assiriólogo não se referir aí aos debates eruditos sobre o assunto.

A rigor, talvez ele seja muito lacônico no que tange ao problema das fontes sumerianas: adotando o ponto de vista que hoje prevalece, todavia deixa de explicar os motivos. Poderia referir-se às teses opostas de Langdon e Kramer, explicando porque, no caso, concorda com este último, numa tácita tomada de posição — pois Bottéro admite, como Kramer, a pré-existência de um ciclo épico sumeriano de Gilgamesh, com poemas não interligados; mas rejeita a hipótese de Langdon, de um protótipo sumeriano da *Epopéia de Gilgamesh*. Por certo, o progresso das pesquisas não tem confirmado esta última hipótese: antes corrobora a visão de Kramer. Mas haverá quem pense que

o problema oferece outras possibilidades de apreciação — como L. Matous sugeriu, há tempo, num interessante artigo intitulado "Les rapports entre la version sumérienne et la version akkadienne de l'Épopée de Gilgamesh", publicado numa coletânea de estudos organizada por P. Garelli (*Gilgamesh et sa légende*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1960).

Bottéro torna claro que pressupõe dois momentos axiais, em que poetas letrados, trabalhando com um vasto material de sagas de origem sumeriana (transcritas lá pelo fim do terceiro milênio) deram forma à epopéia: (I) o autor da versão paleobabilônica, na Época de Hamurabi (1750-1600), conferiu uma unidade dramática à "matéria de Gilgamesh", reunindo e interconectando elementos de sua legenda num todo único; depois, entre 1600 e 1100, esta obra circulou pelo Oriente Próximo, modificando-se mais ou menos e acolhendo variantes episódicas na sua acidentada difusão; (II) no começo do primeiro milênio, outro poeta (digamos, em respeito à tradição que guardou este nome, Sinleque'unneni) *made it new*. A nova versão difundiu-se num amplo raio, e por um período de tempo vastíssimo, como atestam os despojos espalhados de sua brilhante irradiação.

Bottéro tem em mira, portanto, um longo processo de variada, polifônica, múltipla criação épica, em que formas tradicionais e letradas convivem, atravessando uma história tumutuada e rica, num amplo espaço e numa duração de milênios; indica momentos fulgurantes deste processo e momentos que, por vezes, pesadas sombras de olvido só nos deixam entrever. Assinala os pontos mais iluminados em que uma árdua pesquisa consegue divisar diferentes construções da epopéia — e as expõe sem as confundir. Creio que sua escolha é a mais inteligente: supera em muito a perspectiva das traduções monobloco.

Posto logo em contacto com a versão mais completa, a ninivita, e a seguir com a "paleobabilônica", o leitor tem liberdade de compará-las, pesar as diferenças, imaginar a transformação. O tradutor oferece-lhe instrumentos de crítica, chama-o a pensar sobre as dificuldades da desocultação do poema; e dá-

lhe uma clara percepção do caráter aproximativo do quadro em que busca revelar a imagem da grande epopéia. Consegue retratá-la com sóbria elegância, revivendo a paixão de um sonho imortal.

ORDEP SERRA

Departamento de Antropologia  
Fac. de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal da Bahia

---

LEXICON ICONOGRAPHICUM  
MYTHOLOGIAE CLASSICAE. Vol. VI:  
KENTAUROS, KENTAURIDES — OIAX.  
2 vols. In VI<sup>o</sup>, encadernado. Vol. I texto,  
V-XXX - 1091 p., vol. 2 pranchas, 772 p.  
com 718 pranchas. Zürich-München:  
Artemis Verlag, 1992.

---

O *LIMC VI* foi publicado no final do ano de 1992 e compreende os verbetes que vão de *KENTAUROS* e *KENTAURIDES* a *OIAX*, além de um adendo significativo contendo *HEKATE*, *HEROS EQUITANS*, *KAKASBOS* e *KEKROPS*. Entretanto, os verbetes para *KENTAUROI* e *KENTAURIDES* não aparecem neste volume, pois serão publicados em um suplemento do *LIMC VI*: o volume abre-se, então, com *KEPHALOS*.

À primeira vista, o volume VI pode ser caracterizado pelo agrupamento de personagens ou episódios míticos que, de um certo modo, são tão populares hoje assim como eram na Antiguidade, já que nele se apresentam episódios míticos de destaque como o de Leda e o Cisne, a Loba romana com os gêmeos Rômulo e Remo, o matricídio de Orestes, Medéia assassinando os próprios filhos e a morte de Narciso ao se contemplar nas águas bem como, personagens como Céber, Ciclopes, o grande deus Cronos, o Minotauro, as Musas e o consagrado Odisseu.

Dentre as representações bastante populares, no sentido de serem produzidas em grande quantidade e/ou veiculadas em diver-

sos suportes materiais, encontramos as representações de Cérbero, *KERBERÓS*. Como nos informam os autores Susan Woodford e Jeffrey Spier, as representações de Cérbero e Herácles são bastante populares e têm grande veiculação nos vasos áticos do 3º quartel do século VI a.C.. Contudo, o Cérbero tricéfalo é uma figuração mais usual na arte romana, aparecendo eventualmente na arte e literatura gregas onde predomina o Cérbero de duas cabeças.

Apesar da popularidade da representação de Cérbero, os autores não fizeram um catálogo extensivo e o dividiram por tipo iconográfico (Cérbero com uma, duas e três cabeças) e por origem (grego, etrusco, romano).

A par da popularidade das representações de Cérbero, acha-se a de Circe (*KIRKE*) cuja figura, por um outro lado, cresce em complexidade por agrupar elementos provenientes de diversas esferas como a solar, ctônica e mágica. Afora, também, ter no campo filosófico grego seu mito interpretado segundo as doutrinas neopitagóricas e neoplatônicas: os neopitagóricos e os neoplatônicos viam no episódio em que Circe transforma os homens em animais uma menção alegórica da *metempsicose* e relacionavam etimologicamente o nome de Circe a Κίρκη (κίρκος), círculo; associando-no ao ciclo da reencarnação ou ao ciclo do Universo.

De acordo com a complexidade do caráter de Circe, o autor do verbete, Fulvio Canciani, fez um comentário criterioso das fontes textuais e fez, ainda, uma interessante divisão do catálogo na medida que as representações de Circe em documentação de caráter narrativo e de caráter não narrativo.

Canciani ressaltou o fato de o início de uma documentação iconográfica não coincidir necessariamente com a difusão do mito, pois Circe teve um papel de destaque na saga dos Argonautas embora antes do início das representações mitológicas na arte grega.

Em relação à Circe romana Marcel LeGlay organizou um catálogo pequeno, porém que demonstra as representações significativas da Circe romana que se diferenciam das figurações gregas, itálicas e etruscas em relação ao esquema iconográfico, apesar de tratarem do

mesmo tema da transformação dos companheiros de Odisseu.

O mesmo critério para a divisão do catálogo feito por F. Canciani para Circe, encontramos no catálogo organizado por Yvette Morizot para as representações de *KYTAIMNESTRA* (Clitemnestra). A autora faz um comentário cuidadoso a respeito das fontes literárias muito ricas que tratam do mito de Clitemnestra. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes escreveram sobre o episódio e todos sublinharam o momento da morte de Clitemnestra pelo seu filho Orestes. No verbete de Clitemnestra, como observa a própria autora, presenciamos as possibilidades de encaminhamento dos estudos iconográficos que, mesmo sendo essencialmente iconográficos, levantam problemas e conclusões interessantes no tocante às variações, influências, protótipos etc. Como exemplo, citamos as representações nas quais se renova o interesse dos artistas gregos pelas cenas do matricídio após o aparecimento da trilogia de Ésquilo, a *Oréstia* de 458 a.C., que demonstra a influência do teatro nas representações figuradas.

Todavia, no século IV a.C. na Etrúria, as representações das urnas dão destaque à morte de Egísto e não de Clitemnestra. As versões iconográficas etruscas do mito de Clitemnestra diferenciam-se da tradição literária e comportam uma multiplicidade de elementos essencialmente etruscos.

Outro exemplo dos problemas e questões advindos do estudo iconográfico, presenciamos no verbete escrito por Odette Touchefeu-Meynier relativo aos Ciclopes (*KYKLOPS, KYKLOPES*). Touchefeu-Meynier comenta que desde o IIIº milênio os selos cilíndricos mesopotâmicos trazem a figuração de um personagem masculino com um olho só totalmente aberto acima do nariz. Contudo, não se pode fazer uma ligação desses selos mesopotâmicos com as representações gregas porque faltam as indicações iconográficas.

A autora destaca, também, a discordância completa entre as fontes literárias e os documentos figurados no que diz respeito ao olho dos Ciclopes.

Em contrapartida, no verbete escrito por

Catherine Lochin acerca dos *Laistrygones*, um povo lendário de pastores antropófagos altos que foram encontrados por Odisseu, constatamos a concordância da versão literária com a versão iconográfica: a autora comenta algumas pinturas murais romanas de 30-40 a.C. que ilustram com precisão as viagens de Odisseu tal qual a descrição do texto da *Odisséia*.

Já o verbete que compete a Leda demonstra a variedade e a abundância das representações do mito de Leda, principalmente das que tratam dos episódios de Leda e o Cisne, Leda e o Ovo, Leda e os Dióscuros. Em Roma há a popularidade do tema erótico da união de Leda com o Cisne figurado em objetos de usos diversos.

As belas representações de Leda e o Cisne equiparam-se às representações da *LUPA*, a loba romana que nutriu Rômulo e Remo. Richard Weigel, organizador do verbete, fez um catálogo que reflete a grande diversidade de objetos em que a loba e os gêmeos aparecem bem como a popularidade deste tema para os romanos, especialmente no período do Império. Como não poderia deixar de ser, Weigel incluiu no catálogo a estátua de bronze da Loba Capitolina que traz os gêmeos mamando. Estes gêmeos foram acrescentados à estátua no século XVI de nossa era.

A loba tornou-se um símbolo popular da aliança das províncias romanas e representou, ainda, o símbolo da imortalidade pessoal, *aeternitas*, em contexto funerário. Este volume do *LIMC* apresenta uma outra divindade itálica, *MEFITIS*, cuja iconografia original seguirá uma estreita dependência dos tipos gregos de Deméter-Céres, Ártemis-Kore e Hera-Juno. Porém a autora do verbete, Raffaella Mambella, não explora muito as possibilidades da análise iconográfica e seu comentário é pontual e sintético demais.

Outra divindade difundida não só na Grécia como na Ásia Menor, Dácia e Líbano é o deus *MEN*. Deus da fertilidade e protetor da família e dos túmulos é representado do século IV a.C. ao século IV d.C.. O catálogo organizado por Rainer Volkmer é variado, complexo e curioso, pois apresenta imagens e suportes diversificados.

Agora, uma preciosidade que nos é ofertada neste volume do *LIMC* são os calendários gregos e romanos inclusos no verbete *MENESES*. Aqui o autor faz um amplo comentário das fontes literárias e mostra um quadro com os atributos relativos aos meses.

Mais uma preciosidade é o catálogo realizado por Erika Simon e Gerhard Bauchhenss para o Mercúrio romano e o Mercúrio das províncias romanas, respectivamente.

Por sua vez, Susan Woodford preferiu fazer um catálogo seletivo no que compete ao Minotauro em respeito à extraordinária abundância dos vasos áticos e dos mosaicos romanos que figuram o Minotauro.

Dentre os verbetes que se destacam pela abundância da documentação, incluímos o de Rainer Volkmer sobre *MITHRAS*. Volkmer esmerou-se no comentário das fontes literárias e epigráficas e organizou um catálogo extenso tanto como uma bibliografia de peso.

Destacam-se, ainda, os verbetes para as *MOIRAI*, *MOUSSAI*, *NABU*, *NARKISSOS* e *NIKE*.

Voltando aos personagens populares citamos o verbete de Noelle Icard Gianolia referente às Nereidas. A autora aponta para a importância das Nereidas na religião popular, representadas abundantemente em toda sorte de objetos desde o Oriente e do século VII a.C. ao século XI de nossa era.

Completando os personagens populares, segue-se o verbete para *ODYSSEUS* de Odette Touchefeu-Meynier. Neste verbete encontramos um comentário extenso acerca das fontes literárias e dividido segundo os episódios da vida de Odisseu. A bibliografia foi organizada por temas: História e Literatura, Iconografia, Estudos Particulares.

O catálogo para Odisseu foi confeccionado de acordo com o episódio do mito e inclui documentos gregos, romanos e itálicos.

A autora esclarece que, por comodidade da consulta, os parágrafos do catálogo foram precedidos por um breve resumo do relato tal qual conhecemos hoje pelas fontes literárias mas esta disposição não implica na idéia das imagens servirem de ilustrações do texto. Ao contrário, este procedimento permite ao lei-

tor fazer uma primeira constatação: as imagens não podem, a não ser excepcionalmente, ser postas em paralelo termo a termo com os textos conservados.

Quanto aos textos perdidos, poder-se-ia recorrer a eles para tentar explicar as variantes da imagética, mas é preciso lembrar que é um contexto cultural e não somente literário — que compreende a imaginação plástica, como lembra O. Touchefeu-Meynier.

Finalmente temos o adendo com verbetes tão importantes como os para *HEKATE* e *HEROS EQUITANS*.

O verbete para *HEKATE* é da autoria de Haiganuch Sarian que, mais uma vez, realiza um trabalho primoroso. A autora tece um comentário extenso sobre as fontes literárias e organiza um catálogo que inclui documentos gregos, itálicos e romanos, nos quais predominam estátuas.

H. Sarian sublinha um dos aspectos curiosos da imagética de Hécate que é o fenômeno dos empréstimos iconográficos que implicam seja em verdadeiro sincretismo, seja em uma simples assimilação ou em diversas associações.

O verbete para *HEROS EQUITANS* traduz a complexidade e a grandiosidade das representações do herói cavaleiro; sendo, então, assinado por sete pesquisadores da iconografia do herói cavaleiro.

Novamente ficamos diante da complexidade e do encanto da iconografia do mundo antigo que vem bem expressa nessas publicações do LIMC.

ROSELI FELLONI

Doutoranda do

Departamento de Antropologia  
Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

BOWIE, A. M. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 328 p.

---

Conforme o próprio autor nos informa no prefácio, as tentativas de unir comédia aristofânica a mito e rito datam do final do século passado, isso se não recuarmos até Aristóteles, na *Poética*, que afirma ser a comédia originária das falofórias em honra a Dioniso.

No começo do século, um grupo de helenistas de Cambridge procurou investigar a relação entre teatro grego, mito e rito à luz da antropologia. Cornford inspirou-se nas teorias de Frazer sobre a realeza sagrada para explicar a origem da comédia grega antiga. Para ele, a comédia reproduziria em seus enredos um esquema ritual fixo, o embate entre potências benignas e malignas, que se poderiam revestir de variadas formas tais como verão e inverno, ano novo e velho, o antigo e o novo deus. Invariavelmente haveria um combate em que o desafiante sairia vencedor, sacramentando seu poder com o oferecimento de sacrifícios e com a celebração de um casamento, enquanto o perdedor seria banido. Esse resultado garantiria a fertilidade de homens, rebanhos e plantações. O problema está, como reconhece Bowie, em impor à comédia um roteiro tirado de um ritual inexistente. Embora fossem observadas separadamente em vários rituais e mitos gregos, as etapas propostas por Cornford jamais foram encontradas em conjunto. Também há a dificuldade de conformar as peças de Aristófanes a esse modelo rígido, que elas parecem obstinadas em contradizer.

Apesar das críticas que dirige aos seus predecessores, Bowie aparece como o herdeiro da Escola de Cambridge, propondo-se a manter o diálogo entre estudos clássicos e antropologia, sobretudo da religião. Contudo, sua fonte é a antropologia estrutural, método analítico associado aos estudos da antiguidade clássica pelos franceses Gernet, Vernant e Detienne. A idéia é analisar a cultura clássica a partir de padrões recorrentes do pensamento presentes, por exemplo, nas instituições, mani-

festações artísticas, festivais religiosos. Em seu livro, Bowie busca nas comédias de Aristófanes temas que remetam a esquemas mítico-rituais, confrontando-os na expectativa de trazer à luz estruturas simbólicas que, de outra forma, passariam despercebidas.

Pode-se objetar à proposta de Bowie que, ao contrário da tragédia, cuja relação com o mito salta aos olhos, a comédia parece desprezar o mito, ao menos enquanto material. Isso já era conhecido dos próprios gregos. Antífanos, um dos comediógrafos que sucederam Aristófanes, observa no fragmento 191 de *Poiesis* que a composição da tragédia é mais fácil que a da comédia, pois o enredo e as personagens já são dados pelo mito, sendo conhecidos dos espectadores de antemão. O comediógrafo devia inventar tudo, nomes e histórias que satisfizessem as exigências do público, caso contrário fracassaria, pois lacunas eventuais não poderiam ser supridas pela memória. Exageros à parte, Antífanos pôde constatar uma diferença básica entre tragédia e comédia.

Recentemente, ocorreu a um outro pesquisador das origens do drama grego, Adrados, desvincular mito e comédia. Para Adrados, a comédia “está mucho más unida a los rituales arcaicos de los que nace directamente, *sin necesidad del proceso de mitificación*” (1983, p.493, itálicos meus). Concentrando sua investigação no rito, o que importa para ele não é tanto sua presença na comédia enquanto material mas o arcabouço ritual que transparece por detrás dos elementos formais que a compõem, tais como o *agon* ou a parábasis. A comédia grega guardaria então vestígios de um ritual dramatizado do qual saiu, tornando-se, no momento em que escreve Aristófanes, um drama ritualizado.

Bowie discorda e parece disposto a encontrar um lugar para o mito na comédia aristofânica. Não à maneira de Cornford, em que um mito único determinava todos os enredos, mas examinando como mitos e ritos de diversas origens eram aproveitados no teatro aristofânico. Sua preocupação também não é genética, mas sincrônica. Assim, para cada uma

das peças de Aristófanes ele procura identificar o eixo mitológico ou ritual, baseando nele a sua análise. Nem sempre obtém o mesmo resultado.

As comédias que têm um referencial mítico-ritual explícito, como *Acarnenses*, em que vários festivais em honra de Dioniso são representados ou aludidos, *As Rãs*, com seu coro de iniciados nos mistérios de Elêusis, ou *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, beneficiam-se da análise por motivos óbvios. Já aquelas em que esse vínculo não é aparente, como *Cavaleiros*, *Vespas* ou *Nuvens*, pouco têm a ganhar. Coincidentemente, essas três peças foram examinadas sob a ótica dos rituais que marcam a passagem da juventude para a maturidade, a *ephebeia*. Embora se possa verificar a existência de tais padrões nessas comédias, a própria análise demonstra que eles são insuficientes para sua interpretação, que não por acaso estão dentre as peças de maior teor satírico e caricatural de todo o teatro de Aristófanes. A *ephebeia* seria um dado a mais para a compreensão dessas comédias, mas não o elemento central.

O grande acerto de Bowie está na sua leitura de *Lisístrata*. Tomando como parâmetro mitos da guerra entre os sexos e de mulheres no poder, como o das Amazonas ou o das mulheres de Lemnos, ele consegue demonstrar o quanto a estrutura da peça reproduz o enredo mítico e, com isso, enriquecer nossa percepção dela. Não me parece que seja sem importância notar que *Lisístrata* pertence à segunda fase da carreira de Aristófanes, cujo início podemos datar a partir d’*As Aves*, em 414 a.C.. Nesse período, o autor está preocupado com a reestruturação da comédia, experimentando com os elementos formais e buscando desenvolver temas mais gerais, menos marcados pelo dia a dia da cidade. Penso que, sob o exemplo da tragédia e sobretudo de Eurípidés, Aristófanes aproxima-se então do mito, se não abertamente, pelo menos como modelo que sustente seu teatro diante da falência do esquema tradicional. Por isso, não é de se admirar que seja justamente na análise das peças da segunda fase que os esforços de Bowie para

mostrar a presença do mito dêem frutos.

Mas o que há de melhor no livro é a habilidade de Bowie para detectar temas importantes nas diversas comédias e redescobri-los nas várias formas que assumem no seu decorrer, provando-nos que Aristófanes cuidava mais de seus enredos do que se supunha até pouco tempo atrás. Embora esparsos, seus comentários sobre as parábases e seu lugar nas peças são iluminadores. Conclusão: mais do que o método escolhido, a intuição do pesquisador dá forma a um bom estudo.

### Referências Bibliográficas

- ADRADOS, F. R. *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983 (1a ed. 1972).
- CORNFORD, F. M. *The Origin of Attic Comedy*. Gloucester: Peter Smith, 1968 (1a ed. 1914).
- FRAZER, J. G. *O Ramo de Ouro*. Edição do texto: Mary Douglas. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982 (1a ed. 1978, a partir de textos publicados entre 1890 e 1936).

ADRIANE DA SILVA DUARTE  
Departamento de  
Letras Clássicas e Vernáculas  
Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

---

GALLANT, T. W. *Risk and Survival in Ancient Greece. Reconstructing the Rural Domestic Economy*. Cambridge: Polity Press, 1991.

---

Analisando um campo, até recentemente pouco explorado pelos especialistas contemporâneos, embora na última década importantes trabalhos tenham surgido através de autores como R. Osborne, P. Garnsey, Van Andel and Runnels e A. Snodgrass, este autor estuda com profundidade as estratégias de sobrevivência, subsistência e segurança coletiva

desenvolvidas pelos camponeses antigos gregos.

Para que haja êxito nesta proposta de trabalho, o autor lança mão, com muita segurança, do método comparativo, o que lhe permite preencher muitas lacunas no conhecimento atual do mundo rural da antiga Grécia, com informações e dados colhidos em diferentes sociedades camponesas dispersas ao longo do tempo e do espaço. A todo momento, Gallant introduz o leitor em discussões pertinentes ao campesinato antigo através de encaminhamentos propostos não por especialistas da antiguidade grega, mas por teóricos e especialistas de outras realidades históricas bem como situados em outras áreas de conhecimento, como por exemplo Antropologia, Geografia, Arqueologia e Economia.

Apesar de não ser o primeiro a utilizar este tipo de proposta, Gallant parece já antever um tipo de reação negativa por parte de muitos historiadores desconfiados da utilização deste método, pois pensaram que o autor estaria impondo à Grécia antiga uma visão formada demasiadamente pelas suas próprias percepções acerca de um passado mais recente ou do mundo atual (p. 2). Sem sombra de dúvida, é este transitar por outras ciências que dá ao autor condições de superar as próprias limitações de uma documentação cujas informações referem-se preferencialmente à vida urbana. Este procedimento metodológico utilizado por Gallant é um dos pontos altos do livro, já que ele serve como uma aula para aqueles especialistas que acreditam ser este o caminho para conhecer melhor as relações sociais, políticas e econômicas produzidas pelo espaço rural que abrigava a maior parte da população políade e que era a responsável por impor o ritmo de vida da própria comunidade.

No centro da discussão proposta por Gallant, duas questões emergem:

### 1) As estratégias de ação da família camponesa antiga grega.

Antes de analisar estas estratégias, o autor enfoca alguns problemas de ordem

metodológica. De imediato, ele irá criticar aqueles especialistas contemporâneos que, ao estudarem a família, transformaram esta entidade dinâmica, que possui um ciclo de desenvolvimento de vida bastante versátil e que está sempre mudando através do tempo, num organismo estático sem mobilidade temporal (p. 14 e 27-30). Em seguida, Gallant irá definir esta família camponesa como sendo uma unidade de produção, consumo e reprodução (p.153). Por fim, o autor define o conceito de camponês com aplicação para a sociedade grega. Esta definição é formada por três partes: primeira, o campesinato representa apenas um setor nas grandes sociedades complexas e estratificadas; segunda, os camponeses orientam suas estratégias econômicas em direção à produção de subsistência utilizando basicamente trabalho derivado da sua própria família; terceira, o excedente extraído dos produtores camponeses sustenta outros estratos sociais. Gallant observa, contudo, que o campesinato em qualquer cultura nunca é monolítico. Devido a natureza da documentação grega, porém, estas diferenciações ao nível do campesinato aparecem borradas ou invisíveis (p. 4).

Definidas estas questões, o autor constata que o camponês poderia recorrer a um conjunto coerente e integrado de medidas adaptativas. Estas medidas permitiriam a ele alterar suas estratégias produtivas, entre as quais o autor destaca:

a) Diversificação da colheita. A documentação textual, representada por Teofrasto, nossa melhor fonte sobre agricultura antiga grega, e a Arqueologia confirmam que a diversificação do plantio representa uma excelente estratégia de produção. Esta seria uma prática bastante difundida na região do Mediterrâneo. Ela visava a proteção contra as doenças nas plantas e a seca. Como observa Gallant, entretanto, a diversificação das colheitas estava diretamente associada às necessidades da família. Era ela quem determinava ou não a sua aplicação (p. 36-38).

b) Colheita mista. Este tipo de estratégia estava disponível aos camponeses antigos. Ela era uma excelente arma ao alcance destes

indivíduos contra os riscos de perda da produção. Este tipo de estratégia implicou um aumento real do trabalho entre os membros ativos da família camponesa, principalmente porque existia uma diferença entre o período do plantio e o da colheita. O autor observa, entretanto, que, se as plantas selecionadas fossem compatíveis entre si, existiriam ótimas vantagens para os camponeses, tais como: maior produção geral por hectare, melhor controle das ervas daninhas, diminuição da erosão do solo, manutenção da fertilidade do solo e maior garantia de algum retorno. Esta estratégia de produção agrícola representou um traço característico no espaço rural antigo grego, já que havia nele uma perfeita integração da colheita de cereais, leguminosas e árvores frutíferas (p. 38-41).

c) Fragmentação da propriedade fundiária. Esta seria a característica mais comum da Grécia antiga. Especialistas contemporâneos, particularmente economistas e geógrafos físicos, identificam este traço como estando associado à irracionalidade e à ineficiência da agricultura camponesa ou, simplesmente, um mal bem conhecido. O autor se posiciona de forma crítica diante de tais afirmações porque há embutido nelas o pressuposto de que a fragmentação seria uma vontade do proprietário e não uma vontade dos próprios camponeses. Para Gallant a fragmentação fundiária está associada à minimização dos riscos da produção agrícola. Neste sentido, os camponeses antigos gregos passariam a desejar tal estratégia porque, depois de uma ou duas gerações, estes teriam assumido propriedades rurais que consistiam de pequenos lotes de terra disseminados pelo território políade. Por um lado, se isto implicava um maior gasto de trabalho realizado devido ao tempo de viagem para fazer este deslocamento, por outro, os camponeses passavam a explorar diferentes micro-ambientes com possibilidades de obter diferentes tipos de produtos agrícolas ao mesmo tempo em que evitavam os riscos das perdas totais da produção (p.41-45).

d) Estratégias de colheita. Estas estratégias da etapa da produção, se comparadas

com as três anteriores, representavam um papel menor, mas não sem importância, na vida do campesinato antigo. Os mecanismos identificados pelo autor estavam diretamente associados à capacidade da própria família camponesa em empregá-los. Eles são basicamente quatro. Primeiro, nível médio de semeadura. Este era o passo inicial que o agricultor deveria dar. A água, a qualidade do solo e as próprias necessidades da família do camponês, que variavam de ano para ano, eram levadas em consideração no momento de se fazer a semeadura. Segundo, retirada das ervas daninhas. Estas, segundo estimativas modernas, podem gerar uma perda da produção agrícola, caso o solo não esteja suficientemente limpo, da ordem de 70% dos cereais e de 50 a 85% dos legumes. Gallant faz uma interessante observação com relação ao trabalho gasto pelo camponês nesta tarefa. Segundo o autor, antes do advento do veneno agrícola, as ervas deveriam ser retiradas do solo pela ação humana. O tempo gasto para efetivar esta operação seria da ordem de 50% do total do tempo gasto em todo o processo agrícola. Terceiro, preparação da semeadura e aragem. Basicamente, dois métodos predominavam: a limpeza do solo com a enxada ou com o arado. O autor ressalta que um método nunca suplantou o outro. A preferência da enxada ou do arado depende do tamanho da propriedade e da abundância do trabalho. Gallant observa que a diferença entre limpar a terra com arado puxado com animal e a enxada é o tempo de trabalho e o investimento de capital. O arado faz o trabalho mais rápido, porém o seu custo é maior que o da enxada. A produtividade da enxada em alguns casos, entretanto, pode ser maior que a do arado. Quarto, pousio. Ele estava integrado num esquema de rotação de colheita. A documentação textual revela a existência de várias formas de combinação de sistemas de pousio. Era a riqueza o fator determinante sobre qual dos sistemas de pousio seria escolhido. Na Grécia antiga, contudo, a terra limpa em pousio era pouco atrativa. Os agricultores gregos preferiam produzir e consumir várias espécies agrícolas ao longo do ano (p. 46-56).

e) Irrigação. Enquanto estratégia apresentada ao camponês, ela representou um papel marginal. Com raríssimas exceções, a Grécia não é uma terra bem situada para a irrigação.

Estas cinco estratégias mencionadas acima funcionavam como regras básicas entre os agricultores gregos. No caso de elas fracassarem, os camponeses lançariam mão de outros mecanismos que variavam, segundo Gallant, de acordo com a dimensão do quadro de perdas da propriedade agrícola. O grau de exploração da flora, fauna e pesca irá variar de acordo com a dimensão das perdas da produção. Os alimentos selvagens eram consumidos basicamente pelos pobres e pelo resto do campesinato, e eles representavam de 8 a 20% das calorias consumidas pelas famílias camponesas. Com relação à fauna, os gregos caçavam e consumiam animais selvagens; porém, no nível do campesinato mais pobre, o aumento do consumo de carne é uma resposta imediata à redução ou quebra da colheita. A mesma análise vale para a pesca, isto é, para o camponês ela exerce um papel importante, porém secundário (p. 116-121).

Estes mecanismos mencionados podem ser classificados como um primeiro passo para tentar diminuir o impacto da crise alimentar. Porém, se esta crise aumentar, novas estratégias de caracteres mais drásticos serão empregadas. Gallant destaca a remoção pela morte ou pela venda de animais de uso ou para fins de lucro. Esta decisão podia ser terrível, contudo, poucas escolhas restavam ao camponês em relação a seus animais em situação adversas como a seca, a fome ou a crise alimentar. No interior deste quadro, o autor levanta uma interessante questão, qual seja: a venda de animais e a compra de cereais adquirem valores diferenciados dentro de uma mesma comunidade, e aquele indivíduo que vende *animais* tem uma perda considerável, no caso o próprio camponês, e aquele que compra os animais e vende os cereais adquire um lucro considerável, no caso o elemento rico. Aprofundando ainda mais o quadro de crise, o camponês poderia lançar mão de medidas extremamente drásticas, como vender os escravos, se por acaso

os tivesse, hipotecar ou vender a propriedade fundiária. Apesar de o *oikos* ancestral fazer parte da estrutura social e psicológica do mundo grego, muitos camponeses se viram diante de uma tal situação (p. 121-142).

## 2) A relação estabelecida entre a família camponesa e suas diferentes partes integrantes.

O autor analisa duas relações básicas presentes no interior do mundo grego denominadas de reciprocidade e obrigação. Estas relações se inserem num quadro de trocas entre indivíduos. O primeiro nível destas trocas é o parentesco. O parente constitui a primeira linha de defesa do indivíduo durante um quadro de crise alimentar. As relações de parentesco geraram no interior do mundo a obrigação moral de um parente ajudar o outro parente, já que as famílias estavam conectadas pelo parentesco até a sua extinção. O segundo nível analisado pelo autor será a relação estabelecida entre um indivíduo e os seus amigos e vizinhos. Gallant observa que o principal critério para escolha do amigo e do bom vizinho era a capacidade destes dois últimos em ajudar o primeiro em época de crise. Devido à proximidade, eles podiam ajudar mais rapidamente um amigo numa crise alimentar do que o próprio parente deste. Esta ajuda era bastante ampla, englobando diversas situações, entre as quais o autor destaca a comensalidade, o trabalho, o empréstimo de ferramentas e instrumentos agrícolas e ajuda nos tribunais. O terceiro nível diz respeito às relações clientelísticas. Elas são caracterizadas pelo grau particular e face a face que envolve dois indivíduos de *status* social e econômico diferentes. As relações patrono-cliente não se caracterizaram, segundo Gallant, como sendo de exploração ou vias de mão única, mas elas estabeleciam trocas desiguais em vias de mão dupla. Para o autor, as *phratríai*, *thiásioi*, *orgeónes*, *hetairíai*, *génos* e *dêmos* seriam exemplos de associações que facilitariam e ajudariam a cristalizar estas trocas envolvendo homem/homem em detrimento daquelas envolvendo Estado/homem.

Tais são as questões colocadas por Gallant. O livro contém de forma pertinente tabelas e gráficos. Ele apresenta também uma vasta bibliografia multidisciplinar, dando ao leitor a oportunidade de tomar conhecimento das últimas novidades publicadas nas áreas de Antropologia, Arqueologia, Geografia e História aplicadas ao mundo antigo grego. Trata-se de uma obra séria, de leitura indispensável, para todos aqueles que se interessam por uma análise interdisciplinar rica em detalhes sobre a família camponesa antiga grega.

ANDRÉ LEONARDO CHEVITARESE  
Departamento de História  
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

PALADAS DE ALEXANDRIA. *Epigramas*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. Edição bilíngüe. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, 83 pags.

---

Deve ser celebrada a iniciativa da publicação, em volume de excelente qualidade gráfica, dos epigramas de Paladas de Alexandria, sem dúvida um autor de primeira importância, na condição de observador privilegiado e arguto do que poderíamos considerar os derradeiros tempos do helenismo antigo. De fato, tendo florescido na passagem do IV para o V século de nossa era, Paladas vem a ser, na prática, o último dos poetas pagãos. Demonstra ele zelo dessa condição, transmitindo ao mesmo tempo a amarga consciência da ruína de todo um mundo, já irrecuperável. Mais de uma centena de seus poemas foram conservados na *Antologia Palatina*, ficando a figura do poeta, contudo, como que sepultada, em virtude dos próprios critérios de organização da daquela antologia, os quais determinaram a dispersão de seu *corpus*. Mais uma razão, portanto, para celebrar-se a iniciativa de reconstituir-se a coesão de sua obra numa edição isolada, constituída pela seleção de 51 de

seus melhores poemas.

O volume é precedido de uma introdução, voltada para o leitor leigo, que, de modo simples mas rigoroso, repassa a situação histórica em que viveu o poeta, informa sobre as características gerais do epigrama enquanto gênero e narra o processo de formação da própria *Antologia Palatina*. Por fim, ensaia-se uma caracterização da obra de Paladas, preparando-se inteligentemente o leitor para a leitura dos poemas. Os diversos eixos que orientam sua poética são bem realçados e os poemas citados ou comentados por José Paulo Paes são escolhidos com felicidade.

Em geral, as traduções colaboraram para tornar agradável, para o leitor moderno, os poemas, cujo charme está justamente no pessimismo de uma visão de mundo que marca tanto as grandes questões quanto as mais diárias perplexidades de um homem de modestos recursos, que ganha a vida como professor de primeiras letras (γραμματικός). Não se esperem entretanto lamúrias. Paladas é desses espíritos que não perdem o controle mesmo quando se voltam para sua própria e difícil condição. O que o leitor encontra, então, são explosões de fina ironia, como quando o poeta retrata seu dia-a-dia de mestre-escola a debulhar para os alunos, que aprendem a ler, a saga da cólera de Aquiles na *Ilíada* de Homero:

*“A cólera de Aquiles foi motivo, para mim também, de funesta pobreza ao me tornar gramático.”* (IX:169)

Ou ainda, em delicioso ressentimento misógino:

*“Nociva cólera a da mulher com quem eu me casei, eu que ensino, infeliz, o beabá da cólera.”* (IX:168)

É pena que a tradução não consiga recuperar o jogo erudito presente em muitos dos textos, relacionado de propósito com a reiteradamente declarada profissão de γραμματικός. Assim, em IX:489, perde-se todo o contexto hesiódico da expressão “ἔτεκεν φιλότῃτι μιγεί’σα” (cf., v.g., *Teogonia*, 375), num dístico primoroso em ironia e, se quisermos, enxuta intertextualidade:

*“A filha do gramático ajuntou-se e teve uma criança do gênero masculino, feminino e neutro.”*

“Ajuntou-se”, de fato, traduz mal “φιλότῃτι μιγεί’σα” (*unida em amor*), tanto no que respeita ao sentido da expressão, quanto com relação ao tom elevado e religioso da dicção de Hesíodo. Certamente haveria melhores opções.

Não me esqueço, naturalmente, de que traduzir - e sobretudo traduzir poesia! - é tarefa árdua. No caso do epigrama, que tem tendência a ser telegraficamente conciso, o desafio cresce, ainda mais diante de um epigramista que vai direto ao essencial, como é Paladas. Deve-se assim admirar a destreza de José Paulo Paes em vários momentos, como em X:58:

*“Vim nu à terra e nu irei para debaixo dela. Por que canseiras vãs se o fim é só nudez?”*

Ao mesmo tempo, contudo, é preciso fazer reparos a várias tentativas, seja pelo resultado final do verso português, seja por trações ao sentido do verso grego. Em alguns casos, tem-se a impressão de que as inegáveis qualidades e os grandes recursos do tradutor foram perturbados por um conhecimento limitado do grego antigo. Cito a seguir alguns exemplos.

A solução para o fecho do já citado epigrama IX:168 não é das mais felizes:

*“Toda cólera me tornou, ai de mim, um duplo fardo: profissão de gramático e mulher briguenta.”*

Em que pese a possível opção estética de fugir da letra do original para chegar a um vernáculo mais leve e elegante, creio que a idéia expressa no primeiro verso ganha, na tradução, uma nebulosidade que não tem em grego (literalmente, o poeta diz: “*Ai de mim, eu estou pleno de cólera, tendo um destino cheio de dupla bÍlis: ...*”). Com sua opção, perde ainda o tradutor toda a relação que se cria, no original, entre a cólera e a bÍlis, de acordo com o que ensinava a medicina antiga.

Ainda que nesse caso o desvio seja desculpável, em nome de opções estilísticas justificáveis na língua de chegada, em outros

não pode ser, pois representa traições ao sentido do que diz o poema. Há pelo menos duas ocorrências desconcertantes.

A primeira, em IX:379 que, em grego, diz, sem preocupação de estilo): "*Diz-se em provérbio: 'Até um porco morderia um homem mau. . .'*", o que foi vertido: "*O provérbio: 'Até um porco morderia o homem bom. . .'*". Trata-se, evidentemente, de um lapso, pois o texto grego traz "*ἄνδρα πονερόν*" e, por outro lado, a mudança de 'mau' para 'bom' torna sem sentido a conclusão do poema.

O segundo exemplo é o dístico IX:394:

*"Ouro, pai dos adutores, filho da aflição e do cuidado, não te possuir dá medo e possuir-te aflição."*

Ora, no original, lê-se (continuo a verter palavra por palavra, mantendo as opções vocabulares do tradutor em pautas): "*e o possuir-te [dá] medo (φόβος); e não possuir-te, aflição (όδυνή)*". Como se vê, o contrário do que se traduziu, já que, segundo Paladas, possuir ouro produz sim medo (φόβος) e não aflição (όδυνή); não possuir riqueza produz aflição (όδύνή, que significa também sofrimento,

dor, etc.) e não medo (φόβος). Aliás, da forma como está vertido, o verso não tem sentido: por que alguém teria medo por não ser rico? O poeta, nesse caso, retoma claramente o *topos* dos males da riqueza, tendo portanto medo de que ela não traga felicidade. Já a pobreza, todos sabem, é irmã do sofrimento.

Não sejam essas falhas, contudo, desencorajamento para o contato com a poesia de Paladas, que sabe atingir o clímax da linguagem poética (na maioria dos casos preservado com arte por seu tradutor brasileiro). Terminando citando uma dessas pequenas obras primas, que resume bem o sentimento de fim de época peculiar a Paladas e tem um sabor autenticamente pós-antigo:

"Acaso estamos mortos e só aparentamos estar vivos, nós gregos, caídos em desgraça, que imaginamos a vida semelhante a um sonho, ou estamos vivos e foi a vida que morreu?" (X:82)

JACYNTHO LINS BRANDÃO  
Departamento de Letras Clássicas  
Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Minas Gerais

# CLASSICA

## Revista Brasileira de Estudos Clássicos

### Normas Editoriais

### Objetivos

*Classica* é publicação anual de caráter cultural e científico da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, destinada à divulgação de trabalhos originais concernentes a todos os aspectos das culturas da Antiguidade clássica e de outras culturas a elas relacionadas. A critério do Conselho Editorial, poderão excepcionalmente, em vista de sua reconhecida relevância, ser publicados em *Classica* trabalhos já anteriormente divulgados através de outros veículos de informação.

### Constituição

Classica publica trabalhos nas seguintes modalidades:

I - *artigos*, compreendendo resultados novos e consolidados de pesquisas ou revisão crítica sobre aspectos da Antiguidade apresentados de modo abrangente e discutidos nas suas implicações, com o máximo de 30 laudas.

II - *comunicações e notas*, compreendendo apresentação de resultados parciais de pesquisas em estudos clássicos, sua discussão e análise, com o máximo de 10 laudas.

III - *instrumentos de pesquisa*, compreendendo a apresentação dos instrumentos de trabalho disponíveis na área de estudos clássicos: repertório de documentação bibliográfica, textual e material; informações sobre utilização de novos processos de registro de dados; problemas de estabelecimento crítico da documentação (com o máximo de 25 laudas).

IV - *crônica*, compreendendo apresentação crítica e analítica de fatos ou eventos relevantes no campo dos estudos clássicos, com o máximo de 5 laudas.

V - *ensaios bibliográficos*, compreendendo análise de conjunto de obras de um mesmo autor ou versando sobre um mesmo tema, com o máximo de 20 laudas.

VI - *resenhas críticas*, compreendendo análise de obras recentes, publicadas há menos de cinco anos, com o máximo de 5 laudas.

VII - *notícias bibliográficas*, compreendendo análise crítica sucinta de obras recém-publicadas, com o máximo de 2 laudas.

### Instruções aos autores

*Classica* publica trabalhos em português, espanhol, francês, italiano e inglês.

A publicação dos trabalhos está condicionada a pareceres do Conselho Editorial.

Os originais devem ser apresentados em três vias, na sua forma definitiva, revistos, sem

rasuras ou correções, obedecendo às seguintes normas da ABNT:

I - O *cabeçalho* deve ser colocado no alto da primeira página, compreendendo o título do trabalho e o subtítulo em letras minúsculas; seguidos do nome(s) do(s) autor(es), em letras maiúscula (ABNT-NB-61).

II - *Dois resumos*, de até 200 palavras (aproximadamente 10 linhas), um em português e outro em inglês ou francês. O resumo em português deve preceder o texto; o resumo em língua estrangeira, incluindo o título, deve vir após o texto (ABNT-NB-88). Após o resumo, devem seguir as *palavras-chave*.

III - As citações, no corpo do texto, seguem as regras gerais da ABNT-NB-896, devendo ser indicadas pelo sistema autor-data, em que a indicação da fonte é feita pelo sobrenome do autor ou pela instituição responsável, ou ainda pelo título de entrada, seguindo a data de publicação, e, quando for o caso, a página da referida citação. As indicações, separadas por vírgulas, devem vir entre parênteses; a página citada deve ser precedida pelo designativo que a caracteriza. *Exemplos*:

Ora, segundo Leo Strauss (Strauss, 1959, p.56), é com o advento da filosofia política moderna...

... na épica, diz E. A. Havelock (Havelock, 1978, p.192), "a ação prevalece sobre a idéia".

IV - As *notas* devem ser reservadas exclusivamente para comentários sobre aspectos particulares do texto ou da bibliografia, devendo ser colocadas após o texto (ABNT-NB-61), numeradas em algarismos arábicos e ordenadas na seqüência de seu aparecimento; a remissão às mesmas, no corpo do texto, deve ser feita através de algarismos arábicos, grafados em espaço acima do lineamento normal. As citações e indicações bibliográficas contidas nas notas obedecem aos mesmos critérios indicados na alínea anterior.

V - As *referências bibliográficas* devem ser colocadas no final do texto, após as notas, ordenadas alfabeticamente, observando-se NBR-6023 da ABNT. *Exemplos*:

### **1. Livros em geral**

REEVE, C. D. C. *Philosopher-kings: the argument of Plato's Republic*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

#### **1.1. Livros com até três autores, ou mais:**

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwi; SAXL, Fritz. *Saturn and melancholy*. London, New York: Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964.

#### **1.2. Livros traduzidos**

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os limites da helenização*. Tradução por Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

#### **1.3. Obras de responsabilidade de entidades coletivas têm geralmente entrada pelo título, com exceção de anais de congressos e de trabalhos de cunho administrativo, legal etc.**

THE CAMBRIDGE ANCIENT HISTORY. Cambridge: Cambridge University Press, 1954, 3v.

SIMPÓSIO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 7, 1982, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Clássicos, 1982. 484p.2.

## 2. Publicações consideradas em parte

### 2.1. Partes de publicações avulsas, sem título.

*THIRD INTERNATIONAL PHILOSOPHY SYMPOSIUM: PLATO'S AND ARISTOTLE'S CONCEPTION OF JUSTICE IN RELATION TO MODERN AND CONTEMPORARY THEORIES OF JUSTICE.* Atenas, Philosophical Society, 1987. p.55-59.

ESDAILE, Ardundell. *A student manual of bibliography.* 2nd ed. London: Allen & Unwin and Library Association, 1932. cap. 6A, p.178-92.

### 2.2. Partes de publicações avulsas, com título.

VLASOS, Gregory. Elenchus and mathematics. In: —, *Socrates: ironist and moral philosopher.* Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991. cap.4, p.107-31.

GUTHRIE, W. K. C. Plato's "unwritten" metaphysics. In: —, *A history of greek philosophy.* Cambridge: Cambridge University Press, 1978. v.5, cap.7, p.418-48.

KAHN, Charles H. Did Plato write Socratic dialogues? In: BENSON, H. Hugh. *Essays on the philosophy of Socrates.* Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. p.35-52.

## 3. Publicações periódicas e seriadas

### 3.1. Consideradas no todo.

*PHRONESIS*; a journal for ancient philosophy. Assen, van Gorcum, 1984.

### 3.2. Consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais etc.)

*REVUE DE PHILOSOPHY ANCIENNE*, Bruxelles, v.2, n.2, 1984.

*LES ÉTUDES PHILOSOPHIQUES.* Pensée juive philosophie. Bordeaux, v.2, n.2, abr-jun., 1984.

#### 3.2.1. Artigos de periódicos

HOURLANI, Georges F. Thrasymachu's definitions of justice in Plato's Republic. *Phronesis.* Assen, v.7, p.110-20, 1962.

VI - As ilustrações (tabelas, gráficos, lâminas, fotografias etc.) devem ser numeradas com algarismos arábicos na ordem em que serão inseridas no texto, apresentadas e acompanhadas das respectivas legendas; as fotografias devem ser em preto e branco, com bom contraste; outras ilustrações devem ser feitas em papel vegetal, com nanquim preto, na sua forma definitiva, sem emendas ou rasuras, a fim de permitir sua reprodução direta; no corpo do texto serão indicados, entre parênteses, os locais em que serão inseridas as ilustrações. Exemplos: (fotografia nº 1), (gráfico nº 1) etc. (ABNT-NB-61).

VII - Os trabalhos aceitos pelo Conselho Editorial serão remetidos aos autores com os respectivos pareceres, devendo ser devolvidos em disquete digitados em processador de textos compatíveis com MS-Word, versão 5.0 ou posterior. Uma cópia do trabalho deverá acompanhar o disquete.

VIII - As citações em grego, não constando do disquete, deverão vir na cópia do trabalho, com letras legíveis próximas de caracteres impressos.

IX - Agradecimentos, menções a agências de fomento e outros informes devem ser relacionados brevemente após as referências bibliográficas.

# CLASSICA

## Brazilian Journal of Classical Studies

### Editorial Policies

#### Aims

*Classica* is a cultural journal, published yearly by the Brazilian Society for Classical Studies, aiming at publishing original papers relating to all classical antiquity subjects, including other ancient cultures. Under special circumstances, the Editorial Committee may accept published papers of outstanding character.

#### Constitution

*Classica* publishes under the following categories:

I - *research papers*, including new and accepted research results relating to the Ancient World. These results should be broad in scope and discussed in character, no more than 30 pages long.

II - *reports and notes*, including partial research results, with discussion and analysis, no more than 10 pages long.

III - *research aids*, including the publication and discussion of research aids, such as bibliographical documentation, written or archaeological, the use of new data treatments, the critical study of documents, no more than 25 pages long.

IV - *classical events*, including the critical and analytical report of important events relating to the classical studies, no more than 5 pages long.

V - *bibliographical essays*, including the review of books written by a single author or different books on the same subject, no more than 20 pages long.

VI - *critical reviews*, including the analysis of recent books, published in the last five years, no more than 5 pages long.

VII - *bibliographical news*, including the critical but brief analysis of recently published books, no more than 2 pages long.

#### Instructions for authors

*Classica* publishes papers written in Portuguese, Spanish, French, Italian or English language.

The manuscripts are submitted to the Editorial Committee.

The manuscripts to be submitted must be sent to the Editorial Committee in three copies, ready to be published and thus with no manual changes. They must follow the ABNT rules:

I - *Title pages*, at the top of the page, including the title followed by the name(s) of the author(s), in capital letters, and the Institution (ABNT-NB-61).

II - *Two abstracts*, not exceeding 200 words in length (some 10 lines) each, in Portuguese and English or French. The Portuguese abstract must be placed before the main text and the foreign language abstract must be placed at the end of it (ABNT-NB-88). Following each abstract there must be some *key words*.

III - In-text references *quotations* of papers, reports, etc. must follow the ABNT-NB-896 rules, that is, name of author and publication date. In-text year quotations always follow the name of the author in parentheses according to these *exemples*:

Ora, segundo Leo Strauss (Strauss, 1959, p.56) é com o advento da filosofia política moderna...

... na épica, diz E. A. Havelock (Havelock, 1978, p.192), a ação prevalece sobre a idéia.

IV - The *notes* should deal only with very specific remarks on the texts or on the bibliography, always after the text (ABNT-NB-61), in numerical order. They must appear in the main text above the line. The notes must follow the same rules as in the main text, double spaced.

V - The *bibliographical references* must be at the end, after the notes, in alphabetical order, following the ABNT-NB-6023 rules. *Exemples*:

### **1. Books in general**

REEVE, C. D. C. *Philosopher-kings: the argument of Plato's Republic*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

#### **1.1. Books by up to three authors:**

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwi; SAXL, Fritz. *Saturn and melancholy*. London, New York: Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964.

#### **1.2. Translated books:**

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os limites da helenização*. Tradução por Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

#### **1.3. Collective works generally quoted by their titles, with the exception of Conference Proceedings and legal or administrative documents:**

*THE CAMBRIDGE ANCIENT HISTORY*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954, 3v.

SIMPÓSIO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 7, 1982, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Clássicos, 1982. 484p.2.

### **2. Papers published in journals or books**

#### **2.1. Papers in untitled publications:**

*THIRD INTERNATIONAL PHILOSOPHY SYMPOSIUM: PLATO'S AND ARISTOTLE'S CONCEPTION OF JUSTICE IN RELATION TO MODERN AND CONTEMPORARY THEORIES OF JUSTICE*. Atenas, Philosophical Society, 1987. p.55-59.

ESDAILE, Ardundell. *A student manual of bibliography*. 2nd ed. London: Allen & Unwin and Library Association, 1932. cap. 6A, p.178-92.

#### **2.2. Papers in titled publications:**

VLASOS, Gregory. Elenchus and mathematics. In: —, *Socrates: ironist and moral philosopher*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991. cap.4, p.107-31.

GUTHRIE, W. K. C. Plato's "unwritten" metaphysics. In: —, *A history of greek philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. v.5, cap.7, p.418-48.

KAHN, Charles H. Did Plato write Socratic dialogues? In: BENSON, H. Hugh. *Essays on the*

*philosophy of Socrates*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. p.35-52.

### **3. Journals and other periodicals:**

#### **3.1. As a whole:**

*PHRONESIS*; a journal for ancient philosophy. Assen, van Gorcum, 1984.

#### **3.2. As a part (issues, special issues, etc.):**

*REVUE DE PHILOSOPHY ANCIENNE*, Bruxelles, v.2, n.2, 1984.

*LES ÉTUDES PHILOSOPHIQUES*. Pensée juive philosophie. Bordeaux, v.2, n.2, abr-jun., 1984.

#### **3.2.1. Papers in periodicals:**

HOURLANI, Georges F. Thrasymachus's definitions of justice in Plato's Republic. *Phronesis*. Assen, v.7, p.110-20, 1962.

VI - The *figures* (tables, graphs, photographs, etc.) must be numbered as they appear in the text, with their captions; photographs must be black and white; other figures must be professionally done with waterproof, black drawing ink. In the main text there must be the indication in parentheses of the figures: (photograph no. 1), (graph no. 1) etc. (ABNT-NB-61).

VII - The *accepted papers* will be sent to the authors by the Editorial Committee with their references comments, and they must be sent back in disks (MS-Word 5.0 or compatibles). A print must also be provided.

VIII - *Greek quotations*, if they are not in the disk text, must be provided in the print, with readable letters.

IX - Acknowledgements and other data, like translators name, must be put at the end of the references.

Impresso na **Prol** editora gráfica ltda.

03043 Rua Martim Burchard, 246  
Brás - São Paulo - SP  
Fone: (011) 270-4388 (PABX)

com filmes fornecidos pelo Editor.

A Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), fundada em 13 de julho de 1985, é uma entidade civil, de caráter científico-cultural, autônoma, sem fins lucrativos, que congrega instituições, profissionais e estudiosos, além de outros interessados nas culturas da Antigüidade Clássica e outras com elas relacionadas. É filiada à Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e à Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques (FIEC). Entre suas finalidades, destacam-se o desenvolvimento de pesquisas e a divulgação de conhecimentos, dentro dos princípios de participação democrática e liberdade.

Para tanto, a SBEC publica um *Boletim Latino-Americano de Estudos Clássicos* (BLAEC) e uma pequena série denominada *Textos de Cultura Clássica* (TCC). Desde 1988 publica a *Revista Brasileira de Estudos Clássicos* (CLASSICA), à qual se acrescenta uma série de *Suplementos*. Também é responsável por três séries: *Ciências da Antigüidade*, *Autores Gregos* (edições bilíngües) e *Autores Latinos* (edições bilíngües). Outras publicações estão sendo programadas.

The *Brazilian Society of Classical Studies* (SBEC), founded on July 13<sup>th</sup>, 1985, is a public self-governing, non-profitable society with scientific and cultural aims, which associates institutions, scholars, researchers and those interested in classical studies and related areas. The SBEC is affiliated to others scientific associations: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) and Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques (FIEC). The principal aim of the Brazilian Society of Classical Studies is to develop research and transmit knowledge in a spirit of free and democratic participation.

To increase the production of classical research, the SBEC publishes a *Latin-American Classical Studies Bulletin* (BLAEC) and a small series named *Classical Culture Texts* (TCC). Since 1988, this Society publishes the *Brazilian Journal of Classical Studies* (CLASSICA) and a series of *Supplements*. SBEC is also responsible for three other series: *Classical Studies*, *Greek Authors* (bilingual editions), and *Latin Authors* (bilingual editions). Future publications are being planned.