

COIMBRA • 2019

64

BOLETIM DE **ESTUDOS  
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO  
PORTUGUESA  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

# BOLETIM DE ESTUDOS CLÁSSICOS

PUBLICAÇÃO ANUAL ANNUAL PUBLICATION  
da Associação Portuguesa  
de Estudos Clássicos

## DIRETOR DIRECTOR

Paula Barata Dias • pabadias@hotmail.com  
Universidade de Coimbra

## COMISSÃO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

Cláudia Teixeira • caat@uevora.pt  
Universidade de Évora, Portugal  
José Luís Brandão • iosephus@fl.uc.pt  
Universidade de Coimbra, Portugal  
Rodrigo Furtado • rodrigo.furtado@campus.ul.pt  
Universidade de Lisboa, Portugal

## EDIÇÃO PUBLISHING

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: imprensa@uc.pt  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

## INFOGRAFIA INFOGRAPHICS

Imprensa da Universidade de Coimbra

## EXECUÇÃO GRÁFICA PRINTING

.....

ISSN • 0872-2110

E-ISSN • 2183-7260

DOI • [https://doi.org/10.14195/2183-7260\\_64](https://doi.org/10.14195/2183-7260_64)

## DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT

43144/91

## EM COLABORAÇÃO COLLABORATION

Instituto de Estudos Clássicos da  
Faculdade de Letras da Universidade de  
Coimbra e Centro de Estudos  
Clássicos e Humanísticos

## ASSISTENTE EDITORIAL EDITORIAL ASSISTANT

Rute David; Carla Rosa  
Gabinete de Apoio a Projetos e Centros de Investigação  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

## COMISSÃO CIENTÍFICA SCIENTIFIC COMMITTEE

Jaime Siles Ruiz • jaime.siles@uv.es  
Universidade de Valência, Espanha  
Presidente da Sociedade Española  
de Estudios Clásicos  
Fábio Faversoni • faversoni@hotmail.com  
Universidade de Ouro Preto, Brasil  
Presidente da Sociedade Brasileira  
de Estudos Clássicos  
Laes Christian • christian.laes@uantwerpen.be  
Université Libre de Bruxelles, Bélgica  
Francisco Oliveira • foliveir@ci.uc.pt  
Universidade de Coimbra, Portugal  
Luigi Miraglia • info@vivariumnovum.net  
Accademia Vivarum Novum, Itália  
Luísa de Nazaré Ferreira • luisanazare@gmail.com  
Universidade de Coimbra, Portugal  
Margarida Lopes Miranda • mmiranda@fl.uc.pt  
Universidade de Coimbra, Portugal  
Maria de Fátima Silva • fanp@ci.uc.pt  
Universidade de Coimbra, Portugal

## COTA ANUAL DA APEC ANNUAL QUOTA OF APEC

30 Euros / pagamento por  
Transferência Bancária para o NIB:  
003502550021072963061

## NÚMERO AVULSO SINGLE ISSUE • 20 Euros

## CORRESPONDÊNCIA E PEDIDOS A:

MAILING AND REQUESTS TO  
Associação Portuguesa de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3004-530 Coimbra  
Tel. 239 859 981  
Fax. 239 410 022

## APOIO SPONSORS

1 2  9 0

FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA

FUNDAÇÃO  
DE  
SANTO ANTONIO DE ALBUQUERQUE

 Santander Totta

COIMBRA • 2019

64

BOLETIM DE

ESTUDOS  
CLÁSSICOS

ASSOCIAÇÃO  
PORTUGUESA  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

# ÍNDICE

Nota de Abertura .....7

## GREGO

- LUCIANO COUTINHO, *A figura de Heitor na Ilíada de Homero: um elogio à humanidade*  
*The figure of Hector in Homer's Iliad: a compliment to humanity* .....11
- ANNA SILVA, *Entre o logos do poeta e o logos do orador: maneiras trágicas de argumentar em Ésquilo e Antífonte*  
*Between the poet's logos and the speaker's logos: tragic ways to argue in Aeschylus and Antiphon* .....33
- PEDRO BARBIERI, “Os mitos imitam os próprios deuses”:  
*Projeto alegórico e apropriações mitológicas em Sobre os Deuses e o Mundo, de Salústio*  
*“The myths imitate the gods themselves”:  
allegorical conception and mythological appropriations in Sallustius’  
On the Gods and the World* .....55

5

## LATIM

- JOSÉ D'ENCARNAÇÃO, *A epígrafe latina como elemento didáctico (xxxvi)*  
*The latin epigraphy as a didactic element (xxxvi)*.....85
- NIKOLA D. BELLUCCI, *Noterella sulla Tabula cerata CIL, IV, 3340, tab. XXV*  
*Brief remarks on the Tabula cerata CIL, IV, 3340, tab. XXV* .....97

## TRADIÇÃO CLÁSSICA

- MIGUEL ABRANTES, *A pietà de Mémnon e seu impacto na arte cristã*  
*The pietà of Memnon and its impact in christian art* .....113

JOSÉ HENRIQUE MANSO, <i>Odi et amo:</i> <i>consternação e euforia poéticas inspiradas por Catulo</i> <i>Odi et amo: poetic consternation and euphoria inspired by Catullus.....</i>	129
ANDRÉ TEIXEIRA, <i>Frei João dos Prazeres e o uso dos clássicos</i> <i>no Abecedário Real de 1692</i> <i>Fr. João dos Prazeres and the use of the classics</i> <i>in Abecedário Real of 1692 .....</i>	147
ALESSANDRO ELOY BRAGA, <i>A mitologia Greco-romana e</i> <i>a natureza nas representações do amor e do erotismo</i> <i>em Glaura de Silva Alvarenga</i> <i>Greco-roman mythology and nature in the representations of love</i> <i>and erotics in Glaura of Silva Alvarenga.....</i>	173
CLÁUDIA TEIXEIRA, <i>O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien e</i> <i>o universo da épica clássica</i> <i>The Lord of the Rings by J. R. R. Tolkien and</i> <i>the universe of the classical epic .....</i>	207

6

### ***IN MEMORIAM***

Luísa de Nazaré Ferreira.....	223
-------------------------------	-----

## NOTA DE ABERTURA

É com especial prazer que apresentamos aos nossos leitores o número 64, correspondente ao ano de 2019, do *Boletim de Estudos Clássicos*, publicação com uma história e uma periodicidade sólidas no panorama do ensino, da investigação e da divulgação dos Estudos Clássicos para um espectro variado de destinatários, em particular do mundo lusófono.

Respondendo às exigências da publicação académica e da difusão digital, a revista encetou uma caminhada, desde há anos, que julgamos consolidada: publicação em acesso livre; sistema de revisão cega por pares, periodicidade, política editorial definida, abertura à publicação internacional. O percurso, bastante sustentado no apoio da Imprensa da Universidade de Coimbra, e na assistência editorial disponibilizada pela Faculdade de Letras, conduziu à integração da revista nos índices da Web of Science e da Scopus. Sentimos, por isso, alegria pelos resultados alcançados!

Partilhamo-la gratamente com os autores, alguns deles colaboradores constantes da publicação, que mantiveram as suas prestações apesar de estas, agora, requererem novas e rigorosas etapas no fluxo editorial; outros, mais jovens, que confiam à revista os seus primeiros trabalhos, sujeitando-os ao escrutínio que se generalizou como critério de qualificação das publicações. Partilhamos também esta alegria com os leitores, profissionais, amadores, todos amantes dos Estudos Clássicos enquanto área de saber que reúne as Línguas, as Literaturas, as Culturas, a História, a Filosofia, a Arte, em suma, as Humanidades que enformaram as civilizações clássicas grega e romana.

A este núcleo duro do sentido primeiro dos Estudos Clássicos agregam-se novos saberes e novas estratégias de manter vivo o legado clássico: as pervivências do Mundo Antigo em momentos cronológicos e civilizacionais do mundo medieval, moderno e contemporâneo, permitem observar e estudar a força plástica e recriadora do clássico no Homem Universal.

Do mesmo modo, a atualização permanente e cíclica do legado clássico na cultura recente convocam os investigadores e leitores do mundo antigo para a tarefa da sua decifração e da sua divulgação para novos públicos, conscientes do potencial educativo da receção dos clássicos no mundo atual.

Neste volume 64, como verificação, destaca-se, precisamente, como eixo temático preponderante, a linha da Tradição Clássica – os Clássicos para além do tempo histórico-político das civilizações que o formaram – desde o mundo medieval até ao romance contemporâneo.

Mantém-se o interesse em fortalecer a publicação com propostas que valorizem a aplicabilidade e a receção dos Estudos Clássicos, particularmente em contextos didáticos, e o interesse em acolher textos que dêem testemunho do relevo da cultura clássica como força dinâmica na sociedade civil. O “clássico” menos visível, ou tão evidente e impressionante que dele não nos apercebemos. Há, por isso, margem para o experimentalismo e o arrojo. O *Boletim de Estudos Clássicos*, desde a sua fundação, e no espírito dos seus fundadores, foi lugar para os primeiros rasgos de iniciação à escrita académica, as primeiras incursões em traduções que depois se publicaram, completas, em edições autónomas, apontamentos breves de investigação, notícias e, sobretudo, para o contacto com o público escolar, do ensino não superior e do ensino superior. Fica, portanto, o desafio a que este desígnio seja honrado e mantido, sob um título que ocupa, no panorama lusófono, uma missão única.

Boas Leituras!



**GREGO**

(Página deixada propositadamente em branco)

# A FIGURA DE HEITOR NA *ILÍADA* DE HOMERO: UM ELOGIO À HUMANIDADE

## THE FIGURE OF HECTOR IN HOMER'S *ILIAD*: A COMPLIMENT TO HUMANITY

LUCIANO COUTINHO

CECH – UC

INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA – IFB/ UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB

LUCIANOCOUTINHO1@GMAIL.COM

ORCID.ORG/0000-0003-3868-9950

ARTIGO RECEBIDO A 19/01/2019 E APROVADO A 26/07/2019

**Resumo:** A *Iliada*, de Homero, tem sido, ao longo de nossa história, largamente associada a uma *paideia* militar. A figura de Aquiles, em larga medida, e, mais timidamente, a figura de Heitor têm sido utilizadas para exemplificação dessa *paideia*. Este trabalho, todavia, pretende demonstrar como a figura de Heitor, na verdade, representa mais do que um forte guerreiro. Heitor, na *Iliada*, apresenta um forte caráter de espírito. Essa força é o que lhe propicia a superação de seus próprios limites, levando-o a enfrentar forças míticas fisicamente superiores a ele. Nesse sentido, Homero faz um elogio à humanidade e fundamenta uma identidade humana no Ocidente.

**Palavras-chave:** Homero, Aquiles, *paideia* militar, Heitor, identidade humana.

**Abstract:** Throughout our history, Homer's *Iliad* has been largely associated with a military *paideia*. The figure of Achilles, to a large extent, and, to a lesser extend, the figure of Hector have both been used to exem-

plify this *paideia*. However, the present work intends to demonstrate how the figure of Hector does, in fact, represent more than a strong warrior. In the *Iliad*, Hector is presented with a strong spirit. This power is what allows him to overcome his own limits, leading him to face mythical forces that are physically superior to him. In this sense, Homer compliments humanity and establishes a basis for a human identity in the West.

**Keywords:** Homer, Achilles, military *paideia*, Hector, human identity.

## APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

Este trabalho pretende verificar certos fundamentos da formação da identidade humana na *Ilíada* de Homero, a partir da figura de Heitor, em contraposição à figura de Aquiles. Assim, pretende-se verificar como Homero, a partir do contraste entre fraqueza humana e força semidivina, opera princípios de autorreconhecimento humano de limitação e busca de superação de tais limites como fundamento da formação de identidade humana.

A *paideia*, na *Ilíada* de Homero, tem se destacado, ao longo dos séculos, principalmente pela imagem do heroísmo semidivino de Aquiles: assemelhar-se a Aquiles, em batalha, era certamente um desejo de muitos guerreiros da Grécia antiga. A força física e o destemor de Aquiles chamam a atenção logo no início da epopeia, mas é o medo tornado coragem e a força de espírito de Heitor que melhor representam o elogio de Homero à humanidade.

O que se pretende, portanto, demonstrar, neste trabalho, é que Heitor, diante de sua condição humana, simboliza o reconhecimento de seus próprios limites, por um lado, e, por outro, a superação de tais limites. Nesse sentido, mesmo sem ter sido glorificado como Aquiles, ao longo da epopeia, Heitor é, na *Ilíada*, o fundamento para a formação da identidade humana no Ocidente, já que ele representa a força do espírito humano ante às forças irreconhecíveis da natureza, entendidas como míticas, a fim de não se entregar a elas sem dar luta.

Heitor cumpre, nesse sentido, princípios estéticos que simbolizam estruturas do pensamento humano, que o posicionam como um mortal capaz de enfrentar as forças míticas a ele impostas, e disto se estabelece fundamentos para a formação da identidade humana na *Iliada*, de Homero. Nesse direcionamento, este trabalho será dividido em duas seções: 1) “Heitor contra Aquiles”; 2) “Heitor: a formação da identidade humana”.

## **HEITOR CONTRA AQUILES**

Compreender o processo de formação da identidade humana perpassa, certamente, pela compreensão da *paideia* em um dos livros que fundamentam a cultura ocidental: a *Iliada*, de Homero. Nessa obra, Heitor, um homem, enfrenta Aquiles, um semideus. Constitui-se, dessa maneira, o cenário em que o humano busca superar seus próprios limites, mesmo diante de suas fraquezas e temores, para não ser subjugado, sem dar luta, pelas forças míticas.

Heitor é um homem nascido em Troia e tem como arquirrival um semideus grego, Aquiles. Se, por um lado, a humanidade pode ser assolada por forças divinas muito superiores a ela, tornando a disputa entre um homem e um semideus evidentemente desequilibrada, por outro, ela pode buscar reconhecer seus próprios limites, para encontrar meios de superar-se a si própria, modificando-se e preparando-se para as intempéries da vida, enfrentando até mesmo aquilo que parece insensato enfrentar, para, mesmo sob a real ameaça da morte, demonstrar seu valor, não se permitindo entregar a tais forças.

Assim, o poema, por um lado, faz Heitor parecer um completo covarde, quando sai da proteção das muralhas de Troia e fica diante de Aquiles:

O medo dominou Heitor, assim que o viu. Não se atreveu a ficar onde estava, mas abandonou os portões e fugiu.

E o Pelida lançou-se atrás dele, confiante na rapidez dos pés.

(HOMERO, *Ilíada* 22, vv. 136-138)

14

Numa perseguição sem tréguas a Heitor pressionava o veloz Aquiles. Tal como quando nas montanhas o cão espanta um gamo de veado, levantando-o do seu leito, e persegue-o através de clareiras e vales; e embora o gamo lhe escape, oculto no matagal, o cão lhe descobre o rastro e corre até o encontrar – assim Heitor não conseguiu esconder-se do veloz Pelida. Quantas as vezes que ele tentava correr até aos portões dos Dárdanos para se abrigar nas muralhas bem construídas, na esperança de que os de cima repelisses Aquiles com dardos, tantas eram as vezes que Aquiles se lhe antecipava, obrigando-o a voltar para a planície. E ele não parava de correr ao lado da cidade. Tal como quando num sonho quem persegue não alcança quem foge, mas nem um consegue fugir, nem o outro consegue perseguir – assim nem como os pés Aquiles alcançava Heitor, nem este escapava.

(HOMERO, *Ilíada* 22, vv. 188-201)

O poema parece reforçar ainda mais esse suposta covardia de Heitor, ao fazê-lo aceitar enfrentar Aquiles apenas depois de um embuste preparado pela deusa Atena, que se metamorfoseia em seu irmão Deífobo, para incentivá-lo ao combate.<sup>1</sup> Mas é diante de sua frágil condição, levado a refletir seu próprio comportamento, que Heitor contradiz, em seus últimos momentos, esse suposta covardia e demonstra a grandeza de seu espírito, não pelo resultado da batalha, mas por não se permitir entregar a Aquiles:

De ti, ó filho de Peleu, já não fugirei, como antes  
três vezes à volta da grande cidade de Príamo, sem me atrever

---

1 Cf. Homero (*Ilíada* 22, vv. 216-249).

a parar para te enfrentar. Mas agora o espírito me incita  
a não arredar pé perante ti, quer eu mate, quer seja morto.

(HOMERO, *Ilíada* 22, vv. 250-253)

A cena que precede o combate físico entre Heitor e Aquiles demonstra, por outro lado, a bravura e a coragem de um ser humano que, diante do temor e da covardia de todos os outros seus companheiros de Troia, mediante a ameaça de Aquiles, busca coragem no interior de seu espírito, para sair das muralhas e lutar contra o semideus:

Assim ambos choraram, implorando seu filho amado  
com muitas súplicas. Mas não persuadiram o coração de Heitor,  
que aguardou até se aproximar o enorme Aquiles.

Tal como a serpente da montanha aguarda na toca um homem,  
tendo comido ervas malignas, com raiva terrível dentro dela;  
e fita com olhar medonho, rastejando e enrolando-se na toca –  
assim Heitor com sua coragem indefectível não cedeu,  
e encostou contra as muralhas o seu escudo luzente.

(HOMERO, *Ilíada* 22, vv. 90-97)

Essa contradição de comportamento não revela uma contradição de caráter. Heitor é humano e tem medo no momento mesmo do enfrentamento das intempéries que se lhe apresentam. Homero parece revelar, com isso, a natureza humana. Mas é importante perceber que esse momento só chega porque ele se faz corajoso, mesmo sabendo o inimigo mítico que irá enfrentar. A batalha de Heitor contra Aquiles, portanto, é muito anterior ao confronto físico com o semideus; começa desde o enfrentamento de sua própria humanidade, a fim de superar suas fraquezas e seus medos.

Homero busca não propriamente chamar a atenção para quem vai vencer a batalha; isto já é previsto. Sua atenção parece focar-se na fraqueza de um homem que se supera a si próprio e não se deixa subjugar,

sem dar luta, à ameaça semidivina. Heitor não supera a força física e o destemor de Aquiles, ao contrário, teme-o e perde a batalha, para além de vir a ter seu cadáver ultrajado.<sup>2</sup>

Perfurou atrás os tendões de ambos os pés  
do calcanhar ao tornozelo e atou-lhes correias de couro,  
atando-os depois ao carro. A cabeça deixou que arrastasse.  
Depois que subiu para o carro e lá colocou as armas gloriosas,  
chicoteou os cavalos, que não se recusaram a correr em frente.  
De Heitor ao ser arrastado se elevou a poeira, e dos dois lados  
os escuros cabelos se espalhavam, toda na poalha estava  
a cabeça que antes fora tão bela. Mas Zeus a seus inimigos  
o dera, para a vergonhosa profanação na sua própria pátria.

(HOMERO, *Ilíada* 22, vv. 396-404)

16

A ironia é que ambos têm uma relação *post mortem* de igualdade, mas enquanto Aquiles morre pela glória de seu nome, Heitor morre porque se entregar não lhe é uma alternativa válida. Este é o elogio de Homero à humanidade.

Se considerarmos o conjunto da *Ilíada* e da *Odisseia*, Homero trata do destemido Aquiles, a ira<sup>3</sup> encarnada, tornar-se, assim como seus rivais humanos de Troia, sombra no Hades, conforme podemos verificar na *Odisseia*.<sup>4</sup> Sua vitoriosa batalha contra Heitor nada lhe servira contra seu destino no além.

---

2 Para o tema da violenta desconfiguração do cadáver de Heitor por Aquiles, cf. o texto “La belle mort et le cadavre outrage” in *L’individu, la mort, l’amour: soi-même et l’autre en Grèce ancienne*, de Vernant (1996: 41-79).

3 Acerca da ira de Aquiles, cf. o artigo “A ira de Aquiles e as sensibilidades à violência na Grécia antiga”, de Grillo (2008).

4 Na *Odisseia*, o estágio mais longínquo da viagem de Ulisses é o Hades: “o reino dos mortos, onde se reúnem os mitos destituídos de seu poder, é o ponto mais distante da terra natal, e é só na mais extrema distância que ele se comunica com ela. Se seguirmos Kirchoff na hipótese de que a visita de Ulisses ao inferno pertence à camada mais



Na *Ilíada*, Homero vai ainda mais longe e fundamenta como modelo para a identidade humana um bárbaro, Heitor, elogiando não apenas a pátria, mas a humanidade, quando esta é capaz de superar suas limitações. A epopeia demonstra, com isso, como a fraqueza humana, em busca de autossuperação, tenta combater forças míticas que são tão poderosas que são capazes de travar até mesmo batalhas contra forças primitivas ainda mais poderosas, conforme vemos no caso de Aquiles contra o rio Escamantro.<sup>5</sup>

Mesmo sendo inimigo dos gregos, o herói troiano faz parte dos fundamentos de formação da identidade humana em Homero: sua humanidade não é exposta para reforçar a fraqueza e o medo humanos, pelo contrário, ela é exposta para que seja, dentro dos limites de sua própria natureza, superada. Essa dinâmica humano x semidivino simboliza esteticamente o espírito humano diante do confronto contra as forças míticas entendidas como insuperáveis.

Em nossos dias, ainda é famosa a postura militar dos gregos antigos. A *Ilíada* é certamente um modelo para a militarização das cidades-estados na antiguidade.

O declínio de Micenas, no século XII a.C., levou a Grécia, que chamamos atualmente de arcaica, a uma insegurança tal que as incessantes lutas (entre as várias pequenas comunidades que se seguiram ao declínio) levaram a formações de cidades-estado unificadas e soberanas, que, não menos que antes, enfrentaram fortes preocupações militares. Esparta surge, nesse cenário, como a *polis* que melhor se destacou enquanto força militar – suas bases educacionais, por exemplo, guardaram os ditames que lhe fizeram *jus* a essa fama.

---

antiga, propriamente lendária da epopeia, é aí também que encontramos o traço que – assim como na tradição das descidas de Orfeu e Hércules ao inferno – mais nitidamente se destaca do mito” (Adorno; Horkheimer 2006: 68). Se Adorno e Horkheimer, na linha de Kirchoff, estão certos, podemos afirmar que a essência destemível e irascível de Aquiles tornam-se sombra no Hades.

5 Cf. Homero (*Ilíada* 21, vv. 136ss).

Na Época Clássica, Esparta já se destacava pelo forte intento militar com que envolvia seus cidadãos. Esparta era uma verdadeira “máquina de combate”, uma “verdadeira cidade-quartel” (Ferreira 2010: 20)<sup>6</sup>.

A expressão *arete* (ἀρετή) modificou-se ao longo da história grega antiga; em Esparta, ela significa “excelência” em sentido militar. Ao modelo da homérica noção heroica de excelência, poetas espartanos cantaram, em seus poemas líricos, a grandeza e a nobreza da coragem na luta e na batalha, sem o medo da morte em prol de sua *polis*. A morte em batalha tornara-se um exemplo moral e heroico de respeito.<sup>7</sup> Esse tipo de educação buscava inculcar no cidadão a ideia de que o justo é servir a *polis*. Homero, nesse sentido, é largamente associado como o melhor modelo mítico-poético de Esparta. Em seus versos, ele relata a coragem em batalha como um modelo para a *arete*, entendida largamente como um tipo de destemor diante da morte.

Esparta tornou-se talvez a primeira *polis* a estabelecer a *hoplitia* enquanto princípio educativo. A expressão grega *hoplites* (ὀπλίτης) significa, podemos aqui sugerir, um tipo de “cidadão-soldado”. A preparação do cidadão, em Esparta, era, portanto, militar, no intuito de preparar a *polis* para o combate contra qualquer tipo de ameaça inimiga. A maioria ou todas as *poleis*, na verdade, tinham seus hoplitas, um tipo de infantaria para suas batalhas. Mas Esparta distinguia-se das demais, porque visava ao aperfeiçoamento militar de seus hoplitas, tornando-os verdadeiros soldados profissionais, mesclando, assim, cidadania e exercício militar.

A cidadania espartana, portanto, era dada por uma educação preparatória para a guerra. As crianças pertenciam ao Estado desde o nascimento, e, aos sete anos, eram retiradas dos pais e ficavam sob a posse do Estado, para uma educação rigorosamente voltada para a preparação

---

6 Estas expressões de Ferreira demonstram bastante bem o tipo de *paideia* militar a que estava inserida Esparta: “[e]ssa pólis era uma máquina de combate: vivia para ele e em função dele. Verdadeira cidade-quartel, as suas instituições haviam sido pensadas e dispostas para que os cidadãos estivessem sempre preparados e prontos a entrarem em combate. O tipo de educação instituído tinha o nome técnico de *agogê*.” (Ferreira 2010: 20).

7 Podemos observar esta questão no poeta Simônides (apud Ferreira 2010: 23).

do combate. O treinamento ia até os vinte anos de idade.<sup>8</sup> Na fase adulta, tinham constantes treinos militares.<sup>9</sup>

É nesse sentido que Esparta distinguiu-se das demais *poleis*. Da infância à fase adulta, o cidadão espartano dedicava-se à guerra e não a qualquer outra *thečne* como a agricultura, o artesanato ou o comércio. Preparar-se para a guerra tornara-se a finalidade da educação de seus cidadãos, e o treinamento militar, o meio para alcançar essa finalidade.

É natural portanto que, nos primeiros tempos, a excelência do homem — a *aretê* — fosse o ideal heróico, a coragem e destreza no combate e que, em consonância com isso, nos primeiros séculos da existência da pólis, a educação do jovem fosse essencialmente militar e visasse a aprendizagem directa ou indirecta do manejo das armas. (Ferreira 2010: 14)

O exercício militar foi tão comum em Esparta, que vários poetas, como Calino e Tirteu<sup>10</sup>, trataram de temáticas ligadas à guerra.

Mas Esparta não foi a única cidade-estado ligada ao imaginário militar. Mesmo Atenas, uma cidade-estado exaltada em nossa modernidade por seu sistema democrático, teve pouco antes de seu período clássico, nos séculos VI e V a.C., um espírito evidentemente militar, e isso é nítido em seu imaginário estético, conforme se observa em diversos vasos da época: várias temáticas relacionadas à guerra de Troia<sup>11</sup> que buscavam exaltar ideais heroicos, dentre elas a ideia da “bela morte”<sup>12</sup>.

---

8 Cf. Ferreira (2010: 21).

9 Dessa maneira, “[c]om uma vida familiar muito limitada, os Espartanos continuavam a viver em grupos, tal como combatiam, obrigados a tomarem uma refeição diária em comum nos chamados *syssitia*, e eram sujeitos a preparação física e a treino militar constantes, de modo a encontrarem-se sempre prontos a entrarem em combate” (Ferreira 2010: 23)

10 Cf. Ferreira (2010: 15-16).

11 Cf. Grillo (2010).

12 Essa perspectiva foi defendida principalmente por Vernant (1996).

A guerra de Troia, portanto, parece ter sido um grande modelo para a identidade militar de pelo menos algumas das cidades-estado mais conhecidas da Grécia antiga. Aquiles, por sua vez, é o protótipo de guerreiro exemplar, um modelo para essa *paideia* militar. Mas o fato é que, contraditoriamente, os excessos do semideus parecem, a todo momento, querer colocar em risco, no poema, toda a empreitada grega. Seu caráter irascível parece depor contra sua pátria, em seu desejo de investida contra seu líder Agamenon, justificada, é claro, pelo caráter aproveitador e covarde deste – outro ponto, aliás, que depõe contra os gregos na epopeia: fatos que, associados à finalidade banal dos espólios de guerra, denunciam a arrogância autodestrutiva dos gregos.

Mas, mais do que dar destaque a essa perceptiva militar, que já é bastante conhecida pela tradição, buscamos verificar o que transcende ao valor da ideia de pátria e destina-se ao valor do humano diante desse processo de militarização e defesa da pátria.

É nesse sentido que, apesar da derrota e da humilhação na batalha contra Aquiles, Heitor simboliza poeticamente, na *Ilíada*, a vitória contra a ira e a arrogância fisicamente insuperáveis corpo a corpo, ao prometer não profanar o cadáver de Aquiles, caso vença a batalha<sup>13</sup>, ao que recebe como resposta de Aquiles a seguinte negativa:

‘Heitor, não me fales, ó louco!, de acordos.  
Tal como entre leões e homens não há fiéis juramentos,  
nem entre lobos e ovelhas existe concordância,  
mas sempre estão mal uns com os outros –  
assim entre ti e mim não há amor, nem para ambos  
haverá juramentos, até que um ou outro tombe morto,  
para faltar com seu sangue Ares, portador de escudo de touro.

(Homero, *Ilíada* 22, vv. 261-267)

---

13 “Não profanarei vergonhosamente o teu cadáver, se Zeus / me der força para te vencer e eu te privar da vida. / Mas depois de te ter despido das armas gloriosas, ó Aquiles, / restituirei o cadáver aos Aqueus. E tu faz o mesmo.” (Homero, *Ilíada* 22, vv. 256-259).

É desconfigurando o cadáver de Heitor, que Aquiles reforça a grandeza de espírito do troiano. E é nessa linha de investigação que seguiremos para a próxima seção.

## **HEITOR: A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE HUMANA**

Foi muito comum, ao longo de nossa história no Ocidente, a exaltação do exercício militar na *Ilíada*, de Homero. Nessa exaltação, tanto Aquiles quanto Heitor são evidenciados como guerreiros exemplares:

Aquiles, o melhor dos Aqueus (HOMERO. *Ilíada*, II, vv.769), e Heitor, o melhor entre os Troianos (HOMERO. *Ilíada*, VI, vv.477), são os representantes máximos desse ideal no poema. Aquiles escolhe uma vida breve que trará a 'glória imperecível', em detrimento de uma vida longa sem ela (HOMERO. *Ilíada*, IX, vv.410-416); Heitor, mesmo convencido de que perecerá diante de Aquiles, deseja, em sua condição de guerreiro, transformar sua morte em 'glória imperecível' (HOMERO. *Ilíada*, XXII, vv.304-305).

(Grillo 2010: 34)

O ideal militar não pode ser negado na *Ilíada*, afinal a obra trata essencialmente de como um guerreiro deve buscar ser forte em batalha. Mais que a temática da guerra, todavia, a grandeza da obra está na postura e nas ações de cada guerreiro diante da guerra.

Mesmo com toda *paideia* militar na *Ilíada* de Homero – cujas personagens centrais, Aquiles (por parte dos gregos) e Heitor (por parte dos troianos), representam o ideal de guerreiro exemplar tão evidenciado pelos comentadores da obra ao longo da história – a obra não pode ser reduzida, sob pena de perder sua grandeza, a um poema de apologia militar.

Mais importante do que a própria postura heroica diante da morte das duas personagens<sup>14</sup> estão o caráter de Aquiles e o caráter de Heitor (e, embora não observaremos neste trabalho, o caráter de todos os outros guerreiros). É nesse sentido que Heitor, diante de sua natureza humana, mostra ter uma força de espírito maior do que a de seu oponente Aquiles, pois enquanto este literalmente escolhe a morte para a glória de seu nome<sup>15</sup>, Heitor, mesmo tendo tanto a perder de sua vida, não foge à morte. O sentimento expresso no momento da despedida de sua mulher e filho, relatado de maneira tão realista e humana, é uma evidência dessa perda:

Homem maravilhoso, é a tua coragem que te matará!  
Nem te compadece desta criança pequena nem de mim,  
desafortunada, que depressa serei a tua viúva.  
Pois rapidamente todos os Aqueus se lançarão contra ti  
e te matarão. Mas para mim seria melhor descer para debaixo  
da terra, se de ti ficar privada. Nunca para mim haverá  
outra consolação, quando tu encontrares o teu destino,  
mas só sofrimentos. Já não tenho pai nem excelsa mãe:  
meu pai foi morto pelo divino Aquiles,  
que arrasou a cidadela bem habitada dos Cilícios,  
Tebas de altos portões. Assassinou Eécion, porém não

22

---

14 A esse respeito, Redfield associa as ações humanas de Heitor ao trágico aristotélico e eleva a personagem troiana ao maior exemplo de herói do poema. Dessa maneira, mesmo que se corra o risco de afirmar que o poema não é uma mimesis dos detalhes da cultura de sua época, ele seria “intelligible to his audience”, demonstrando que “Men are as they have learned to be, and they think as they have learned to think.” (Redfield 1975: 79). Por isso, “Poetry is not about the typical but about the wonderful, because the wonderful gives rise to questions about probability and necessity.” (Redfield 1975: 79). Cabe ressaltar, aqui, que Vernant chama a atenção para o fato de Redfield sustentar que a *Ilíada* “funciona, assim, como a estilização narrativa das ambiguidades da guerra” (Vernant 2002: 384).

15 Para esta questão da glória do nome, com consequências que perduram mesmo depois da morte para os que ficam, cf. Edwards (1987).

o despojou das armas, por respeito em seu espírito;  
mas cremou-o vestido com a rica armadura,  
e por cima fez um túmulo: em redor plantaram ulmeiros  
as ninfas da montanha, filhas de Zeus detentor da égide.  
Quanto aos sete irmãos que eu tinha no palácio,  
todos eles num só dia desceram à mansão de Hades:  
matou-os a todos o divino Aquiles de pés velozes,  
no meio do gado de passo cambaleante e das brancas ovelhas.  
E minha mãe, que foi rainha debaixo da arborizada Placo,  
para aqui ele a trouxe com o resto dos despojos,  
mas depois libertou-a, tendo recebido incontável resgate;  
no palácio de seu pai foi abatida por Ártemis, a archeira.  
Heitor, tu para mim és pai e excelsa mãe; és irmão  
e és para mim o vigoroso companheiro do meu leito.  
Mas agora compadece-te e fica aqui na muralha,  
para não fazeres órfão o teu filho e viúva a tua mulher.

(Homero, *Ilíada* 22, vv.407-432)

23

Mas, para Heitor, ver esposa e filho subjugados a um inimigo tão cruel como o grego, sem dar luta, seria como consentir com a escravidão dos seus. A isto é preferível a morte sangrenta e humilhante pelas mãos de uma força semidivina – bravura que serve como modelo para os sobreviventes. Para Heitor, esta luta começa, portanto, muito antes do confronto físico com Aquiles, ela começa no momento mesmo em que decide não se entregar aos lamentos sentimentais de sua esposa e sair das muralhas de Troia, para enfrentar o semideus, já que entregar conscientemente tudo isso e também sua honra a Aquiles não lhe é uma alternativa válida. Não se trata de falta de sentimentos por parte de Heitor, pelo contrário, ele sabe o que está a perder da vida, mas ele prefere tentar até seus últimos esforços um combate, mesmo que desigual, a consentir pacífica e conscientemente que os seus familiares se tornem escravos dos gregos, perdendo, assim, sua honra diante do medo de perder sua vida.

A *Ilíada* não pode, portanto, ser reduzida à *paideia* militar, tipicamente espartana. Heitor, sendo estrangeiro, representa, melhor que o grego Aquiles, o princípio da identidade humana no Ocidente. O autorreconhecimento de seus próprios limites e a busca da superação de tais limites, nesse sentido, parecem constituir o cerne do elogio de Homero à humanidade.

Em uma passagem ainda de contextualização das principais personagens da guerra, no livro terceiro da *Ilíada*, uma disputa significativa revela bastante bem a postura de Heitor diante de uma batalha, e isto revela seu caráter diante da guerra. A despeito do medo que Alexandre demonstra de Menelau, Heitor repreende-o, dizendo que os Aqueus pensarão que ele combate em linha de frente apenas “porque é belo de forma, mas não por ser forte de espírito e alguém de coragem”<sup>16</sup> (Homero, *Ilíada* 3, vv. 44-45). A expressão “forte de espírito”<sup>17</sup> indica a causa da coragem humana: não há valor na forma atlética e bela de um guerreiro, se esta está vazia da força de espírito, vazia literalmente de “força no coração” (οὐκ ἔστι βίη φρεσίν), afinal esta força é a responsável pela superação dos próprios limites.

A resposta de Alexandre, aparente guerreiro dileto de Troia, a Heitor, merece, nesse sentido, algum destaque:

Heitor, visto que me censuras com razão, e não para lá da razão –  
sempre inflexível é o teu coração como o machado que, desferido  
através de uma prancha pelo homem conhecedor da arte  
de construir naus, aumenta o ímpeto de quem golpeia:  
assim inflexível é o espírito que tens no peito –,  
não me lances à cara os dons amáveis da dourada Afrodite.  
Não se devem rejeitar os dons gloriosos dos deuses,

---

16 οὐνεκα καλὸν εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσίν οὐδέ τις ἀλκή (Homero, *Ilíada* 3, vv. 44-45).

17 No original, uma referência direta à “força no coração”: βίη φρεσίν (Homero, *Ilíada* 3, vv. 45).



que eles próprios outorgam e que nenhum homem alcançaria por sua vontade. Mas se queres que eu lute e combata, manda sentar os demais Troianos e todos os Aqueus; coloca-me no meio, assim como a Meneleu dilecto de Ares, para combatermos por Helena e por tudo o que lhe pertence.

(Homero, *Ilíada* 3, vv. 59-70)

Heitor é considerado inflexível por não admitir que Alexandre fuja ao combate por um motivo vil como o medo. Enfrentar o medo é uma necessidade e uma obrigação na visão de Heitor. A força não está em se ter um físico atlético e uma forma física esbelta<sup>18</sup>, mas antes em se ter um espírito digno de se buscar a superação dos seus próprios limites.

Em sua defesa, Alexandre apresenta uma ideia muito difundida pela tradição na antiguidade: “Não se devem rejeitar os dons gloriosos dos deuses, / que eles próprios outorgam e que nenhum homem alcançaria / por sua vontade”<sup>19</sup> (Homero, *Ilíada* 3, vv. 65-66). Dito de outra maneira, enquanto para Alexandre a força e a coragem seriam dons dados pelos deuses aos homens, para Heitor tais qualidades seriam princípios conquistados pelos homens de acordo com sua vontade, ou melhor, com a força de espírito no coração.<sup>20</sup>

25

---

18 Cf. verso 54 do livro terceiro: “De nada te serviria a lira ou os dons de Afrodite”; trad. de Frederico Lourenço para οὐκ ἄν τοι χραΐσιμη κίθαρις τά τε δῶρ’ Ἀφροδίτης (Homero, *Ilíada* 3, 54).

19 οὗ τοι ἀπόβλητ’ ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα ὅσα κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκὼν δ’ οὐκ ἄν τις ἔλοιτο· (Homero, *Ilíada* 3, vv. 65-66).

20 Essa postura de Homero é um primeiro sinal, embora tímido, de questionamento contra a ideia de que a vontade humana é submissa à vontade dos deuses. Essa ideia é tão importante para os gregos, na antiguidade, que Platão se debruça contra ela em uma de suas imagens mais importantes: a recriação que faz do mito de Prometeu, no *Protágoras* (320c8-d6), em que a distribuição das qualidades aos animais terrestres é feita por seu irmão Epimeteu e, ao humano, por Prometeu. Protágoras indica, com esta imagem, que o fogo roubado por Prometeu teria dado ao ser humano a técnica necessária para a vida, mas não a sabedoria política, por isso o ser humano precisaria aprender a virtude para o convívio na *polis*, como se fosse possível transmitir qualidades de uma pessoa para outra; Sócrates, complementando o mito de Prometeu, diz que Zeus manda Hermes levar ao ser

Com isso, Homero apresenta, sem defendê-la, a ideia de que os deuses dariam aos homens certas qualidades: para Alexandre, dons de Afrodite, conforme se vê nos versos 64, 65 e 66 do livro terceiro<sup>21</sup>; para Menelau, dons de Ares, conforme se vê no v. 69 do mesmo livro<sup>22</sup>. Em outras palavras, Alexandre teria a beleza e a formosura, qualidades próprias de Afrodite, deusa do amor e da beleza, enquanto Menelau teria a bravura e a coragem, qualidades próprias de Ares, deus da guerra. Lutar contra isto, na fala de Alexandre, seria ir contra os próprios deuses; lutar contra isto, na fala de Heitor, seria uma virtude, uma força do espírito humano, para o bem do coletivo.

Homero faz Heitor sugerir que a vontade humana, ou seja, sua força de espírito, é capaz até mesmo de alterar as qualidades dadas pelos deuses ao ser humano. Dito de outra maneira, a natureza dá ao homem certas qualidades que poderiam ser alteradas de acordo com sua força de espírito. Assim, o que parece ser um sinal de inflexibilidade de Heitor revela-se como uma vontade profunda de superar até mesmo aquilo que a natureza, tornada representativamente mítica no poema, deu-lhe congenitamente.<sup>23</sup>

26

---

humano o respeito e a justiça, sem as quais não seria possível o fundamento da *polis*, por isso, para Sócrates, todos participam da virtude, embora não a pratiquem. Platão busca demonstrar, por um lado, a meu ver, a força da natureza congênita em um indivíduo, e, por outro, a necessidade do caráter humano em buscar mudar suas próprias qualidades congênicas, para que a virtude, um tipo de aprofundamento do (auto)conhecimento e não algo que se ensina ou se transmite, venha a ser uma prática para cada indivíduo. Desenvolvi alguns argumentos acerca da congenitura em Platão em um artigo intitulado “Intuitions about neuroscientific problems of the cure in Plato: the communication between *soma* and *psyche* in the *Charmide* and in the *Republic*”; cf. Coutinho (2015).

21 μή μοι δῶρ' ἔρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης (Homero, *Ilíada* 3, v. 64); cf. também a sequência desse verso, versos 65 e 66, na nota 19 deste trabalho.

22 αὐτὰρ ἔμ' ἐν μέσσω καὶ ἀρηΐφιλον Μενέλαον (Homero, *Ilíada* 3, v. 69).

23 A profunda semelhança entre essa ideia homérica e a noção de melhoramento de caráter da humanidade em Platão deve ser, aqui, entendida como um destaque. Recentemente, em 2017, aprofundei esse estudo sobre Platão em um artigo publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra: “A recriação do orfismo no *mythos* de Er: a descoberta da escolha do futuro da *psyche* em Platão”, cf. Coutinho (2017: 65-74).

Em Homero, Heitor na *Ilíada*, e não apenas Ulisses na *Odisseia*, representa um grande passo da humanidade contra seus próprios limites e, nesse sentido, contra as forças incompreensíveis da natureza, entendidas como forças míticas aparentemente incombateáveis. Heitor representa, juntamente com Ulisses, um dos grandes fundamentos para a formação da identidade humana no Ocidente.

Enquanto Aquiles é motivado pela eternização de seu nome, cuja ira é o mote central de suas ações, Heitor é motivado por uma perspectiva humana de superação de seus próprios limites, para que Troia não se torne uma nação escrava diante dos gregos, pelo menos não sem lutar até as últimas consequências.

Em uma passagem em que sua esposa lhe pede para não ir para a batalha, Heitor lhe responde da seguinte maneira:

A ela respondeu em seguida o alto Heitor do elmo faiscante:  
“Todas essas coisas, mulher, me preocupam; as muito eu me envergonharia dos Troianos e das Troianas de longos vestidos, se tal como um cobarde me mantivesse longe da guerra. Nem meu coração tal consentia, pois aprendi a ser sempre corajoso e a combater entre os dianteiros dos Troianos, esforçando-me pelo grande renome de meu pai e pelo meu. Pois isto eu bem sei no espírito e no coração: virá o dia em que será destruída a sacra Ílion, assim como Príamo e o povo de Príamo da lança freixo.”

(Homero, *Odisseia* 6, vv. 440-449)

Heitor admite ter aprendido ser corajoso. Isto nos revela que mesmo sendo filho de uma linhagem de honra e de nobreza precisou esforçar-se para seguir o caminho da coragem e manter-se nele. Homero parece querer nos ensinar que a força de espírito precisa ser superior à própria predisposição congênita de cada indivíduo. Heitor representa, nesse sentido, o auto-reconhecimento de seus

valores e de seus limites, e, posteriormente, a busca de superação de tais limites.

Heitor é humano, mortal, fraco comparado ao semideus Aquiles; este inspira-lhe um natural temor. Por isso Heitor precisa, como humano, superar suas fraquezas para tornar-se digno diante da vida, para não se entregar a subjugação das forças míticas. Nesse sentido, a superação do estrangeiro Heitor, e não o destemor do grego Aquiles, torna-se o modelo para a formação da identidade humana no Ocidente. O renome de seu pai, Príamo, o honrado rei de Troia, e o seu renome não significam a glória gratuita após a morte, mas antes suas posturas de caráter diante da guerra, aliás, diante da vida e da morte, para servir como modelo de autossuperação para seu povo, e mais, vindo de grego, para servir de modelo à humanidade.<sup>24</sup>

A maior prova de que, para Homero, a morte heroica e gloriosa, de que tanto trata na *Ilíada*, não é o melhor modelo a ser seguido pela humanidade surge na *Odisseia*. Sabe-se que, nela, o poeta sustenta a ideia de que os homens iriam, depois da morte, para o Hades, mas, diferentemente de um homem comum, um herói morto em batalha teria uma existência privilegiada no mundo dos mortos. Aquiles, como um herói de morte gloriosa exemplar, tornar-se-ia um tipo de “senhor” no Hades e, ao ser mencionado como um bem-aventurado por Ulisses, na *Odisseia*, parece fazer uma revisão crítica de sua escolha:

‘Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Ulisses.  
Eu preferiria estar na terra, como servo de outro,  
Até de homem sem terra e sem grande sustento,  
Do que reinar aqui sobre todos os mortos.’

(Homero, *Odisseia* 11, vv. 488-491)

---

24 Um passo que representa bastante bem essa postura de caráter diante da vida está representado na profunda compreensão de Heitor acerca da necessidade de superarmos, quando necessário, até mesmo nossos limites congênitos, representados nos dons divinos dados aos seres humanos; cf. Homero (*Ilíada* 3, vv. 59-70).

Homero dá voz a Aquiles, no Hades, e, com isso, acaba por alterar duas ideias centrais em suas epopeias: 1) a ideia de que as *psychai*, no Hades, são apenas sombras fantasmagóricas sem conhecimento ou vontade; 2) a ideia de que morrer prematuramente é uma glória.

Homero inverte, de tal maneira, a noção de fraqueza no poema: dar-se à batalha, em busca de uma morte gloriosa e prematura, é dar-se à promessa de uma eternidade histórica apenas. Dito de outra maneira, esta inversão de fraquezas demonstra a força humana de Heitor, que morre não pela glória de seu nome, mas por não ser uma alternativa entregar-se ao inimigo. Aquiles, por outro lado, desperdiça sua vida, para enobrecer seu nome<sup>25</sup> e, impressionantemente<sup>26</sup>, no contexto da epopeia de Homero, é capaz de refletir e criticar sua escolha.

A morte é inevitável para ambas as personagens, mas enquanto o destemido semideus Aquiles prostra-se diante dela por um tipo de glória histórica, o inconsistente<sup>27</sup> e humano Heitor não foge a ela, para não

---

25 A esse respeito do enobrecimento do nome, a partir de uma vida heroica, cf. King (1991).

26 Será preciso rever a sustentação de Reale, ao afirmar que a *psyche*, em Homero, “permanece como ‘imagem’ espectral do defunto, sem vida, sem capacidade de sentir, nem de conhecer, nem de querer” (2002: 70-71), afinal o passo em questão contradiz, em partes, sua afirmação. A visão de Robinson, nesse sentido, é mais ponderada e aconselhada, já que, em sua obra *As origens da alma: os gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles* (2010), ele faz uma profunda análise acerca da mudança de significado, de Homero para Aristóteles, do conceito de *psyche* (ψυχή); nessa obra, seu ponto fundamental é que, já em Platão, a *psyche* assume a ideia de inteligibilidade, que não aparece ainda fundamentadamente em Homero. Acredito que esta aparente contradição de Homero, fazendo a *psyche* de Aquiles refletir no Hades sobre sua escolha, embora sem inteligibilidade, flagra e evoca uma dialética em torno da postura humana diante da vida, antecipando, tímida e poeticamente, as discussões acerca do caráter intelectualivo da *psyche* humana que serão fundamentadas em Platão.

27 A expressão “inconsistente” busca expressar a ideia de que Heitor, embora apresente o temor diante de seu principal oponente durante a maior parte do poema, apresenta momentos em que age destemidamente. A este respeito Combellack apresenta importantes argumentos para discordar de Redfield em relação ao que ele estabelece como os três erros do troiano: “Hector makes three errors: his display of overconfidence at the end of Book VIII, his refusal to withdraw his troops in XVIII, and his resolve to stand and face Achilles in XXII (...) There can be no argument about his fatal error

se permitir subjugar, sem dar luta, pelas forças irreconhecíveis entendidas como míticas. É, pois, tomado pela fraqueza e pelo medo, em seus momentos finais, que Heitor se torna menos guerreiro, em sentido de força física e destemor, e torna-se mais admirável em força de espírito.<sup>28</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Homero influenciou de diferentes maneiras o processo de formação da identidade humana no Ocidente. Uma delas, a mais reconhecida pela tradição, é representada pela figura de Aquiles, que, por exemplo, tornou-se modelo para a *paideia* espartana e para grandes príncipes como Alexandre. Mas certamente estão em Heitor as primeiras representações da vontade humana de superação de seus próprios limites contra um sentimento de rendição às forças míticas da natureza, representadas, no poema, pela força e pela coragem sobre-humanas de Aquiles.

30

A *Ilíada*, dessa maneira, trabalha para além de uma ideia de educação militar. Ela elucida poeticamente a superação humana diante de seus próprios limites em meio a tantas intempéries, entendidas como forças míticas. Enfrentar-se a si próprio, buscando entender sua própria natureza, significa encontrar meios para buscar combater aquilo que

---

in Book XVIII. When he disregards Polydamas' advice here, he acts like a stubborn, arrogant fool, and his troops share his folly, as Homer himself tells us in one of his extremely rare personal comments. The other two passages are on an entirely different level, and I am not sure that they can properly be called 'errors' at all. In Book VIII, he feels a degree of confidence which a reasonable man might well feel under the circumstances, and Redfield himself grants that here Hector does not fall into a 'tragic error'." (Combella 1978: 82).

28 Esta leitura busca sustentar que aquilo que Vernant, no capítulo intitulado "A tragédia de Heitor", em seu *Entre mito e política* (Vernant 2002: 385), aponta como uma degradação de Heitor ao longo da epopeia, situando-o como um herói trágico, na linha de Redfield, podemos observar como consequência de sua força de espírito, já que esvaziando-se da característica tradicional da ideia de herói é que ele se torna o maior herói da epopeia.

parece ser incombatível como é o caso das forças entendidas como divinas ou semidivinas.

A violação ultrajante do corpo de Heitor demonstra o quanto as forças e as intempéries da natureza, tornada míticas, são avassaladoras diante da fragilidade e da condição humana. Por isso, a força física e a beleza corporal não devem subjugar a força do espírito que há no coração, pois elas são nada diante das irreconhecíveis forças da natureza. É pela força de espírito que o ser humano tem condição de buscar combater as forças da natureza. Combatê-las não significa vencê-las, mas antes, e em primeiro lugar, crer que pode enfrentá-las, para, em segundo lugar, poder enfrentá-las de fato, tornando-se, assim, um exemplo para a humanidade.

É pela força de espírito, e não pela força física, que o ser humano pode superar seus próprios limites e avançar em sua existência.

Este é o maior elogio de Homero à humanidade.

31

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Fontes primárias**

Homero, *Iliada*, Trad. Frederico Lourenço (2014), Lisboa: Cotovia.

Homero, *Odisseia*, Trad. Frederico Lourenço (2012), Lisboa: Cotovia.

Platão, *Protágoras*, in *Platone, tutti gli scritti*, Trad. Giovanni Reale (2008), Milano: Bompiani.

### **Fontes secundárias**

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2006), *Dialética do Esclarecimento*, Trad. Guido Antônio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Combella, F. M. (1978), “Review: Nature and Culture in The Iliad: The Tragedy of Hector. By James M. Redfield”, *Comparative Literature* 30. 1: 81-84.

- Coutinho, L. (2015), "Intuitions about neuroscientific problems of the cure in Plato: the communication between *soma* and *psyche* in the *Charmide* and in the *Republic*", *International Journal of Psychology and Neuroscience* 1. 1: 317-339.
- Coutinho, L. (2017), "A recriação do orfismo no *mythos* de Er: a descoberta da escolha do futuro da *psyche* em Platão", in G. Cornelli, M. C. Fialho, & D. Leão (orgs.), *Cosmópolis - mobilidades culturais às origens do pensamento antigo*, Coimbra: Coimbra University Press.
- Ferreira, J. R. (2010), "Educação em Esparta e em Atenas: dois métodos e dois paradigmas", in D. F. Leão, J. R. Ferreira, & M. C. Fialho (orgs.), *Cidadania e Paideia na Grécia Antiga*, Coimbra: Coimbra University Press.
- Edwards, M. W. (1987), *Homer, poet of the Iliad*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Grillo, J. G. C. (2008), "A ira de Aquiles e as sensibilidades à violência na Grécia antiga", *História: Questões & Debates* 48/49: 37-59.
- Grillo, J. G. C. (2010), "A guerra de Troia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C.", *Phoënix* 16: 32-49.
- King, K. C. (1991), *Achilles, paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley; Los Angeles: The University of California Press.
- Reale, G. (2002), *Corpo, alma e saúde - O Conceito de Homem de Homero a Platão*, Trad. Marcelo Perine, São Paulo: Paulus.
- Redfield, J. M. (1975), *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Robinson, T. M. (2010), *As origens da alma: os gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles*, Trad. Allaya Dullius et al., São Paulo: Annablume.
- Rocha-Pereira, M. H. (2006), *Estudos da História da Cultura Clássica - Cultura Grega (vol. I)*, Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Vernant, J-P. (1996), *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris: Gallimard.
- Vernant, J-P. (2002), *Entre mito e política*, Trad. Cristina Murachco, São Paulo: Edusp.



# **ENTRE O *LOGOS* DO POETA E O *LOGOS* DO ORADOR: MANEIRAS TRÁGICAS DE ARGUMENTAR EM ÉSQUILO E ANTIFONTE**

**BETWEEN THE POET'S *LOGOS* AND THE SPEAKER'S *LOGOS*:  
TRAGIC WAYS TO ARGUE IN AESCHYLUS AND ANTIPHON**

ANNA SILVA

INVESTIGADORA PÓS-DOC DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA  
UNIVERSIDADE DOS AÇORES

BOLSEIRA DA DIREÇÃO REGIONAL DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO GOVERNO  
DOS AÇORES

ANNA.C.SILVA@UAC.PT

ORCID.ORG/ 0000-0003-4552-189X

ARTIGO RECEBIDO A 28-12-2018 E APROVADO A 05-06-2019

**Resumo:** É no contexto dos crimes praticados por Clitemnestra para vingar o assassinato de Ifigênia que iremos sublinhar as relações entre a intencionalidade das ações e a livre deliberação. Também iremos apontar algumas afinidades que aproximam a habilidade retórica da rainha esquiliana com os eloquentes oradores dos discursos de Antifonte. Deste modo, pretendemos mostrar que tanto o poeta quanto o filósofo colocam em questão o problema da intencionalidade dos crimes de sangue ao explicitarem através da capacidade discursiva e

dialógica dos seus oradores a tensão existente entre a velha *práxis* da vingança e os novos códigos da legislação draconiana.

**Palavras-chave:** Ésquilo, Antifonte, crimes de sangue, retórica, *agon*.

**Summary:** It is in the context of the crimes practiced by Clytemnestra to avenge the murder of Iphigenia that we will underline the relations between the intentionality of actions and free deliberation. We will also point out some affinities that approximate the rhetorical skill of the Esquilian queen with the eloquent speakers of the discourses of Antiphon. In this way, we intend to show that both the poet and the philosopher call into question the problem of the intentionality of blood crimes by explaining through the discursive and dialogical capacity of their orators the tension between the old *praxis* of revenge and the new codes of draconian legislation.

**Keywords:** Aeschylus, Antiphon, blood crimes, rethoric, *agon*.

34

É a partir do século V a.C., período histórico no qual Ésquilo e Antifonte publicaram seus escritos, que as relações entre o uso público dos discursos persuasivos e a reflexão filosófica passam pela cidade, pela *polis*, por seus mecanismos de luta política *agonística*. Por esta razão, creio que há, em Ésquilo, um *continuum*, um processo de problematização conceitual em marcha, capaz de abalar a compreensão da condução cotidiana das ações privadas e políticas no que diz respeito à autonomia da vontade do sujeito moral e ao problema da justiça. Sendo assim, o grande interesse deste artigo é articular as reflexões conceituais trazidas pela tragédia com o discurso filosófico. Para este fim, utilizarei os discursos de Antifonte como signos da evidência da continuidade entre a reflexão esquiliana e a reflexão filosófica, continuidade que se dá de modo complexo, ou seja, comportando tanto rupturas quanto permanências.

Não é sem razão que muito se tem debatido sobre o sentido e a intenção dos crimes cometidos pela rainha Clitemnestra. No esforço de discernir em que medida o discurso trágico sobre as transgressões

cometidas pela rainha se inspira e se afasta das representações compartilhadas e usualmente admitidas na Atenas clássica, encontramos as pesquisas elaboradas por Nicole Loraux e Viviana Gastaldi.

Inicialmente, podemos então formular, juntamente com Nicole Loraux, a hipótese de que, para as “mulheres trágicas” a convivência do casamento com a morte simboliza o papel do feminino na cultura grega, indicando que a vida da mulher: “tira seu sentido fora de si e só se realiza nas instituições – casamento e maternidade – que ligam as mulheres ao mundo e à vida dos homens” (Loraux 1988: 51). Assim, em via de regra, as “mulheres trágicas” morrem por seus filhos e por seus maridos. Nicole Loraux confirma no plano das representações políticas a regra transmitida pela tragédia, ao utilizar como fonte a oração fúnebre de Péricles escrita por Tucídides e a epigrafia funerária. O discurso fúnebre não deixa dúvidas; a glória das mulheres (*kleos gynaiikon*) é “não terem glória,” pois:

“Essa é a vida que Péricles aconselhava no *epitaphios* às viúvas dos atenienses caídos em combate. A glória (*kleos*) dos homens é palavra viva, levada aos ouvidos da posteridade pelas mil vozes da fama: para falar da glória de uma mulher, desde o tempo em que Penélope afirmava que somente o retorno de Ulisses faria crescer sua *kleos* diminuída (*Odisseia*, XIX, 124-128), o único orador era o marido.” (Loraux 1994: 22-23)

35

Confinadas no silêncio da casa (*oikos*), distantes da morte viril e heroica, as mulheres ganham no discurso trágico um discurso não privado sobre a sua condição de esposas e mães, um discurso que narra como uma mulher deve morrer de forma violenta. Morte violenta que, segundo Loraux, está associada e destinada ao suicídio que sempre acontece dentro de casa, sem a navalha da espada, sem sangue, sem ruído.

É precisamente neste contexto que se atesta mais claramente o papel polêmico e heterodoxo desempenhado pela rainha Clitemnestra. A rainha não morre pelo marido, a rainha o mata. Não solidária à fragilidade servil das “mulheres trágicas”, ela degola o marido como se estivesse sacrifi-

cando um animal, faz jorrar seu sangue heroico com a espada, desfrutando do auxílio e da cumplicidade do seu amante, Egisto. Contudo, antes de matar o marido, Clitemnestra, a rainha adúltera, mata Cassandra, a profetiza troiana, amante do rei. Clitemnestra inverte, desde já, os papéis comumente desempenhados pelas mulheres e faz de Cassandra a esposa-amante que deverá morrer com o rei. O episódio do assassinato de Cassandra inscreve-se no prolongamento dos crimes cometidos contra a *xenia*, as leis de hospitalidade com relação aos estrangeiros, lei religiosamente representada por Zeus Hóspede (*Xenos*). Assim como Paris cometeu um crime contra as leis de hospitalidade (*axenia*), ao raptar Helena, e, assim como Helena cometeu o crime sexual do adultério (*moicheia*), condenando Tróia à destruição, Clitemnestra também desencadeia uma crise familiar e política, pois, ao violar os direitos de hospitalidade devidos a Cassandra e os laços de matrimônio devidos a Agamêmnon, irá condenar Argos à destruição. Pelos delitos do *oikos*, duas cidades serão tragicamente marcadas pela destruição da guerra.

36

É nessa linha de reflexão acerca dos delitos do *oikos* que a helenista Viviana Gastaldi se aproxima consideravelmente dos problemas concernentes à configuração do direito penal na cena trágica, ao colocar em evidência o descompasso entre as normas ideais e as práticas sociais. Desta perspectiva, é a partir dos crimes privados que se evidenciam na tragédia esquiliana as normas que orientavam a relação entre estrangeiros e a conduta sexual das mulheres (Gastaldi 2001: 32-37). Assim, parece-me adequada a posição de Gastaldi, ao afirmar que, na *Oresteia*, as censuras e julgamentos de valor que emanam dos delitos do *oikos* constituem uma pragmática que possibilita estabelecer com maior precisão o grau de responsabilidade dos infratores do ponto de vista normativo (2001: 45-48).

Mas, todo esse jogo essencial entre as práticas sociais e as normas ideais não faz mais que introduzir um novo problema: saber como o poeta define o crime, aproximando o discurso poético do discurso jurídico e revelando a nós leitores a intenção da interação dos gêneros discursivos,

assim como a intencionalidade das ações concebidas como problema filosófico. Sendo assim, desejo redirecionar algumas das conclusões acuradas apontadas por Loraux e Gastaldi, pois, se a perspectiva do *oikos* e do *logos* trágico sobre os crimes de sangue explicam, em parte, as atitudes de Clitemnestra com relação à regulação jurídica da *polis*, não o faz integralmente. Tomo como ponto de partida as disputas *agonísticas* dos tribunais reelaboradas por Êsquilo no domínio das técnicas de composição poética, visto que, é na oposição dos pontos de vista (*agon*) apresentados no primeiro diálogo entre Agamêmnon e Clitemnestra que aparecerão unidas poesia e retórica<sup>1</sup>.

Após ouvir o rei pronunciar diante do coro de anciãos as histórias das glórias guerreiras, que abrilhantam ainda mais o seu poder político, a rainha fala como a esposa servil e fiel que durante a ausência do rei vivenciou na intimidade doméstica muitas aflições que foram produzidas pelos falsos rumores da morte do marido, descrevendo com aparente veracidade tudo o que aconteceu no *oikos*:

“Não por outros, por mim mesma direi a vida  
triste quando ele estava em Ílion.  
Primeiro a mulher sentar-se em casa  
a sós sem o marido é horrendo mal  
ouvindo-se muitos rumores perversos,  
e chegar um após outro e proclamar

---

1 Em seu livro *L'agon dans la Tragédie Grecque*, Duchemin nos mostra que o primeiro registro literário da palavra *agon* está em Homero (1968: 11). Este poeta utiliza, no canto VII da *Ilíada*, versos 297-298, a expressão: *theion dysontai agona*, para designar a “assembleia dos deuses”. O termo *agon* também comparece com muita frequência nos tribunais atenienses para nomear o duelo oratório dos litigantes. Nos discursos dos oradores, como observa Duchemin, a palavra *agon* serve para nomear o processo no qual uma causa é exposta a julgamento. No *agon* trágico, os deslocamentos sucessivos dos discursos e a oposição dos pontos de vista neles presentes, enquanto não encontram seu termo na proclamação da sentença final, servem de inspiração à arte dramática. As improvisações e as técnicas teatrais eram de grande ajuda aos oradores, quando estes buscavam persuadir em favor das suas teses.

no palácio outra dor pior que o mal;  
 e feridas se este homem teve tantas  
 quantas fama canalizou ao palácio,  
 ele tem furos a contar mais que rede.  
 Se fosse morto como amiudavam falas,  
 qual tricorpóreo Gérion alardearia  
 ter recebido tríplice manto de terra.  
 Por causa de tais rumores perversos  
 outros soltaram à força muitos laços  
 em cima de meu pescoço preso.  
 Por isso o filho aqui não está presente  
 como devia, penhor do pacto meu e teu,  
 Orestes, e que isto não te admire:  
 dá-lhe abrigo o benévolo hospedeiro  
 Estrófilo da Fócida, por prevenir-me  
 de dúplice dor: o teu perigo em Ílion  
 e se um desgoverno aclamado pelo povo  
 derrubasse o Conselho por ser congênito  
 aos mortais mais pisotear a quem caiu.  
 A impetuosa fonte de minhas lágrimas  
 está extinta, não há nenhuma gota.”

(*Agamêmnon*, v.861-888)

De tanto sofrer, de tanto desejar a morte através das várias tentativas de suicídio, a rainha mostra que se fortaleceu e já não sente mais aflição alguma. Porém, tudo não passa de aparência enganadora. De qualquer modo, a falsa veracidade das suas palavras acaba por ser ofuscada pelas palavras que ela utiliza para descrever a acolhida que preparou para receber o marido, concedendo-lhe as honras que são dignas de um deus:

“Com tais palavras faço-lhe as honras.  
 Inveja esteja ausente, muitos males antes

suportamos. Agora, ó cabeça querida,  
desce desse carro, sem pôr no chão  
o teu pé devastador de Ílion, ó rei.  
Por que tardais, ó servas, incumbidas  
de cobrir o chão da via com as vestes?  
Rápido se cubra de púrpura o acesso  
à casa inopina a que Justiça o guia.  
No mais, a mente não vencida por sono  
fará com os deuses o justo destino”. (v.903-913)

Evidentemente, Clitemnestra deseja conquistar a confiança de Agamêmnon ao pronunciar esse longo discurso repleto de ambiguidades. Na fala da rainha, receber o rei como herói, significa recebê-lo salientando sua relação individual com as divindades. As considerações apresentadas pela rainha, ao justificar essa acolhida digna dos deuses, torna-se ambígua justamente porque além do sentido imediatamente percebido da recepção honrosa que deve ser oferecida ao rei, outro sentido é perceptível do ponto de vista dos acontecimentos futuros. A distinção entre o dado imediato e o crime futuro pretende mostrar, por exemplo, que “púrpura” é tanto a cor dos tapetes reais como é também a cor do sangue real que será derramado. Curiosamente, contudo, essa ambígua fala da rainha, que tanto sofreu diante da morte imaginária do rei durante a guerra de Tróia, não supõe o convencimento imediato do rei, mas implica antes em construir o momento oportuno (*kairos*) para o debate de opiniões contraditórias. Como oradora, a rainha utiliza com desenvoltura os recursos próprios do discurso retórico, como a dramatização da história e a importância dada às evidências circunstanciais. Trata-se, portanto, de um discurso retórico que é solidário com a técnica discursiva apresentada por Antifonte em seus discursos<sup>2</sup>. Pode-se ler os

39

---

<sup>2</sup> No artigo *Athenian Homicide Law*, M. Gagarin afirma que os casos de homicídio em Atenas não eram encaminhados exatamente do mesmo modo que hoje em dia. Para Gagarin, muitos casos hoje são decididos pelas “evidências científicas”, enquanto

discursos de Antifonte, comparando-os com os discursos de Clitemnestra, considerando-os como um acervo de artifícios verbais que revela o gosto acentuado do orador pelos temas das artimanhas da tagarelice lacrimosa e do engano perigoso do lamento que sempre evoca um funesto destino.

A esse respeito, tomemos como exemplo a segunda *Tetralogia*. Neste discurso de escola, Antifonte apresenta um caso peculiar de assassinato involuntário<sup>3</sup>. Dois jovens se exercitam no ginásio lançando dardos. Acidentalmente, um deles atinge o colega com o dardo, ferindo-o mortalmente. É o pai da vítima que apresenta a acusação:

“...meu filho, atingido pelas costas, no ginásio, pelo dardo deste rapaz, morreu imediatamente. Eu não o acuso de ter matado voluntariamente, mas involuntariamente: 2 – O fato porém de ter sido involuntário não me impôs menos infelicidade do que teria imposto, se fosse voluntário. Peço-vos que tenhais piedade dos pais privados do filho, que deploreis a morte prematura da vítima, que expulsey de todos os lugares dos quais a lei expulsa o assassino, não tolerando que toda a cidade fique manchada por causa dele.” (β α 1-2)

Deve-se ver no lamento do orador a versão esquiliana do sofrimento imposto a Clitemnestra por um infortúnio inesperado. Ao fazer a acusação, a violência do sofrimento e do infortúnio não merecidos, que não foram

---

os oradores atenienses, sobretudo Antifonte, confiavam muito mais nas “evidências circunstanciais”. Por essa razão, os oradores atenienses buscavam contar uma “história plausível”, com “caracteres convincentes”, ao invés de buscar o rigor do método científico como fazem os juristas modernos (Gagarin 2003: 5-6).

3 Sobre o tema do assassinato involuntário temos, como exemplo, a discussão entre Protágoras e Péricles sobre a imputabilidade da culpa no campo do Direito. O testemunho de Plutarco, em seu livro *Vida de Péricles*, reconstitui esta discussão nos seguintes termos: “Como alguém, no *pentathlon*, havia ferido, involuntariamente, Epitimo de Farsala com um golpe de lança e o havia matado, Péricles passou um dia inteiro discutindo com Protágoras sobre se era a lança ou o lanceiro, ou os juízes que eles deveriam, segundo o raciocínio mais justo, considerar como o culpado deste acidente”. Plutarco. *Vida de Péricles* 36. DK 80 A 10.



buscados ou cultivados, passa a influenciar toda a argumentação e as súplicas do orador. Certamente, o essencial é que Antifonte, assim como Êsquilo, não deixa lugar algum ao assentimento do seu orador diante de um sofrimento desesperador.

Em contrapartida, o pai do acusado, em seu primeiro discurso de defesa, julga conveniente transferir a responsabilidade do acidente para a vítima que se posicionou “voluntariamente” sob o trajeto do dardo, que “errou o local onde ela poderia correr sem ser atingida”.

“... Pois ele [o acusado] padecerá penas ímpias se tiver de carregar os erros que não lhe convém. E eu que sou tão inocente quanto ele, mais do que ninguém, chegarei a uma infelicidade ainda maior. Por causa da perda do meu filho, eu seguirei o resto dos meus dias numa vida impossível de viver, e privado do filho eu serei enterrado vivo. 11 – Tomeis, pois com piedade a infelicidade que chega a este jovem sem sua falta, e o sofrimento desse velho e pobre que eu sou; não nos torneis desgraçados por vossa condenação, mas sede piedosos e absolvei. Pois o morto, que se jogou em desgraças, não fica sem vingança e não é justo que nós tenhamos de sustentar estes erros. 12 – Sendo estes os fatos, guardai pudor diante da piedade e da justiça, e de modo santo e justo absolvei-nos, e não jogueis os dois, pai e filho, nas mais miseráveis desgraças fora de época.” (B β 10-12)

41

Assim, o argumento que finaliza o primeiro discurso de defesa mostra que a falta voluntária que a vítima cometeu contra si mesma, além de atrair a punição que a matou, ameaça lançar ao mais trágico infortúnio o orador e seu filho que, injustamente, é visto como réu. Pobre acusado, nessa morte ninguém saberia distinguir claramente o assassinato involuntário do suicídio. Mas, evocando o sofrimento decorrente da escolha da própria vítima e os infortúnios ainda maiores que podem ser produzidos por uma injusta condenação, o orador declara, suspirando lacrimosamente, que o seu trágico sofrimento pode vir a se alastrar pela cidade

na forma de *miasma*. Em suma, para Ésquilo, como para Antifonte, há uma estreita interação entre a ordem usual do discurso retórico que visa persuadir argumentando e a enunciação consagrada aos agudos ecos da dor excessiva de um sofrimento que se inscrevem no fundo dessa tensão que opõe os apelos afetivos ao pensamento retórico normativo mais fiel à conveniência da lógica jurídica.

A construção das emoções produzidas pelo uso retórico dos apelos afetivos é muito adequada para propor demonstrações mais complexas dos diversos aspectos da realidade jurídica, ética e política. Praticando a retórica dos apelos afetivos, os oradores de Antifonte buscam atrair a confiança dos juízes, enquanto Clitemnestra, a oradora trágica de Ésquilo, busca atrair a confiança de Agamêmnon. Como resposta ao discurso da rainha, a reação do rei mobiliza a deliberação a respeito da sua própria autoimagem, do seu auto conhecimento sobre o que é adequado para escapar dos perigos que aterrorizam os mortais quando desejam as honrarias adequadas apenas aos deuses.

42

“Progênie de Leda, vigia de meu palácio  
Falaste como convém à minha ausência.  
No mais, não me amoleças à maneira  
de mulher, nem como a um bárbaro  
não me aclames prostrada aos gritos,  
nem com vestes cubras o invejável  
acesso, Deuses assim se devem honrar;  
sobre os enfeitados adornos, mortal  
não tenho como andar sem pavor.  
Dêem-me honras de homem, não de Deus.” (v.914-925)

Essa fala é um dramático prelúdio ao torneio *agonístico*<sup>4</sup> no qual se esconde ainda mais a falsa modéstia do rei. Importa ressaltar a efetiva

---

<sup>4</sup> Na história da tragédia esta é a primeira peça onde o *agon logon* aparece em sua forma embrionária. Este tipo de debate aparece em Ésquilo de uma forma muito diferente

presença de uma retórica dos afetos que deseja agir sobre a expectativa da rainha pelo caminho inverso, ou seja, destruindo justamente as expectativas dominantes pela recusa do rei ao elogio de si mesmo. Desse modo, o desempenho no debate *agonístico* é tudo o que conta e apenas dele depende a vitória da rainha enquanto oradora.

Vejamos o confronto iniciado pela rainha. Ela quer mostrar que ele devia aceitar ser tratado como um deus.

Clitemnestra: “Diz-me isto não contra o que sentes”.

Agamêmnon: “Sabe que não desfiguro o que sinto”.

Clitemnestra: “Por temor aos deuses prometerias esse ato”?

Agamêmnon: “Se competente sábio indicasse esse rito”.

Clitemnestra: “Que te parece Príamo faria se vencesse”?

Agamêmnon: “Parece-me que andaria sobre os enfeites”.

Clitemnestra: “Não tenhas pudor de humana repreensão”.

Agamêmnon: “O clamor do povo porém tem grande força”.

Clitemnestra: “Quem não desperta inveja não merece zelo”.

Agamêmnon: “Não é de mulher o desejo de combate”.

Clitemnestra: “Aos faustos convém deixar-se vencer”.

Agamêmnon: “Estimas tanto a vitória neste combate”?

43

---

com relação ao *agon logon* presente nas obras de seus sucessores Sófocles e Eurípides. Segundo Duchemin, nas peças de Ésquilo sempre encontramos uma última tentativa apaziguadora antes de se instaurar o conflito. É como se o poeta adiasse este momento de hostilidade entre os personagens. Duchemin observa que não podemos classificar como cena de *agon* toda cena de debate, visto que a cena de *agon* é definida tanto pelo confronto de dois pontos de vista contraditórios, como pela presença da simetria entre as falas das personagens que participam do duelo oratório. Tal simetria é estabelecida pelo emprego dos versos estíquicos ou esticometria que são versos metricamente iguais, onde a simetria dos versos é estabelecida pelo tempo que cada orador tem para discursar. Esta contagem do tempo é análoga à que ocorre nos processos jurídicos onde, o tempo é marcado pela clepsidra. Outra característica importante das cenas de *agon* é a presença das réplicas curtas, onde ocorre a mudança do pé métrico que passa do tetrâmetro trocaico, ritmo dos diálogos líricos, ao trímetro iâmbico. Essa última forma de versificação é a que mais se aproxima da fala comum, ao contrário das partes líricas, por isso é o verso que aparece nos diálogos entre as personagens (Duchemin 1968: 40-46).

Clitemnestra: “Deixa-te persuadir, concede-me poder”.  
Agamêmnon: “Se isto te agrada, descalcem-me logo  
os sapatos, servis anteparos dos pés,  
e ao pisar nestas púrpuras dos deuses  
não me atinja de longe a inveja do olho.  
Grande é o pudor de arruinar o palácio  
pisando opulência e tecidos preciosos.” (v. 931-948)

Os estímulos afetivos produzidos pelo discurso emocionado da rainha e pelo *agon* conduzem o rei à ação, motiva-o a cometer uma *hybris*. Vitoriosa na disputa oratória, a rainha age como os oradores de Antifonte e retorna contra seu adversário o argumento muito forte de que ele se serviu. Com o deslocamento das oposições dos pontos de vista, a demiurgia do *logos* retórico se estabiliza na própria reivindicação de uma ação. Constata-se que, nesse ponto, tudo se converte da literatura para a sofística. Nesta conversão, tudo o que resta é o vínculo com aquilo que na tragédia é o mais propriamente sofístico: a disputa e a deliberação que visam por natureza fazer com que sejam tomadas decisões precisas e pontuais. No registro que nos interessa aqui, podemos ampliar ainda mais o campo de alcance desta cena de *agon* se considerarmos que é nela que Clitemnestra anuncia de forma ambígua o assassinato que irá cometer e que Agamêmnon pronuncia de forma profética suas últimas palavras, pois, na cena seguinte, tudo o que ouviremos do rei serão os gritos terríveis da dor mortal vindos dos golpes cortantes e sanguinários da rainha regicida. Desse ponto de vista, a disputa *agonística* tira proveito das ambiguidades para estabelecer uma estrutura regrada que, ao invés de embaralhar os sentidos, propicia a clareza imparcial do discurso demonstrativo (*apodítico*) que visa expor a exatidão dos fatos (*akribeia*) e a verdade das suas causas (*aletheia*). Pode-se apreender, na órbita desse domínio demonstrativo, como a evidência da premeditação do assassinato do rei por parte da rainha deve-se à sua vitória no *agon* e à pergunta retórica feita por ela: o que Príamo teria feito se tivesse

vencido? A pergunta abarca uma dupla referência: primeiro refere-se à decisão do rei em aceitar ou não as honras destinadas aos deuses; depois refere-se à possibilidade do rei Príamo ter perpetrado o assassinato de Agamêmnon caso o seu exército saísse vitorioso na guerra. A resposta afirmativa e mais evidente dada pelo rei introduz a série de relações e de condições que estabelecem o juízo prático:

opinião→ convicção→ *logos agonístico*→ decisão. Esta sequência faz convergir sobre o *logos agonístico* domínios que separaríamos em territórios epistêmicos como os da ética, da política, da lógica, do direito, da poesia e da retórica. A cena trágica da *Oresteia* pode ser considerada o lugar dessa convergência. Este sentido do *logos* impõe-se para compreendermos como se conjugam a deliberação, a ação e o discurso. Tem-se aí a matriz da investigação filosófica sobre o *logos* poético e o *logos* retórico. O que implica que o significado filosófico dessas práticas discursivas só é garantido ao fazer-se do *logos* um juízo, um raciocínio que mostra uma decisão.

Este entrelaçamento entre o *logos* do poeta e o *logos* do orador, foi desenvolvido por Antífonte no discurso de *Acusação contra a Madrasta de Assassinato por Envenenamento*. Neste discurso, o orador, filho da vítima, precisa convencer os juízes que seu pai foi assassinado com intenção e premeditação (*epiboules kai proboules*). A madrasta do orador, acusada por ter instigado o crime (*bouleusis*), preparou um veneno mortal (I,3). Segundo o orador, a madrasta tenta esquivar-se das acusações afirmando que não preparou um veneno, mas, sim, uma poção do amor, um filtro mágico, afrodisíaco, que deveria reacender a paixão do marido ao invés de causar a morte (I, 9). Momento oportuno para o orador declarar aos juízes que a madrasta agiu como Clitemnestra (I,17). A comparação é especialmente feliz, pois é regulada pelo senso de discernimento entre o que é próprio da retórica, por um lado, e o que é adequado à ficção poética, por outro. Assim, como no caso do poeta, a competência do orador inscreve-se na efetivação da persuasão delineada pela análise dos elementos constitutivos do caráter do criminoso. Para que os ouvintes do poeta e os ouvintes do orador sejam persuadidos que o assassinato

foi cometido por uma criminosa inescrupulosa, eles precisam apreciar a riqueza de detalhes oferecida pela pintura dos caracteres que representam o *ethos* transgressor. Nesse contexto, assim como a arte do pintor, competente em usar imagens, *mimetiza* o real com uma fidelidade precisa, a arte do orador e do poeta deve incitar os ouvintes a usufruírem da presentificação realista dos fatos passados que conduziram à ação criminosa, ao deslocar o *logos* do plano objetivo para o plano mimético.

Penso que essa compreensão dos deslizamentos do *logos* revela um elevado grau de consciência acerca do trabalho de composição e do bom domínio das técnicas literárias. De fato, Ésquilo e Antífonte, ao reunirem em seus escritos os gêneros discursivos, anseiam que o *logos* poético unido ao *logos* retórico produza a própria estrutura do conceito, suscitando, portanto, o problema de saber se tais deslizamentos, sendo operações do raciocínio e disputas de discursos, podem ou não corresponder com clareza aos fatos.

Ésquilo retoma o *logos agonístico* ao confrontar a gloriosa vingança da rainha com a reação desesperada do coro diante do rei assassinado. Toda a efervescência desta cena recebe seu tom dramático dos gritos de agonia do rei que ecoam dos recônditos privados do palácio. O rei pode ser ouvido, mas, não pode ser visto pelo coro. A dramaticidade é agudamente retratada pelos temores que dominam os sentimentos e as preocupações da comunidade política representada pelo coro de anciãos. O diálogo entre os componentes do coro retrata uma assembleia reunida para decidir se o palácio deve ou não ser invadido na tentativa de socorrer a vítima e flagrar a autora do crime. Toda a sonoridade dessa turba, por comparação hiper-realista com as assembleias democráticas de Atenas, deseja, em uníssono, a verdade dos fatos:

Corifeu: “Pelos gritos do rei, parece-me feita a façanha.

Decidamos juntos como seria infalível plano”.

Coreuta 1: “Eu vos direi minha proposta: que arautos conclamem aqui cidadãos em prol do palácio”.

Coreuta 2: “A mim parece que o mais rápido saltemos

e flagremos o ato com recém corrida espada”.

Coreuta 3: “Eu também participo de tal proposta:  
voto por fazer algo e não adiar a ação”

Coreuta 4: “Podem-se ver: preludiam executando  
como que sinais de tirania no país” (v. 1346-1355).

Coreuta 9: “Não se pode tolerar, é preferível morrer,  
a morte é mais doce do que a tirania”.

Coreuta 10: “Por indícios vindos de gemidos  
adivinharemos que é morto o rei”?

Coreuta 11: “É preciso claro saber para falar disto,  
conjectura é diferente de saber claro”.

Coreuta 12: “Sigo a maioria ao aprovar isto:  
Saber claro o que há com o Atrida.” (v.1364-1371)

A assembleia dos coreutas analisa e delibera propondo estratégias sutis e decisivas que visam preservar a ordem da *polis* contra a desordem da tirania. Viu-se que não pode haver erro, mas somente a ignorância, que deve logo ser superada pela necessidade excessivamente forte de elaboração da clara compreensão, do conhecimento seguro. Por isso é necessário que interfira a mutação da dúvida em verdade e dos indícios deve-se chegar à clareza de sentido. É assim que o mostrar do *logos* dialético do coro organiza as aparências e os indícios em demonstração. O coro, na qualidade de acusador, indica os conflitos de ordem política, orientado por uma exigência de explicitação tanto na formulação como na justificação dos motivos. O que é ainda mais surpreendente é que essa exigência não aparece reservada a uma elite ou a alguns iniciados, mas é estendida a toda a comunidade política. Essa exigência de explicitação deve ser tomada aqui em sentido forte. Ela não representa, apenas, o fato de tornar público, mas, sobretudo, o fato de tornar justificável, acessível e até mesmo contestável. A deliberação do coro termina com a decisão de agir, mas não é encerrada por isso. Ela continua, a meu ver, vinculada à decisão, enquanto contexto de inteligibilidade e de justificação, o qual

dá a possibilidade de reagir de modo racional e informado quando novas circunstâncias e novos desafios se apresentarem. A complexidade da deliberação do coro procura compreender e ao mesmo tempo é capaz de apontar a natureza das dificuldades ou dos conflitos que a responsabilidade da decisão deve resolver ou tornar menos dramático.

A crítica política presente no diálogo do coro é sucedida pela fala da rainha que ao narrar o assassinato, de forma detalhada, salienta o contraponto entre duas visões do crime: como clímax do distúrbio do *oikos* e como causa da desordem política, o que é determinante para a classificação do crime e para o estabelecimento da penalidade. Senhora soberana da dolo, da traição, da premeditação criminosa, a rainha confessa o crime com uma desenvoltura desconcertante. Desdenhando sua antiga fala, a rainha admite diante do coro que não sente vergonha “em contradizer muitas palavras antes oportunas” (*kairios eiremenon tananti eipein ouk epaiskhyntesomai* - v. 1372-1375). Mas é importante ressaltar que as duas falas, a antiga e a atual, divergem apenas na aparência. Sob duas formas diferentes elas esclarecem por uma mesma luz os meios secretos da premeditação do crime, elas sublinham, da mesma forma, a força brutal da vingança e os engodos da inteligência astuciosa. Pelo paralelismo das duas falas, apreendemos com maior clareza a definição que a rainha concede ao crime cometido. Os termos de que se serve a rainha para efetivar esta definição, “*emoi agon*” - *meu combate*, aplicam-se à relação de oposição que ela sustentou com o rei e com o coro desde o início da peça (v. 1377). Neste sentido, o emprego da palavra *agon* também confirma o parentesco deste termo com o contexto conflituoso dos litígios dos tribunais. Para matar o rei, a rainha atacou-o traiçoeiramente, de surpresa, armando-lhe uma emboscada, executada com premeditação (*ouk aphrontistos / não sem plano prévio* - v. 1377). Para o ataque, a rainha Clitemnestra utilizou com “grandiosa astúcia” (*megalometis* v.1426) a rede como arma, arma da astúcia, utilizada para imobilizar o rei facilitando assim o golpe mortal da espada<sup>5</sup>.

---

5 Este tema da astúcia foi investigado por Vernant e Detienne que exploraram a profundidade polissêmica do texto trágico em suas análises semânticas, evocando



Sem dúvida, o tratamento que a rainha dispensa ao coro de cidadãos, após a descrição do crime, retrata toda uma esfera da moralidade em que valores como o decoro, a honra, o amor e a piedade estão em choque com os interesses movidos pelo desejo de vingança. Assim, na cena de *agon* se explicita, inicialmente, que é preciso denunciar e sanar os excessos que presidem o reinado da rainha. Sobre este ponto, a posição do coro é capital. Sem nenhuma ambiguidade, ele condena a rainha e determina uma sanção pública:

Coro: “Ó mulher, que drogas provaste  
terrestre comível ou potável marinha  
e pragas clamadas do povo (*demothrous aras*)  
repeliste, rebateste? Serás sem pátria (*apopolis*),  
pesado é o ódio dos concidadãos” (v.1407-1411)

Em resposta, Clitemnestra reprovava o coro e exige punição para Agamêmnon pelo assassinato de Ifigênia:

49

Clitemnestra: “Agora me condenas (*dikazeis*) ao exílio do país,  
ódio de cidadãos e pragas clamadas do povo,  
outrora nada contrapusesse a este homem  
que desatento como da sorte de uma rês,  
sacrificou a própria filha, meu dileto parto.” (v.1412-1416)

---

com elegância as aproximações entre o crime da rainha e as técnicas da pesca e da caça. Primeiramente, observam os helenistas, o crime planejado com astúcia está estreitamente associado à própria deusa Métis. Deusa caracterizada pela finura de sua inteligência e de suas artimanhas, Métis representa nas narrativas poéticas o universo intelectual grego no que diz respeito à sabedoria prática e às habilidades técnicas úteis à vida. Contudo, advertem Vernant e Detienne, esta “forma particular de inteligência” aparece, nos registros literários, associada à traição, à mentira, ao engano (*dolos*) e ao êxito fraudulento quando utilizada pelas mulheres, pelos inimigos de Zeus e até mesmo pelos sofistas (Vernant e Detienne 2008: 31-39).

O comportamento criminoso da rainha incita no coro que fala a voz dos concidadãos, a voz da *polis*, um intenso sentimento de reprovação. A prescrição da punição do desterro indica que a rainha causou prejuízos irreparáveis à *polis*. Deste modo, desonrada e odiada perante a opinião pública, a rainha não tem como escapar da punição sancionada pela comunidade política. Em sua resposta, a rainha observa que foi condenada sem um processo justo, sem direito de se defender e utiliza para denominar a sua condenação sumária o termo *dikazeis*. Sobre o detalhamento da condenação e da punição coletivamente sancionada, podemos ressaltar que o recurso ficcional utilizado pelo tragediógrafo faz falar uma experiência jurídica muito distinta da experiência draconiana. Ainda que o coro adote o papel dos juízes que, orientados pelo código de Drácon, substituíssem a vingança privada pela punição institucionalizada, o mesmo não podemos afirmar acerca da condenação sumária, visto que, sem conceder à acusada o direito de defesa, sem promover a etapa do discernimento dos fatos que poderiam ter causado o crime, o coro em tudo se afasta do comportamento que seria adequado aos juízes<sup>6</sup>. De certo modo, não é exagero supor que a condenação sumária e a punição da rainha por parte do coro dos cidadãos canalizou as preocupações de Ésquilo com relação aos critérios instauradores da ordem jurídica adotados pelos tribunais da *polis* democrática. Desse modo, as imbricações da tragédia com a prática jurídica têm aqui lugar de destaque e, não por acaso, recebem a atenção dos helenistas que polemizam em torno do partidarismo democrático defendido pelo poeta<sup>7</sup>. Trata-se, de fato, de um ponto crucial. É indubitável que para empreender a análise desse tema específico, deveria haver aqui elementos favoráveis à distinção das intenções que motivaram a escolha do poeta por essa

---

6 A respeito da apropriação poética realizada por Ésquilo acerca da legislação de homicídio de Drácon e da sua relação histórica com o tribunal do Areópago, conferir: Leão 2010: 48-50.

7 Sobre a posição ideológica de Ésquilo como apologista dos tribunais democráticos, conferir: Meier 1995: 8-14 e Carawan 1998: 10-15.

forma tão particularizada de punição. Note-se, também, que deveria haver nesse ponto uma linha divisória infalível capaz de separar o mito da história da instituição do direito penal. Mas não há como distinguir a intenção do poeta e nem podemos separar o mito da história. Não devemos estranhar o desconcerto gerado por essas aporias. Embora o poeta não desconheça os dados da realidade que o cerca, é evidente que efetua cortes e elege determinadas perspectivas. Creio que o que está em causa para Êsquilo não é relatar a história, mas realçar o jogo ficcional, onde a prática jurídica retratada, em vez de vir a representar a confirmação do equilíbrio ideal ou real das instituições democráticas, revela a própria transitividade das noções mítico-religiosas na organização do pensamento jurídico.

Dessa perspectiva, acredito que, como pretende Gernet, a punição prescrita à rainha pelo coro foi inspirada pelo sentimento de reprovação expresso por uma concepção de justiça anterior ao momento da instituição das leis de Drácon e dos tribunais onde foram declamados os discursos de Antifonte. Esta concepção “primitiva de justiça” pertence ao domínio da *themis*, no qual, segundo Gernet, a noção do direito e as práticas do julgamento aparecem fortemente integradas à representação mítico religiosa do *kosmos*. Ao analisar a história do verbo *dikazein* e do substantivo *dike*, Gernet observa que suas primeiras ocorrências em Homero designam o julgamento dos deuses. No contexto da tragédia esquiliana e dos discursos de Antifonte, uma nova palavra passou a ser utilizada para expressar a noção homérica de julgamento. Com a palavra *krinein*, ressalta o helenista, a antiga concepção mítica passa a conviver com a nova por meio de uma linguagem religiosa advinda das práticas de interpretação dos oráculos. Interpretar, buscar e investigar o sentido de um delito deriva também de uma experiência religiosa tão difundida quanto aquela representada pela *dike* homérica. Contudo, a novidade mais radical trazida pelo termo *krinein* reside na abertura concedida para a interpretação crítica e para a divulgação pública daquilo que é objeto de julgamento (Gernet 2001: 445-447).

Neste sentido, compreender-se-á, então, que no texto trágico as práticas punitivas institucionalizadas pela *polis*, seu significado, sua função e sua utilidade social convivem com as normas mítico-religiosas que regulam a moralidade privada. Essa convivência assegura importantes conflitos, uma vez que as relações parentais e os laços de sangue dão acesso a uma associação natural que, em determinadas circunstâncias litigiosas, opõe seus interesses à associação artificial constituída entre as diferentes famílias que unem seus interesses com referência às leis da *polis*. Contudo, a unidade dos interesses politicamente ordenados não basta para estabelecer uma completa coerção dos deveres consanguíneos.

Para este tema dos deveres instituídos pelos laços de sangue, Clitemnestra concede um vigor prodigioso ao finalizar seu discurso *agonístico* diante do coro. Suas palavras têm valor afirmativo e categórico; ela anuncia e celebra sua aliança com o Nume.

52

Clitemnestra: “Agora corrigiste a sentença da boca,  
ao invocar o Nume (*daimon*)  
trinutrído desta estirpe  
por ele o desejo sanguinolento  
na víscera se cria, antes de cessar  
a antiga dor, novo cruor.” (v.1475-1480)

Que a astúcia criminosa da rainha implique para toda ordem instituída uma ameaça, que sua habilidade oratória se desdobre no domínio do adverso, para melhor confundir as hierarquias que pareciam mais sólidas, é o que expressa os perigos ligados à supremacia do Nume (*daimon*) que acompanha de perto a sua descendência. Na fala da rainha, o Nume, potência divina do além, intervém quando no mundo humano aparece momentaneamente rompido o equilíbrio de sua força na dispersão criminosa ou nos conflitos de sucessão. O Nume traduz, no mundo humano da tragédia esquiliana, os aspectos de instabilidade, de desordem e descontinuidade. Esta situação é explorada por Walter Burkert em seu

renomado estudo sobre a religião grega e nos dá a dimensão da natureza mesma do Nume e sua forma de manifestar-se:

“*Daímon* é um poder oculto, uma força que leva o homem a fazer algo, mas para a qual não pode ser nomeada a origem. Todo deus pode atuar como *Daimon*. Nem em toda a ação pode ser descoberto o deus por ela responsável. *Daimon* é o rosto oculto da ação divina.” (1993: 352-353)

“Rosto oculto” cuja fisionomia retrata um destino sinistro e que encontra sempre o meio e a via de se realizar, o *daimon*, assim definido por Burkert, representa no domínio das forças divinas nefastas a tão polêmica indistinção entre a causalidade divina e a causalidade humana do delito. Para Burkert, Ésquilo aponta uma contradição que reduz a representação autônoma do sujeito à incoerência das forças religiosas sinistras e ocultas. Contra esse cenário teórico, onde não se pode dizer que o sujeito da ação traz em si o princípio de seu crime, porque o crime atesta a causalidade das forças sinistras, é que se ergue a definição da responsabilidade criminosa explicitada no discurso da rainha, ao refletir os conflitos morais que deveriam ser julgados pela perspectiva isonômica do pensamento jurídico. Ora, mais do que reafirmar a autoria do crime diante das evidências apresentadas pelo coro, o discurso da rainha sobre o poder do Nume presentifica em cena os crimes do passado, do presente e do futuro. As palavras de Clitemnestra atualizam no espaço cênico os fatos do passado remoto ao mencionar os crimes antigos que nutriram o Nume, entrelaçando-os aos crimes por ela cometidos e, ao mesmo tempo, prenunciando a vingança matricida que está por vir.

Esse nexos é que se deve ter em vista quando Ésquilo nos revela que o *daimon* personifica a vingança e alimenta-se das mortes produzidas por ela (*alastor*, v.1500), realçando que é justamente a habilidade retórica da rainha que nos remete ao contexto judiciário no qual serão julgados os crimes motivados pelo desejo de vingança.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes Primárias

- Antifonte (2008), *Testemunhos, Fragmentos, Discursos*, Tradução de Luís Felipe Bellintani Ribeiro, São Paulo
- Antiphon (1954), *Discours*, Tradução de Louis Gernet, Paris.
- Antiphon (1969), *Tetralogiae*, Tradução de F. Decleva Caizzi, Milano.
- Ésquilo (2004), *Oresteia*, Tradução de Jaa Torrano, Rio de Janeiro.

### Fontes Secundárias

- Burkert, W. (1993), *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, Tradução de M. J. Simões Loureiro, Lisboa.
- Carawan, E. (1998), *Rhetoric and the Law of Draco*, Oxford.
- Duchemin, J. (1968), *L'agon dans la Tragédie Grecque*, Paris.
- Gagarin, M. (2003), *Athenian Homicide Law: case studies*, Center for Hellenic Studies on-line discussion series. <http://www.chs.harvard.edu/online>
- Gastaldi, V. (2001), *El Derecho en la Orestía de Esquilo*, Bahia Blanca.
- Gernet, L. (2001), *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris.
- Leão, D. F. (2010), "The Legal Horizon of the Oresteia", in E. M. Harris, D. Leão, & P. J. Rhodes (eds.), *Law and Drama in Ancient Greece*, London, 39-60.
- Loroux, N. (1994), *A invenção de Atenas*, Tradução de Mario da Gama Cury, Rio de Janeiro.
- Loroux, N. (1995), *Maneiras Trágicas de matar uma mulher*, Tradução de Mario da Gama Cury, Rio de Janeiro.
- Vernant, J. P., Detienne, M. (2008), *Métis: as astúcias da Inteligência*, Tradução de Filomena Hirata, São Paulo.

# “OS MITOS IMITAM OS PRÓPRIOS DEUSES”: PROJETO ALEGÓRICO E APROPRIAÇÕES MITOLÓGICAS EM *SOBRE OS DEUSES E O MUNDO*, DE SALÚSTIO

“THE MYTHS IMITATE THE GODS THEMSELVES”:  
ALLEGORICAL CONCEPTION AND MYTHOLOGICAL APPROPRIATIONS IN SALLUSTIUS’ *ON THE GODS AND THE WORLD*

PEDRO BARBIERI

FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PEDRO.BARBIERI.ANTUNES@USP.BR

ORCID.ORG/ 0000-0003-2821-9058

55

ARTIGO RECEBIDO A 21/12/2018 E APROVADO A 26/07/2019

**Resumo:** Pretendo apresentar os expedientes retóricos empregados por Salústio em seu *Sobre os Deuses e o Mundo* (séc. IV d.C.) de modo a investigar de que forma ele se insere na tradição de interpretação alegórica dos mitos e ainda indicar com quais pressupostos ele trabalha. Para tanto, examino os capítulos iniciais de sua obra e analiso os pontos principais de sua definição de mito, a necessidade de uma abordagem filosófica do mito e a tipologia mitológica que ele traça, alinhando essas passagens ao escopo mais amplo de todo o seu tratado.

**Palavras-chave:** Salústio, *Sobre os Deuses e o Mundo*, mito, alegoria.

**Abstract:** I intend to present the rhetorical stratagems employed in Salustius' *On the Gods and the World* (4th century AD) in order to investigate how he partakes in the tradition of allegorical interpretation of myths and also to illustrate the assumptions with which he works. To do so, I examine the opening chapters of his work and analyze the main points of his definition of myth, the need for a philosophical approach to myths, and the mythological typology he draws, aligning these passages to the broader scope of his whole treatise.

**Keywords:** Sallustius, *On the Gods and the World*, myth, allegory.

## 1 INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

56 Inevitavelmente, por estar sempre circunscrito a um contexto ou se inserir em determinada tradição, por tese ou antítese, todo o *corpus* de conhecimento em processo de irradiação ou mesmo em sua própria origem acaba por ter que lidar com mais do que seus próprios princípios e conjecturas. Impedido de isolar-se completamente, diversas estratégias podem ser tomadas, seja pela negação do objeto em diálogo, seja pela sua reinterpretação, conciliando-o à sua própria doutrina ou posicionamento<sup>2</sup>.

Um breve excurso historiográfico a respeito dos mitos demonstra o malabarismo ao qual eles estiveram sujeitos por parte de diversas tendências de pensamento, revisitando o passado em benefício do presente,

---

1 O presente estudo é resultado do curso de pós-graduação em Letras Clássicas “A Prática Mitográfica entre Gregos e Romanos”, ministrado pelo Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), durante o segundo semestre de 2018. Agradeço a ele tanto pelo próprio curso, que me inspirou a trabalhar com Salústio, quanto pelos instigantes debates acerca de mitografia e filosofia antiga. Agradeço também ao parecerista anônimo pelos comentários feitos. Todos os erros remanescentes no texto são de minha responsabilidade e autoria.

2 Parto aqui de alguns apontamentos de Skinner (1969), como o seu conceito de “falácia de domesticação”. Sobre esse tema, Tate resume de forma precisa: “the process of reading doctrine into the myths goes on side by side with the process of remoulding and extending the myths for one’s own purposes” (1927: 215).



atualizando o remoto para legitimar o contemporâneo. Há uma espécie de cadeia revisionista (alegorizante ou historicizante) e contrarrevisionista que atravessa a recepção mais antiga das fontes épicas (homéricas, hesiódicas e rapsódicas em geral) durante o período clássico até o Império Bizantino e a Renascença<sup>3</sup>. Entretanto, essas correntes hermenêuticas estariam sujeitas a toda espécie de falibilidade, interesses particulares e subjetivismos que delimitariam os horizontes de consciência dos intérpretes e mitógrafos, cada qual ao seu modo, de sorte que ler tais exegeses dos mitos pode eventualmente revelar mais sobre os próprios exegetas do que sobre os objetos em análise.

Disso se observa uma premissa inicial: antes da interpretação há sempre o objeto interpretado. Antes do comentador, o comentado. No caso, para usar uma terminologia trivial dessa área de estudo, antes do *logos* sobre o *mythos* existir, há o próprio *mythos* e, para que haja o *logos*, ele deve vislumbrar no *mythos* algo que permita a sua existência, ou seja, frestas na tecitura das narrativas mitológicas nas quais o discurso e certa explanação se façam necessários. Há aqui uma espécie de contraposição e complementaridade. A depender de alguns autores, a exposição racional poderia “substituir” ou “aprimorar” o mito, revelando camadas subjacentes que teriam sido mal lidas por comentadores contemporâneos ou anteriores. Por vezes, contudo, os elementos mitológicos e racionalizantes (ou mesmo filosóficos) estariam tão entrelaçados que distingui-los poderia até mesmo se tornar um processo artificial, uma vez que, com o passar do tempo, uma esfera passaria a se alimentar da outra para se desenvolver, compartilhando de alguns de seus caracteres<sup>4</sup>.

Um dos principais expedientes de que o discurso filosófico lança mão para trabalhar com os mitos é a ideia de alegoria. Trata-se de um recurso cruzado, que tenta estabelecer uma ponte entre a letra do mito e um subtexto especulativo ou transmissor do que se queria por verdade.

---

3 Um vasto e compreensivo panorama desse processo é apresentado em Brisson (2014).

4 Cf. Naddaf (2009).

Haveria uma dissonância entre a expectativa da audiência e os elementos constituintes do mito, o que é pontuado por Brisson (2014: 284-285):

A maior parte dos filósofos e dos historiadores quis, acima de tudo, “salvar os mitos”, tentando discernir, sob seu sentido literal, que podia chocar em um plano moral ou parecer ridículo em um plano científico, um sentido profundo em conformidade com as doutrinas mais recentes nos domínios da moral, da psicologia e até mesmo da física.

De modo a suspender o conflito entre o mito idealizado e o mito em si, os comentadores passaram a recorrer à ideia binômica de que as narrativas mitológicas comportariam simultaneamente uma leitura *latente* e outra *patente*. Caberia, no caso, ao filósofo deslindar a subnarrativa oculta sob o sentido mais manifesto da narrativa conhecida, o que, é evidente, poderia estar submetido a recortes tendenciosos por parte do hermeneuta ou, claro, a uma pareidolia conceitual, duas formas do que seria possível denominar de *superinterpretação*<sup>5</sup>.

58

Entra em cena Salústio, cuja identidade é um pouco disputada em virtude de dois indivíduos homônimos terem participado da comitiva do imperador Juliano, em meados do séc. IV d.C.<sup>6</sup> Uma vez participando da tradição platônica e, mais especificamente, neoplatônica durante a Antiguidade Tardia, Salústio estava numa posição de não somente fazer a manutenção das narrativas mitológicas a partir de uma perspectiva que legitimasse os seus interesses teóricos, mas também deveria de

---

5 O termo “superinterpretação” é próprio do vocabulário de Umberto Eco (2012), ainda que a exposição desses dois pontos especificamente (recorte e pareidolia) seja particular deste artigo e não esteja contemplada no livro de Eco da mesma forma. O problema mais evidente do recorte seria entregar-se a uma falácia *ad hoc*. No caso da pareidolia, penso em um reconhecimento equivocado de padrões e conceitos na leitura dos fatos ou fenômenos em decorrência de uma pré-determinação subjetiva ou investigativa. Em ambos os casos, vê-se o que se quer visto, amiúde ultrapassando o horizonte necessário, causal ou consequencial, do objeto.

6 Para esse debate, com argumentação convincente, cf. Rochefort 2003: x-xxi.

alguma forma proteger os valores pagãos do Cristianismo que florescia nesse período, uma vez que os seguidores da Escola de Atenas buscavam propagar as suas ideias também como um exercício político de resposta ao contexto social e religioso da época<sup>7</sup>. É justamente nesse contexto e tendo como justificativa o intervalo anacrônico tratado por Brisson entre expectativa (modelo teórico, moralidade historicizada) e o próprio objeto analisado (mito de fato) que Salústio irá apresentar um motivo para a existência da leitura alegórica (3.4):

Ἄλλὰ διὰ τί μοιχείας καὶ κλοπὰς καὶ πατέρων δεσμὰ καὶ τὴν ἄλλην ἀτοπίαν ἐν τοῖς μύθοις εἰρήκασιν; Ἡ καὶ τοῦτο ἄξιον θαύματος, ἴνα διὰ τῆς φαινομένης ἀτοπίας εὐθὺς ἢ ψυχὴ τοὺς μὲν λόγους ἠγήσῃται προκαλύμματα, τὸ δὲ ἀληθὲς ἀπόρητον εἶναι νομίσῃ;

Mas por que eles [sc. os poetas e filósofos] mencionam nos mitos casos de adultério, furtos, aprisionamentos paternos e demais absurdos? Acaso não é isso algo digno de espanto, feito com o propósito de que a alma, por força do absurdo manifesto, prontamente suponha que as palavras são véus e julgue que a verdade é inefável?<sup>8</sup>

Desde as interpretações de cunho evemerista e xenofaniano, diversas formas de contestação às narrativas mitológicas despontavam, de modo que o ateísmo passava a se tornar também um problema. Da mesma forma, haveria abordagens filosóficas que, no entendimento salustiano, estariam sendo negligentes no trato de elementos religiosos nos enredos mitológicos<sup>9</sup>. Diante disso, o que se verifica é que Salústio, na condição

---

7 Van den Berg 2001: 93; Rochefort 2003: xxiv; Brisson 2014: 191; Agosti 2015: 206.

8 Todas as traduções do texto são minhas. Sigo a edição estabelecida por Rochefort (2003). Para essa mesma linha de raciocínio, cf. Proclo, *in Plat. Rem Publ.* 1, 85-16-26.

9 Cf. Sallust. 18 e 19, capítulos nos quais o autor discorre sobre os ateus e pecadores em geral, demonstrando que tratava-se também de uma preocupação sua quando da redação do texto.

de defensor dos mitos, faz uso da própria arma com a qual os mitos eram atacados para superar os seus acusadores e para demonstrar um germe das verdades que ele próprio defendia nessas narrativas. Em vez de defender a mitologia por meio da própria mitologia (material intrínseco), ele o faz por intermédio da *filosofia*. O elemento “racional”, que em hipótese estaria em disputa com o mitológico, é empregado como arsenal para apresentar o valor do mito, que seria sua “antítese”. Esse expediente conciliatório adotado por Salústio, no qual convergem *mythos* e *logos*, e que deveria superar tais antinomias categóricas e idealmente excludentes entre si é justamente a alegoria, recurso amplamente empregado desde Teágenes de Régio (séc. VI-V a.C.) e o *Papiro de Derveni* (séc. V-IV a.C.)<sup>10</sup>.

Tendo em mente essa conjuntura brevemente delineada, pretendo apresentar os mecanismos adotados por Salústio nos capítulos iniciais do seu tratado *Sobre os Deuses e o Mundo* para analisar as estratégias empregadas tendo em vista o reaproveitamento dos mitos em prol do seu próprio projeto e, ao mesmo tempo, a sobrevivência do seu ecossistema especulativo<sup>11</sup>.

---

10 Cf. Gazzinelli 2007; cf. em especial cols. XVII-XXI, nas quais o comentador anônimo expõe como, por meio dos nomes divinos outorgados por Orfeu, cada divindade corresponderia a um aspecto profundo da realidade ou da esfera transcendental, de modo que onomástica alegórica e especulação teológica estariam implicadas uma na outra. Esse mesmo argumento paretimologizante aparecerá em Salústio (4.2, 4.8). Para mais sobre a tradição da leitura alegórica dos mitos, além do texto de Brisson (2014) amplamente adotado neste estudo, cf. Tate 1927, que já vê a ideia de alegoria nos textos de Ferécides e Heráclito, os quais, por sua vez, seriam antecessores dos mitógrafos nessa prática.

11 O foco do meu trabalho é principalmente metodológico, tendo em vista o possível rastreio de alguns estratagemas empregados por Salústio até o período clássico. Trata-se de uma arqueologia da formalidade da argumentação, não de seu preenchimento. Há uma tradição alegórica que precede o autor e da qual ele se utiliza, assim como os seus contemporâneos médio e neoplatônicos, que não estão em causa, uma vez que abordo o texto por uma contextualização retórica e não sincrônica ou contitudística. A análise diacrônica que proponho atende à ideia de “des-particularizar” o itinerário salustiano de modo a apresentar o processo pelo qual expedientes argumentativos disponíveis e incaracterísticos de uma doutrina são reaproveitados por seus adeptos, seja de forma deliberada ou irrefletida.

## 2 PROGRAMA E PRESSUPOSTOS

Nos capítulos iniciais de seu tratado, Salústio apresenta um esboço das principais diretrizes que norteiam o seu pensamento. O primeiro capítulo fala dos pré-requisitos por parte do ouvinte para adquirir um conhecimento que corresponda à ideia correta acerca da estrutura cósmica e divina (1.1):

Τοὺς περὶ Θεῶν ἀκούειν ἐθέλοντας δεῖ μὲν ἐκ παίδων ἦχθαι καλῶς, καὶ μὴ ἀνοήτοις συντρέφεσθαι δόξαις· δεῖ δὲ καὶ τὴν φύσιν ἀγαθοῦς εἶναι καὶ ἔμφρονας, ἵνα ὁμοίον τι ἔχωσι τοῖς λόγοις· δεῖ δὲ αὐτοὺς καὶ τὰς κοινὰς ἐννοίας εἰδέναι. (...) οἷον ὅτι πᾶς Θεὸς ἀγαθός, ὅτι ἀπαθής, ὅτι ἀμετάβλητος. (...)

“Aqueles que desejam se instruir sobre os Deuses devem ser bem guiados desde a infância e não ser nutridos com opiniões ignaras. É necessário também que sejam bons por natureza e sensatos, para que possuam certa semelhança com os ensinamentos. É necessário ainda que eles tenham conhecimento das concepções comuns (...), a saber: que todo Deus é bom, impassível e imutável. (...)”

61

Por ora, gostaria de destacar um elemento dessa passagem. Está implícita aqui uma perspectiva claramente neoplatônica do aprendizado: o discípulo deveria participar em certo grau da mesma natureza dos ensinamentos, ou seja, trata-se do conceito de *sympatheia*, um campo de afinidade ou experiência em comum por meio do qual entes de graus ontológicos distintos poderiam ser irmanados em virtude do compartilhamento de uma mesma natureza, garantindo a inserção do particular no universal e vice-versa<sup>12</sup>. Tal associação por meio de um índice interseccionável de equidade constante seria o fundamento de

---

12 Cf. Van den Berg 2001: 70-76, 94-5; Burns 2004: 114-116.

uma real compreensão, por exemplo, da esfera divina. O indivíduo que também nutrisse em si algo do universal estaria mais apto para aprender sobre esse mesmo universal. O argumento da *sympatheia* será retomado mais adiante por Salústio (3.2-3), dando ênfase especial à natureza dos mitos, que seria compatível com a própria natureza dos deuses.

O segundo capítulo, por sua vez, apresenta quais seriam as qualidades da *essência* divina. Trata-se, em suma, de uma cartilha de pressupostos que deveriam ser tomados como ponto de partida e ponto de chegada de toda especulação acerca dos deuses. O material mitográfico haveria de ser lido por essa chave para o melhor entendimento das narrativas divinas (2.1-3):

(...) αἱ τῶν Θεῶν οὐσίαι οὐδὲ ἐγένοντο, τὰ γὰρ αἰεὶ ὄντα οὐδέποτε γίνονται, αἰεὶ δὲ εἰσίν, ὅσα δύνάμιν τε ἔχει τὴν πρώτην καὶ πάσχειν οὐδὲν πέφυκεν. Οὐδὲ ἐκ σωμάτων εἰσὶ καὶ γὰρ τῶν σωμάτων αἱ δυνάμεις ἀσώματοι. Οὐδὲ τόπῳ περιέχονται, σωμάτων γὰρ τοῦτό γε, οὐδὲ τῆς πρώτης αἰτίας ἢ ἀλλήλων χωρίζονται, ὥσπερ οὐδὲ νοῦ αἱ νοήσεις, οὐδὲ ψυχῆς αἱ ἐπιστήμαι, οὐδὲ ζώου αἱ αἰσθήσεις.

“(...) As essências dos Deuses jamais foram engendradas, pois aquilo que existe sempre não pode ter sido engendrado jamais, mas existe sempre tudo aquilo que possui a potência primeira e, por natureza, nada sofre. Sequer são constituídas de corpos, pois até mesmo as potências dos corpos são incorpóreas. Tampouco são circunscritas pelo espaço, pois isso é próprio dos corpos, e elas não se separam nem da causa primeira nem umas das outras, tal qual os pensamentos não se separam do intelecto, nem os conhecimentos, da alma, nem as sensações, da vida.”

Salústio prepara aqui o terreno para o capítulo subsequente, no qual irá se lançar claramente em direção à problemática mitológica. Para o autor (3.1), os antigos teriam como que permutado tais ensinamentos

pela representação diegética dos deuses. Fica evidente outro pressuposto com o qual ele trabalha: a ideia de que as qualidades divinas mencionadas no segundo capítulo seriam *anteriores* aos próprios mitos antigos os quais ele se propõe analisar. Esse itinerário é uma forma de o filósofo indicar que ele estaria transmitindo determinadas verdades de forma menos contaminada e mais pretérita do que os mitos, os quais teriam ocultado a realidade com a roupagem das narrativas alegóricas<sup>13</sup>. Nesse sentido, a antiguidade de um ensinamento estaria em direta proporção à sua verdade. Quanto mais remoto o preceito, maior seria a sua legitimidade<sup>14</sup>. Portanto, implicada nessa argumentação, há uma questão de disputa de autoridade entre Salústio e os próprios mitos que ele busca examinar. Ele os trata com reverência, porém deixa claro que a verdade que ele apresenta circunscreveria os mitos, e não o contrário. Por entender os bastidores da criação mitológica e ter acesso direto à realidade que os mitos revelam, Salústio, o exegeta, seria maior do que as narrativas divinas, seu objeto de exegese.

Na continuação do terceiro capítulo, outras considerações são apresentadas. Ao partir da premissa de que os mitos apenas encobririam os ensinamentos a respeito das essências divinas, Salústio pretende ver neles indícios de um *projeto pedagógico*. Ou seja, o suporte escolhido pelos antigos teria uma utilidade. Cito agora na íntegra a seção inicial desse capítulo (3.1):

---

13 Cf. Proclo, *in Plat. Rem Publ.* I, 74, 16-30 e ainda *in Eucl.* 22.9-16, com comentários pertinentes em Brisson 2014: 184-186 e Martjin 2010: 196-199.

14 Na mesma linhagem lógica do que mais tarde culminaria no conceito ficiniano de *prisca theologia*; cf. Bernabé 2012: 14; Hanegraaff 2012: 7-12. Ainda assim, essa argumentação não é exclusiva de tendências de pensamento esotéricas, mas, tomando a terminologia de Hartog (2014), poderíamos pensar que se trata apenas de uma forma específica de um regime de historicidade passadista, de modo que aquilo que fosse mais recuado no tempo teria mais prestígio e predominância com relação ao presente, como era o caso também nos arrazoados cicerianos e aristotélicos (o passado como exemplo). Porém, no caso de Salústio e outros autores de mesmo pendor, haveria outra motivação latente.

Τί δήποτε οὖν τούτους ἀφέντες τοὺς λόγους οἱ παλαιοὶ μῦθοις ἐχρήσαντο, ζητεῖν ἄξιον· καὶ τοῦτο πρῶτον ἐκ τῶν μύθων ὠφελεῖσθαι τό γε ζητεῖν, καὶ μὴ ἀργὸν τὴν διάνοιαν ἔχειν. Ὅτι μὲν οὖν θεοὶ οἱ μῦθοι ἐκ τῶν χρησαμένων ἔστιν εἰπεῖν· καὶ γὰρ τῶν ποιητῶν οἱ θεόληπτοι καὶ τῶν φιλοσόφων οἱ ἄριστοι, οἳ τε τὰς τελετὰς καταδείξαντες καὶ αὐτοὶ δὲ ἐν χρησμοῖς οἱ θεοὶ μῦθοις ἐχρήσαντο.

“Assim sendo, é digno que investiguemos por que os antigos deixaram de lado esses ensinamentos e fizeram uso dos mitos. E um primeiro benefício oriundo dos mitos é justamente a investigação e o fato de não mantermos nossa inteligência inerte. Por certo, é possível dizer que os mitos são divinos graças àqueles que os utilizaram: de fato, dentre os poetas, aqueles inspirados pelos deuses; dentre os filósofos, os melhores, os quais transmitiram os rituais iniciáticos; e os próprios Deuses fizeram uso de mitos em seus oráculos.”

64

No que Salústio vê como uma conjuntura de fundo didático, há três elementos a serem considerados: 1) o suporte ou modo, 2) os autores antigos ou fontes e 3) a própria utilidade. Por *suporte* entendendo o que ele vê como uma escolha dos antigos de lançarem mão dos mitos como plataforma de reflexão para verdades divinas. Do que se vê no trecho citado, o filósofo deduz uma vantagem inicial do ocultamento diegético da verdade: ele faz com que o pensamento tenha que ser ativo e busque um sentido latente (propriamente filosófico) para além das aparências. Assim sendo, o mito corresponderia a um *exercício de especulação*, para que o intelecto, acostumado a se comportar de forma imediatista e desatenta, treine a sua própria capacidade de observação. Uma segunda função do suporte mitológico é apresentada mais adiante (3.4):

Πρὸς δὲ τούτοις, τὸ μὲν πάντας τὴν περὶ Θεῶν ἀλήθειαν διδάσκειν ἐθέλειν τοῖς μὲν ἀνοήτοις, διὰ τὸ μὴ δύνασθαι μανθάνειν, καταφρόνησιν,



τοῖς δὲ σπουδαίοις βραθυμίαν ἐμποιεῖ τὸ δὲ διὰ μύθων τὰ ληθῆς ἐπικρύπτειν  
τοὺς μὲν καταφρονεῖν οὐκ ἔῃ, τοὺς δὲ φιλοσοφεῖν ἀναγκάζει.

“Além disso, o desejo de ensinar a todos a verdade acerca dos Deuses leva ao desprezo por parte dos ignorantes, em decorrência de sua incapacidade de aprender, e indiferença por parte dos diligentes; em contrapartida, o ocultamento da verdade por meio dos mitos impede o desprezo de uns e compele outros a filosofar.”

A passagem deixa claro que, em última análise, o objetivo do formato narrativo mitológico seria justamente a filosofia. Assim sendo, o mito seria um degrau, uma etapa subsidiária ao conhecimento principal que seria obtido mediante a atividade filosófica. Mas o que também se apresenta aqui é que haveria um outro benefício pedagógico do ocultamento da verdade, exigido pelos próprios caracteres da psicologia humana<sup>15</sup>. O mito, ao encobrir a verdade, estaria se antecipando à recepção direta dessa mesma verdade por parte dos ignorantes e dos diligentes: a disponibilidade espontânea do que é verdadeiro seria recebida com incúria (por diferentes motivos) tanto pelo leigo quanto pelo douto. O mito incorporaria a problemática das idiosincrasias do comportamento humano; e, assim, o *esforço pela verdade* levaria o indivíduo de forma ainda mais segura a esses ensinamentos do que a própria exposição da verdade sem intermediários. Logo, a filosofia, enquanto verificadora da verdade, se torna instrumento de investigação do mito, sendo o próprio mito um instrumento de exercício reflexivo e de propagação de verdades filosóficas.

Voltando para a seção 3.1, um segundo elemento a ser analisado é o que Salústio diz a respeito dos *autores*. Com efeito, o filósofo sugere que haveria certa qualidade *divina* naqueles que teriam transmitido os mitos, fossem eles poetas ou filósofos: os primeiros, inspirados pelos deuses; os segundos,

---

15 Sobre o tema, cf. Melzer 2007.

como disseminadores dos rituais iniciáticos<sup>16</sup>. Novamente, Salústio parece trabalhar com o conceito de *sympatheia*. Por gozarem de certo estatuto ontológico superior — o que aqui significa dizer que compartilhavam de alguma qualidade divina —, fosse passageira ou duradoura essa condição, esses indivíduos garantiriam a natureza divina dos mitos como que de forma orgânica, em decorrência da consubstancialidade entre causa remota (a divindade em si e os ensinamentos divinos), causa próxima (os próprios autores antigos) e efeito (os mitos por eles criados). Observe-se ainda que, no trecho aduzido (3.1), a origem dos oráculos também seria divina para Salústio, como se, dispensando o intermediário humano, os próprios deuses falassem por meio dos oráculos, também optando pelo mito como melhor plataforma para divulgar verdades de ordem divina<sup>17</sup>. Todo esse ideário de correlação é melhor embasado na passagem do texto a seguir (3.2-3):

Διὰ τί δὲ θεῖοι οἱ μῦθοι φιλοσοφίας ζητεῖν. Ἐπεὶ τοίνυν πάντα τὰ ὄντα ὁμοίωτητι μὲν χαίρει ἀνομοιότητα δὲ ἀποστρέφεται, ἐχρῆν καὶ τοὺς περὶ Θεῶν λόγους ὁμοίους εἶναι ἐκείνοις, ἵνα τῆς τε οὐσίας αὐτῶν ἄξιοι γίνωνται καὶ τοῖς λέγουσι τοὺς Θεοὺς ποιῶσιν εὐμενεῖς ὅπερ διὰ τῶν μύθων μόνως ἂν γένοιτο.

66

---

16 A menção a “filósofos” que teriam propagado “ritos iniciáticos” faz pensar imediatamente na vertente neoplatônica de apropriação da imagem de Orfeu, como inaugurador das *teletai*, por excelência (cf. Jáuregui 2015; *OF* 512-513, 547, 1013-1020). Com a volatilidade do prestígio da poesia, das correntes de cunho religioso e da mitologia por parte de correntes mais racionalistas e pragmáticas, uma resposta de autores da Antiguidade Tardia teria sido justamente apelar para a reputação e divindade de figuras antigas, amiúde denominando-os como *iniciados* ou *teólogos*. Uma vez que no pensamento neoplatônico haveria uma correspondência entre as doutrinas órficas e o *corpus* platônico, Platão também era considerado, mais do que um filósofo, um *teólogo* (Brisson 2014: 16-17, 161-192, 285-286). Esse problema terá continuidade em 4.6 e será abordado na próxima seção do texto. Veja-se que Salústio entende por “filósofo” algo específico e o termo não pode ser tomado em seu sentido lato.

17 É digno de nota, portanto, que o que Salústio considera como mitos divinos são aqueles que provêm tanto de fontes mitográficas especializadas, isto é, concebidas por autores particulares (poetas, filósofos), quanto fontes espontâneas, uma vez que os oráculos (e mesmo os ritos aos quais Salústio alude) adviriam de um estrato de composição não específico (apesar da autoria pseudepigráfica de Orfeu, por exemplo).

Αὐτοὺς μὲν οὖν τοὺς Θεοὺς κατὰ τὸ ῥητόν τε καὶ ἄρρητον, ἀφανές τε καὶ φανερόν, σαφές τε καὶ κρυπτόμενον οἱ μῦθοι μιμοῦνται, <καὶ> τὴν τῶν Θεῶν ἀγαθότητα, ὅτι ὡσπερ ἐκεῖνοι τὰ μὲν ἐκ τῶν αἰσθητῶν ἀγαθὰ κοινὰ πᾶσιν ἐποίησαν, τὰ δὲ ἐκ τῶν νοητῶν μόνους τοῖς ἔμφοροσιν, οὕτως οἱ μῦθοι τὸ μὲν εἶναι Θεοὺς πρὸς ἅπαντας λέγουσι, τίνες δὲ οὗτοι καὶ ὅποιοι τοῖς δυναμένους <μόνοις> εἰδέναι. Καὶ τὰς ἐνεργείας δὲ μιμοῦνται τῶν Θεῶν ἕξεστι γὰρ καὶ τὸν Κόσμον μῦθον εἰπεῖν, σωμάτων μὲν καὶ χρημάτων ἐν αὐτῷ φαινομένων, ψυχῶν δὲ καὶ νῶν κρυπτομένων.

“Mas por que motivo os mitos são divinos é algo que a filosofia deve investigar. Visto que todas as coisas existentes se comprazem com o que lhes é semelhante e rejeitam o que é dessemelhante, era imperativo que os ensinamentos acerca dos Deuses fossem similares a eles para que viessem a ser dignos da essência divina e tornassem os Deuses propícios aos que se pronunciam sobre eles. Isso só poderia ocorrer por meio dos mitos.

67

Logo, de acordo com o narrável e o inenarrável, o irrevelado e o revelado, o evidente e o oculto, os mitos imitam os próprios Deuses. Também a bondade dos Deuses é imitada, porque, da mesma forma que eles criaram os bens comuns derivados das sensações para todos, mas os bens derivados dos inteligíveis apenas para os sensatos, assim também os mitos falam para todos que os Deuses existem, mas apenas os indivíduos qualificados entendem quem são eles e quais são as suas naturezas. Os mitos também imitam as atividades dos Deuses. Pois é possível também chamar o Mundo de mito, uma vez que nele estão manifestos os corpos e os objetos, mas latentes as almas e os intelectos.”

Salústio parece transpor a ideia filosófica de *sympatheia* para o campo poético por meio do conceito de *mimesis*. Desse modo, ele justifica a

adequação do mito para falar dos deuses, uma vez que é a composição mítica que melhor *imita* as divindades, a sua bondade e atividades. O próprio filósofo faz questão, inclusive, de identificar que a *imitatio* mitológica dos deuses contempla também os graus epistemológicos que existiriam na própria realidade. Em uma divisão claramente platônica, Salústio aponta que haveria duas camadas de leitura tanto do mito como da realidade: uma profunda, própria da apreensão dos indivíduos sensatos e de ordem inteligível; e outra superficial ou literal, de teor meramente sensorial. O mito operaria em níveis concomitantes de interpretação, o visível e o invisível, o que permitiria a busca de uma verdade escondida. Há aí espaço para a diferenciação não apenas de *leituras*, mas também de *leitores*, premissa essa que se traduz ainda em uma axiologia implícita referente àqueles que seriam *capazes* de acessar os ensinamentos embutidos nos mitos e aqueles *incapazes*, convertendo-se em certo elitismo ontológico por trabalhar nas mesmas bases de separação religiosa entre *iniciados* e *não iniciados* ou mesmo entre a esfera *esotérica* e *exotérica*<sup>18</sup>.

68

Um último ponto a destacar retirado do trecho de 3.1 seria a questão da utilidade. A motivação eficaz por trás do mito parece ser propriamente pedagógica e laudatória: por um lado, uma vez que os mitos sobre os deuses compartilhariam da própria qualidade divina, eles seriam os melhores veículos para ensinar os discípulos a respeito desses temas; por outro lado, o mito também seria uma forma adequada de reverenciar os deuses<sup>19</sup>. Novamente, recorre-se à semelhança ou consubstancialidade entre método (o mito) e matéria (o âmbito divino), e esse parece ser o principal pressuposto salustiano para defender o mito como a melhor forma de veiculação não unicamente expositiva dos ensinamentos sobre os quais o tratadista irá falar no restante de seu texto<sup>20</sup>.

---

18 Expediente esse que já aparece, por exemplo, no *P. Derveni*, col. XX, 5.

19 Cf. Van den Berg 2001: 93-94.

20 Que Salústio encarasse o mito como “*melhor forma*” para isso talvez fique claro na passagem citada em 3.2: “isso só poderia ocorrer por meio dos mitos” (ὄπερ διὰ τῶν μύθων μόνως ἂν γένοιτο).

Vale frisar, evidentemente, que Salústio trabalha ainda com outro pressuposto, talvez o principal e mais enraizado em sua linha de raciocínio, a saber, *a sacralidade dos mitos*, a qual, por sua vez, obedeceria um ideal de sacralidade particular. Por uma espécie de petição de princípio, a argumentação do tratado, que quer demonstrar o caráter divino dos mitos, parece já partir desse elemento necessário para chegar a essa mesma conclusão. Logo, para além da letra da narrativa, era necessário que essa *expectativa* estivesse adequadamente projetada nas narrativas (3.4), o que autoriza a ideia de alegoria, como já tratado na introdução. Em última análise, se há alegoria para Salústio, é porque há deuses. Isso talvez pareça banal, mas é algo que não se deve perder de vista por ser o principal preceito por trás de toda essa argumentação.

### 3 TIPOLOGIA DOS MITOS

69

Salústio se propõe, então, a categorizar os mitos, chegando a cinco tipos principais: os teológicos, os naturais, os anímicos, os materiais e seus híbridos (4.1). Seu modo de exposição aqui é sistemático, para cada um deles apresenta uma definição e um exemplo, com breve exegese demonstrando como o exemplo corresponde à definição de mito que o abarca (4.1-4):

(...) Εἰσὶ δὲ θεολογικοὶ μὲν οἱ μηδενὶ σώματι χρώμενοι ἀλλὰ τὰς οὐσίας αὐτὰς τῶν Θεῶν θεωροῦντες· οἷον αἱ τοῦ Κρόνου καταπόσεις τῶν παίδων· ἐπειδὴ νοερός ὁ Θεὸς πᾶς δὲ νοῦς εἰς ἑαυτὸν ἐπιστρέφει, τὴν οὐσίαν ὁ μῦθος αἰνίττεται τοῦ Θεοῦ.

Φυσικῶς δὲ τοὺς μύθους ἔστι θεωρεῖν ὅταν τὰς περὶ τὸν Κόσμον ἐνεργείας λέγῃ τις τῶν Θεῶν· ὡσπερ ἤδη τινὲς χρόνον μὲν τὸν Κρόνον ἐνόμισαν, τὰ δὲ μέρη τοῦ χρόνου παῖδας τοῦ Ὀλοῦ καλέσαντες καταπίνεσθαι ὑπὸ τοῦ πατρὸς τοὺς παῖδας φασιν.

Ὁ δὲ ψυχικὸς τρόπος ἐστὶν αὐτῆς τῆς ψυχῆς τὰς ἐνεργείας σκοπεῖν, ὅτι καὶ τῶν ἡμετέρων ψυχῶν αἱ νοήσεις, κἄν εἰς τοὺς ἄλλους προέλθωσιν, ἀλλ' οὖν ἐν τοῖς γεννήσασσι μένουσιν.

Ἐπιπλοῦν δὲ ἐστὶ καὶ ἕσχατος, ᾧ μάλιστα Αἰγύπτιοι δι' ἀπαιδευσίαν ἐχρήσαντο, αὐτὰ τὰ σώματα Θεοῦ νομίσαντες καὶ καλέσαντες [καὶ] ἴσιν μὲν τὴν γῆν, Ὅσιριν δὲ τὸ ὑγρὸν, Τυφῶνα δὲ τὴν θερμότητα, ἢ Κρόνον μὲν ὕδωρ, Ἄδωνιν δὲ καρπούς, Διόνυσον δὲ οἶνον. Ταῦτα δὲ ἀνακεῖσθαι μὲν Θεοῖς λέγειν ὡσπερ καὶ βοτάνας καὶ λίθους καὶ ζῶα σωφρονούντων ἐστὶν ἀνθρώπων, Θεοῦ δὲ καλεῖν μαινομένων· εἰ μὴ ἄρα ὡσπερ τοῦ ἡλίου τὴν σφαῖραν καὶ τὴν ἀπὸ τῆς σφαίρας ἀκτῖνα Ἡλίον ἐν συνηθείᾳ καλοῦμεν.

Τὸ δὲ μικτὸν εἶδος τῶν μύθων ἐν πολλοῖς μὲν καὶ ἄλλοις ἔστιν ἰδεῖν, καὶ μέντοι καὶ ἐν τῷ συμποσίῳ φασι τῶν Θεῶν τὴν Ἔριν μῆλον ῥίψαι χρυσοῦν, καὶ περὶ τούτου τὰς Θεὰς φιλονεικούσας ὑπὸ τοῦ Διὸς πρὸς τὸν Πάριν πεμφθῆναι κριθησομένας· τῷ δὲ καλὴν τε φανῆναι τὴν Ἀφροδίτην, καὶ ταύτη δοῦναι τὸ μῆλον. Ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν συμπόσιον τὰς ὑπερκοσμίους δυνάμεις δηλοῖ τῶν Θεῶν, καὶ διὰ τοῦτο μετ' ἀλλήλων εἰσὶ· τὸ δὲ χρυσοῦν μῆλον τὸν Κόσμον, ὃς ἐκ τῶν ἐναντίων γινόμενος εἰκότως ὑπὸ τῆς Ἐριδος λέγεται ῥίπτεσθαι. Ἄλλων δὲ ἄλλα τῷ Κόσμῳ χαριζομένων Θεῶν, φιλονεικεῖν ὑπὲρ τοῦ μῆλου δοκοῦσιν· ἢ δὲ κατ' αἴσθησιν ζῶσα ψυχὴ – τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὁ Πάρις – τὰς μὲν ἄλλας ἐν τῷ Κόσμῳ δυνάμεις οὐχ ὀρώσα μόνον δὲ τὸ κάλλος, τῆς Ἀφροδίτης τὸ μῆλον εἶναι φησι.

“(…) São teológicos aqueles [mitos] que não se servem de nenhum elemento corporal, mas contemplam as próprias essências dos Deuses. Por exemplo, Crono devorando seus filhos. Posto que o Deus seja intelectual e todo intelecto se volte para si próprio, o mito alude à essência do Deus.

Pode-se considerá-los de teor natural quando os mitos expõem as atividades dos Deuses no Mundo, como aqueles que consideravam que Crono fosse o tempo [khrónon] e, tendo denominado as

partes do tempo como “filhos do Todo”, dizem que os filhos são devorados pelo pai.

Já o modo anímico corresponde ao ato de examinar as atividades da alma, porque também as compreensões das nossas alma, embora precipitem-se a outros entes, permanecem naqueles que as geraram.

O mito material, também o mais baixo, é aquele ao qual sobretudo os egípcios recorreram devido à sua falta de instrução, porquanto julgavam que os próprios corpos fossem Deuses e chamavam a terra de Ísis, a umidade de Osíris, o calor de Tífon, a água de Crono, os frutos de Adônis e o vinho de Dioniso. Dizer que essas coisas vinculam-se aos Deuses, assim como as plantas, pedras e animais, é conveniente a homens sensatos, mas chamá-las de Deuses é algo próprio de sujeitos delirantes, a não ser, por certo, quando chamamos de “Hélio” [Sol] a esfera solar e os raios oriundos dessa esfera, como é praxe.

O tipo híbrido de mitos pode ser visto em muitos casos. Com efeito, é dito que a Discórdia teria lançado uma maçã de ouro no meio de um simpósio dos Deuses, ao que as Deusas disputaram por ela e acabaram sendo enviadas por Zeus para Páris, que as julgaria; pareceu-lhe que Afrodite era bela e a ela entregou a maçã. Fica evidente que aqui o banquete corresponde às atividades hipercósmicas dos Deuses, motivo pelo qual estão reunidos uns com os outros; já a maçã de ouro corresponde ao próprio Mundo, que, formado a partir de opostos, é apresentado, de forma razoável, sendo lançado pela Discórdia. Uma vez que Deuses distintos agraciam o Mundo de modos distintos, eles parecem disputar pela maçã. A alma que vive conforme a sensação — pois é isso que é Páris —, não vendo as demais potências no Mundo a não ser o belo, anuncia que a maçã pertence a Afrodite.”

71

De pronto, vale observar que se trata de uma classificação compreensiva e não excludente. Por exemplo, em vez de rechaçar, Salústio absorve

a leitura estoica de teor mecanicista do universo na condição de *um* dos tipos de mito, no caso, os naturais (ou “físicos”). Em seu aparado, o autor contempla tanto correntes intencionalistas/causativas quanto mecanicistas/naturalistas quanto éticas e até mesmo as puramente materialistas. Todavia, com relação a esses quatro primeiros tipos, parece não se tratar apenas de uma *tipologia*, mas também de uma *hierarquia*, argumento que arremato na próxima seção. Por ora, seguindo o texto, essa inferência se segue à própria avaliação salustiana. O primeiro tipo de mito trata de deuses em estado puramente intelectualivo, sem o ônus dos corpos; o último, a leitura unicamente material, é chamado por Salústio de “o mais baixo” (*eskhatos*) e seria um resultado da falta de instrução (*apaideusia*) dos egípcios, tratando-se de uma divinização indevida dos elementos corpóreos<sup>21</sup>. Essa hierarquização fica clara quando o filósofo cria uma correspondência entre os tipos de mitos e os seus autores, posicionando, tal qual Platão em sua *República* (473d), os filósofos no primeiro escalão (4.6):

72

Πρέπουσι δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν θεολογικοὶ φιλοσόφοις, οἱ δὲ φυσικοὶ καὶ ψυχικοὶ ποιηταῖς, οἱ δὲ μικτοὶ τελεταῖς, ἔπειδῆ καὶ πᾶσα τελετὴ πρὸς τὸν Κόσμον ἡμᾶς καὶ πρὸς τοὺς Θεοὺς συνάπτειν ἐθέλει.

“Os mitos teológicos são pertinentes aos filósofos; os mitos naturais e anímicos, aos poetas; e os híbridos, aos rituais iniciáticos, dado que também todo ritual iniciático deseja nos unir com o Mundo e com os Deuses.”

---

21 Perceba-se aqui a recusa da tradição egípcia por parte de Salústio. Como constata Rochefort (2003: 29-30, n. 14), o mesmo tipo de crítica aos egípcios aparece em Eusébio (PE 1.9, 2.12, 5.3) e Macróbio (Sat. 1.21). Contudo, a tradição egípcia era frequentemente tida como fonte de conhecimento secreto, como no caso do *Corpus Hermeticum*, produção fortemente vinculada ao *Timeu* platônico, ou ainda como aparece em médio e neoplatônicos tais quais Plutarco (*De Iside et Osiride*) e Jâmblico (*De Mysteriis Aegyptiorum*). Talvez isso se explique pelo contexto de proximidade com o imperador Juliano, que, embora reconhecesse o mérito do costume egípcio de se venerar o sol, professava justamente em um texto endereçado a Salústio ser preferível reverenciar antes o próprio Apolo (Or. 4.135).



A adequação entre tipo de mito e emissor, em que há matérias superiores a outras, indica uma hierarquia epistêmica e até mesmo ontológica. Aqui, desenvolvendo o que havia dito em 3.1, Salústio esclarece que os filósofos estariam no topo da cadeia, seguidos pelos poetas<sup>22</sup>. Os mitos híbridos, por sua vez, corresponderiam a uma categoria especial, que Salústio comenta *en passant*, mas que parece ter um valor bastante positivo, pois seria por meio dos rituais iniciáticos que os seres humanos poderiam estabelecer uma espécie de união com os deuses e a própria estrutura cósmica. Porém, como o próprio Salústio nota em 3.1, os rituais iniciáticos teriam sido transmitidos pelo que ele chama de “filósofos”, mas que poderia se aplicar não apenas a um modelo filosófico como Platão, mas também aos chamados “teólogos”, o que, como já mencionado, talvez também compreendesse a figura de Orfeu, por exemplo. Logo, os mitos híbridos, que estariam ligados aos ritos, estariam ligados também aos filósofos e gozariam, portanto, de um grau similar de importância<sup>23</sup>.

Reunindo agora a seção dedicada aos pressupostos de Salústio e esta, voltada para a classificação dos mitos, é compreensível que o autor posicione os mitos ditos teológicos acima dos demais, equacionando-os com a figura também superior do filósofo, posto que eles tratariam, por assim dizer, de forma puramente inteligível do principal móbil pelo qual Salústio acreditava que os mitos haviam sido criados: a transmissão de verdades acerca das essências divinas, sem qualquer decréscimo ontológico ou de cunho contemplativo decorrente de uma roupagem diegética cada vez mais grosseira e própria do mundo humano. O mito teológico não estaria manchado com a imagética dos corpos, ou seja, trataria dos universais sem se render aos particulares,

---

<sup>22</sup> Diga-se de passagem, algo conveniente de ser dito da parte de um personagem que passou a ser conhecido na tradição manuscrita como “Salústio, o filósofo”, epíteto esse também atribuído ao imperador Juliano, de cujo cortejo o autor de *Sobre os Deuses e o Mundo* fazia parte.

<sup>23</sup> Cf. Proclo, *in Remp.* II 108, 17-27 e Van den Berg 2001: 95.

dos princípios sem se render ao variegado e complexo. Nesse sentido, fica claro que Salústio lida com os mitos e os cataloga com base em uma visão dualista de vertente platônica, projetando as conhecidas categorias de “inteligível” e “sensível” aos mitologemas, ainda que com certa matiza ou gradação, indo do *completamente* inteligível até o *completamente* sensível, com etapas intermediárias<sup>24</sup>. Assim, a sacralidade pressuposta nos mitos é sistematizada e ajuizada. Desse modo também, o argumento da consubstancialidade já tratado é revisitado aqui: os filósofos estariam para o inteligível como os poetas para os tipos medianos de mito, em que o inteligível aparece, porém já mesclado com categorias meditativas inferiores.

#### 4 ESTRATÉGIAS

74 À guisa de uma visão sinóptica do que foi exposto e de outras minúcias que faltam ser elucidadas, proponho agora elencar o que denomino de forma ampla como “estratégias” que Salústio emprega para melhor conferir um verniz de veracidade às suas ideias. Em alguns casos, elas retomam os pressupostos do texto por outra perspectiva, desenvolvendo-se deles como corolários necessários. Já em outros, fica evidente se tratar de particularidades de sua argumentação que estão afinadas *a posteriori* com o seu programa, decorrendo como que por provas extra-técnicas e não por ilações necessárias do seu *corpus* de pressupostos.

A partir da abordagem escolhida, destaco os seguintes tópicos mais relevantes:

i) *Petição de princípio* (1.1, 2.1-3, 3.2-3). A sacralidade dos mitos se torna não uma possibilidade a ser testada, mas um *pressuposto*, um critério

---

24 Cf. Proclo, *in Tim.* I 353, 22-29, que argue haver certa “densidade” ou “gordura” (*pakhutes*) nos mitos tal qual proferidos pelos seres humanos, o que os distanciaria de uma narrativa de natureza unicamente divina (cf. Pl. *Tim.* 29d). Salústio parece vislumbrar aqui a possibilidade de uma aproximação cada vez maior com um discurso não submetido à esfera humana de expressão.

balizante, que guia a avaliação dos mitos. Salústio pretende, por meio de sua argumentação, provar aquilo que ele *quer* provar. A verificação da autenticidade dessa ideia é legada a *outro* pressuposto com o qual Salústio trabalha, a ideia de *sympatheia*. Portanto, a) se o mito *imita* os deuses (premissa menor) e b) a imitação só pode ocorrer em razão de caracteres compartilhados (premissa maior), c) segue que os mitos compartilham os caracteres divinos revelados pelos ensinamentos salustianos. Trata-se de um argumento circular e algo falacioso no qual a premissa menor é de cunho poético e a maior, filosófico e especificamente neoplatônico, o que faz com que a *mistura de registros* (a filosofização da poesia, por assim dizer) facilite o que Salústio quer mostrar. Aqui ele se apropria e domestica a terminologia técnica de outro gênero de discurso para a sua tradição de vocabulário filosófico, o que lhe permite chegar à conclusão do silogismo.

ii) *Repactuação cronológica* (3.1). A própria doutrina tornar-se um *a priori*, veiculando uma verdade mais antiga que o passado analisado (os mitos dos poetas e filósofos), de modo a acomodá-lo como um desvio ou como uma cifra de sua doutrina. Os antigos apenas teriam substituído esses ensinamentos (mais remotos e, portanto, mais verdadeiros) por mitos (que seriam, então, mais recentes).

iii) *Primeiro argumento de autoridade: por inversão* (3.1). O problema temporal acaba ensejando outro ponto, ligado à legitimação. No tratado recorre-se ao mito, em si já com um status de autoridade, para buscar *in nuce* aqueles preceitos defendidos pelo filósofo. Em um primeiro momento, o mito autoriza a doutrina. Entretanto, a continuação do argumento é notar que o mito só o faz porque ele estaria se reportando a determinada verdade, ou seja, estaria subjugado a ela, o que faz do mito dependente de uma outra autoridade anterior, a saber, os ensinamentos, os quais o filósofo estaria apresentando de forma não cifrada. Logo, seria possível a compreensão por parte do filósofo de que o mito estaria, então, submetido à autoridade dos ensinamentos que Salústio toma como genuínos. O mito se torna, ao mesmo tempo, argumento de

*auctoritas* para a doutrina salustiana e uma forma de discurso *subordinada* ao que o filósofo prega. Levando às últimas consequências, trata-se de um expediente para trazer mais autoridade ao próprio Salústio.

iv) *Segundo argumento de autoridade* (3.1, 4.6). Aqui Salústio recorre à ideia de autoridade propriamente dita, sem o contorcionismo lógico. A demonstração do valor dos mitos é herdada pelo *a priori* do próprio valor daqueles que os transmitiram, os poetas “inspirados pelos deuses” e os “melhores” filósofos. Entre eles há uma diferença: os primeiros utilizam os mitos como que em um estado *passivo*, acometidos pelo influxo divino, e transmitem mitos carregados com imagética tanto inteligível quanto sensível; os últimos, os filósofos, poderiam expor em mitos os elementos puramente inteligíveis e o fariam mediante um processo *ativo* de contemplação. Trata-se talvez de uma propaganda a favor da filosofia como o verdadeiro modo de vida e de ensino para chegar à verdade.

v) *Tipologia hierárquica* (4.1-6). Toda a tipologia é feita a partir de critérios específicos. No caso, trata-se justamente aqueles estipulados pelos pressupostos principais já tratados. Todavia, quando há nesses critérios uma axiologia implícita, ou seja, um sistema de valores, a tipologia deixa de ser unicamente horizontal e passa a ser algo vertical, portanto, uma hierarquia também. A gradação é estabelecida por meio da transferência do parecer platônico a respeito da realidade (o inteligível e o sensível) para a avaliação dos mitos que, por emularem os deuses (e, portanto, aspectos divinos da realidade), também poderiam ser lidos a partir de uma hermenêutica ontológica e não apenas discursiva. Em suma, Salústio toma como um dado da realidade pronto o julgamento de Platão e o aplica para os mitos, como chave de classificação.

vi) *Camadas de leitura* (3.3). Por tratarem de deuses e serem *como* eles, os mitos também podem admitir exegeses que vão além do observável, levando a níveis mais profundos de discursos embutidos na narrativa aparente, níveis esses que, inclusive, corresponderiam às causas reais que as narrativas vestem com uma roupagem diegética. A distinção entre o conhecimento real e o aparente, ou seja, entre *episteme* e *doxa*, é, eviden-

temente, de fundo platônico. Desse modo, por um arrazoado filosófico, Salústio chega a um mesmo tipo de divisão epistemológica própria de circuitos religiosos, que separaria os iniciados dos não iniciados. Um exemplo claro disso é quando Salústio faz uso de paretimologias (etimologias vulgares), para demonstrar como uma leitura apenas da forma exterior do mito não traria o real conhecimento do que ele apresenta em sua base, e.g., 4.2 “aqueles que consideravam que *Crono* fosse o *tempo*” (τινὲς χρόνον μὲν τὸν Κρόνον ἐνόμισαν); 4.8 “pois o [rio] *Galo* alude ao ciclo *galático* [sc. a *Via Láctea*]” (ὁ γὰρ Γάλλος τὸν γαλαξίαν αἰνίττεται κύκλον). Note-se ainda os usos do verbo αἰνίσσομαι (“aludir, simbolizar, alegorizar”), e.g., 4.1 “o mito *alude* à essência do Deus” (τὴν οὐσίαν ὁ μῦθος αἰνίττεται τοῦ Θεοῦ); e, novamente, 4.8 “pois o [rio] *Galo alude* ao ciclo galático” (ὁ γὰρ Γάλλος τὸν γαλαξίαν αἰνίττεται κύκλον).

vii) *Elitismo hermenêutico* (3.1-3, 4.6). Como visto, em decorrências dos estratos de interpretação existentes no mito, apenas alguns indivíduos seriam capazes de acessar e expor o móbil primeiro da alegoria, dividindo a apreciação do mitos em graus (esotérico, próprio dos bens ligados ao intelecto; exotérico, próprio dos bens sensoriais, corporais). Dessa argumentação, Salústio sugere que os filósofos estariam em primeiro lugar na escala de criação mitológica e, ao mesmo tempo, propõe que o olhar filosófico é que garantiria a percepção da divindade dos mitos. Ao discriminar tipos de mitos e tipos de leituras, Salústio também discrimina tipos de pessoas.

viii) *Projeto pedagógico* (1.1, 3.1, 3.4, 4.3). Como visto, da separação entre conhecedores do mito (os leitores), advém necessariamente a separação entre formas de se conhecer o mito (as leituras). Salústio, então, propõe que o próprio mito poderia justamente ser usado como recurso para estimular, pelo ocultamento da verdade e pela afinidade com os deuses (*sympatheia*), o aprendizado de certos ensinamentos que, de outro modo, seriam negligenciados em decorrência dos traços da psicologia humana. Como visto no item iv, esse projeto pedagógico se coaduna com a visão salustiana do mito abordado filosoficamente como o melhor *exercício de contemplação*, em contraste, por exemplo com a “falta de instrução”

(*apaideusia*) dos egípcios. A recepção e exegese da alegoria por parte do discípulo poderia unir essas duas categorias de discursos, mito e filosofia, impelindo-o às verdades divinas.

## 5 CONCLUSÃO

No exame de *Sobre os Deuses e o Mundo*, tratei principalmente do esquema metodológico de Salústio. Não entrando no mérito da realidade ou das verdades que se propõe ver e transmitir, Salústio emprega no início de seu tratado um itinerário para versar sobre elas, a saber, o mito e a noção de alegoria. O meu foco de análise foi justamente investigar mais o caminho dessa linha de raciocínio do que enveredar pela questão dos ensinamentos em si, os quais se inserem em toda uma tradição platônica e neoplatônica que não foi considerada a fundo nesse texto, ainda que diversos paralelos tenham sido apontados.

78

Fica evidente que Salústio naturaliza pressupostos de ordem platônica e mesmo religiosa (a sacralidade e a existência de deuses) para explicar os mitos e, por meio do mito analisado, fazer a manutenção dos seus próprios pressupostos. Foi demonstrado que o argumento da afinidade (*sympatheia*) é amplamente empregado para denotar a natureza divina não somente dos mitos, mas também dos próprios sujeitos que os criaram e ainda, indiretamente, dos discípulos que estiverem qualificados para vislumbrar essa realidade a partir dos mitos. Tal qualificação coincide com o exercício de interpretação filosófica, que despertaria no exegeta as qualidades divinas do mito ao passo que seriam as suas qualidades divinas intrínsecas que proporcionariam uma leitura adequada da alegoria. O mito como que despertaria um atributo ingênito do indivíduo ao mesmo tempo que o promoveria ainda mais. De outra parte, esse atributo, uma vez ativado ou em seu exercício de ativação, seria capaz de se aprofundar nos significados latentes do mito, de modo que haveria certa relação de reciprocidade

e interdependência entre o mito e o sujeito com uma postura filosófica, o que para Salústio corresponde a uma qualidade divina no ser humano. Além disso, a filosofia trabalharia pelo mito no processo de exegese do seu significado real, ao passo que o mito trabalharia para a filosofia, uma vez que ele seria apenas uma forma didática de revelar ensinamentos de matriz filosófica aos indivíduos.

Entretanto, as premissas com as quais o tratadista opera acabam agindo de duas formas: nos argumentos em si e no posicionamento do próprio autor. Ora os caminhos tomados revelam de que modo ele apresenta seus conteúdos, ora eles revelam o horizonte de consciência do próprio filósofo. Este estudo versou sobre ambos: os movimentos internos do texto e os externos. Dando um passo para trás e revendo todo a operação dos enunciados textuais (dogmas e postulados), pode-se dizer uma última coisa sobre o tratado em uma escala mais estrutural e a respeito da ideia mesma de alegoria.

Ao abrir espaço para a existência de um *subtexto* alegórico no mito, Salústio também toma o mito como *pretexto* para outra coisa que considera mais importante: os ensinamentos que ele dissemina em seu tratado acerca da esfera divina. Há uma tentativa constante em sua obra de reciclar o mito e instrumentalizá-lo para os seus interesses. A definição da tipologia mitológica, a hierarquização dos mitos e daqueles que os criaram, o ensino mesmo de *como* eles devem ser lidos são indícios da tendenciosidade de sua leitura e da relevância programática que pretende atribuir às narrativas antigas. Nesse caso, seria possível nos indagarmos se, como diz Salústio, os mitos de fato imitam os deuses ou se, sem que os próprios mitos saibam, eles imitam Salústio.

## BIBLIOGRAFIA

Agosti, G. (2015), “Chanter les dieux dans la société chrétienne: les *Hymnes* de Proclus dans le contexte culturel et religieux de leur temps”, in N. Belayche, & V. Pirenne-Delforge (eds.), *Frabriquer du divin: Constructions*

*et ajustements de la représentation des dieux dans l'Antiquité*, Liège: Presses Universitaires de Liège, 183-212.

Bernabé, A. (2004-7), *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta, Pars II. Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta, fasc. 1-2*, Munich: Teubner.

Bernabé, A. (2012), *Hieros logos: Poesia órfica sobre os deuses, a alma e o além*, Tradução de Rachel Gazolla, São Paulo: Paulus.

Brisson, L. (2014), *Introdução à Filosofia do Mito*, Tradução de José Carlos Baracat Junior (2ª ed.), São Paulo: Paulus.

Burns, D. (2004), "Proclus and the theurgic liturgy of Pseudo-Dionysius", *Dionysius* 22: 111-132.

Eco, U. (2012), *Interpretação e Superinterpretação* (3ª ed.), Tradução MF. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Gazzinelli, G. G. (2007), *Fragmentos órficos*, Minas Gerais: Editora UFMG.

Hanegraaff, W. J. (2012), *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.

80

Hartog, F. (2014), *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*, Tradução de Andréa S. de Menezes, Bruna Breffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins, Belo Horizonte: Autêntica.

Jáuregui, M. H. (2015), "The Poet and His Addressees in *Orphic Hymns*", in A. Faulkner, & O. Hodkinson (eds.), *Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns*, Leiden: Brill, 224-243.

Martijn, M. (2010), *Proclus on Nature: Philosophy of Nature and Its Methods in Proclus' Commentary on Plato's Timaeus*, Leiden; Boston: Brill.

Melzer, A. (2007), "On the Pedagogical Motive for Esoteric Writing", *The Journal of Politics* 69. 4: 1015-1031.

Murray, G. (1935), *Five Stages of Greek Religion*, London: Watts & Co.

Naddaf, G. (2009), "Allegory and the Origins of Philosophy", in W. Wians (ed.), *Logos and Muthos: Philosophical Essays in Greek Literature*, Albany: State University of New York Press, 99-132.

Rocheffort, G. (2003), *Saloustios. Des dieux et du monde*, Paris: Belles Lettres.



- Skinner, Q. (1969), "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory* 8. 1: 3-53.
- Tate, J. (1927), "The Beginnings of Greek Allegory", *Classical Review* 41: 214-215.
- Taylor, T. (1793), *Sallust on The Gods and the World; and the Pythagoric Sentences of Demophilus, translated from the Greek; and Five Hymns by Proclus, in the original Greek, with a poetical version. To which are added Five Hymns by the Translator*, London: Edward Jeffrey, Pall Mall.
- Van den Berg, R. M. (2001), *Proclus' Hymns. Essays, Translations, Commentary*, Köln; Boston; Leiden: Brill.

(Página deixada propositadamente em branco)

**LATIM**

(Página deixada propositadamente em branco)

# **A EPÍGRAFE LATINA COMO ELEMENTO DIDÁCTICO (XXXVI) UMA SINGULAR PLACA FUNERÁRIA DE TRÓIA (GRÂNDOLA)**

**THE LATIN EPIGRAPHY AS A DIDACTIC ELEMENT (XXXVI)  
A ROMAN SINGULAR EPIGRAPHIC MONUMENT OF TRÓIA  
(GRÂNDOLA - PORTUGAL)**

JOSÉ D'ENCARNAÇÃO

CEAACP – UC

JDE@FL.UC.PT

ORCID.ORG/0000-0002-9090-557X

85

ARTIGO RECEBIDO A 17/01/2019 E APROVADO A 29/01/2019

**Resumo:** Prosseguindo a série que visa mostrar como, a partir de um monumento epigráfico, se pode aprender um Latim vivo, faz-se brevíssima síntese histórica acerca do sítio arqueológico de Tróia, donde proveio a placa funerária romana a estudar. Esse estudo permitiu avançar uma proposta de restituição do texto incompleto. Por outro lado, a singularidade da decoração deu azo a que se reflectisse sobre a possibilidade de vir a conhecer-se o seu real significado.

**Palavras-chave:** IRCP 223, Tróia, epigrafia funerária, decoração funerária, ofícios.

**Abstract:** This series has as objective to show how the epigraphic monuments are interesting vehicle to learn Latin. In this paper, the

study of a funerary epitaph from Tróia (Grândola, *conventus Pacensis, Lusitania*) documents the practice of the epigraphist to reconstitute an incomplete text and, in the other side, the study of the real significance of his singular decoration.

**Keywords:** IRCP 223, Tróia, Roman funerary epigraphy, funerary decoration, professions.

## 1. TRÓIA – UM SÍTIO COM MUI LONGA HISTÓRIA

Quiçá não erre se considerar Tróia (no litoral da freguesia de Carvalhal, concelho de Grândola) um dos sítios romanos mais citados na história da Arqueologia portuguesa.

Grande foi o interesse demonstrado pelo ilustrado rei D. Fernando II (1816-1885), consorte de D. Maria II, em relação às escavações aí realizadas, que levariam, inclusive, à criação da Sociedade Archeologica Lusitana. Nesse espírito – que era, de resto, o da época, excitado pelo que de verdadeiramente extraordinário se estava a encontrar em Pompeia – foi grande o entusiasmo em torno das descobertas em Tróia, uma vez que se antojava a possibilidade de aí poder vir a nascer uma “Pompeia portuguesa” (Fabião 2012: 86-93).

Hoje devidamente salvaguardado e cuidadosamente preparado para receber o visitante, mercê do empenho da empresa turística Tróia Resort, o sítio dispõe de uma equipa de arqueólogos, que gere eficazmente não apenas o centro de interpretação e o percurso de visita como a organização de eventos que ajudam o público a melhor compreender o significado histórico e o alcance patrimonial dessas reabilitadas ruínas.

Longa e cheia de altos e baixos foi até aqui a vida do local, de cuja destruição se chegou a temer (Silva & Cabrita 1967). Desconhece-se que nome teria na época romana e, até mesmo, o estatuto que lhe poderia ter sido dado nesses remotos tempos. Crê-se que o seu nome actual poderá estar relacionado com a designação dada a uma armação de

pesca bastante usada aí, como sugeriram investigadores franceses (apud Alarcão & Barroca 2012: 340); discutiu-se, sobretudo na década de 50, se não se teria localizado nessa península a cidade de *Caetobriga*, referida nos itinerários e nos autores antigos (Castelo Branco 1956); os achados arqueológicos em Setúbal levaram, porém, a dar como certa a identificação de *Caetobriga* com essa cidade do estuário do Sado (Alarcão & Barroca 2012: 314). A luta pela preservação das ruínas pode dizer-se que foi quase titânica (Castelo Branco 1963), realizando-se amiúde escavações cujos resultados nem sempre foram publicados. Recorde-se a atenção que lhes deu D. Fernando de Almeida e discípulos seus, como António Cavaleiro Paixão e outros estudantes por ele formados em Arqueologia, na Faculdade de Letras de Lisboa: Elisabeth Cabral estudaria as lucernas (1976); Luísa Abreu Nunes, as moedas (1974-1977). No âmbito da preparação de IRCP, as questões populacionais interessaram-me grandemente (1984).

Será, contudo, no decorrer da década de 90, que a equipa do Centre Pierre Paris, após ter escavado uma cidade (*Conimbriga*) e uma *villa* romana (S. Cucufate), em colaboração com o Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, se dirige, isolada, para um 3º itinerário, o da produção (Étienne & Mayet 1997), no âmbito do qual dará a Tróia o elevado estatuto de “grande complexo industrial” (Étienne, Makaroun & Mayet 1994), notável, mesmo a nível do mundo romano, pela sua preparação de *garum* e de preparados de peixe (Étienne & Mayet 2002).

Por fim, cumpre referir que Tróia merece, no *Dicionário* atrás citado, elucidativa síntese, de que se transcreve a seguinte passagem, que vem após a informação de que um dos problemas arqueológicos de Tróia é o facto de as necrópoles se encontrarem “em área urbana, não havendo a clara distinção, normal nas cidades romanas, entre a área habitada e os cemitérios, que normalmente ficavam na periferia”:

“Para além de sepulturas modestas, conserva-se um columbário. Há ainda sepulturas do tipo das *mensae* funerárias. A epigrafia revela vários escravos e libertos, por vezes em placas que seriam inseridas em monumentos do tipo das *cupae*, feitos de alvenaria” (*ibidem*, p. 339).

Jorge de Alarcão estaria, certamente, lembrado do que se vê nas necrópoles de Isola Sacra, Óstia (Fig. 1), as pequenas placas encastradas em túmulos que assumem formas diversas; certo é, porém, que o achado, em Tróia, de um altar de argamassa e tijolo com uma dessas placas no fuste (Fig. 2) veio mostrar que nem sempre os epigrafistas podem ser peremptórios, quando, por exemplo, garantem que delicada placa pequena é tampa de lóculo de columbário.

Também a identificação das referidas *mensae*, acrescente-se, constituiu uma surpresa (Almeida, J. e A. Paixão 1978).



Fig. 1 - Cupa de argamassa na Isola Sacra com placa no frontespício.



Fig. 2 - Altar de argamassa com placa no fuste.



## 2. UM MONUMENTO SINGULAR

Caberia aqui o relance pelos monumentos epigráficos de Tróia. Sucede que se poderá vê-lo quer no singelo artigo atrás citado sobre a população, quer em IRCP (p. 275-292), quando Tróia pertencia à freguesia de Melides. E debruçar-nos-emos sobre um desses casos (IRCP 223), então inédito, aproveitando-se o ensejo para corrigir a leitura que, por lapso, foi apresentada em 1984, lapso de que me não apercebi na revisão e que, apesar de ter sido corrigido no aditamento (Encarnação 1986: 100), o monumento não entrou no circuito científico e, desta sorte, a sua inclusão virá agora a ser possível.

Trata-se de uma pequena placa de lumachela cretássica rosada, de diminuta espessura, sem molduração e muito fragmentada, quase tendo constituído um ‘milagre’ o achamento de tão minúsculos fragmentos – e nem todos terão sido encontrados. Há informação de que a descoberta ocorreu aquando dos trabalhos arqueológicos levados a cabo em Tróia por iniciativa de Manuel Heleno, na sua qualidade de director do Museu Etnológico José Leite de Vasconcelos (actual Museu Nacional de Arqueologia).

Certamente devido à sua pequenez, perdeu-se no museu o seu rasto, aquando da reorganização nele levada a efeito na 2ª metade dos anos 70, pelo que já me não foi possível proceder às medições habituais. Resta-me uma boa fotografia (Fig. 3), da autoria de Guilherme Cardoso.



Fig. 3 - A epígrafe.

Na l. 1, a invocação aos deuses Manes. Poder-se-á discutir o uso, aqui, do termo invocação, por invocação sugerir o vocativo e ser corrente o desdobramento em dativo. Por outro lado, umas décadas mais tarde, ou seja, a partir de meados do século I da nossa era, se esta periodização está correcta, acrescentar-se-á *S(acrum)*, o que poderá corresponder à necessidade sentida de se esclarecer que não se trata de mera dedicatória mas de uma verdadeira consagração: o monumento passa a estar consagrado, dotado, por via disso, de um carácter sagrado e, como tal, inviolável. Dentro dessa lógica, a inicial omissão de *sacrum* corresponderá a uma não-necessidade: não era preciso escrever, porque se subentendia. A partir do momento em que começaram a verificar-se violações, é que a necessidade terá surgido. Só bastante mais tarde – porventura no século III e em determinadas zonas do Império – se recorrerá a outros expedientes como o de amaldiçoar ou multar quem ouse tentar uma violação. Na estela funerária de Fábba Albana, achada em Alcaudete (Jaén) (González Román 1995: 210-213, lám. V), escreve-se, no final: *Hunc locum violandum qui putaverit rei publicae Aiungitanorum solvet hs. XX (millia)*, “Quem pensar em violar este lugar deverá pagar 20 000 sestércios à república dos Aiungitanos”<sup>1</sup>.

Torna-se comum afirmar que, numa inscrição incompleta, o que falta é que, do ponto de vista histórico, mais interessava saber. Nem sempre se tem razão; aqui, porém, faltando-nos a identificação do defunto, falta-nos, na verdade, o essencial. Cumpre, pois, ao epigrafista, com os dados existentes, aventar uma hipótese de reconstituição. Pode tentar-se, ainda que seja sempre uma hipótese.

Assim, atendendo, primeiro, ao contexto humano – de escravos e libertos – que atrás se fazia referência; ao espaço disponível; e, terceiro, ao facto de haver dois nomes, um terminado em *S* (a apontar para um nominativo em *-us*) e outro começado por *LA* – a menção de um escravo não teria cabimento. Será, por conseguinte, um liberto, com *tria nomina*, sendo o *cognomen* etimologicamente grego. Partindo dessas premissas,

---

1 Sobre este tipo de multas, pode consultar-se com proveito: Rossi 1975.

a reconstituição L(*ucius*) [IVLIV]S LA[CON] poderá resultar válida, com base (não isenta de fragilidade, tenha-se em conta) na circunstância de, noutra epígrafe de Tróia (IRCP 211), termos o liberto *L. Iulius Valens*; fragilidade que reside, desde logo, na presença de um outro (provavelmente também) liberto, *L. Vibius Callistratus* (IRCP 221). Se preferíssemos apontar para as relações comerciais, muito prováveis, de Tróia com a costa meridional (agora algarvia) – deparar-nos-íamos com *L. Aelius Superstes* num rol de libertos (IRCP 10), de *Ossonoba*, e *T(itus) Manlius Lacon*, em Alfundanga, perto de Olhão (IRCP 47). *Iulius, Vibius, Aelius* – poderia, por conseguinte, qualquer um desses gentílios ser o que esteve na epígrafe; a preferência por *Iulius* resulta meramente aleatória. A escolha de *Lacon*, por seu turno, reveste-se, no entanto, de maior grau de certeza.

Não se pelejará, todavia, por atribuir a *Lacon* uma origem espartana, porque bem se sabe já que dar um nome de ressonâncias gregas era benquisto pelos senhores, sem que tal implicasse naturalidade<sup>2</sup>.

Importa, por isso, abrir aqui um parêntesis. É que, se Duthoy (1970: 88-89) não hesitou em afirmar, em 1970, que «o interesse dado à onomástica e, mais especialmente, ao *cognomen*, visando estabelecer a composição da população no que respeita à origem étnica e ao estatuto jurídico não cessa de crescer», na década de 30, Leslie Francis Smith rejeitara a teoria segundo a qual se pretendia que o *cognomen* bastava para determinar o estatuto do indivíduo que o tem. Actualmente, adopta-se, como era de esperar, uma atitude mais contemporizadora e atende-se, de modo especial, ao ambiente onomástico em que esses testemunhos ocorrem. A citada opinião de Robert Étienne colheu, no âmbito da Hispânia, amplo consenso e justificará a opção pelo *cognomen Lacon* na epígrafe de que estamos a tratar.

Faleceu *Lacon* com 60 anos. É frequente o arredondamento por lustros, quiçá por influência dos censos quinquenais, e referir que alguém morreu aos 60 anos constitui, na altura, o equivalente a afirmar que faleceu com *provecta* idade.

---

2 “A imposição dum nome grego resulta dum fenómeno psicológico: urge mostrar-se à altura de uma cultura” (Étienne 1977: 292).

Em síntese, ainda que – por a pequena placa continuar ‘perdida’ no acervo do Museu Nacional de Arqueologia – se não possam dar, ainda, as dimensões, recapitula-se a proposta de leitura:

D(ii)s M(anibus) / L(ucius) [IVLIV?]S / LA[CON] AN(norum) LX  
(sexaginta) / H(ic) S(itus) E(st)

*Aos deuses Manes. Aqui jaz Lúcio Júlio (?) Lacão, de 60 anos.*

### 3. A DECORAÇÃO

A análise do monumento não ficaria completa se não se fizesse referência aos dois objectos nele gravados a buril.

92 A atitude científica perante um caso como este é dúplice: ou se considera que há a cópia de uma realidade ou se pretende apenas sugerir os objectos, sem preocupação realista. Sucede o mesmo connosco quando nos pedem para desenhar uma árvore: não há a intenção de desenhar uma figueira ou um cipreste, ainda que o nosso desenho se possa assemelhar a uma ou a outro e uma interpretação psicológica sempre nos levaria a pensar que não foi sem uma razão que preferimos uma forma a outra. Por outro lado, importa esclarecer que as semelhanças com a figueira ou o cipreste resultam do conhecimento de uma realidade.

Aplicando o raciocínio à observação dos dois objectos representados – que fariam, naturalmente, parte do ambiente visual do lapicida ou do encomendante do epitáfio – poderemos tentar identificá-los ou, simplesmente, confirmar que se trata de uma ânfora e de um potinho.

Por se nos afigurar garantido que se tratava de objectos do cotio do sexagenário, escrevi esta nota num livro sobre o porto de Setúbal, onde se incluiu, como ilustração, a imagem desta placa (Quintas 2003: 18):

“Não poderia o Porto de Setúbal estar dissociado, ao tempo dos Romanos, do que se passava na vizinha Tróia, do outro lado do rio. E, decerto, muita da actividade fabril e comercial tocava ambas as margens. O epitáfio que a figura mostra, mandado lavar em memória de um homem com 60 anos, ostenta como decoração gravada dois objectos, passíveis de ser interpretados como símbolo da profissão exercida pelo defunto: fabricante ou utilizador. Numa ou noutra função, esses “contentores” implicam a intervenção portuária, nomeadamente na exportação, pois quer se pretenda referir o conteúdo quer o recipiente propriamente dito, ânforas, preparados de peixe, vinho, azeite terão sido mercadoria frequente no estuário do Sado durante a época romana”.

Recorde-se o que, a princípio, se disse acerca de Tróia como grande centro de produção de *garum*, que requeria a utilização de material anfórico, como contentor de transporte, e de pequenos potes para facilitar o transvase do *garum*.

Solicitei o parecer do Doutor Jorge de Alarcão, que teve a amabilidade de assim classificar os objectos: urna de tipo Isings 65, que aparece em Pompeia, mas que continua a ser usada até ao século II; é o outro um anforisco de tipo Isings 60, “sendo raros os exemplares datáveis” (IRCP: 290).

Ao preferir um relacionamento com o mundo do vidro – C. Isings publicou, em 1957, uma obra, ainda hoje de referência no estudo dos vidros romanos –, o Professor Alarcão apontou no sentido de haver aqui, preferentemente, uma alusão a objectos, genericamente chamados de unguentários, a colocar junto do cadáver ou mesmo nas suas cinzas, como símbolo do cuidado havido em perfumar o corpo do defunto.

O texto que transcrevi vai, por conseguinte, numa outra direcção: a da identificação da actividade exercida em vida pelo sexagenário. Foi fabricante de ânforas ou seu grande utilizador no âmbito comercial. Na verdade, não pondo de parte, porque possível, a hipótese de Jorge de Alarcão, a proximidade da grande fábrica de preparados de peixe e de importantes fornos de ânforas, em Abul e na Herdade do Pinheiro (Mayet & Silva 1998

e 2002), levam-me a propor que, mesmo não retratando determinadas tipologias, se está perante a representação de uma ânfora e de um potinho e o que se pretendeu mostrar foi a actividade primordial em que o defunto se notabilizou, a exemplo do que noutros casos acontece (Encarnação 1998: 111-118). Guilherme Cardoso, cuja opinião agradeço, classificou a ânfora como sendo uma Almagro 51 C, contentor fabricado no estuário do Sado e usado a partir de finais do século III, até ao século V, sobretudo, no IV (Fig. 4).



Fig. 4 - Ânfora do tipo Almagro 51C.  
Foto de Guilherme Cardoso.

No que respeita à representação de ânforas em epígrafes, o índice de CIL II (p. 1204, no apartado dos 'ornamenta varia') cita as inscrições nºs 38 e 5832. No primeiro caso, uma ara funerária de Alfundão (IRCP 331), a função é meramente decorativa e trata-se de um *cantharus* e não de uma ânfora; no segundo, há, na verdade, uma ânfora de cada lado do monumento – profusamente decorado, diga-se – com um cacho de uvas. Também aqui, a função é decorativa e de simbologia funerária.

Ou seja: haverá, naturalmente, no conjunto da epigrafia do mundo romano outras representações semelhantes às desta placa; não se dispõe,

porém, por enquanto, de informação facilmente acessível e a consulta dos muitos *corpora* epigráficos existentes, com índices minuciosos, será, neste momento, o caminho a seguir.

## EM CONCLUSÃO

A brevíssima síntese histórica acerca do sítio arqueológico de Tróia visou o enquadramento deste achado.

A análise efectuada permitiu avançar uma proposta de restituição do texto incompleto, a mostrar o que pode ser o trabalho do epigrafista.

Por outro lado, a singularidade da decoração deu azo a que se reflectisse sobre a possibilidade de vir a conhecer-se o seu real significado, sendo certo que a intenção meramente estética é, neste caso, de se rejeitar; e a possibilidade de estarmos perante a vontade de retratar objectos de uso quotidiano por parte do defunto afigura-se bastante plausível. Se se quis representar determinado tipo de ânfora, concreto, ou se o artífice apenas quis sugerir a actividade mercantil ou de produção, sem se preocupar com um retratar objectivo – é questão que já não pode ser resolvida, ainda que tenha havido também, por parte do epigrafista, uma proposta de identificação.

95

## BIBLIOGRAFIA

- Alarcão, J., Barroca, M. (2012), *Dicionário de Arqueologia Portuguesa*, Porto.
- Almeida, D. F. de, Paixão, J., Paixão, A. (1978), “Um tipo raro de sepultura romana (Tróia), *Actas das III Jornadas Arqueológicas*, Lisboa, 321-335.
- Cabral, M. (1976), “A representação do crísmo nas lucernas tardias de Tróia (Setúbal)”, *Setúbal Arqueológica* I: 163-167.
- Castelo Branco, F. (1956), “O problema da identificação de Cetóbriga com as ruínas de Tróia de Setúbal”, *Brotéria* 58. 6: 703-709.
- Castelo Branco, F. (1963), “Aspectos e problemas arqueológicos de Tróia de Setúbal”, *Ocidente* 65. 304: 79-96.

- CIL II = Hübner, E. (1869 e 1892), *Corpus Inscriptionum Latinarum - II*. Berlim.
- Duthoy, R. (1970), “Notes onomastiques sur les *Augustales*. *Cognomina* et indication de statut”, *AC* 39: 88-105.
- Encarnação, J. d’ (1984), “A população romana de Tróia”, *Património* 2: 15-17.
- Encarnação, J. d’ (1986), “Inscrições romanas do *conventus Pacensis* – Aditamento”, *Trabalhos de Arqueologia do Sul* I: 99-109.
- Encarnação, J. d’ (1998), *Estudos sobre Epigrafia*, Coimbra.
- Étienne, R. (1977), “Remarques sur l’onomastique romaine d’Espagne”, in *L’Onomastique Latine*, Paris: 291-292.
- Étienne, R., Makaroun, Y., Mayet, F. (1994), *Un grand complexe industriel à Tróia (Portugal)*, Paris.
- Étienne, R., Mayet, F. (eds.) (1997), *Itinéraires Lusitaniens (Trente années de collaboration archéologique luso-française)*, Paris.
- Étienne, R., Mayet, F. (2002), *Les Salaisons et Sauces de Poisson Hispaniques*, Paris.
- González Román, C. (1995), “Inscripciones latinas de la provincia de Jaén. Supplementum I”, *Florentia Iliberritana* 6: 203-216.
- IRCP = Encarnação, J. d’ (1984), *Inscrições Romanas do Conventus Pacensis - Subsídios para o Estudo da Romanização*, Coimbra. [O número indica o nº da inscrição no catálogo].
- Isings, C. (1957), *Roman Glass from dated Finds*, Jacarta.
- Mayet, F., Silva, C. (1998) – *L’atelier d’amphores de Pinheiro (Portugal)*, Paris.
- Mayet, F., Silva, C. (2002) – *L’atelier d’amphores d’Abul (Portugal)*, Paris.
- Nunes, L. (1974-1977), “Tesouro de moedas romanas encontradas em Tróia”, *O Arqueólogo Português* 3ª série 7-9: 359-364.
- Quintas, M. (2003), *Porto de Setúbal: Um actor de desenvolvimento*, Setúbal.
- Rossi, A. M. (1975), “Ricerche sulle multe sepolcrali romane”, *RSA* 5: 111-159.
- Silva, C. T. da, Cabrita, M. G. (1967), “O problema da destruição da povoação romana de Tróia de Setúbal”, *Revista de Guimarães* 76: 147-156.
- Smith, L. F. (1934), “The significance of Greek Cognomina in Italy”, *CPh* 29: 145-147.



# NOTERELLA SULLA *TABULA CERATA* CIL, IV, 3340, TAB. XXV

## BRIEF REMARKS ON THE *TABULA CERATA* CIL, IV, 3340, TAB. XXV

NIKOLA D. BELLUCCI  
UNIVERSITÄT BERN  
NIKOLADBELLUCCI@GMAIL.COM  
ORCID.ORG/0000-0002-3732-8873

ARTIGO RECEBIDO A 05/05/2018 E APROVADO A 25/05/2018

**Riassunto:** Questa nota fornisce un breve quadro espositivo circa il riconoscimento della raffigurazione di una *Tabula cerata* nell'opera *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti* (Napoli, 1854-1896) mostrandone alcune successive vicende accademiche ed editoriali.

**Parole chiave:** Niccolini, Zangemeister, *Tabula cerata*, CIL, IV, 3340, tab. XXV.

**Abstract:** This note provides a brief overview about the identification of the representation of a *Tabula cerata* in the work *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti* (Napoli, 1854-1896) showing some subsequent academic and editorial events.

**Keywords:** Niccolini, Zangemeister, *Tabula cerata*, CIL, IV, 3340, tab. XXV.

Ad Antonio Zumbo, con affetto

Tra gli studiosi di Pompei e non solo, il nome Niccolini è noto specie per l'opera *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti* (Napoli, 1854 - 1896)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Niccolini (1854-1896). L'opera si divide in più parti: voll. I-IV in 11 tomi. 1: vol. I, parte I; 2: vol. I, parte II; 3: vol. I, parte III (1854); 4: vol. II, parte I; 5: vol. II, parte II; 6: vol.

Con tale lavoro i fratelli Niccolini<sup>2</sup> eseguirono un'opera imponente e che certo riscosse un meritato successo presso i contemporanei che pur continua coi posteri ai quali ha fornito in special modo un appartato figurativo e critico che "canonizzandosi" nel tempo ne ha fatto ricordo e supporto di un ideale "estetico" da molti preso a modello, a paragone e da molti imitato.

Le moltissime tavole illustrate che accompagnano gli undici volumi di cui tale opera viene a comporsi, eccellono per la pluralità della ricchezza descrittiva, coloristica e dei dettagli<sup>3</sup>.

Oltre a ciò, nei quattro volumi non si manca di fornire spesso notevoli ragguagli descrittivi circa gli scavi condotti ed i monumenti scoperti nel sito pompeiano.

Nel secondo volume, che riporta la data del 1862, ma che presenta di necessità aggiunte ascrivibili anche al decennio successivo, come confermato dalla divisione in diverse parti, si ritrova una descrizione generale degli scavi a partire dal 1748 sino a giungere a metà degli anni Settanta dell'Ottocento, in cui si delineano e si forniscono rapporti e resoconti in particolare circa le *Regiones* I, VI, VII, VIII e IX.

---

II, parte III; 7: vol. II, parte IV (1862); 8: vol. III parte I; 9: vol. III, parte II (1890); 10: vol. IV parte I; 11: vol. IV, parte II (1896). Si veda anche: Cassanelli, Ciapparelli, Colle, & David 1997.

2 Fausto Niccolini (1812-1886) Architetto, dopo gli studi compiuti a Firenze, collaborò col padre Antonio alla creazione di allestimenti scenici dei Reali Teatri. Nel 1839 sostituì poi quest'ultimo come architetto sia dei Reali Teatri che della Reale Soprintendenza, almeno sino al 1854-1855. Realizzatore di importanti progetti di architettura teatrale, civile e religiosa, nel campo archeologico, diresse anche gli scavi nella Necropoli di Cuma. Felice Niccolini (1816-1886?), segretario della Soprintendenza Generale degli Scavi, fu inoltre Commissario governativo presso la Biblioteca Brancacciana a Napoli e Architetto responsabile dell'edificio del Real Museo. Antonio juniore Niccolini (attivo tra il 1865 - 1900), nipote di Antonio Niccolini. Cfr. anche Garcia y Garcia 1998: 857-862.

3 Spesso non è tra l'altro difficile riconoscerli il richiamo a volte velato altre più chiaro all'opera *Real Museo Borbonico* (16 Voll. Napoli, 1824-1857 a firma di autori vari) di cui il padre, Antonio Niccolini (1772-1850) fu ideatore e iniziatore. Questi, pittore teatrale e architetto, eseguì nel corso della sua carriera varie decorazioni per i teatri di Firenze, Napoli e Bari. Nominato nel 1816 Architetto della Real Casa di Napoli, l'anno seguente fu professore alla Scuola di Scenografia; Direttore dal 1822 dell'Istituto di Belle Arti, rivestì anche il ruolo di Presidente della Reale Società Borbonica. Vd. *Supra*.

Il successivo elenco illustrativo delle tavole, appartenenti a tale descrizione generale, conta 96 numeri.

Alla descrizione della Tav. LX, si ritrova: “TAVOLETTE CERATE - Nel Luglio del 1875 si rinvennero nella Casa situata alla Reg. V, Is. I, n. 26 sopra il portico del peristilio, in uno spazio d’un mezzo metro cubo incirca, con ordine, raccolti centotrentadue libelli, fra trittici, dittici ed isolati, incisi con stile su tavolette spalmate di cera. Esempio unico rinvenuto fin’oggi, ed in allora descritte dal Professore De Petra, attuale Direttore del Museo Nazionale”.

Di seguito si fornisce la tavola<sup>4</sup>.

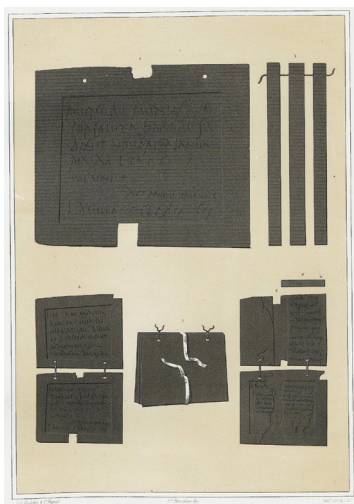


Fig. 1. F. F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, II, Napoli, 1862. Tav. LX.5

4 Successivamente. alla tavola LXXXVII, si riportano invece: “DIPINTI MURALI - Gli otto quadretti segnati in questa Tavola, ci pervennero da vari siti, scavati in Pompej. Essi han rapporto alla domestica vita, e dimostrano quanto gli antichi, in molte usanze fossero a noi uguali”. Qui sono rappresentate tra l’altro *tabulae ceratae*, papiri, utensili scrittori, oltre che varie nature morte in parte provenienti dalle case di Cecilio Giocondo e Giulia Felice. Alcuni di tali dipinti (nn. 1-4 dall’alto in basso) erano stati precedentemente descritti anche in *Real Museo Borbonico*, I, tav. 12: 1-8. *Pitture che rappresentano alcuni istrumenti da scrivere* (a firma di B. Quaranta). Vd. Niccolini 1854-1896.

5 Qui sarebbero riconoscibili in alto a partire da sx. CIL, IV, 3340, tab. 25, *pagina tertia; tabula di profilo*; in basso a partire da sx. *pagina secunda et pagina tertia; tabula chiusa; margo tabellae; pagina quarta et quinta* (in basso a dx.).

La citazione topografica rimanda alla celebre Casa di Lucio Cecilio Giocondo (V, I, 26)<sup>6</sup>. Qui, nel luglio del 1875, vennero rinvenute moltissime *tabulae ceratae* con attestazioni di pagamento per operazioni commerciali in special modo vendite all'asta<sup>7</sup>. L'argomento è infatti ripreso al terzo volume dove si parla della "Casa del Banchiere L. Cecilio Giocondo" e dopo una breve descrizione della stessa si ricorda:

"...In questo peristilio, all'altezza del piano sovrapposto, ebbe luogo il 3 e 5 luglio 1875 la più importante scoperta epigrafica avvenuta in questi ultimi tempi, quella cioè delle tavolette cerate, di una delle quali pubblicammo, a titolo di saggio, la trascrizione nella *Descrizione Generale*. Esse sono formate a dittici e a trittici, contengono quietanze chirografarie e accettizzazioni, e formavano l'archivio del banchiere L. Cecilio Giocondo, proprietario della descritta abitazione". (Niccolini III 1890: 3<sup>8</sup>)

---

6 Vd anche Maiuri 1950: 43-44; Della Corte 1965; Karivieri & Forsell 2006-2007: 119-138.

7 È noto infatti come gli *argentarii* oltre alla propria funzione bancaria svolgessero importanti ruoli nelle *auktiones* (aste). Cecilio Giocondo, nel suo ruolo di banchiere, fece così spesso da intermediario tra venditori e compratori, versando poi al venditore la somma corrispondente alla vendita. Ecco perciò che il banchiere conservava una "attestazione" di avvenuto pagamento (dove figurano e sono sempre indicati venditore e somme di denaro corrisposte). Tali documenti (nn. 1-137) spesso riportano menzione dell'oggetto venduto, il prezzo della vendita e la tassa di commissione trattenuta dal banchiere (e sono datati facendo menzione dei *duumviri* in carica). Il numero dei testimoni è variabile: se il documento è l'attestazione di un pagamento effettuato davanti a testimoni, essi sono come minimo sette (ed a volte nove o dieci), se invece il documento attestante un pagamento è chirografo, ovvero autografo, redatto e firmato dal venditore, i testimoni non sono che tre o quattro (speso anche meno) ed in tal caso il nome del venditore figura con quello dei testimoni (o qualcuno è delegato da egli in sua vece: *apocharius*). Le tavole (nn. 138-153) riguardano invece affari conclusi tra Cecilio Giocondo e la Colonia di Pompei (*Apochae rei publicae*): si tratta di attestazioni di pagamento disposte da schiavi appartenenti alla Colonia di Pompei. Le differenze tra i summenzionati due tipi di redazione formulare hanno portato gli studiosi a distinguere tra 2 tipologie, dette: *a* (scritta dal banchiere e constatante che il venditore ha ricevuto la dovuta somma davanti a testimoni: *L. Titus ... habere se dixit...*) e *b* (scritta dal venditore e redatta in prima persona: *L. Titus scripsi me accepisse*). Vd. in gen. Andreau 1974.

8 Sul luogo di rinvenimento, Zangemeister, successivo curatore dell'edizione delle *Tabulae ceratae* per il IV vol. del CIL, concorda col Niccolini, che viene difatti citato in

Tale “trascrizione” (che potrebbe in tal caso forse intendersi “riproduzione”, dato che il testo precedente a cui si farebbe riferimento sarebbe quello del 1862 (Vol. II), in cui appunto alla “Descrizione generale” seguono i disegni delle suddette tavole) non si ritrova tuttavia che al volume successivo (quarto ed ultimo della serie) riportante la data del 1896<sup>9</sup>.

Qui, all’*Appendice dei nuovi scavi dal 1874 a tutto il 1882*, p. 11, è riportato:

“...Fu appunto in questo peristilio che all’altezza del secondo piano si rinvennero il 3 luglio 1875 le celebri tavolette cerate (Tav. 60 della Descrizione Generale) egregiamente lette ed illustrale dal De Petra e dal Mommsen. Esse formavano l’archivio del banchiere, e contengono quietanze chirografarie e accettilazioni. Perché il lettore abbia un’ idea di quest’importantissimi monumenti, diamo qui sotto il testo di una quietanza portante nella serie il numero 34.

101

---

nota, descrivendo poi brevemente gli avvenimenti subito successivi nella sua prefazione. Zangemeister 1897 (*Vel CIL*, IV, Suppl. I, 3340): 276: ... Anno, quem dixi, 1875 mensis Iulii diebus 3 et 5 in domo ad orientale viae Stabianae latus reg. V ins. 1 n. 26 sita, quam L. Caecilii Iucundi fuisse postea apparuit, supra septentrionalem partem peristylly arcae lignee, 0,70 met. utrobique magnae ... effossa sunt fragmenta, intraque ea tabellarum magna copia. Tam arca quam tabellae in carbonibus redactae erant, sed fortibus illius assibus effectum erat, ut tabellae quamvis fractae tamen ut unius corporis ossa eodem spatio inclusa remanerent. In quibus cum effossionum curatores animo attento litteras detexissent, Iosephus Fiorelli carbonibus ob umorem admodum friabiles summa cum cautione et diligentia Neapolim in museum publicum transportandos curavit. Ibi mox postquam solis calore siccati ac durati sunt, ab Vincentio Corazza, papyris evolvendis tunc praeposito, frustula unius cuiusque libelli conquisita, digesta, composita sunt, denique tabellae singulae marginibus ligneis inclusae, eiusque laboris difficultates summas Corazza ita superavit, ut egregiae industriae et sollertiae laude sit dignissimus. Tabellis hoc modo recuperatis Iulius De Petra, musei praefectus, suum esse recte putavit, sine mora lectionem tabellarum aggredi, operam uti necessariam ita maxime arduam et molestam, quippe qua oculorum ac mentis nervi periclitandi essent, eoque difficiliorem, quod cuius tandem generis hi libelli essent, ei primo detegendum esset. Ac tanto studio in hanc rem incubuit, ut insequenti iam anno editio princeps prodiret, inscripta in hunc nodum: Le tavolette cerate di Pompei rinvenute a’ 3 e 5 luglio 1875. Memoria letta alla Reale Accademia dei Lincei il 23 aprile 1876. Roma 1876. 4°: 86, tabb. IV...

9 Niccolini 1896. IV, *Appendice dei nuovi scavi dal 1874 a tutto il 1882*: 11.

HS N 100 ∞ ∞ ∞ DLXII	L · VIIDI	CIIRATI
QVAII PIICVNIA IN STIPV	A CAIICILI	PHILOLOG
LATVIII L CAIICILI IVCVNDI	CN HIILVI	APOLLON
VIINIT OB AVCTIONIIIII	III FABI	CRVSIIRO-
PVLLIAII LAIIIPVRIDIS	D VOLC	THALLI
IIIIIRCIIDII IIIIINVS	SIIX PO III	AXSIOCH
PIIRSOLVTA HABIIRE	P SIIXTI	PRImi
	C · VIBI	ALCIII I

SII DIXSIT PVLLIA	NIIRONII CAISARII II	CoS
LAIIIPVRIS AB L CAIICIL-		
IVCVNDO	L · CAISIO MARTIALII	

X K IANVARIAS SIIX POIIIIPI  
IVS

ACT POIIIP X K IANVAR	AXIOCHVS SCRIPSI ROGATV
	PVLLIAII LAMPVRiDIS eAM

NIIRONI CAISARE II	ACCIPISSII AB L CAIICILIO IVCV
	NDO

102

55 p. C.	COS	SIISTHIR NVMMVM OCTO millia
		QVINGIINTI SIIXAGIIS DVPVN
		DIVS OB AVCTIONIIM IIIVS
L CAISIO IIIIARTI		IIX INTIIRROGATIONII FACTA

TABIILLARVM · SIGNATARVM

### Lezione vulgata

Sestertios nummos octo millia quingentos sexaginta duos, quae pecunia in stipulatum L. Caecili Iucundi venit ob auctionem Pulliae Lampuridis, mercede minus, persoluta habere se dixit Pullia Lampuris ab L. Caecilio Iucundo. Actum Pompeiis x Kal. Ianuar. Nerone Caesare II L. Caesio Martiale Cos.

*Testes: L. Vedi Cerati - A. Caecili Philolog - Cn. Helvi Apollon - M. Fabi Crusero - D. Volc. Thalli - Sex. Pom. Axsioch - P. Sexti Primi - C. Vibi Alcimi.*

*Nerone Caesare II L. Caesio Martiale Cos. X. Kal. Ianuarias. Sex. Pompeius Axiochus scripsi rogatu Pulliae Lampuridis eam accepisse ab L. Caecilio Lucundo sester. nummum octo millia quingenti sexages dupundius ob auctonem eius ex interrogatione facta tabellarum signatarum”.*

La trascrizione qui riportata corrisponde esattamente al documento n. 34 del testo di De Petra (1876: 45).

Tuttavia questa non corrisponderebbe alla “riproduzione” della tavola cerata eseguita nel volume secondo (1862, Tav. LX: Tavolette cerate). A ben vedere, gli autori sostengono infatti di riportare a titolo d’esempio “il testo di una quietanza portante nella serie il numero 34”. Slegandolo così dalla corrispondenza alla Tav. LX, di cui quindi nel testo non si farebbe menzione identificativa, dato che non è in altro modo interpretabile il senso della frase sopra riportata: “...di una delle quali [scil. tavolette cerate] pubblichiamo, a titolo di saggio, la trascrizione nella *Descrizione Generale...*”<sup>10</sup>.

Le indagini tipologiche di raffronto dimostrano invece che si tratterebbe della tavola n. 15 nell’edizione di De Petra, ovvero: “Trittico intero, mill. 140 per 120, 1<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> pag. covertura, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> incerate. 4<sup>a</sup> scritta con l’atramento, 5<sup>a</sup> incerata e macchiata. Sull’orlo della 2<sup>a</sup> tavoletta: *perscriptio – VMBRICIAE*<sup>11</sup>”.

---

<sup>10</sup> Rendendo così, volutamente o meno, poco congruo il senso del richiamo, dato che si fornisce una trascrizione di un numero in tal caso non legato alla tavola LX. Altri accenni a *tabulae* si ritrovano nel IV vol., *Nuovi scavi*, pp. 42-46. In *opere Niccolini Case e monumenti di Pompei*, vol. IV, *nuovi scavi*, p. 42-44 *libelli n. CLIV (p. 1-5) et n. CLV (p. 1-4) repetiti sunt ex Petra Atti (supra n. 9) sine ullo usu nostro ...* Zangemeister 1897: 407.

<sup>11</sup> De Petra 1876: 36. Successivamente integrata in tal maniera da Zangemeister 1897: 308 (Vel CIL, IV, Suppl. I, 3340, XXV): “XXV. *triptychum integrum, 120 ad 140. Paginae 1 et 6 vacuae. Pag. 2 et 3 ceratae. Pag. 4 non cerata, in columna dextra atramento inscripta. Pag. 5 cerata, in media parte ex pag. 4 sigillorum ceris inquinata; in pag. 5 angulo dextro inferiore duorum sigillorum reliquias agnovi, eorundemque vestigia in paginae 4 versibus 16 et 17 mediis apparent.*”.

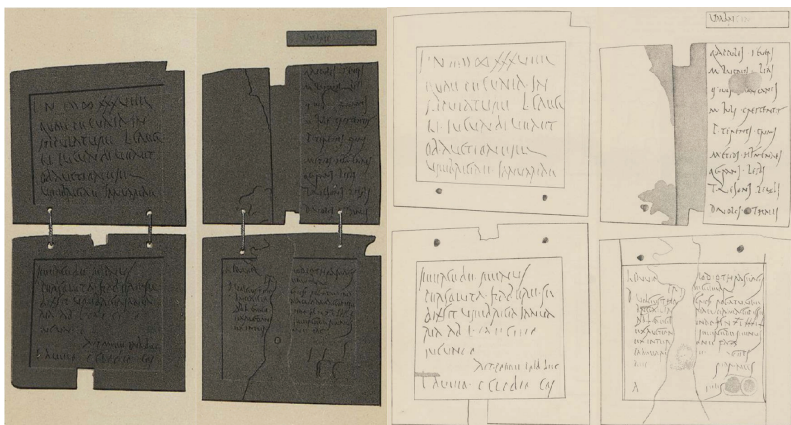


Fig. 2. Immagine compositiva di raffronto.

Sx. Niccolini, II, 1862, tav. LX; Dx. Zangemeister 1897, n. XXV. A partire da sx. (dall'alto in basso) pagina secunda et pagina tertia; in alto a dx. margo tabellae; pagina quarta et quinta (in basso a dx.).

N. Bellucci. Tutti i diritti riservati. ©

L'opera dei Niccolini, come accennato, era pur ben nota a Zangemeister che già negli anni subito successivi all'edizione di De Petra iniziò e curò, sotto l'egida di Mommsen, lo studio (e la revisione) delle suddette tavole conservate presso il Museo di Napoli, e che videro successivamente edizione solo nel 1897, come supplemento I, del IV volume del CIL.

Eppure, nonostante le varie citazioni del testo ad opera dei fratelli Niccolini, presi ad esempio per la corretta interpretazione del luogo di rinvenimento delle tavole<sup>12</sup>, Zangemeister non risparmia di intervenire e commentare criticamente anche la summenzionata raffigurazione in questione, riservando una breve nota nella prefazione che aveva anche il senso di introdurre il lettore alla composizione ed uso di tali supporti scrittori: *Triptychum n. xxv ex variis lateribus representatum exhibet opus*

<sup>12</sup> Zangemeister 1897 (Vel CIL, IV, Suppl. I, 3340): 275. Vd. anche *Supra*.



Niccolini case e monumenti vol. II: *Descrizione generale* tab. LX (*ubi tamen ex. gr. non recte effectum est in fig. 3, quod libelli pars media non lino sed fascia ligata est*<sup>13</sup>).

Il fine filologo tedesco, aveva infatti maturato una preparazione molto approfondita dei reperti da lui studiati, tanto da affermare che il “disegno” della tavoletta contenuto nel secondo volume de *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, tav. LX, ne ripettesse la versione di De Petra (n. 15)<sup>14</sup>.

Ecco la trascrizione fornita da Zangemeister al reperto (CIL, IV, Suppl. I, 3340, XXV<sup>15</sup>):

*Margo tabellae, atramento inscr.*

[perscriptio] - Umbricia[e Ianuariae]

*Pagina secunda.*- [scriptura interior]

HS n. CCIΩΩ ∞ XXXVIII

quae pecunia in  
stipulatum L. Caeci-  
5 li Iucundi venit  
ob auctionem

105

---

13 Zangemeister 1897: 278.

14 *Recognovi lectionemque correxi et supplevi; imagines delineatas ad haec correxi; praeter has addita sunt paginarum 2 et 4 exempla phototypa in pag. 310. De Petra n. 15; contulit Mau; paginam 5 descripsit Mommsenus, idem libellum edidit Hermes XII: 133 et (numeris ex mea lectione correctis) Giornale 1879: 106; in opere: Niccolini, Case e monumenti Vol. II: Descrizione generale tab. LX libellus depictus est Petrae lectione repetita...* Zangemeister 1897: 308. Lo stesso autore, che aveva avuto modo di vedere l'edizione del IV volume dei Niccolini, edito, stando alla cronologia, l'anno precedente al suo studio (che vide luce nel 1897), accennò inoltre come nell'opera venisse fornita trascrizione ed interpretazione della *tabula* De Petra, n. 34 (e corrispondente a CIL, IV, Suppl. I, 3340, 40, Zangemeister).

15 Corrispondente come detto a quella De Petra n. 15. De Petra (1876: 36). Qui è tenuta in considerazione anche la versione fornita da Andreau 1974: 315-316. Cfr. anche: Dobbins & Foss 2009: 528-529. Camodeca 2007: 81-108. La stessa è anche fornita da esempio in Mau 1908: 519-520.

Umbriciae Ianuariae

*Pagina tertia.*

mercede minus  
persoluta habere se  
10 dixit Umbricia Ianua-  
ria ab L. Caecilio  
Iucundo.

Act(um) Pom[p(eis)] pr(idie) id(us) Dec(embres)  
L. Duvio P. Clodio cos.

*Pagina quarta, col. d., atramento inscr.*

15 Q. Appulei Severi  
M. Lucreti Leri  
Ti. Iuli Abascanti  
M. Iuli Crescentis  
P. Terenti Primi  
20 M. Epidi Hymenaei  
Q. Grani Lesbi  
T. Vesoni Le . . .  
D. Volci Thalli

*Pagina quinta.* [scriptura exterior]  
L. Duvio Avi(to) P. C]lodio Thrasea cos.  
25 pr(idie) i[d(us)] Decembr(es)  
D. Volcius Tha[llus] scripsi rogatu Um-  
briciae Ia[nua]riae eam accepisse  
ab L. Caecil[i]o Iuc]undo HS n. XI XXXIX  
ex auction[e eius] mercede minus  
ex inter[rogati]one facta

tabellaru[m signatarum] ti  
[. . .] s  
A[ctum?] [Pompe?]is.

In conclusione pur dovendosi riscontrare la palese differenza tra i due reperti nn. 15; 34 De Petra = nn. 25; 40 Zangemeister) specie attraverso la messa a confronto dei “disegni” delle *tabulae*, è lecito dover ricordare come quella ad opera dei Niccolini fu di certo la prima riproduzione disegnata di questa *tabula cerata pompeiana*<sup>16</sup> (CIL, IV, Suppl. I, 3340, XXV) ed essa si pose in un certo senso pur da prototipo quando negli anni successivi Zangemeister e gli editori del CIL, intesero proporre una esecuzione “a contrasto” di tali reperti per il IV vol. del *Corpus* per farne risaltare le iscrizioni<sup>17</sup>, mentre invece ciò che interessava maggiormente ai Niccolini, esperti d’arte, erano, specie nelle tavole, i colori e la verosimiglianza, talmente curata e dettagliata dei soggetti raffigurati, che Zangemeister persino dal solo disegno aveva potuto appurarne l’identità e noi abbiamo potuto aggiungere una nota ulteriore su tale vicenda.

107

## BIBLIOGRAFIA

Andreau, J. (1974), *Les affaires de Monsieur Jucundus*, Rome.

Cassanelli, R., Ciapparelli, P. L., Colle, E., David, M. (1997), *Le case e i monumenti di Pompei nell’opera di Fausto e Felice Niccolini*, Novara.

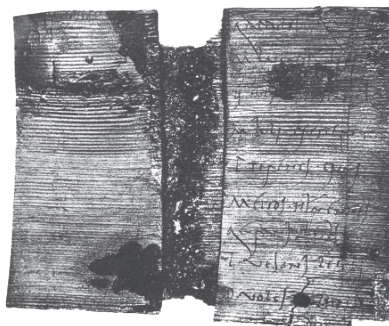
---

16 I nn. fatti riprodurre da De Petra furono infatti: 113; 120; 125. Vd. appendice documentale De Petra 1876.

17 *Photographi arte parum profici potest in his tabellis reddendis, nec fere nisi in iis partibus, quae atramento scriptae et bene servatae sunt, aut in paucissimis paginis graphio inscriptis, in quibus cera adhuc superstes est. Quare illa exempla manu delineata sunt lapidis plumbei stilo. Laboris eius difficultas maxime in eo posita est, quod singulae litterae aut lineae, ut accuratissime suo loco chartae inscribantur, multa opera investigandae sunt ...* Zangemeister 1897: 276.

- Camodeca, G. (2007), *Dittici e trittici nella documentazione campana (8 a.C. - 79 d.C.)*, in M. David (a cura di), *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e Medioevo*, Bari, 81-108.
- Della Corte, M. (1950), *Case e abitanti di Pompei*, Napoli.
- De Petra, G. (1876), *Le tavolette cerate di Pompei rinvenute a' 3 e 5 luglio 1875*, Roma.
- Dobbins, J. J., Foss, P. (2009), *The World of Pompeii*, New York-London.
- Garcia y Garcia, L. (1998), *Nova Bibliotheca Pompeiana (L-Z)*, Roma.
- Niccolini, F. e F. (1854-1896), *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti, (I-IV)* Napoli.
- Maiuri, A. (1950), *Pompei ed Ercolano: fra case e abitanti*, Padova.
- Mau, A. (1908), *Pompeji in leben und kunst*, Leipzig.
- Karivieri, A., Forsell, R. (2006-2007), "The House of Caecilius Iucundus, V 1, 22-27: a preliminary report", *Opuscula Romana* 31-32: 119-138.
- Zangemeister, K. (1897), *Tabulae Ceratae Pompeis repertae*, Berlin.

## APPENDICE



109

Fig. 3. Tab. XXV Addita sunt paginarum 2 et 4 exempla phototypa.  
K. Zangemeister, *Tabulae Ceratae Pompeis repertae*, Berlin 1897: 310.

(Página deixada propositadamente em branco)

**TRADIÇÃO  
CLÁSSICA**

(Página deixada propositadamente em branco)



# A PIETÀ DE MÉMNON E SEU IMPACTO NA ARTE CRISTÃ<sup>1</sup>

THE PIETÀ OF MEMNON AND ITS IMPACT IN CHRISTIAN ART

MIGUEL CARVALHO ABRANTES

CECH – UC

MIGUEL.R.ABRANTES@GMAIL.COM

ORCID.ORG /0000-0003-2098-3318

ARTIGO RECEBIDO A 28/12/2018 E APROVADO A 29/01/2019

**Resumo:** No contexto da literatura greco-latina, poucas figuras são simultaneamente tão fascinantes e obscuras como Mémnon. Através de uma breve análise das fontes literárias e iconográficas, este artigo começará por recapitular o que ainda sabemos sobre este herói para, num segundo momento, avaliar a possível influência de um dado esquema iconográfico, em que ele se encontra incluído, na arte cristã.

**Palavras-chave:** Mémnon, Eos, Jesus, Maria, pietà.

**Abstract:** In the context of Greek and Latin literature, few figures are simultaneously as fascinating and obscure as Memnon. Through a brief analysis of the literary and iconographical sources, this article will start by recapping what we still know about this hero in order to, in a second moment, evaluate the possible influence of a particular iconographical scheme, in which he is included, in Christian art.

**Keywords:** Memnon, Eos, Jesus, Mary, pietà.

---

<sup>1</sup> Um agradecimento à Professora Luísa Nazaré, ao peer anónimo e a Raquel Martinho pelas suas opiniões relativas a uma versão preliminar deste artigo.

Muitas são as figuras mitológicas gregas e latinas bem conhecidas nos nossos dias – Aquiles, Hércules, Ulisses, até Perseu e a sua Medusa, entre outras – mas Mémnon dificilmente poderá ser considerada uma delas. Como tal, principie-se por uma breve apresentação deste herói, tendo em conta o que as fontes literárias da Antiguidade nos informam. Sobre ele, Hesíodo já dizia tratar-se de um filho de Aurora (*Eos*, no original grego) e de Titono (*Theog.* 984). Homero menciona a sua beleza (*Od.* 11.522), e faz alusão a um episódio em que este mata Antíloco, filho de Nestor (*Od.* 4.188). Trata-se, portanto, de uma figura de que ambos os poetas já tinham conhecimento, pelo menos em parte, e cuja história estaria então representada na perdida *Etiópida*, quase sempre atribuída a Arctino de Mileto. Sobre essa obra, que cobria os episódios da Guerra de Tróia desde o final da *Ilíada* até, pelo menos, aos jogos fúnebres de Aquiles (Abrantes 2016: 15), chegou-nos apenas um pequeno resumo, presente num texto hoje identificado como sendo parte da *Crestomatia* de Proclo. Em relação aos episódios relativos a Mémnon, esse autor diz-nos então o seguinte:

*Mémnon, filho da Aurora, possuidor de uma armadura feita por Hefesto, chega em socorro dos Troianos. Tétis prediz ao seu filho o que decorrerá a partir do combate com Mémnon.*

*No confronto Antíloco é morto por Mémnon, mas depois Aquiles mata Mémnon. Aurora pede a Zeus a imortalidade para este seu filho, que a concede.<sup>2</sup>*

Os autores que a estes se seguem parecem, quase sempre, apoiar-se nesta fonte essencial, a que já não temos um acesso mais completo e cujos fragmentos nada nos dizem sobre a figura aqui em questão. Proceda-se, por isso, para fontes posteriores. Píndaro, por exemplo, menciona a morte de Antíloco (*Pyth.* 6), e a morte de Mémnon por Aquiles (*Isthm.* 7). Ésquilo teria tratado este tema em pelo menos duas peças<sup>3</sup>, ambas

---

2 Tradução adaptada de Gatti (2012: 139).

3 Seriam elas *Mémnon* e *A pesagem das almas*.

perdidas, mas de uma delas sabe-se que incluía um episódio em que Mémnon e Aquiles, em pleno combate e apoiados pelas respectivas mães, tinham as suas almas a ser pesadas por Zeus (cf. Plut. *Quomodo adul.* 2).

Ovídio menciona a mãe do herói (*Fast.* 4.714), a morte deste, os episódios que se lhe seguem entre os deuses, bem como uma transformação do herói em múltiplos pássaros (*Met.* 13.576-622). Estrabão (*Strab.* 15.3.2) adiciona que o herói foi sepultado perto do rio Badas, usando como fonte o poeta lírico Simónides, mas Cláudio Eliano refere a impossibilidade da existência de um tal túmulo, dizendo que o corpo do herói teria sido elevado aos céus pela própria mãe (*NA* 5.1). Higino menciona, sucintamente, a morte de Antíloco em combate, o combate de Aquiles com Mémnon, e a morte desse segundo (*Fab.* 112); mais à frente, nessa mesma obra, diz também que Mémnon construiu o palácio do rei Ciro em Ecbátana (*Fab.* 223), estrutura que classifica como uma das maravilhas do seu tempo.

Os textos atribuídos a Apolodoro, cuja especial importância advém do facto de serem a única fonte que temos para alguns mitos, repetem apenas que esta figura era filho de Aurora e de Titono (*Bibl.* 3.12.4), que tinha vindo para Tróia com os seus soldados, morto Antíloco em combate, e sido depois morto por Aquiles (*Epit.* 5.3). Pausânias refere uma possível estátua de Mémnon no Egipto<sup>4</sup> que produzia som ao amanhecer (*Paus.* 1.42.3), bem como a exposição da espada do herói num templo (*Paus.* 3.3.8), três representações do combate entre este e Aquiles (*Paus.* 3.18.12, 5.19.1 e 5.22.2), e uma outra, onde a figura aparece colocada no meio de vários heróis (*Paus.* 10.31.5-8).

Filóstrato o Velho torna a referir a estátua do herói no Egipto, a mesma que produzia som ao amanhecer, e reconta a morte deste (*Imag.* 1.7). Também Calístrato menciona a mesma estátua (*Callistr.* 1, 9). Já outro Filóstrato, o Ateniense, refere uma invulgar versão do mito em

---

<sup>4</sup> Esta estátua, mencionada por diversos autores, ainda hoje existe, estando localizada na necrópole da antiga cidade de Tebas, a oeste de Luxor. É-lhe ainda dada, a ela e a uma outra localizada a seu lado, o nome de “Colossos de Mémnon”.

que Mémnon nunca foi para Tróia (VA 6.4). Trifiodoro menciona uma escuridão que permitiu levar o corpo do herói morto (*Tryph.* 31). As *Posthoméricas*, de Quinto de Esmirna, obra que provavelmente será do século IV d.C. (cf. Abrantes 2016: 34), conta toda a história que separa a *Ilíada* da *Odisseia*, e sendo esta a fonte sobrevivente mais antiga que nos detalha os vários episódios relativos a Mémnon, importa explorá-la com mais algum detalhe.

O segundo livro das *Posthoméricas*<sup>5</sup> começa com Príamo a anunciar a vinda de Mémnon (Q.S. 2.25-40). Os troianos mostram-se relutantes em tornar a combater, e culpam Páris pela guerra (Q.S. 2.41-2.99). Mémnon chega a Tróia, é honrado por Príamo, e conta-lhe as aventuras por que foi passando até chegar à cidade (Q.S. 2.100-144). O herói promete provar o seu valor em batalha (Q.S. 2.149-162). Os deuses profetizam o que irá acontecer no dia seguinte, e Mémnon mostra-se ansioso por começar a batalha o mais depressa possível (Q.S. 2.163-189). Quando a batalha começa, a figura de Aquiles é logo oposta à de Mémnon, enquanto ambos os heróis matam os seus vários opositores (Q.S. 2.190-240). Mémnon tenta matar Nestor, que é salvo por Antíloco, e este último acaba por morrer nesse confronto (Q.S. 2.245-260). Alguns Aqueus tentam derrotar Mémnon, mas este é-lhes muito superior, e segue-se uma conversa entre este e Nestor (Q.S. 2.309-338), em que, face à idade avançada do segundo, o filho da Aurora o insta a se retirar do combate.

Já fora do campo de batalha, Nestor pede a Aquiles que vingue a morte de Antíloco e recupere o corpo e a armadura deste (Q.S. 2.390-394), pedido a que o filho de Tétis acede. Aquiles defronta Mémnon, as ascendências divinas dos dois heróis são comparadas, e segue-se uma longa batalha (Q.S. 2.400-540), até que o filho de Peleu acaba por golpear o adversário no peito, matando-o. Então, Aurora cobre de trevas o campo de batalha, leva o seu filho (Q.S. 2.549-554), e o contingente de Mémnon também é levado para fora de combate de forma miraculosa. Finalmente, é dito

---

<sup>5</sup> Este episódio é antecedido, no primeiro livro, pela luta contra Penteseleia, e no livro seguinte sucede-se a morte de Aquiles.

que o corpo deste foi levado para perto do rio Esepo (Q.S. 2.586), onde a morte é profusamente lamentada pela mãe, Aurora, que até pensa não voltar a fazer nascer o dia (Q.S. 2.609-623). Zeus opõe-se a essa decisão, os soldados de Mémnon são transformados em singulares pássaros (Q.S. 2.640-657) que seguem os desejos da deusa e, por temer a ira de Zeus, Aurora decide continuar a fazer o seu usual trabalho (Q.S. 2.657-666).

Todas estas referências permitem-nos traçar uma visão geral de Mémnon, consistente entre as várias versões do mito a que ainda temos acesso. Esta figura era, portanto, filho de Titono e Aurora, um semideus tal como Aquiles. Vindo do local que, na altura, tinha o nome de Etiópia, após a morte de Heitor e de Pentesileia junta-se aos troianos com um contingente da sua pátria. No campo de batalha acabar por matar Antíloco, antes de defrontar Aquiles, que eventualmente o derrota e mata. É nesse momento que Aurora intervém, salvando, de alguma forma, o corpo do filho, mas o destino final dessa figura já varia nas várias versões do mito.

Comparando, então, a informação que temos sobre Mémnon com os 59 registos fotográficos que compõem o corpus online do “Beazley Archive” para esta figura, podemos encontrar dois esquemas iconográficos essenciais, ambos relativamente consistentes com as fontes literárias:

- O combate entre Mémnon e Aquiles (34 registos), caracterizado pela presença de dois combatentes juntamente com duas figuras femininas, que em muitos casos podem ser identificadas como Aurora e Tétis. Mémnon é por vezes representado no momento da sua queda em combate (12 registos), mas mais frequentemente de pé (22 registos), sendo que em alguns casos surge um corpo caído entre os dois guerreiros (9 registos), normalmente o de Antíloco, a deusa Atena em vez de Tétis<sup>6</sup> (3 registos), ou um terceiro deus com uma balança (1 registo).

---

<sup>6</sup> A presença desta deusa, em detrimento de Tétis, numa versão que não aparece atestada em qualquer fonte literária, provavelmente dever-se-á ao seu carácter de

- Aurora sozinha com o filho (9 registos), em que a deusa é quase sempre representada numa forma alada (a ausência de asas ocorre num único registo), levando o corpo deste nos braços (7 registos), ou sendo simplesmente representada junto dele (2 registos).

Além dos elementos referidos para estes dois esquemas iconográficos, o corpus também apresenta 16 registos com identificações dúbias, ou fragmentos, que não podem ser identificados com uma total certeza, e que, portanto, não foram considerados neste estudo. Sendo, com base nesta pesquisa e nas fontes literárias, notório que o primeiro esquema iconográfico era mais frequente que o segundo, importa começar por analisá-lo, com recurso a dois exemplos dele representativos:

O primeiro, apresentado no *LIMC* como Achilleus 833 = Eos 312 = Memnon 45, provém de um *calyx-krater* ático (c. 490-480 a.C.) de figuras vermelhas e tem a importante vantagem de apresentar os nomes de todas as personagens aí visíveis. Assim, muito facilmente podemos reconhecer Aquiles, colocado do lado esquerdo, no seu combate contra Mémnon, aí representado do lado direito. Juntamente com os heróis estão as deusas que os apoiam – aqui, respectivamente, Atena e Aurora – e ao fundo pode ser visto um corpo, que até poderia ser o de Antíloco, tão mencionado nas fontes literárias, mas que é aqui identificado, explicitamente, pelo nome de Melanipo (provavelmente tratar-se-á de um dos filhos de Príamo). A posição das pernas de Mémnon, bem como a postura de Aurora, levam-nos a crer que este será já o final da batalha, em que o herói, ferido, vai cair ao solo, e a divina mãe tenta ampará-lo.

Uma questão que se pode pôr, aqui, é o porquê da presença da deusa Atena, em vez de Tétis, enquanto apoiante de Aquiles. Seria possível que o pintor se tivesse baseado numa versão do mito que hoje desconhecemos, mas tendo em conta que este *calyx-krater* também tem representado uma outra cena, na qual Diomedes, apoiado por Atena, mata

---

protectora dos heróis, como visto nos casos de Herácles, Odisseu ou Perseu, entre muitos outros.

um Eneias apoiado por Afrodite, é igualmente possível que, mais do que representar as mães de Aquiles e Diomedes, esse pintor estivesse a querer representá-los juntamente com uma deusa que era, muitas vezes, associada aos heróis.

O segundo exemplo, apresentado no *LIMC* como Achilleus 805 = Eos 298 = Memnon 25, é o de uma ânfora de figuras vermelhas do sul de Itália (c. 330 a.C.) e tem representada, novamente, o combate entre Aquiles e Mémnon, aqui acompanhados pelas respectivas mães, Tétis e Aurora. Também aqui Mémnon pode ser visto a ponto da sua morte, como evidenciado pela lança que já tem espetada, pelo gesto de preocupação da própria mãe, e pelo facto da balança com as almas, presente na cena, já pender para o seu lado. É esse terceiro elemento que torna esta imagem tão rica, já que ao combate preside um terceiro deus (Hermes, identificado pela sua face sem barba, pelo bastão, pelo calçado, e pela sua função de levar os mortos ao reino de Hades), que pesa as almas dos dois combatentes e espera pelo vencido. Seria este um esquema iconográfico derivado, de alguma forma, das tragédias de Ésquilo? Cronologicamente, é até possível que sim, dado que sabemos que foram frequentemente repostas em cena no século IV a.C.

119

Esta representação dos dois combatentes com as respectivas mães, que os apoiam no confronto, nesse momento que recorda Aquiles da sua própria mortalidade, é indubitavelmente um dos esquemas iconográficos mais populares para a figura de Mémnon, como podemos depreender do corpus ainda existente e das múltiplas referências que Pausânias faz ao tema, mas não é o único. O “roubo” do corpo de Mémnon, a potencial divinização, de que falavam Filóstrato o Velho e a *Etiópida*, entre outros, também aparece representado de duas formas distintas.

Na primeira delas, que a análise do corpus provou ser menos frequente que a segunda, a deusa e o filho são representados juntos, mas sem que se toquem, como podemos ver numa ânfora ática de figuras negras (c. 530 a.C.), catalogada no *LIMC* como Eos 327 = Memnon 91. Retrata o momento em que Aurora já levou o seu falecido filho para longe do campo de

batalha. A deusa é aqui representada sem asas, mas essa ausência poderá dever-se ao facto de já ter depositado o corpo do seu filho no solo, ou seja, de não estar a ser representada ao voar do campo de batalha, como veremos nos casos seguintes. Os elementos que caracterizam Mémnon como um guerreiro estão, agora, colocados no lado esquerdo, enquanto a mãe olha para o corpo do seu amado filho e parece lamentar a sua morte. Também, um pequeno pássaro pode ser visto acima da cabeça da deusa, sendo essa presença uma provável alusão às versões do mito em que existe essa metamorfose, seja ela por parte do próprio herói ou dos seus companheiros.

Nos exemplos seguintes Mémnon e Aurora são também representados juntos, mas agora a deusa transporta o seu filho, já falecido e nu, nos braços, sendo este o segundo esquema iconográfico mais popular para a figura de Mémnon. Isso ocorre numa ânfora de figuras negras (*LIMC* Eos 329 = Memnon 63), num copo de figuras vermelhas (*LIMC* Eos 324 = Memnon 77) e num *lekythos* de figuras negras (*LIMC* Memnon 70), todos eles de origem ateniense e de datas próximas, pelo que este despojamento físico se poderá, evidentemente, tratar de uma convenção pictórica, mas a transição de um equipamento guerreiro (com que a figura é, no corpus analisado, representada antes da morte), para um corpo totalmente nu, poderá, igualmente, ser uma metáfora para a passagem de um mundo para o outro, a transmigração do mundo dos vivos, do conflito em que participava, para um outro, em que o herói é depois transformado numa estátua, ou num pássaro, ou até divinizado, como visto na análise das fontes literárias. Note-se que também aqui a figura do falecido Mémnon é, por vezes, acompanhada por um pássaro, sem dúvida com um significado semelhante ao já visto anteriormente.

Este último esquema iconográfico, apesar do corpus analisado nos levar a crer que não foi o mais popular daqueles que envolvem a figura de Mémnon, é suficientemente poderoso para ter tido um profundo impacto na arte ao longo dos séculos. A própria ideia, de uma mãe com o falecido filho nos braços, denota uma imortal antítese, amor



e sofrimento, que mesmo nos dias de hoje parece continuar a ter o seu valor e a sua importância cultural. Nesse sentido, considere-se a fotografia vencedora do “World Press Photo” no ano de 2012, que apresentava uma cena muito semelhante à aqui descrita. Num artigo a ela referente, um jornal português disse que a imagem em questão, “assume contornos «quase bíblicos», notando-se uma certa semelhança com a composição da *Pietà* de Michelangelo [sic.], mas num cenário muçulmano”<sup>7</sup>. Uma curiosa palavra-chave, aqui, é sem dúvida *pietà*, mas como podemos defini-la? Um primeiro dicionário de arte define o conceito como:

“The name usually given to pictures of which the subject is the Dead Christ, attended by the Holy Virgin, or by sorrowing women or angels. The famous *pieta*, in the chapel of St. Maria della Febbre, in St. Peter’s, at Rome, sculptured by Michael Angelo, represents the Dead Christ in the lap of the Virgin, who is seated at the foot of the cross.”<sup>8</sup>

121

Um outro define-a da seguinte forma:

“A scene depicting the dead body of Christ supported by his mother, the Virgin Mary, or his followers. Among the earliest depictions of this sort from the Renaissance is Giovanni da Milano’s rendition of 1365 (Florence, Accademia), which shows the dead body of Christ supported by the Virgin and St. John. (...) The most famous *Pietà* is that by Michelangelo (1498/1499–1500; Rome, St. Peter’s), where the Virgin spreads her left arm as if to present the Savior to the faithful.”<sup>9</sup>

---

7 Jornal “Sol”, edição online de 10 de Fevereiro de 2012.

8 Cf. Fairholt 1903: 342.

9 Cf. Zirpolo 2008: 338, entrada “*pietà*”.

Como estes dois exemplos nos permitem compreender, a *pietà* é hoje definida como uma representação de Maria com o falecido Jesus, seu filho, nos braços. Esse foi, como estas mesmas fontes bem nos comunicam, um tema popularizado por Miguel Ângelo. Porém, a sua fama contemporânea parece advir não tanto do que está representado (recorde-se que o mesmo artista produziu várias outras obras com o mesmo tema), ou dos pormenores técnicos impressionantes para a época em que foi criada (relembre-se que o contrato até estipulava que este deveria ser o mais belo trabalho de mármore existente em Roma<sup>10</sup>), mas, como as duas últimas definições até nos podem levar a concluir, do contexto em que está, agora, apresentada – na Basílica de São Pedro, um dos mais importantes locais de culto do Cristianismo, mesmo abaixo de uma enorme cruz, como se de um episódio muito real, a ter lugar nesse preciso momento, se tratasse.

Ainda que as duas referências anteriores nos remetam directamente para esta obra de Miguel Ângelo, não nos podemos esquecer que este esquema iconográfico não foi por ele criado, sendo-lhe até bastante anterior. Nas palavras de Jenny Tudesko (1998) :

“The *pietà* first appeared as an iconic image at the end of the thirteenth century. A reflection of the increased focus on Christ’s humanity, the fact that the earliest known appearance of this image was within a women’s community in Germany is of special note. The *pietà* is the image of Mary with Christ’s crucified body. Reminiscent of earlier popular images of Mary seated with the infant Christ on her lap, in the *pietà* the body of the infant is replaced by the dead and bloodied body of Christ.

In viewing examples of *pietas* from this period, it is clear that Mary is depicted as secondary to the figure of the dead Christ lying across her lap. Similar to the paintings of the Madonna and Child

---

10 Cf. Zirpolo 2008: 339, entrada “*pietà*, St. Peter’s, Rome (1498/1499-1500)”.

where Mary holds the infant Christ as if presenting him to the viewer, in these sculptures Mary is often shown as looking at the viewer or otherwise away from the body. Just as these images of Mary with the child Christ are not full of “maternal pride,” the *pietà* was not generally an image of maternal anguish. Instead, both images are primarily images of reflection, adoration, and presentation.”<sup>11</sup>

Se, inicialmente, esse esquema iconográfico cristão era então mais focado na figura de Jesus, já a famosa representação de Miguel Ângelo parece apresentar um foco semelhante em ambas as figuras:



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s\\_Pieta\\_5450\\_cropncleaned.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450_cropncleaned.jpg)

Esta é uma representação que mostra uma famosa mãe com o falecido filho nos braços, um ponto fulcral de toda uma experiência religiosa e literária, o confronto do divino com o humano, e talvez até o potencial sofrimento de uma mãe por ter perdido o seu filho. Independentemente da mãe se chamar Maria ou Aurora, do filho se chamar Jesus ou Mémnon, de se tratarem de seres humanos ou deuses, este esquema iconográfico nunca deixa de mostrar uma complexa realização da condição humana,

---

11 Cf. Tudesko 1998: 81-82.

o facto de, muitas vezes, os pais poderem sobreviver àqueles que mais amam, os próprios filhos. E, nesse sentido, o filho é sempre mostrado na sua vertente mais frágil e vulnerável, quase totalmente nu (se Jesus é mostrado com a área genital coberta, importa recordar que isso se deve ao facto de, nessa altura, a nudez artística já não ser tão aceite como o era na Antiguidade), de braços caídos, enquanto que a mãe, numa expressão tanto da mais doce ternura e orgulho, como do maior sofrimento, o ampara.

Poderíamos, neste contexto, até pensar que este esquema iconográfico seria uma invenção da Alta Idade Média, ou do Renascimento, mas para o fazermos teríamos de ter em conta alguns elementos cruciais. Primeiro, o culto da Virgem Maria é apenas posterior a 431 d.C., enquanto que as várias representações de Mémnon, e as várias fontes literárias que o ligam a Aurora, são, naturalmente, muito anteriores ao século V da nossa era. Em segundo lugar, nunca podemos esquecer que a arte da Antiguidade é, muitas vezes, uma arte associada à literatura, destinada a fazer recordar importantes episódios, no seu todo e nas suas intertextualidades, mais do que se resumir a um único episódio, fechado sobre si mesmo. Quando Filóstrato o Velho fala de uma dada imagem de Mémnon, nos passos já referidos anteriormente, é-lhe difícil dissociá-la do mito do herói, que até acaba por recontar em linhas gerais. Sem a presença desse elemento literário, as mais frequentes representações desta figura resumir-se-iam a dois combatentes com duas mulheres a seu lado, sendo a presença de conhecimento desse mito que faz dos dois primeiros Aquiles e Mémnon, e das segundas deusas, vulgarmente, Tétis e Aurora.

Não estamos, com isto, a pretender dizer que a arte da Antiguidade é exclusivamente baseada nas fontes literárias, mas sim que parece ter frequentemente uma forte componente literária, da qual acaba por derivar a interpretação de cada cena representada. No caso das representações de Mémnon, por exemplo, algumas vezes Atena aparece associada à figura de Aquiles, em vez de Tétis, mas mesmo nessas situações, que já não nos aparecem atestadas em qualquer fonte literária, a deusa pode ser identificada através dos seus elementos

característicos, como o equipamento guerreiro. Porém, para alguém que não conhecesse essas mesmas fontes literárias, seria demasiado fácil ver numa outra representação de Mémnon o corpo de Jesus em detrimento da figura desse herói, e um anjo (ou até a figura de Maria, se a deusa estivesse a ser representada sem asas), em vez de Aurora.

Visto que a arte raramente é construída num vácuo, mais do que considerar a ideia da *pietà* como nascida numa época próxima do Renascimento, seria muito mais correcto atribuir a sua possível redescoberta, bem como a sua potencial popularização, a essa altura. Ainda assim, seria igualmente injusto dizer que esta representação de Jesus não é mais do que uma cópia da representação de Mémnon. Quando o Cristianismo surgiu, e ao longo de todo o seu desenvolvimento, teve sempre de se apoiar em algo que já existia, em algo que já lhe era anterior, e se são muitas as representações religiosas em que esse reaproveitamento de matrizes é inegável, ao mesmo tempo também existe uma tentativa, por parte dos vários criadores, em melhorar, mais do que simplesmente copiar, algo em que já se baseavam.

125



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ChristAsSol.jpg>

Quando, por exemplo, Jesus é mostrado com uma coroa solar, esse elemento iconográfico é, mais do que uma cópia da figura de Apolo ou de *Sol Invictus*, uma tentativa de representar uma nova figura divina recorrendo a elementos com os quais o público já estava bem familiarizado, e em muitos casos essa fusão de elementos é tão profunda e complexa que se torna extremamente difícil discernir onde termina uma figura e começa a outra. Quando Maria é representada em posições que muito nos recordam de Ísis, seria demasiado fácil proclamar que se trata de um “roubo”, mas ao mesmo tempo também nos estaríamos a esquecer que na arte, como na literatura, na arquitectura, na engenharia, ou em qualquer outra área de conhecimento, existe sempre um reaproveitamento de elementos anteriores.

Em suma, podemos, portanto, concluir que o esquema iconográfico de Mémnon nos braços de Aurora é uma *pietà* “avant la lettre”, tendo a representação de Maria com o falecido Jesus nos seus braços algo de inegavelmente semelhante a essa representação, sua anterior. Contudo, não podemos considerar a representação cristã como uma cópia do esquema iconográfico de Aurora e Mémnon, não só pelos largos séculos que afastam ambas as representações, mas também por desconhecermos se os criadores iniciais da representação cristã deste esquema iconográfico estavam familiarizados com as representações do herói provindo da Etiópia, e igualmente porque, na arte, como em todas as áreas da nossa vida, somos muitas vezes “anões nos ombros de gigantes”, e dificilmente poderíamos criar seja o que for se não tivéssemos connosco os contributos de todos aqueles que vieram antes de nós, um conselho imprescindível para todos aqueles que pretendam estudar a forma como a arte da Antiguidade influenciou, e ainda influencia, todas aquelas que se lhe seguiram.

## **BIBLIOGRAFIA:**

Abrantes, M. (2016), *Temas do Ciclo Troiano: Contributo para o estudo da tradição mitológica grega*, Publicação online: Amazon Digital Services LLC.

- Buttler, S., Power, T., Nagy, G. (1900), *Homer, The Odyssey*, London: A. C. Fifield. Consultado online: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hom.+Od.+1.1> [acesso 23-12-2018].
- Evelyn-White, H. (1914), *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*, Cambridge; Mass.: Loeb Classical Library.
- Fairholt, F. (1903), *A Dictionary of Terms in Art*, London: William Glazier.
- Fairbanks, A. (1931), *Elder Philostratus, Younger Philostratus, Callistratus*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Frazer, J. (1921), *Apollodorus, The Library*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Frazer, J., Goold, G. (1931), *Ovid, Fasti*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Gatti, I. (2012), *A Crestomatia de Proclo: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio*, Dissertação de Mestrado, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Goodwin, W. (1878), *Plutarch's Morals (Vol. 2)*, Boston: Little, Brown and Company.
- Grant, M. (1960), *The Myths of Hyginus*, Lawrence: University of Kansas Press.
- James, A. (2007), *Quintus of Smyrna, The Trojan Epic - Posthomeric*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jones, C. (2005), *Philostratus, Life of Apollonius of Tyana (Volume II)*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Jones, W., Omerod, H. (1918), *Pausanias, Description of Greece*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Mair, A. (1928), *Oppian, Colluthus and Tryphiodorus*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Miller, F. J. (1916), *Ovid, Metamorphoses (Vols I-II)*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.
- Roller, D. (2014), *The Geography of Strabo: An English Translation, with Introduction and Notes*, Cambridge: University Press.
- Sandys, J. (1915), *The Odes of Pindar, including the principal fragments*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.

Scholfield, A. (1958), *Aelian. On Animals (Volume I: Books 1-5)*, Cambridge; Mass.: Harvard University Press.

Tudesko, J. (1998), *Blood and Body: Women's Religious Practices in Late Medieval Europe*, Tese de Mestrado, Sacramento: California State University.

Zirpolo, L. (2008), *Historical Dictionary of Renaissance Art*, Maryland: The Scarecrow Press.

### **OUTROS RECURSOS CONSULTADOS:**

Jornal "Sol", 10 de Fevereiro de 2012, consultado online em <https://sol.sapo.pt/artigo/41185/> , a 23/12/2018.

Site <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm> , consultado a 23/12/2018.

Site <https://www.theoi.com/Titan/Eos.html> , consultado a 23/12/2018.



# ***ODI ET AMO*: CONSTERNAÇÃO E EUFORIA POÉTICAS INSPIRADAS POR CATULO**

## ***ODI ET AMO*: POETIC CONSTERNATION AND EUPHORIA INSPIRED BY CATULLUS**

JOSÉ HENRIQUE MANSO

UBI-CECH

HRMANSO@HOTMAIL.COM

ORCID/ORG/0000-0002-0266-3938

ARTIGO RECEBIDO A 20/12/2018 E APROVADO A 05/11/2019

129

**Resumo:** Sentimentos aparentemente inconciliáveis, amor e ódio, aparecem conjugados na poesia de Catulo e em vários outros poetas que se lhe seguiram. No entanto, apesar de ser Catulo a popularizá-lo, este tópico literário já se encontra nalguns escassos poemas que nos chegaram de Safo, imitados pelo poeta latino. Neste ensaio, debruçamo-nos particularmente sobre o carme catuliano *Odi et amo* (nº 85) e sobre a cantiga de amor *Se eu pudesse desamar*, de Pero da Ponte, composta catorze séculos mais tarde. O cotejo entre os dois poemas mostra-nos ainda a influência de Catulo sobre o primeiro momento da literatura portuguesa, a lírica trovadoresca.

**Palavras-chave:** amor, ódio, Catulo, Pero da Ponte, poesia.

**Abstract:** Apparently irreconcilable feelings, love and hate, appear conjugated in the poetry of Catullus and several other poets who followed him. Nevertheless, although it was Catullo who popularized it,

this literary topic is already present in some scarce poems that came to us from Sappho, poems imitated by the Latin poet. In this essay, we are particularly concerned with the catullian poem *Odi et amo* (nº 85) and the song of love *Se eu podesse desamar*, of Pero da Ponte, composed fourteen centuries later. The comparison between the two poems also shows us the influence of Catullus on the first moment of Portuguese literature, the troubadour lyric.

**Keywords:** love, hate, Catullus, Pero da Ponte, poetry.

A que século pertencem os versos “Odeio e amo. Porque o faço, perguntas porventura./ Não sei, mas sinto que acontece e soffro.”? E estes: “Se eu podesse desamar/ a quem me sempre desamou/ e podess’algum mal buscar/ a quem me sempre mal buscou/ Assi me vingaria eu”? E ainda os versos que se seguem: “Se dizem fero Amor que a sede tua/ nem com tristes lágrimas se mitiga,/ é porque queres, áspero e tirano,/ tuas aras banhar em sangue humano”? E, por fim, os versos aqui transcritos: “As aparências enganam,/ aos que odeiam e aos que amam./ Porque o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões”? É consabido que os primeiros versos materializam o carme 85 de Catulo, poeta romano do século de Octávio César Augusto; já os segundos pertencem à Idade Média, pois foram compostos por Pero da Ponte, trovador galego dos meados do século XIII; os terceiros são d’*Os Lusíadas* (3, 116), ou seja, foram publicados em 1572; e os últimos foram cantados pela intérprete brasileira Elis Regina, que os popularizou no álbum *Essa mulher*, lançado em 1979 pela WEA. Por conseguinte, o tema poético do amor conturbado, sofrido, que se confunde com o ódio, é intemporal, à medida da intemporalidade de tais sentimentos, aparecendo em muitos outros autores de diferentes épocas e latitudes, justificando, por isso, plenamente, a terminologia “tópico do amor/ ódio”, no sentido mais estrito que Ernst Robert Curtius dá ao termo *tópico* ou *topos* no famoso ensaio *A literatura europeia e a Idade Média*, ou seja, um lugar (no sentido conotativo do termo) literário convencio-

nalizado e imbuído de autoridade literária, sendo por isso comumente usado por diferentes autores (Curtius 1991: 133-134).

É decerto paradoxal este binómio amor/ódio, talvez mais ainda do que o famoso *topos eros/thánatos*, isto é, amor/morte, mas a vida e, sobretudo, os sentimentos não obedecem apenas à lógica da razão (o célebre filósofo francês Pascal dizia *Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point*, isto é, 'O coração tem as razões que a razão desconhece'). Na verdade, o amor pode revestir-se dos cambiantes mais variáveis, e não é por acaso que a escritora Agustina Bessa-Luís realiza como prefácio à obra mário-claudiana *Triunfo do amor português* um enquadramento sociológico da evolução do conceito do amor em Portugal (Bessa-Luís 2005: 11-17), já que esse sentimento é tão forte quanto misterioso e variável nas suas múltiplas facetas. É um verdadeiro Proteu, que se pode exprimir de forma tão paradoxal quanto esta, uma dicotomia que associa dois sentimentos aparentemente oximóricos, inconciliáveis, como o são o amor e o ódio. Basta um pouco de imaginação para atentar em mil situações que podem exasperar de tal forma dois apaixonados que o amor, em vez de ser um sentimento de felicidade plena, se transforma numa avalanche de rancores e ódios, mas sem afastar, todavia, a base do amor. Não admira, por isso, a popularidade deste tópico que agora se analisa.

No séc. I a.C., em Roma, foram os melhores poetas latinos a fazer eco desse amor exacerbado, dominado pela paixão e pela repulsa:

Tibulo, Ovídio, Catulo, Propércio documentam múltiplos exemplos dessa entrega exclusiva ao amor, sem limites, determinados a sofrer os seus doces males e as suas encantadoras agruras, como se nele, no amor, consistisse o único projecto de vida. (André 2005: 40)

É com estas palavras que Carlos André enceta uma viagem por alguns poemas dos autores supracitados, demonstrando como o binómio amor/ódio, embora tenha sido popularizado pelo célebre carme 85 de Catulo,

está bem patente noutros poetas romanos<sup>1</sup>. Um dos exemplos mais elucidativos destacados pelo ensaísta é Ovídio, particularmente na elegia 3.11.b de *Amores*, onde, *ab initio*, o autor das *Metamorfoses* reconhece que dentro do seu peito fazem acesa guerra o ódio e o amor, com vitória aparente para o último:

*Luctantur pectusque leue in contraria tendunt  
hac amor, hac odium, sed, puto, uincit amor.  
Odero si potero; si non inuitus amabo.*

*Lutam entre si e o meu coração amolecido cada um para seu lado o puxam  
daqui o amor, dali o ódio, mas, estou certo, é o amor que vence.  
Hei-de odiar, se for capaz; se não, contra a minha vontade hei-de amar.  
(Ovídio, *Amores* 3.11.b; trad. de André 2005: 57-58).*

132

Como se justifica, então, designar este *topos* de “catuliano”, se a muitos poetas pertence tal temática? Em primeiro lugar, Catulo foi um dos poetas mais antigos e mais conhecidos na cultura ocidental a celebrar o *topos* amor/ódio. Não nos esqueçamos de que os poemas do Veronense foram popularizados nos *Carmina Catulli* por Carl Orff (1895-1982), o compositor alemão que também haveria de tornar famosos os *Carmina Burana*. Contudo, sabemos que Catulo não foi o primeiro a debruçar-se sobre o *topos* amor/ódio, já que sete séculos antes, na Grécia antiga, houve uma mulher que, de forma brilhante, abordou o tema, precisamente a primeira poetisa conhecida da cultura ocidental. Aludimos, obviamente, a Safo,

---

1 O estudo de Carlos André intitula-se ““*Tanto de meu estado me acho incerto*”: contradições do amor, de Catulo a Ovídio» (*Ágora* 7, 2005, 37-63) e explica como os paradoxos do amor, afamados na poesia portuguesa pelos sonetos camonianos, têm as suas raízes na poesia latina do séc. I a.C. Para aprofundamento desta matéria, remetemos, do mesmo autor, para *Caminhos do Amor em Roma. Sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a.C.* (Lisboa, Cotovia, 2006); Pierre Grimal, *L'amour à Rome* (Paris, Hachette, 1963); e Paul Veyne, *L'élegie érotique romaine: l'amour, la poésie et l'Occident* (Paris, Éditions du Seuil, 1983).

que, na opinião de Frederico Lourenço, só será igualada no colorido da poesia pelo grande Virgílio, contemporâneo de Catulo:

Em nenhum autor grego encontramos uma alquimia tão mi-lagrosa entre o som da poesia e a sugestão visual do respectivo significante. Só Virgílio, em Roma, atingiu perfeição comparável na arte de pintar com sons. (Lourenço 2006: 33)

É fácil ver a temática do amor sofrido em poemas sáficos como “Despedida”, “Tecer é impossível” e, sobretudo, “Amor agridoce” (fragm. 31 *PLF*), um dístico que versa explicitamente sobre o amor/ódio: “O amor que deslassa os membros de novo me faz tremer,/ criatura doce e amarga, irresistível” (Lourenço 2006: 43).

Não surge neste artigo por acaso a referência à poetisa de Lesbos, pois Catulo, na qualidade de *poeta doctus*, “isto é, poeta de estilo elevado, realiza traduções ou adaptações dos poetas gregos [...]. Como exemplo da tradução em grego, registamos apenas uma das mais célebres, a tradução livre de um fragmento de Safo” (Prieto 2006: 45):

“Ele é, parece-me igual a um deus/ (que o céu me perdoe)/ aquele que, sentado à tua frente, sem cessar te vê e te ouve; com o teu doce sorriso.” (Catulo, *Carmina*, 51; trad. de Prieto 2006: 45)

“Aquele parece-me ser igual dos deuses,/ o homem que está sentado e escuta de perto a tua voz tão suave.” (Safo, “Ele tu e eu”; trad. de Lourenço 2006: 37)

Constatamos, pois, que o vate romano conheceu profundamente Safo, que imitou e traduziu nos seus poemas<sup>2</sup>, fazendo com que o tópico do amor/ódio trace uma linha intertextual não só entre Catulo e a Idade

---

<sup>2</sup> Sobre esta matéria, remetemos para Ellen Green (1999), “Refiguring the feminine voice: Catullus translating Sapho”, *Arethusa* 32. 1, 1-18.

Média de Pero da Ponte, mas também uma ponte que vai de Safo a Catulo. Aliás, o dístico catuliano “Odeio e amo”, que vamos analisar numa perspetiva comparativista com a cantiga de amor de Pero da Ponte, insere-se num ciclo de poesias dedicadas a Lésbia, num total de treze carmes com inclusão deste nome, e outros treze em que a destinatária não é explicitamente nomeada: é usado o antropónimo Lésbia nos poemas 5, 7, 43, 51, 58, 72, 75, 79, 83, 86, 87, 92 e 107; nos carmes 2, 3, 8, 11, 13, 36, 37, 68, 70, 76, 85, 104 e 109, o nome Lésbia não é explicitado, mas o amor sofrido patente nos outros carmes mantém-se nos mesmos moldes, havendo por isso uma continuidade entre todas estas composições. Ora, essa Lésbia “alguns supõem ser Cláudia, irmã de Clódio, inimigo de Cícero” (Prieto 2006: 44). Tal significa que a “Lésbia” dos seus poemas (e é fácil ver no antropónimo uma homenagem de Catulo à poetisa de Lesbos, Safo) era uma mulher casada, o que não impediu o Veronense de se apaixonar perdidamente por ela. Assim se compreende, porventura, a intensidade dos sentimentos na poesia de Catulo, não só no dístico em análise, mas também em versos como *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam/ uere, quantum a me Lesbia amata mea est*, isto é, *Nenhuma mulher pode dizer-se mais verdadeiramente amada quanto por mim foi amada a minha Lésbia* (Catulo, *Carmina*, 87; trad. nossa), pois o referente do seu poema era, ou, pelo menos parece ser, uma mulher real.

Amar intensamente alguém que não quis ou não pôde corresponder a esse mesmo amor foi o germe de um sentimento contrário em Catulo, que manifesta nalguns poemas uma repulsa tal ao ponto de acusar Lésbia de ser uma vulgar prostituta: *Nunc in quadruuiis et angiportis/ glubit magnanimi Remi nepotes*, ou seja, *Agora pelas encruzilhadas e vielas,/ vai esfolando os descendentes do nobre Remo* (Catulo, *Carmina*, 58: 4-5; trad. nossa). Ainda no âmbito da poesia latina, a conturbada relação entre o poeta elegíaco Propércio (43 a.C. – 17) e a sua amada Cíntia seguiu caminhos similares:

[...] uma história de amor eivada de contradições, um percurso onde amor e ódio alternam repetidamente, em momentos su-

cessivos, de forma aparentemente desordenada e incoerente [...].  
(André 2005: 44)

O poema catuliano que temos vindo a referir é, portanto, o famoso carne 85, aparentemente um simples dístico elegíaco, que na sua versão original soa assim:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.  
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Odeio e amo. Porque o faço, perguntas porventura.  
Não sei, mas sinto que acontece e sofro.

Nesta composição breve deve salientar-se, desde logo, a existência de vários quiasmos, figura de retórica rebuscada ao nível da sintaxe, e talvez por isso muito popular na poesia maneirista e barroca. Como é sabido, o quiasmo é um recurso estilístico que joga com o cruzamento de expressões ou de palavras em dois versos ou orações contíguas (Lausberg 1966: §392). E, de facto, se atentarmos bem no dístico catuliano, a intensidade de *odi*, em posição inicial e, por conseguinte, de destaque, no primeiro verso, reflete-se no segundo verso em posição final através do verbo *excrucior*, igualmente na primeira pessoa do presente do indicativo. O sentido mantém-se, mas em posições sintáticas cruzadas: *odeio* reflete-se em *sou torturado* ou *sofro* – *excrucior*, verbo que tem por raiz *crux*. De igual modo, o verbo *amo*, plenamente positivo, em segunda posição no primeiro verso, e, portanto, menos destacado, ganha relevo ao estar relacionado com *sentio*, que, como verbo axiologicamente mais neutro, se encaixa perfeitamente no sentido positivo de *amo*. Existe, pois, uma espécie de troca sintática entre *odi* e *excrucior* e entre *amo* e *sentio*, formando um quiasmo ou cruz no dístico. Porém, outros quiasmos são ainda perceptíveis no carne catuliano, pois a forma verbal *faciam*, *faço*, na voz ativa, tem o seu correspondente passivo no verso seguinte, e na mesma posição,

*fieri, ser feito (acontecer)*, o que traduz uma espécie de quiasmo semântico entre voz ativa e passiva. Finalmente, a interrogativa do primeiro verso, *quare id faciam, porque o faço*, não precisa de ser interpretada à letra como pergunta retórica, pois podemos imaginar que o sujeito poético a coloca a alguém depois de apresentar a factualidade de tais sentimentos, isto é, a circunstância de odiar e amar ao mesmo tempo. Portanto, a resposta a *requiris, perguntas*, é a palavra imediatamente a seguir no poema, *nescio, não sei*, e ambas estão colocadas em lugares estratégicos do verso, o fim e o início, o que acentua a importância desta questão sem resposta e remete para a perturbação de quem não sabe como reagir. Por outro lado, a correspondência *requiris/nescio* traduz também uma espécie de diálogo ensimesmado, em que o sujeito poético tenta raciocinar e pensar no que há de fazer com sentimentos tão paradoxais, não obtendo solução viável, e daí o segundo hemistíquio do último verso: *sentio et excrucior*. O poema, em termos retóricos e temáticos, traduz-se, pois, numa beleza de concisão perfeita, deixando transparecer que ao profundo sentimento apenas pode corresponder um pungido lamento.

Que ligações poderão existir entre este dístico latino, datado do séc. I a.C., com uma cantiga medieval do século XIII? Mais do que se poderia supor a um primeiro olhar. Antes de estabelecer qualquer elo de ligação entre as vidas de Catulo e de Pero da Ponte e uma rede intertextual entre o dístico catuliano e a cantiga de amor do trovador medieval, transcrevamos esta última composição, para que possamos ter diante dos nossos olhos os dois textos numa perspetiva comparativista e sem quaisquer outros pré-conceitos literários. A cantiga aparece registada no cancioneiro da Ajuda (nº 289) e no da Biblioteca Nacional (nº 980), e utilizamos a versão que nos parece mais acessível do ponto de vista gráfico:

Se eu podesse desamar  
 a quem me sempre desamou,  
 e podess'algum mal buscar  
 a quem me sempre mal buscou!



Assi me vingaria eu, 5  
se eu podesse coita dar,  
a quem me sempre coita deu.

Mais sol nom posso eu enganar  
meu coração que m'enganou,  
por quanto me faz desejar 10  
a quem me nunca desejou.  
E per esto nom dormio eu,  
porque nom poss'eu coita dar,  
a quem me sempre coita deu.

Mais rog'a Deus que desampar 15  
a quem m'assi desamparou,  
vel que podess'eu destorvar  
a quem me sempre destorvou.  
E logo dormiria eu, 137  
se eu podesse coita dar, 20  
a quem me sempre coita deu.

Vel que ousass'eu preguntar  
a quem me nunca perguntou,  
por que me fez em si cuidar,  
pois ela nunca em mim cuidou. 25  
E por esto lazeiro eu,  
porque nom poss'eu coita dar,  
a quem me sempre coita deu. (Gonçalves e Ramos 1985: 188)

Façamos agora uma análise retórico-estilística e temático-ideológica mais aprofundada desta cantiga medieval, pois, tal como o poema catuliano, estamos perante uma extraordinária composição. Trata-se de uma cantiga de amor, muito embora só na última combra apareça o pronome “ela”,

sem o qual o género da composição seria dúbio. Efetivamente, a partir do verso “pois ela nunca em mim cuidou” (v. 25) sabemos com segurança que o sujeito da enunciação é masculino e, por conseguinte, trata-se de uma cantiga de amor, pois “move-se a razão d’ele”, tal como afirma a *Arte de trovar* a propósito da distinção entre a cantiga de amor e a cantiga de amigo (tít. III, cap. IV). É uma cantiga de refrão, havendo, porém, uma variação estratégica do primeiro verso do estribilho em coblas alternadas (I-III, II-IV). A cantiga apresenta rimas uníssonas, ou seja, que se repetem em todas as estrofes, e, na ligação interestrófica, encontramos coblas capfinidas<sup>3</sup> – “eu” (v. 6-8, 20-22), e coblas capdenals<sup>4</sup>: “mais” (v. 8 e 15), “a quem” (v. 2, 4, 11, 16, 18 e 23), “e” (v. 12, 19 e 26). Relativamente a outros recursos formais, constatamos a presença do dobre<sup>5</sup> “eu” no quinto verso de todas as coblas, que, por se encontrar em posição final, é palavra-rima. O mozdobre, isto é, a repetição em variação flexional da mesma palavra<sup>6</sup>, é o artifício retórico predominante em toda a composição, e toda ela assenta e se desenvolve temática e ideologicamente sobre este artifício: “desamar...desamou”, “buscar...buscou”, “dar...deu”, e assim por diante. Por ocorrer em final de verso, o mozdobre coincide com a rima derivada.

Pela repetição do termo “coita” nos dois versos do refrão fica claro que o tema da cantiga de Pero da Ponte é a coita de amor, desdobrando-se, no entanto, em duas direções: a vingança que o sujeito poético pretende levar a cabo sobre a amada (coblas I e III) e as razões que impossibilitam tal vingança (coblas II e IV), num círculo onde se passa

---

3 A ligação interestrófica de coblas capfinidas consiste na repetição do mesmo vocábulo no último verso de uma cobra e no primeiro da seguinte (o refrão pode ou não ser tido em conta).

4 A ligação interestrófica de coblas capdenals consiste na repetição da mesma palavra ou expressão no início de verso em coblas distintas.

5 O dobre é um dos artifícios retóricos de maior mestria na lírica medieval e, por isso, aparece definido de forma clara na *Arte de trovar* (tít. IV, cap. V): consiste na repetição de um vocábulo num lugar fixo do verso, do início ao fim da composição.

6 Também este recurso estilístico aparece definido na *Arte de trovar* (tít. IV, cap. VI). Na retórica clássica, este recurso designa-se “poliptoto” (Lausberg 1966: §280).

do amor ao ódio e deste ao desejo de retaliação. É manifesta a presença dos dois campos sémicos principais da cantiga de amor, a coita amorosa e a indiferença da dama, que aqui assume contornos de repúdio total e é a causa objetiva do sofrimento.

Na primeira cobla deparamo-nos, pois, com o desejo de vingança. Há alguma força no sujeito poético; no entanto, a retaliação será inconcretizável, como revela a utilização da frase condicional com recurso ao imperfeito do conjuntivo (“se eu pudesse”) e ao presente do condicional (“Assi me vingaria eu”). Trata-se, pois, de uma punição hipotética apresentada de forma tríplice e gradativa: “desamar”, “mal buscar” e “coita dar”. A concretização real e plena da represália teria de passar obrigatoriamente pelo que se diz no refrão: “dar coita”, isto é, transferir para a amada o profundo sentimento de dor e decepção amorosa que o sujeito poético experimenta. No entanto, não é só a impossibilidade de se vingar que provoca o desalento no sujeito poético, mas é ainda o fulgor e a força do seu amor, que se situa quer no passado, quer no presente: por exemplo, o verbo “desamar” sublinha a ideia de que o sujeito poético não consegue, ali e agora, deixar de a amar.

Também Catulo, no carme 8, expressa a sua retaliação sobre Lésbia. A frustração de ter vivido dias felizes (v. 8: *Resplandeceram, de verdade, para ti luminosos sóis*; trad. de André, 2005: 50), seguidos da amarga realidade de um amor perdido para sempre (v. 2: *E o que vês que se perdeu, dá-o por perdido*; v. 9: *Agora ela já não quer*; trad. de André, 2005: 50) leva-o a projetar a seguinte vingança: ela há de ser infeliz e não mais será amada, pelo menos com a mesma intensidade e o mesmo carinho com que Catulo a amou. É isto que depreendemos das perguntas retóricas com que o Veronense encerra o poema, ao interpelá-la amargamente:

Scelesta, uae te! Quae tibi manet uita!  
Quis nunc te adibit? Cui uideberis bella?  
Quem nunc amabis? Cuius esse diceris?  
Quem basiabis? Cui labella mordebis?

Malvada! Ai de ti! Que vida te espera!  
Quem te há-de, agora, buscar? A quem vais parecer formosa?  
Quem vais, agora, amar? A quem dirás que pertences?  
A quem hás-de beijar? A quem vais morder os lábios?

(Catulo, *Carmina*, 8: 15-18; trad. de André, 2005: 50)

Por outras palavras, está expresso o desejo de que a amada seja tão infeliz e se sinta tão abandonada quanto Catulo, o que, de alguma forma, nos remete para o tipo de vingança expressa por Pero da Ponte na composição em análise.

Do ponto de vista estilístico, o *mozdobre*, presente ao longo de toda a cantiga, elucida a correlação entre o tempo passado, onde a “senhor” o “desamou” e lhe “mal buscou”, e o tempo presente, onde o sujeito poético pretende que ela sofra tudo o que ele experimentou no passado. Em termos lexicais, o passado é expresso pelo uso do pretérito perfeito acompanhado do advérbio de tempo “sempre”, o que significa que a hostilidade da “senhor” começou no passado, mas se estende pelo presente e, porventura, pelo futuro. Também na terceira *cobla*, e pelas mesmas razões, os sentimentos negativos da dama são expressos de maneira similar: “sempre destorvou”. Inversamente, o antónimo “nunca” nega, na segunda e na quarta *coblas*, os sentimentos positivos que a amada jamais nutriu por ele: “nunca desejou” (v. 11), “nunca perguntou” (v. 22), “nunca em mim cuidou” (v. 25), o que parece acender no sujeito poético a raiva de quem não é correspondido no seu intenso amor. O tempo presente é expresso por perífrases com o infinitivo, que acentuam a durabilidade da ação, quer relativamente à vingança almejada, na primeira e terceira *coblas* (v. 1 – “podesse desamar”, v. 3 – “podess’algum mal buscar”, v. 17 – “podess’eu destorvar”), quer em relação ao sofrimento presente, na segunda e quarta *coblas* (v. 8 – “nom posso eu enganar”, v. 10 – “faz desejar”, v. 22 – “ousass’eu perguntar”).

O *dobre* “eu”, que aparece em lugar de destaque – em fim de verso e na transição para o refrão –, salienta o tom intimista e autoconfessional

do poema, onde o sujeito lírico se limita à sua frustração, dor ou desejo de vingança. Na verdade, o pronome pessoal de primeira pessoa aparece em quase todos os versos (com exceção de três), nas suas diversas formas: “eu”, “me”, “em mim”.

Na segunda cobra, a aparente força que a vingança daria ao sujeito poético como que se esvaece perante a amarga realidade que o rodeia. Surge forte e monstruosa a realidade presente, não tanto a dos desejos de retaliação, mas a de um amor imensurável que não é minimamente correspondido – é a frustração e o desespero, a que cresce a impossibilidade de libertação (“nom poss’eu coita dar”). Relativamente à cobra anterior, o jogo verbal que ocorre no final dos versos é menos expressivo em termos de valor actancial (“desamar” e “mal buscar”), mas mais forte na expressão de estados emocionais (“enganar” e “desejar”). Com efeito, o engano e o desejo reportam-se ao lugar onde se situam, de onde partem e para onde convergem todos os sentimentos expressos ao longo da cantiga – “meu coraçom” (v. 8).

O desejo de vingança, movido pelo ódio latente de se saber não correspondido, parece momentaneamente esquecido e posto de parte, dado que a segunda cobra, que começa por uma adversativa (“mais”), tenta explicar porque é impossível tal represália: não pode enganar o coração que o enganou, e foi esse coração que o fez (e faz) desejar quem jamais correspondeu ao seu desejo. Por isso, a vingança de dar coita à amada é irrealizável, e por essa mesma razão é que ele não dorme. A insónia aparece como consequência natural e manifestação objetiva da coita amorosa do sujeito poético. A cobra encerra com uma oração causal com o verbo no presente do indicativo (“porque nom poss’eu coita dar...”), que revela a incapacidade de o sujeito poético cumprir, no momento presente, a punição desejada, facto apresentado como dado incontestável (donde o indicativo).

A terceira cobra está sintática e semanticamente próxima da primeira: é outra vez o desejo de retaliação a aflorar como remédio para o mal presente. Por exemplo, a insónia (“e per esto nom dormio eu”, v. 12)

encontraria solução, caso a vingança se concretizasse (“E logo dormiria eu”, v. 19). A punição que aqui é pedida parece ser mais forte do que a que está presente na primeira cobra. A ajuda é pedida a Deus, no sentido de desamparar a amada, o que significa desejar-lhe a extrema solidão e uma condenação deveras grave: para o homem medieval, tão pouco protegido, quitar-lhe o amparo divino seria buscar-lhe o maior dos males. Refira-se ainda que o recurso a Deus pode também ser revelador da incapacidade de o sujeito poético, através dos próprios meios, conseguir levar a bom termo essa vingança. Daí o pedido para que Deus a exerça diretamente (“rog’a Deus que desampar”, v. 15), ou então dê forças ao sujeito poético para poder retribuir à amada todos os incómodos que ela lhe causou (“ou que podess’eu destorvar/ a quem me sempre destorvou”, v. 17-18). O resultado, porém, é nulo, na medida em que a retaliação é, à semelhança da primeira cobra, um facto improvável, senão impossível. Sintaticamente, a cobra termina com um período hipotético irreal (“E logo dormiria eu,/ se eu podesse coita dar...”), tal como a primeira.

Somos aqui obrigados a interromper a análise da cantiga para fazer um breve cotejo com o carme 76 de Catulo, onde este, também sufocado por um amor não correspondido, recorda os seus esforços inúteis por um *ingrato amore* (v. 6), reconhece que, pelos próprios meios, *é difícil desfazer-se subitamente de um longo amor* (v. 13, trad. nossa) e, por conseguinte, resta-lhe implorar à onipotência dos deuses: *Ó deuses [...], olhai para a minha infelicidade e [...] arrancai de mim esta peste e este flagelo que [...] expulsou do meu coração toda a alegria* (v. 17-23, trad. nossa). E realmente esta é apenas a solução possível, pois os anseios mais profundos de Catulo são impossíveis de concretizar: *E já não ousou pedir o contrário disto, que ela me ame* (v. 23, trad. nossa). Ora, a constatação de que o amor recíproco é absolutamente impossível vamos também encontrá-la no final da cantiga de amor galego-portuguesa em análise.

A quarta cobra do texto de Pero da Ponte tem grande proximidade com a segunda, na medida em que aí se descreve com maior veemência o sofrimento do sujeito poético e as razões da sua dor. O sujeito poético

vira-se novamente para si próprio, constatando que não se pode vingar (“coita dar”) e justificando a sua miséria presente (“lazeiro”) do seguinte modo: nem forças há para perguntar as razões do desamor da amada, pois ela sempre menosprezou um amor condicional e jamais retribuído (“nunca em mim cuidou”). Há um paradoxo entre a presença sufocante do amor no sujeito poético e a distância irredutível que o separa da amada e invalida quaisquer soluções positivas para o seu caso amoroso e quaisquer tentativas de vingança. De resto, a represália, ou pelo menos o intento de a levar por diante, não deixa de ser uma demonstração perversa desse mesmo amor. Sintaticamente, a cobra termina de forma semelhante à segunda, com os verbos no presente do indicativo e uma oração causal (“E por esto lazeiro eu,/ porque nom poss’eu coita dar”...), o que remete, uma vez mais, para a expressão da dor presente e para a impossibilidade de concretizar a vingança pretendida, num misto de amor/ódio pela dama.

Nesta composição, encontramos, pois, tópicos recorrentes da cantiga de amor galego-portuguesa, tais como o sofrer de amor ou a distância da amada, cuja indiferença é a causa da coita amorosa. Todavia, o desejo de vingança expresso no texto resulta também daquilo que poderíamos classificar por quebra de um contrato amoroso. De acordo com o código poético da “fin’amors”, a vassalagem amorosa prestada pelo amante à sua dama teria como contrapartida uma correspondência mais ou menos efetiva por parte da amada, muitas vezes materializada ou simbolizada na oferta de um anel ou de um lenço, por exemplo. Nesta cantiga de Pero da Ponte, verificamos que o cumprimento desse contrato amoroso que liga os amantes é unilateral, não havendo da parte da amada o mínimo sinal ou gesto de retribuição. Daí que possamos pensar que a revolta e a represália expressas pelo sujeito poético podem ser justificáveis, tal como o seriam caso se tratasse de um vassalo a quem o suserano negasse os seus deveres de proteção. Donde a expressão do *topos* paradoxal amor/ódio neste contexto.

Julgamos que as ligações existentes entre a cantiga de amor medieval e o dístico catuliano ficam mais evidentes, já que ao longo desta análise

pudemos constatar várias semelhanças temáticas entre as duas composições. Contudo, remontemos um pouco a questão à origem dos poemas, isto é, aos seus autores, e diga-se que quer Catulo quer Pero da Ponte foram exímios poetas satíricos e igualmente se destacaram em composições amorosas. Se, no caso de Catulo, é sobejamente conhecida a sua veia lírica e satírica, quanto a Pero da Ponte, vale a pena deixar aqui uma breve nota bibliográfica sobre um autor que, sem ser o maior trovador galego-português (o pódio pertence certamente a D. Dinis), faz parte de um conjunto restrito de poetas que pontificam quer pela quantidade, quer pela qualidade de cantigas que nos legaram, tendo escrito cerca de meia centena de cantigas, vinte e três das quais de escárnio e maldizer. A sua excelente verve satírica, dirigida sobretudo aos ricos homens e infanções, é particularmente evidente em textos como *D'um tal ricome ouç'eu dizer*, onde o trovador invetiva um fidalgo, aparentemente abastado, que não presta aos trovadores e jograis o mecenato a que a sua riqueza o obrigaria. Registamos ainda as palavras de Giuseppe Tavani sobre a importância deste trovador na lírica galego-portuguesa: “Artista de grande talento, hábil, inovador e vivificador da cantiga de amor e da de amigo [...]. Pero da Ponte utiliza também com mestria um repertório escolhido de figuras retóricas (para 53 textos, 25 esquemas, 5 destes originais [...])” (Tavani 1990: 314).

Voltando ao cotejo entre os dois poemas, Catulo parece ter sido conivente num adultério que pode bem assumir contornos autobiográficos, ao passo que, em Pero da Ponte, a relação adúltera seria a solução óbvia que dessedentaria tanto amor desperdiçado, a causa afinal do seu “mal”: um amor que, a ser correspondido, só o seria platonicamente. A diferença pode residir em dois pormenores. Em primeiro lugar, se em Catulo o amor/ódio por uma mulher casada aparenta ser o dado contextual mais plausível, em Pero da Ponte, entoar loas a uma mulher casada era o artificialismo normal de uma cantiga de amor medieval, isto é, tratava-se de uma situação literariamente esperada, mas nada mais do que isso: um jogo poético. De qualquer modo, sobre a matrona romana



e sobre a dama castelã, a pena mais certa por adultério seria a morte, pois o marido romano tinha o direito de vida e de morte sobre toda a sua família (era um direito consagrado pela instituição do *paterfamilias*), e o direito medieval não andaria *de facto* muito longe dessa situação. Além disso, caso a amada do Veronense fosse realmente Cláudia, mulher de Cecílio Metelo, então o ódio expresso no dístico pode dever-se a uma fase da relação entre Catulo e Cláudia em que o coração e o interesse desta começam a pender para outro amante, Rufo, para desespero de Catulo que, aliás, atira ao seu rival versos acintosos plenos de desprezo e inveja. Sobre esta rivalidade, patente nos carmes 58, 59, 69 e 71, é particularmente elucidativo o último, onde Catulo acusa o seu adversário: *eripuisti omnia nostra bona* (v. 4), *toda a minha felicidade me roubaste* (trad. nossa).

Compreende-se, assim, nas duas composições, o sofrimento advindo de um amor proibido: no caso de Pero da Ponte, a mulher amada pouco poderia fazer, pois o mais certo é tratar-se de uma dama imaginária; caso a mulher fosse real, poucas hipóteses teria o amator, pelas mesmas razões que apontámos para o caso do Veronense. Nem sequer é preciso referir o facto de na Idade Média nem sequer se colocar a questão do divórcio.

Outra semelhança entre os dois poemas é o desespero do sujeito poético perante a inutilidade de qualquer esforço de resolução do seu paradoxo sentimental ou então de assumir plenamente a via do ódio, numa vingança pessoal desabrida. Temos, assim, a frustração masculina provocada pelo sentimento de impotência para se vingar daquela a quem dirige o seu amor e o seu ódio. E este traço, quase próximo de um romantismo bem *avant la lettre*, é comum às duas composições, o que muito as une, apesar de vários séculos as separarem, e talvez por isso elas digam tanto aos leitores de hoje.

## BIBLIOGRAFIA

André, C. (2005), “‘‘Tanto de meu estado me acho incerto’’: contradições do amor, de Catulo a Ovídio”, *Ágora* 7: 37-63.

- André, C. (2006), *Caminhos do Amor em Roma. Sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a.C.*, Lisboa: Cotovia.
- Bessa-Luís, A. (2005), “O Triunfo do amor português de Mário Cláudio”, in M. Cláudio, *Triunfo do amor português*, Lisboa: Dom Quixote, 11-17.
- Camões, L. de (1980), *Os Lusíadas*, fixação do texto de Hernâni Cidade, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Catulo (1992), *Poésies*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris: Les Belles Lettres.
- Curtius, E. R. (1991), *La littérature européenne et le Moyen Âge*, trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, préf. de Alain Michel, Paris: PUF, col. “Agora”.
- D’Heur, J. M. (1975), “L’Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti, Édition et analyse”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, 324-371.
- Gonçalves, E., Ramos, M. A. (1985, 2ª ed.), *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação.
- Green, E. (1999), “Refiguring the feminine voice: Catullus translating Sapho”, *Arethusa* 32. 1, 1-18.
- Grimal, P. (1963), *L’amour à Rome*, Paris: Hachette.
- Lausberg, H. (1966), *Elementos de retórica literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lourenço, F. (org., trad. e notas) (2006), *Poesia grega. De Álcman a Teócrito*, Lisboa: Cotovia.
- Ovídio (2003), *Les amours*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris: Les Belles Lettres.
- Prieto, M. H. U. (2006), *Dicionário de literatura latina*, Lisboa/São Paulo: Verbo.
- Tavani, G. (1990), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação.
- Veyne, P. (1983), *L’élegie érotique romaine: l’amour, la poésie et l’Occident*, Paris: Éditions du Seuil.

# FREI JOÃO DOS PRAZERES E O USO DOS CLÁSSICOS NO *ABECEDÁRIO REAL* DE 1692

**FR. JOÃO DOS PRAZERES AND THE USE OF THE CLASSICS  
IN *ABECEDÁRIO REAL* OF 1692**

ANDRÉ TEIXEIRA

MESTRE EM HISTÓRIA - UNIVERSIDADE DE LISBOA

AFCARACOL@GMAIL.COM

ORCID/ORG/0000-0002-6229-322X

ARTIGO RECEBIDO A 10/01/2019 E APROVADO A 07/05/2019

147

**Resumo:** Neste artigo, pretende-se observar o modo como as obras da Antiguidade Clássica são citadas e com que fins, no *Abecedário Real* (1692) de Frei João dos Prazeres. A questão essencial do artigo é a compreensão do que leva um monge seiscentista a referenciar de maneira tão acentuada os autores da Antiguidade Clássica.

**Palavras-chave:** Frei João dos Prazeres, *Abecedário Real*, Clássicos, historiografia, cultura política.

**Abstract:** With this article, we intend to observe how and why the Classical Antiquity works are quoted in the *Abecedário Real* (1692) by Fr. João dos Prazeres. The article's main goal is to understand why a 16th century monk quotes so vehemently the Classical Antiquity authors.

**Keywords:** Fr. João dos Prazeres, *Abecedário Real*, Classics, historiography, political culture.

O objetivo deste artigo é observar de que maneira os escritos dos autores clássicos foram incorporados e utilizados num texto político do final do século XVII, o *Abecedário Real*, escrito por Frei João dos Prazeres. Depois de perceber o *como*, importará compreender o *porquê* dessas citações. Deste modo, neste artigo, a análise da tradição clássica é empreendida em moldes menos habituais, pretendendo-se efetuar uma abordagem historiográfica sobre esta tradição. Em vez da literatura ou da mitologia, focamo-nos na cultura política. Assim, interessa saber que Frei João dos Prazeres cita determinados autores e compreender de que modo essas citações influenciam o pensamento de Prazeres.

De facto, está-se perante uma importante questão para os historiadores: saber até que ponto os Clássicos influenciam a cultura política da Europa Moderna. Mesmo num contexto mais restrito, esta questão já antes foi levantada para o estudo do próprio Frei João dos Prazeres, num artigo de Martim de Albuquerque<sup>1</sup>. Antes disso, centremo-nos na produção científica que se debruça sobre a relação entre os Clássicos e a cultura política moderna. Neste âmbito, consideramos fundamental o trabalho de Anthony Grafton, *Commerce with the Classics* (1997), em que o autor estabelece algumas relações entre os Clássicos e os Renascentistas. Neste livro, Grafton assume que é necessária uma abordagem interdisciplinar da literatura renascentista e, acima de tudo, que os escritores renascentistas têm de ser entendidos na sua dupla expressão leitor/escritor, em vez de se focar apenas em um desses dois aspetos<sup>2</sup>. É relevante constatar que o primeiro exemplo fornecido no livro se trata precisamente da tradução que Lourenço Valla fez da obra de Tucídides<sup>3</sup>.

Este historiador, porém, não surge isolado neste tipo de abordagem. Anteriormente, nomes como Quentin Skinner ou Peter Burke tinham alertado para a importância deste aspeto na cultura política moderna. Skinner concedeu relevância a esta matéria logo em *The Foundations of*

---

1 Vide Albuquerque 2001: 1785-sq.

2 Vide Grafton 1997: 7-9.

3 Vide *ibid.*: 11.

*the Modern Political Thought* (1978)<sup>4</sup> e Peter Burke, na *Cambridge History of Political Thought* (1991)<sup>5</sup> evidencia uma vez mais esta problemática. Mas mesmo antes, ainda em 1966, Burke escreveu “A Survey of the Popularity of Ancient Historians, 1450-1700”<sup>6</sup>, o que denota a permanência deste campo de estudos a nível internacional desde a segunda metade do século XX.

Em relação ao caso português, também têm sido desenvolvidas algumas investigações que realçam este ponto. Nos anos 90, Nair Castro Soares escreveu vários estudos em que a relação entre os Clássicos e a cultura política moderna é posta em foco: por exemplo, “Humanismo e História: *Ars Scribendi* e o Valor do Paradigma” (1992)<sup>7</sup> e *O Príncipe Ideal no Século XVI e a Obra de D. Jerónimo Osório* (1994)<sup>8</sup>. No primeiro título, N. C. Soares realça a relação entre História e Humanismo, associando o desenvolvimento da História em Portugal às leituras dos Clássicos. No segundo, a autora começa precisamente com uma pergunta:

«Como ajuizar das leituras de um escritor do séc. XVI, num domínio – o da educação – em que, pode afirmar-se, a repetição e o lugar-comum deixam submersa ou um tanto difusa a contribuição nova ou original?»<sup>9</sup>

149

O que subjaz de mais importante destas duas leituras é a necessidade, natural e evidente para os classicistas – embora não tanto para os historiadores – de estudar os textos históricos, pedagógicos ou outros, à luz das leituras feitas pelos seus autores, particularmente das leituras

---

4 A este propósito, observe-se por exemplo a importância conferida por Q. Skinner à discussão acerca de Platão no âmbito da sobrevivência dos valores republicanos. Vide Skinner 1978: 138.

5 Vide Burke 1991: 484.

6 Vide Burke 1966: 135-152.

7 Vide Soares 1992: 153-159.

8 Vide Soares 1994.

9 Vide *ibid.*: 13.

dos Clássicos. Uma vez mais, estamos perante a ideia expressada por A. Grafton (também nos anos 90, mas já depois da publicação de ambos os trabalhos de N. C. Soares): a compreensão do intelectual renascentista na dupla expressão leitor/escritor.

Escrevemos que os historiadores em Portugal têm concedido menos importância a este campo de estudos, em particular no que respeita ao uso dos Clássicos. No entanto, surgem alguns nomes como Diogo Ramada Curto, que atribuiu alguma importância a este tema, embora lhe tenha depois concedido pouco espaço no seu trabalho<sup>10</sup>. De facto, após assinalar as diferentes utilizações que podem ser feitas da História – e das suas diversas fontes – Ramada Curto explica que está “longe de um estudo sistemático”<sup>11</sup>, dedicando por isso pouco espaço a este campo.

Neste contexto, este artigo visa fazer o levantamento de alguns tópicos facilmente observáveis no *Abecedário Real* de Frei João dos Prazeres. O *corpus* de referências e citações de Prazeres concede uma grande importância aos Clássicos, de maneira que se transforma num bom exemplo – e, achamos nós, representativo – do que seria a relação entre a tradição clássica e a cultura política em Portugal no século XVII. De facto, ao estudar o *Abecedário Real*, não se pretende trabalhar um autor e texto que estivessem “à frente do seu tempo”. Pelo contrário, Frei João dos Prazeres é um erudito algo esquecido, de quem nos chegaram apenas três obras (uma delas incompleta) e muito poucos dados biográficos. Mas isto tem as suas vantagens. No *Abecedário Real*, Prazeres não produz nada de novo: ele pretende apenas escrever um texto apelativo para um jovem príncipe tomar conhecimento de forma eficaz os valores cristãos e da correta arte de reinar. Assim, precisamente porque o *Abecedário Real* pouco diverge de outros textos de natureza semelhante – excluindo, claro, a incomum organização alfabética dos discursos – estudar este texto permite observar a influência dos Clássicos na cultura política do

150

---

<sup>10</sup> Vide Curto 1988: 23-sq.

<sup>11</sup> Vide *ibid.*: 23.

final do século XVII, percecionando-se em simultâneo qual a importância de Frei João dos Prazeres em relação a outros autores da sua época. Acresce ainda indicar que para executar esta tarefa partimos do campo de análise da História, em vez dos Estudos Clássicos. Antes de se passar ao estudo do texto deve-se, contudo, evidenciar alguns aspetos da vida de Frei João dos Prazeres.

\*\*\*\*\*

Frei João dos Prazeres (1648-1709) foi um monge beneditino português cujos livros remontam ao último quartel do século XVII. Nascido em 1648, na cidade do Porto, recebeu o hábito no Mosteiro de Tibães, estudou Filosofia no Colégio de São Miguel de Basto e Teologia no Colégio de São Bento de Coimbra, ambos pertencentes à sua ordem. Desde o início do seu percurso académico, Prazeres demonstrou um grande talento para a escrita e arte da pregação, sendo eleito Cronista Geral e Pregador a 8 de maio de 1683, no Capítulo Geral da Ordem, substituindo Frei Rafael de Jesus, que havia sido nomeado Cronista Geral do Reino. Com esta eleição, como é exposto nas atas capitulares, pretendia-se criar condições para a escrita das obras que o monge prometia<sup>12</sup>. Assim, logo nesse ano é publicado o seu primeiro livro, o primeiro volume do *Príncipe dos Patriarcas*, seguido, em 1690, pelo segundo volume<sup>13</sup> (apesar de esta obra ser originalmente pensada em quatro volumes, mais nenhum conheceria o prelo). Em 1692, é impresso o *Abecedário Real*<sup>14</sup> e, por fim, já em 1696, a *Vida de Santa Gertrudes, a Magna*. Este último livro conhece

151

---

12 “lhe concedem os priuilegios de Pregador [?], contanto que pregue algũas festas de mayor concurso, visto fazer esta obrigação com toda a satisfasão de modo que ua continuando com todo o labor as obras que promete”. Cf. ANTT [Arquivo Nacional da Torre do Tombo], *Ordem de São Bento*, Congregação de São Bento, liv. 1: fl. 4.

13 Cf. Prazeres 1683; Prazeres 1690.

14 Cf. id. 1692.

ainda uma segunda impressão, quase duas décadas após a morte do autor, em 1728<sup>15</sup>.

Ainda que pouco conhecidos atualmente, estes trabalhos foram elogiados pela sua eloquência e pelo seu elevado conteúdo moral, que em muito beneficiava a educação dos príncipes. Isto não é apenas relativo ao *Abecedário Real*, que é um espelho de príncipes, organizado alfabeticamente e composto por sessenta e três discursos, cada um referente a uma virtude que o príncipe deve possuir. Também o *Príncipe dos Patriarcas* deve ser entendido como um manual para a educação de príncipes e como um trabalho introdutório para o *Abecedário Real*, como nota Ilda Soares de Abreu na sua dissertação de mestrado, consagrada precisamente à primeira obra de Prazeres<sup>16</sup>. Na realidade, ambas as obras, *Príncipe dos Patriarcas* e *Vida de Santa Gertrudes*, podem ser enquadrados numa tradição hagiográfica com preocupações pedagógicas que, segundo António Camões Gouveia, existia em Portugal durante o século XVII<sup>17</sup>.

152

Esta preocupação pela educação do príncipe cristão é o cimento que une a obra de Frei João dos Prazeres. Em simultâneo, autores como Séneca, Cícero ou Plutarco são postos lado a lado com os Padres da Igreja, como Santo Ambrósio, Santo Agostinho ou São Jerónimo, e com teólogos medievais, como São Bernardo ou São Tomás de Aquino. Surge, por isso, uma outra questão: porque eram os escritos da Antiguidade Clássica tão importantes para a educação de um príncipe cristão durante o último quartel do século XVII?

Entre os autores clássicos citados no *Abecedário Real*, encontram-se Aristóteles, Aurélio Victor, Cícero, Claudiano, Demóstenes, Dionísio de Halicarnasso, Epicteto, Flávio Vegécio, Libânio, Lucrécio, Marcial, Petrónio,

---

15 Na bibliografia, estão indicadas ambas as edições (1696 e 1728). Cf. id. 1696; id. 1728.

16 Vide Abreu 2000: 22.

17 Vide Gouveia 1998: 32. Maria de Lurdes Correia Fernandes também faz referência a esta dupla vocação hagiologia-pedagogia, quando explica a funcionalidade do *Agiologio Lusitano*, de Jorge Cardoso (vide Fernandes 1996: 30).



Platão, Plínio-o-jovem, Plutarco, Procópio, Quintiliano, Quinto Cúrcio Rufo, Salústio, Séneca, Tácito, Tito Lívio, Tucídides, Valério Máximo e Xenofonte, entre vários outros. Muitos destes autores são mencionados apenas uma ou duas vezes, mas há alguns, como Cícero e Séneca, que são citados dezoito vezes cada um, ou Aristóteles (doze vezes), ou Platão e Lívio (seis cada um), ou Demóstenes (cinco), ou Xenofonte (quatro) ou Plínio-o-jovem (três).

Mas porque são tantas vezes referidos estes autores em específico? Anteeem-se múltiplas razões: (a) a própria dinâmica do discurso, entenda-se, questões retórico-discursivas; (b) alguns destes autores fornecem não apenas conteúdo ético-moral, mas também exemplos vindos da Antiguidade Clássica, que são muito conhecidos e fáceis de assimilar pelos leitores do século XVII; (c) estes autores são autoridades nestas matérias, quer pela força da tradição quer pelas ideias políticas do Barroco ibérico.

Vejamos estas hipóteses mais de perto.

(a) Quando escrevemos sobre dinâmica do discurso, referimo-nos à literatura de sentenças. Ou seja, à importância das sentenças escritas pelos antepassados, que são encaradas enquanto figuras de autoridade. Este é um traço muito comum na escrita humanista, uma literatura em que se aproveita estas máximas, integrando-as no novo texto, de modo a produzir um trabalho coeso. Pode-se ainda observar alguns traços desta prática no *Abecedário Real*. Efetivamente, no final do livro, existe uma lista de autoridades que inclui as citações em latim, de um modo muito semelhante às nossas modernas notas de rodapé. Por vezes, contudo, as expressões latinas originais estão completamente integradas no texto em português (com pequenas alterações, para fazerem sentido), como acontece nos seguintes casos, em que apresentamos o texto citado em latim e a versão portuguesa, tal como Prazeres a escreveu no *Abecedário*:

“(15) Per amorem Dei amor proximi gignitur” = “Do amor de Deos nasce o amor do proximo”<sup>18</sup>.

---

18 Cf. Prazeres 1692: 7; 136.

“(10) Liberalitate vitia teguntur” = “a beneficiencia he a capa que os cobre [aos defeitos]”<sup>19</sup>.

“(8) Utrumque in vitium est, & omnibus credere, & nulli.” = “se he vicio o crer a todos, igualmente o serà, não dar credito a nenhum”<sup>20</sup>.

Outro procedimento comum, usado por Prazeres e outros escritores do seu tempo, é escrever o texto e citar autores para justificar as suas afirmações. Estas citações estão no fim do livro ou em notas à margem. No *Abecedário Real*, os exemplos históricos estão geralmente incorporados no texto, sendo depois seguidos pela referência à obra de que foram retirados – geralmente crónicas<sup>21</sup>.

(b) A segunda hipótese consiste na retórica dos exemplos. Não é errado falar de uma literatura de *sententiae et exempla* em que as sentenças dos antepassados são acompanhadas dos seus exemplos. Tal é visível no *Abecedário Real*. Alguns dos autores clássicos mencionados por Prazeres, por exemplo, são historiógrafos e os seus trabalhos são usados como repertórios para justificar os escritos do autor moderno. Ainda assim, vale a pena mencionar que autores coevos de Prazeres são mais frequentemente citados do que os antigos, uma vez que entre alguns intelectuais da época se considerava mais fácil para o príncipe – o leitor – compreender os feitos dos reis portugueses, seus antepassados, do que os das personagens da Antiguidade<sup>22</sup>.

---

19 Cf. *ibid.*: 16; 139.

20 Cf. *ibid.*: 22; 142.

21 Citemos alguns exemplos: as *Décadas da Ásia*, de João de Barros, a propósito do rei D. Manuel I (cf. *ibid.*: 14; 139); as vidas que Garcia de Resende, Rui de Pina e Pedro de Mariz escreveram de D. João II (cf. *ibid.*: 23; 142); ou a *Crónica de El-Rei D. Duarte*, a propósito da “*Palavra de Rey*” (cf.: *ibid.*: 36; 148).

22 Observe-se o que escreveu o P.º João de Almeida, da Companhia de Jesus, na censura ao *Abecedário Real*: “& para que a S. A. não sejaõ estranhos os exemplos, lhe poem à vista os dos Senhores Reys seus gloriosos Ascendentes”. Cf. *ibid.*: XIV.

Mas regressemos aos Clássicos. Entre os mais citados no *Abecedário Real*, estão Plutarco, Tito Lívio e Xenofonte. Enquanto os dois últimos podem ser considerados historiógrafos, o mesmo não se pode escrever sobre o primeiro. Alguns dos trabalhos de Plutarco têm um conteúdo historiográfico, outros prendem-se mais com temáticas retóricas ou filosóficas. Obras de ambas as tipologias são citadas por Prazeres: encontra-se referências às *Vidas Paralelas*, onde é inegável a ligação à História e à Biografia, e ao *Banquete dos Sete Sábios*, onde a Filosofia toma a dianteira<sup>23</sup>. Ainda assim, mesmo entre os autores menos citados, como Tácito, Tucídides ou Aurélio Victor, a historiografia mantém-se presente. Ao fazer uso dos Clássicos, João dos Prazeres dá especial importância ao papel da História enquanto fonte de exemplos para o escritor.

Perante isto, uma pergunta que se impõe é se estas referências à historiografia, no geral, e à historiografia clássica, em particular, são essenciais para a compreensão da mensagem que o autor quer passar. Defendemos que sim, pelo menos na maioria dos casos. Num texto pedagógico como o *Abecedário Real*, o valor do exemplo é fundamental. Ao escrever para um príncipe e aqueles que poderiam vir a integrar o seu círculo próximo<sup>24</sup>, os exemplos dos antecessores são fundamentais. São os feitos dos antepassados que concedem validade à forma de atuação que Frei João dos Prazeres identifica como correta. O recurso aos textos historiográficos não é, deste modo, secundário; ao invés, trata-se da aceção da história enquanto mestra da vida, enquanto manancial de exemplos disponíveis para o orador. Nesse sentido, Prazeres utiliza a

155

---

23 Dois exemplos para esta utilização dos textos podem ver-se em “10. porque se os Reys Lusitanos se aproveitãraõ das ofertas, com que em muitas occasiões os Hespanhoes rebeldes a seus legitimos Reys se lhe offerecêraõ feudatarios, forão hoje abominados de toda a Europa”, em que Prazeres cita as *Vidas paralelas* de Sertório e Eumenes (cf. *ibid.*: 42) e “Senhora, a parsimonia he mãy da saude, 6. & alimento do espirito;” (cf. *ibid.*: 81). Se no primeiro caso, Prazeres relata aquilo que considera ser um acontecimento histórico factual, no segundo faz uso de uma máxima teórica presente num texto filosófico.

24 Quando mencionamos ao círculo próximo do jovem príncipe D. João, referimo-nos aos educadores, tutores e confesores que estariam ligados à sua educação.

história para mostrar como as suas máximas são eficazes, seja pelo exemplo positivo, seja pelo negativo, como foi o caso de D. Sancho II. O monge beneditino recorda no *Abecedário Real* que foi o desrespeito deste rei pelas instituições eclesiásticas que o conduziu à desgraça<sup>25</sup>. Por outro lado, opõe-lhe a quase generalidade dos monarcas portugueses que, por respeitarem a Igreja, sempre colheram largos benefícios<sup>26</sup>.

No contexto estrito das referências à historiografia clássica, Prazeres faz, por vezes, menção a episódios mais vagos. Exemplo disso é recorrer a Xenofonte quando escreve que “Disserão os Antigos, que o Principe inconstante na palavra, ou era cego, ou surdo”<sup>27</sup>. Quem disse? Quando o fez? Não se sabe. Aparece apenas um asterisco no final do livro, indicando que aquela seria uma passagem de Xenofonte<sup>28</sup>. Podemos, então, dividir as citações provenientes de obras historiográficas em dois grupos. Por um lado, os textos da Antiguidade são maioritariamente utilizados como repositórios de máximas ou de lugares-comuns e a referência a esses autores e textos é feita de forma, por vezes, muito vaga ou imprecisa. Tal pode sugerir a eventual ausência de um conhecimento direto desse *corpus* ou o recurso a um quadro referencial clássico que faria parte de uma “cultura geral” de letrados portugueses da época. Por outro lado, as obras historiográficas medievais e modernas são, pelo contrário, utilizadas com um conhecimento aparentemente mais sólido e enquanto fonte explícita de exemplos. Podemos, a este respeito, ilustrar as nossas afirmações com o que acontece no caso específico de D. Sancho II<sup>29</sup>.

Deste modo, no *Abecedário Real*, as sentenças e os exemplos são absolutamente fundamentais para a criação do texto. Como é expectável

---

25 Vide *ibid.*: 97-98.

26 Vide *ibid.*: 98.

27 Cf. *ibid.*: 37.

28 Cf. *ibid.*: 148.

29 Vide, por exemplo, as referências a Tito Lívio ou Tucídides presentes nas letras H e M do *Abecedário Real*, respetivamente.

numa obra pedagógica desta época<sup>30</sup>, o conteúdo original da lavra de Prazeres é bastante reduzido, tentando o autor passar para o príncipe uma aliança entre as máximas dos antigos e os preceitos dos mestres da sua própria época. Impõe-se, por isso, a complementaridade entre sentenças e exemplos, mesmo no recurso às obras historiográficas: os historiógrafos antigos são utilizados como repertórios de máximas, relegando-se a menção a episódios históricos concretos principalmente para os historiógrafos mais próximos dos séculos XVI e XVII. Tal não implica, todavia, que não possam existir exemplos concretos retirados das obras da Antiguidade. Um exemplo disso dá-se quando Frei João dos Prazeres utiliza um breve trecho das *Vidas Paralelas*, a de Sertório, em que o comandante romano afirma não poder colocar as vitórias acima da sua própria honra (Plu., Sert. 23. 7.)<sup>31</sup>. A história configura-se, assim, como o expoente máximo enquanto mestra da vida: mais do que um repositório de exemplos, transforma-se em mais uma importante fonte de máximas, de conselhos, que o futuro governante deve ter em consideração.

157

(c) O terceiro tópico é o mais complexo, tendo sido por isso relegado para último lugar. A importância dos escritores da Antiguidade como figuras de autoridade varia de acordo com a época, o espaço e a pessoa que está a escrever. Por isso, decidiu-se destacar dois pontos: (i.) autores que eram tradicionalmente encarados como fontes de autoridade e utilizados como tal desde a Idade Média, como Cícero e Ovídio, e (ii.) autores que ganharam relevo durante o Humanismo (principalmente o século XVI) e que assumiram uma importância particular no contexto do Barroco peninsular, como Tácito. Abordaremos a presença destes autores no *Abecedário Real*, bem como algumas ausências notórias.

---

30 Vide, a respeito disso, Lopéz Poza 1990: 61.

31 Vide Prazeres 1692: 42.

Em relação aos escritores mais tradicionais (entenda-se, aqueles que ainda antes do século XVI já retinham uma importância considerável entre os intelectuais), estes estão bem representados no *Abecedário Real* por Cícero e Séneca, Plutarco, Platão e Aristóteles. Existem, contudo, ausências neste primeiro grupo: Horácio e Ovídio, por exemplo, autores frequentemente mencionados nos textos medievais e modernos, apenas surgem uma vez cada um no *Abecedário*. Já Vergílio, à semelhança de Homero, está completamente fora do livro. No que concerne ao segundo grupo, são ainda mais notórias as ausências, como a de Tácito, que Lípsio trouxe para a ribalta, sendo mencionado apenas uma vez em todo o livro de Prazeres.

Isto indica que enquanto o *Abecedário Real* é claramente um espelho das ideias políticas do seu tempo, pouco reflete as referências clássicas conhecidas pelos seus contemporâneos: Frei João dos Prazeres não parece mencionar os autores clássicos mais citados na sua época. Há algumas explicações para este facto, mas é possível que a principal se relacione com dificuldades de acesso de Prazeres aos escritos da Antiguidade. Com efeito, é possível supor que o monge beneditino não tinha um contacto direto com muitas obras clássicas. Tal facto tornou-o dependente dos catálogos de sentenças que geralmente incluíam autores pré-cristãos em conjunto com os Padres da Igreja. Estes catálogos haviam sido publicados principalmente nos tempos áureos do Humanismo, no século XVI, e incluíam as autoridades mais importantes para essa época. Tácito, por outro lado, não está muito presente nestes catálogos. Apesar de este historiógrafo ter bastante importância já no século XVI<sup>32</sup>, a sua notoriedade no contexto mais estrito da cultura política advém principalmente das traduções de Lípsio, na segunda metade desse século. Por

---

32 Vide Soares 2017: 32. Consideramos que é possível dividir a importância de Tácito entre dois aspetos distintos. Por um lado, o que é indicado por N. C. Soares, da influência da escrita de Tácito nos textos humanistas. Por outro, aquele que mais importa para este artigo, a influência de Tácito nas ideias políticas, o que ganha especial relevo a partir da publicação das traduções de Lípsio, entre 1574 e 1607 (vide Gajda 2009: 253).

esse motivo, as obras deste historiógrafo tornam-se mais importantes no século XVII e não no XVI.

Apesar de as sentenças deste historiógrafo não estarem tão presentes nestes catálogos, tal não significa que o monge não estivesse familiarizado com Tácito. Pelo contrário, ele conhecia-o e aos seus trabalhos. A base para este argumento foi introduzida por Martim de Albuquerque, num artigo em que analisou a presença de Justo Lípsio no discurso político português seiscentista. A principal referência do autor flamengo era precisamente Tácito, que Lípsio traduziu. Ainda que isso seja apenas visível por breves menções (só uma delas direta)<sup>33</sup>, Prazeres conhecia as ideias lipsianas, tendo mesmo usado conceitos nas aceções atribuídas por Justo Lípsio. Por exemplo, a palavra “discrissão” é usada por Prazeres exatamente com o mesmo sentido que o flamengo<sup>34</sup>. Saiba-se também que as obras de Tácito estavam disponíveis em bibliotecas que Frei João dos Prazeres pôde frequentar durante a sua vida, como a do Mosteiro de Tibães ou do Mosteiro de S. Bento, em Lisboa, quer em edições latinas, quer em traduções<sup>35</sup>.

159

Do ponto de vista das leituras, Frei João dos Prazeres está mais familiarizado com os Clássicos do que se pode pensar a partir da consulta dos seus escritos. Este raciocínio não é apenas aplicável a Tácito, mas também ao poeta latino do século I, Aulo Pérsio Flaco. Mencionamos este autor por um simples motivo: o único livro – até agora – que é possível provar, sem margem para dúvidas, que passou pelas mãos de Frei João dos Prazeres é uma tradução castelhana da obra deste poeta. A prova encontra-se na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (BPARPD), onde se pode ver o livro com a seguinte nota na folha de rosto: *do Cronista-Mor Frei João dos Prazeres*<sup>36</sup>. Porém, em nenhum dos seus livros Prazeres menciona este poeta.

---

33 Cf. *ibid.*: 141.

34 Vide Albuquerque 2001: 1789-1790.

35 Vide Ramos 2007. BNP [Biblioteca Nacional de Portugal], COD. 7435.

36 Cf. Lopez 1609.

Já aqui se afirmou que as ideias políticas defendidas por Frei João dos Prazeres eram comuns no seu tempo. Para o provar, tudo o que precisamos de fazer é ler o *Abecedário Real*<sup>37</sup>. Prazeres mostra como um príncipe católico se deve comportar, quão respeitador deve ser da sua Fé e como deve fazer para agir de acordo com os seus princípios. Ao mesmo tempo, as noções de Prudência e Moderação unem-se às ideias do autor, com recurso a dois importantes filósofos da Antiguidade Romana, Séneca e Cícero. Estes nomes não surgem isolados, mas juntamente com outros pensadores antigos e doutores da Igreja, tanto antigos como medievais<sup>38</sup>.

Para dar um exemplo de como os antigos se cruzam com os modernos, observe-se precisamente o tópico da razão de Estado em Frei João dos Prazeres. Primeiro, trata-se da *verdadeira* razão de Estado, ou razão de Estado católica – este é um fator sobremaneira importante, pois verifica-se um elo entre os valores católicos e as noções de Moderação e Prudência, do mesmo modo que a influência visível de Justo Lúpsio parece validar esta ideia. Confirma-se o que foi escrito anteriormente: o pensamento de Prazeres está bem inserido nas ideias políticas do seu tempo e do contexto ibérico<sup>39</sup>. De entre todo esse ideário, podemos ainda destacar a valorização do papel do rei e o imobilismo político (fatores enunciados por Martim de Albuquerque para caracterizar a cultura

---

37 Além da edição original do século XVII, disponibilizada no acervo eletrónico da Biblioteca Nacional de Portugal, existem ainda duas edições modernas do texto, uma de 1943 e outra de 2016, todas citadas na bibliografia.

38 Não é este o tema do artigo, mas os Padres da Igreja são também muito citados por Frei João dos Prazeres. S. Bernardo de Claraval tem 20 referências, Gregório Magno tem 18 (o mesmo número que Séneca ou Cícero, por exemplo), S. João Crisóstomo 12, S. Ambrósio 10 e S. Agostinho 9, só para dar alguns exemplos.

39 Quando escrevemos que Prazeres se insere nas ideias políticas da sua época na Península Ibérica, enquadramo-lo precisamente no conjunto de teóricos políticos hispânicos que defendem uma razão de Estado diferente da proposta pelos italianos e franceses, que eles associam ao ateísmo. Pelo contrário, autores como Pedro Barbosa Homem utilizam a expressão “razão de Estado verdadeira, o razão de Estado Catholica, y Christiana” (cf. Barbosa Homem 1626: Prefacion, a. 3).



política barroca<sup>40</sup>). Todas estas ideias estão presentes no *Abecedário Real*. Não obstante, o pensamento de Prazeres parece ser mais influenciado pelos escritos dos antigos do que pelos dos modernos. Lípsio, embora pareça ser uma referência importante (pelo modo como o seu conceito de “discrção” está presente no *Abecedário Real*), é citado apenas uma vez e praticamente isolado. Excetuando cinco menções a Erasmo de Roterdão<sup>41</sup>, alguns dos nomes do pensamento moderno estão completamente ausentes, como Botero ou Bodin.

Escrevemos também que os autores antigos citados no *Abecedário Real* eram diferentes do usual, mas isto não corresponde totalmente à verdade. Sim, há de facto algumas diferenças, mas há igualmente bastantes semelhanças. Observe-se o caso do 3.º Conde da Ericeira, D. Luís de Menezes, na *História de Portugal Restaurado*:

«Não podia Tito Livio eximirse de contar os excessos de Tarquino, originandose da sua lacúvia a mudança de Reys á Republica no Imperio Romano: mas pudéra Quinto Curcio encobrir os vicios de Alexandre Magno, que não lhe embaraçaraõ as victorias da Asia»<sup>42</sup>

161

Aqui, surgem dois nomes em comum com o *Abecedário Real*: Tito Lívio e Quinto Cúrcio Rufo. O segundo é referenciado apenas uma vez em todo o *Abecedário Real*, não assumindo grande importância no livro; Lívio, por outro lado, é citado seis vezes na obra, o que demonstra uma certa relevância deste historiógrafo para Frei João dos Prazeres. Deste modo, Prazeres aproxima-se de D. Luís de Menezes no que toca ao uso dos Clássicos.

A aproximação entre Frei João dos Prazeres e D. Luís de Menezes pode parecer algo forçada, mas o mesmo não se pode afirmar sobre a

---

40 Vide Albuquerque 2000: 363-364.

41 Cf. Prazeres 1692: 143; 168; 169; 173; 191.

42 Cf. Menezes 1751: X-XI.

seguinte passagem das *Notícias de Portugal*, de Manuel Severim de Faria, onde não se observa semelhanças, mas de correspondências diretas:

«como se vê entre os filósofos nas obras de Platão e Aristóteles, nos *Morais* de Plutarco, e nas de quase todos os padres, principalmente S. Basílio, S. Gregório Nazianzeno, S. Jerónimo, e na maior parte das de S.to Agostinho. E [...] não são menos estimados os *Opúsculos* de S. Tomás, e Dionísio Cartusiano»<sup>43</sup>

Note-se os autores mencionados: Platão, Aristóteles, Plutarco. Os três foram previamente referidos neste artigo. Não só o conteúdo dos escritos de Prazeres é semelhante aos autores coevos, mas, por vezes, também os autores clássicos por ele citados o são. Se continuarmos a ler esta lista, veremos mais semelhanças: Gregório Nazianzeno, Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino. Os mesmos autores utilizados por Frei João dos Prazeres. Surge assim uma outra hipótese em relação à utilização dos Clássicos: em vez de se considerar que Prazeres não alinhava com os restantes pensadores da sua época em relação aos mais importantes escritos da Antiguidade, afigura-se mais correto afirmar que no contexto do discurso político os autores mais citados eram outros. Por esse motivo, não são de estranhar as ausências de Ovídio, Homero ou Vergílio, dado que estes não seriam considerados muito importantes para a retórica política. Ao invés, Platão, Aristóteles ou Plutarco são fundamentais para a construção do discurso político desde a própria Antiguidade.

Tal como Manuel Severim de Faria (e, em certa medida, D. Luís de Menezes), Frei João dos Prazeres usa os Clássicos para justificar as suas afirmações. No século XVII, o nascimento de novas ideias políticas estava dependente da (re)descoberta dos Clássicos. A razão de Estado, por exemplo, implica fortemente o conhecimento dos historiógrafos da Antiguidade, como Tito Lívio ou Cornélio Tácito. Com efeito, há

---

43 Vide Severim de Faria 2018: 187-188.

historiadores que defendem que a razão de Estado tem as suas origens precisamente nos trabalhos desses historiógrafos da Antiguidade, na sua descrição dos eventos políticos, bem como no pensamento de alguns políticos antigos, como Cícero e a sua *ratio reipublicae*, mas também de historiógrafos e filósofos como Tucídides, Políbio ou Aristóteles<sup>44</sup>.

Os pensadores ibéricos, contudo, não aceitam *ipsis verbis* as leituras da Antiguidade Clássica. É verdade que a *similitudo temporis* favorece a integração de Tácito nas leituras políticas do século XVI, mas isso não significa que, no espaço ibérico, os homens de Estado, os príncipes, possam agir sem ter em consideração os princípios da ética católica. Nesse sentido, é importante verificar de que maneira se faz a ligação entre os dois mundos, o do pensamento político clássico e o da ética católica.

Séneca é um exemplo interessante. Juntamente com Cícero, é um dos autores clássicos mais frequentemente citados por Prazeres. A sua importância assenta no facto de ele oferecer alguns princípios éticos à Política, sempre com o objetivo de melhorar as ações do príncipe. Veja-se algumas das citações de Séneca, presentes no *Abecedário Real*:

«Unum est inexpugnabile munimentum amor ciuium.» Sén., *De Clem.*, 1, 19, 6.

«Verecundiam peccandi facit ipsa clementia regentis: grauior multo poena uidetur quae a miti uiro constituitur.» Sén., *De Clem.*, 1, 22, 3.

«Est ergo, ut dicebam, clementia omnibus quidem hominibus secundum naturam, maxime tamen decora imperatoribus, quanto plus habet apud illos, quod seruet, quantoque in maiore materia adparet.» Sén., *De Clem.*, 1, 5, 2.

Com estas passagens pertencentes ao *De Clementia*, de Séneca, citadas no *Abecedário Real*<sup>45</sup>, percebe-se como é possível conjugar os dois modelos.

44 Vide Burke 1991: 484.

45 Vide Prazeres 1692: 136; 162.

A razão de Estado, ou melhor, a *verdadeira* razão de Estado, torna-se possível com recurso aos exemplos clássicos. Ao utilizar o *De Clementia*, Prazeres não está apenas a citar um qualquer texto antigo para dar valor às suas afirmações. Pelo contrário, o monge quer demonstrar que os princípios da ética católica são válidos para a Política, mesmo entre os pagãos: não são apenas os católicos que fazem uso da Clemência e da Misericórdia, já Séneca havia sugerido ao menos cristão dos imperadores que usasse destes princípios, mediante uma lógica política e sem pretensões humanistas.

Com o *Abecedário Real*, Frei João dos Prazeres demonstra que a Religião não tem necessariamente de estar apartada da Política. Nas palavras de um dos censores do livro, Frei Manuel Leitão, da Ordem dos Pregadores, “como se da melhor Política não fosse base, & fundamento a Virtude, & Religião”<sup>46</sup>. Com efeito, Frei Manuel Leitão referia-se à acusação tradicional de que os padres não davam bons políticos, talvez porque a ética católica seria inconciliável com a razão de Estado. Prazeres, contudo, mostra precisamente como ambas podem ser conciliadas, sendo isso uma consequência direta da utilização dos Clássicos na obra. Denote-se que a par da eloquência da sua escrita, a erudição de Prazeres é o ponto mais relevado pelos diversos censores<sup>47</sup>. Essa erudição consiste precisamente na capacidade de introduzir no texto as máximas dos escritores da Antiguidade, bem como dos Doutores da Igreja.

A Clemência transforma-se assim num princípio demonstrativo de como o bom político é também o virtuoso e religioso: por um lado, está de acordo com a moral católica, por outro, é útil ao Príncipe, na medida em que traz benefícios à arte de governar, como é demonstrado no já citado tratado de Séneca.

Mas, como vimos, a utilização dos Clássicos não se esgota com Séneca. Em todo o *Abecedário Real*, Cícero tem o mesmo número de citações que

---

46 Cf. *ibid.*: X.

47 Vide *ibid.*: VII-XX.

o preceptor de Nero. Veja-se, então, as quatro primeiras vezes em que o político romano é mencionado:

«Recte invictus, cujus etiam si corpus constringatur, animo tamen vincula injici nulla possunt»<sup>48</sup>.

«Animi morbi sunt cupiditates»<sup>49</sup>.

«Animus solus nec cum adest, nec cum discedit apparet»<sup>50</sup>.

«Tum illud unum considerandum est, ut pro dignitate cujusque tribuatur, in quo mores spectandi ejus, in quem beneficium confertur»<sup>51</sup>.

Estas citações, provenientes de três trabalhos distintos de Cícero (respetivamente, *De Finibus*, *Cato Maior*, *De Officiis*), resumem-se às tradicionais máximas, ensinamentos, a meros conselhos práticos que o Príncipe deve seguir se quiser que a sua governação chegue a bom porto. Prazeres usa as duas primeiras frases para explicar como deve ser o ânimo do monarca; a terceira destina-se a apresentar as características do Príncipe belicoso, começando o autor por afirmar que “he inutil o animo, sem o exercicio das forças”<sup>52</sup>; a quarta insere-se no tópico do Príncipe benéfico, afirmando-se que ele deve sê-lo, mas tendo sempre em consideração a atitude dos outros para com ele.

Estas citações são em tudo iguais às outras que enriquecem o livro com a sapiência dos Clássicos. É precisamente nisso que reside o seu interesse: em momento algum, Prazeres estabelece uma oposição entre a *auctoritas* dos antigos e os valores dos pensadores cristãos. De facto, sobressai a perfeita articulação entre uns e outros. Com isto, pretende-se demonstrar que os valores corretos, a verdadeira razão de Estado, mas mais do que isso, a verdadeira arte de reinar, sempre foram defendidos

---

48 Cf. *ibid.*: 137.

49 Cf. *ibid.*: 137-138.

50 Cf. *ibid.*: 138.

51 Cf. *ibid.*: 139-140.

52 Cf. *ibid.*: 14.

pelos grandes políticos, fossem eles cristãos ou pré-cristãos. A estes, cujos conselhos devem ser tomados em consideração, opõem-se os teóricos maquiavélicos, que defendem valores contrários aos católicos.

Trouxemos os exemplos de Séneca e Cícero porque são provas claras para o que queremos demonstrar: Prazeres recorre aos Clássicos, mas ao fazê-lo, não se desconecta das ideias políticas do século XVII. A verdadeira razão de Estado, a verdadeira arte de governar, é dependente dos princípios católicos, mas também dos historiógrafos e filósofos da Antiguidade Clássica. Quando cita os Clássicos, Frei João dos Prazeres tem sempre em consideração esse duplo referente. Séneca transforma-se assim num autor particularmente fácil de introduzir no discurso político barroco. Por certo, o filósofo nunca foi cristão, mas os seus valores são facilmente conciliáveis com o Cristianismo<sup>53</sup>.

\*\*\*\*\*

166

Após este breve percurso por um texto de Frei João dos Prazeres, que podemos concluir a seu respeito?

No *Abecedário Real*, o uso dos Clássicos é facilmente enquadrável no contexto do pensamento político ibérico. Com efeito, não é apenas enquadrável, mas fundamental. A utilização dos Clássicos, da sua autoridade, contribui para fazer frente a esse pensamento político “ateísta” (pelo menos, de acordo com os seus detratores), desenvolvido por homens como Maquiavel ou Bodin. Prazeres, juntamente com outros autores católicos do seu tempo, combate a política amoral com as armas que os seus próprios arquitetos utilizavam. Frei João dos Prazeres mostra que os Clássicos não seriam favoráveis a uma atuação errada, contra a moral. Pelo contrário, mesmo entre os autores pré-cristãos é possível encontrar linhas para uma conduta justa e equilibrada.

---

53 Sobre a relação entre Séneca e os escritores cristãos da Antiguidade, vide Torre 2015: 266-276.

Frei João dos Prazeres não está sozinho quando utiliza os Clássicos para justificar as regras corretas para o governo da *respublica* de acordo com a moral católica. Pelo contrário, como se viu na parte final deste artigo, outros autores portugueses desta época também o faziam. Mas o que pensamos dever sublinhar aqui é que o *Abecedário Real* se apresentava como uma síntese da cultura política da sua época que pretendia ser apelativa para a formação do príncipe.

O conteúdo da obra, todavia, não é original, tal como não o é a organização do texto num formato alfabético (veja-se o exemplo de D. Diego de Albornoz, com a *Cartilla Política, y Christiana*<sup>54</sup>). Mas Prazeres não se limita a compilar sentenças, ele faz muito mais do que isso. Direcionado para a educação do jovem príncipe D. João (futuro D. João V), o *Abecedário Real* contém 63 discursos políticos e morais que mostram como deve ser a atuação do príncipe. Mais do que isso, o texto é simples de ser lido: Prazeres conjuga a escrita sentencial e exemplar com comparações capazes de suscitar o interesse de uma criança (como é o caso das joias ou da arte de navegar<sup>55</sup>). O estudo deste pequeno livro de Frei João dos Prazeres assume-se por isso como um importante contributo para a investigação sobre a cultura política do final de 1600. Ao mesmo tempo, permite observar até que ponto os Clássicos eram necessários para a construção dessa cultura política, mesmo quando se tratavam

167

---

54 Este livro que antecede em c. 25 anos o *Abecedário Real* organiza também os discursos alfabeticamente (vide Albornoz 1667), sendo este um expediente literário típico do Barroco, de acordo com Martim de Albuquerque (cf. Albuquerque 2001: 1784).

55 Alguns exemplos são, para o caso das joias (ou metais preciosos): “Por mais qualificada que seja a pessoa, he diamante bruto, em quanto não qualifica o juízo” (cf. Prazeres 1692: 1); “soubera, que os naturaes, & estrangeiros tem a semelhantes Principes na conta de joyas falsas, que não são estimadas pelo valor, senão pelo artificio” (cf. *ibid.*: 37); “esta virtude, augmenta os quilates da estimação” (cf. *ibid.*: 62). No caso da arte de navegar: “Circunspecto na especulação dos negocios deve ser o Principe, para conhecer a verdade; por não cair no erro do Piloto, que perdeo a embarcação, porque não sondou os baixos do pégo” (cf. *ibid.*: 21); “Senhor, a Descrição Política, he o leme por onde se governão as Monarquias; estas, assim como as embarcações, seguem o rumo, que lhes mostra a sciencia do Piloto” (cf. *ibid.*: 27-28); “Senhor, a embarcação, quanto mais veleira, mais depressa dà à costa” (cf. *ibid.*: 32).

de livros mais simples, hoje considerados secundários pelos estudiosos face a outros textos – e autores – muito mais relevantes (como Severim de Faria ou D. Luís de Menezes).

## **BIBLIOGRAFIA E FONTES:**

### **Fonte principal:**

Prazeres, J. (1692), *Abecedario Real, E Regia Instrucçam de Principes Lusitanos, Composto de 63. Discursos Politicos, & Moraes: Offerecido ao Serenissimo Principe Dom Joam N.S. Pelo M.R.P.Fr. Joam dos Prazeres, Prègador Gèral, & Chronista mdr da Religiaõ do Principe dos Patriarcas Sam Bento*, Lisboa.

Braga, L. A., (ed., 1943), Prazeres, J., *Abecedário Real*, Porto.

Kemmler, R. (ed., 2007), Prazeres, J., *Abecedário Real e Régia Instrução dos Príncipes Lusitanos*, Coimbra. Disponível em <https://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecppc/textosempdf/02abecedarioreal>

168

### **Fontes manuscritas:**

ANTT [Arquivo Nacional da Torre do Tombo], *Ordem de São Bento*, Congregação de São Bento, livro 1. Mf. 3602.

BNP [Biblioteca Nacional de Portugal], COD. 7435.

### **Fontes impressas:**

Albornoz, D. (1667), *Cartilla Politica, y Christiana*, Lisboa.

Barbosa Homem, P. (1626), *Discursos de la Juridica y Verdadera Razon de Estado, formados sobre la vida y acciones del Rey don Juan el II, de buena memoria, Rey de Portugal, llamado vulgarmente el Principe Perfecto*, Coimbra.

Flacelière, R., Chambry, E. (1973), Plutarco. *Vies. VIII. Sertorius – Euméne. Agésilas – Pompée*, tradução, introdução e notas, Paris.



- Lopez, D. (1609), Flaco, A. P., *Aulo Persio Flacco, traduzido en lengua Castellana, por Diego Lopez, natural de la Villa de Valencia, Orden de Alcantara, y Preceptor en la ciudad de Toro. Com declaracion Magistral, en que se declaran todas las Historias, Fabulas, Antiguedades, Versos difficultosos, y moralidade que tiene el Poeta. Dirigido al Maestro Balthasar de Cerpedes, Cathedratico de Prima de Latinidad, y letras humanas, en la insigne Universidad de Salamanca, Burgos.*
- Menezes, L. (1751, 2ª ed.), *Historia de Portugal Restaurado. Em que se dá noticia das mais gloriosas acções assim politicas, como militares, que obráráo os Portuguezes na restauração de Portugal, desde o primeiro de Dezembro de 1640, até ao principio do anno de 1643, parte I, tomo I, Lisboa.*
- Prazeres, J. (1683), *O Principe dos Patriarcas S. Bento, Primeiro Tomo De sua Vida, discursada em Emprezas Politicas e Predicaveis pello M.to R.do P.e Prégador Gérál Fr. Joaõ dos Prazeres Chronista da Religiaõ deste Pay das Religioens Todas Natural da Cidade do Porto, Offerecido Ao Reverendissimo Pe Fr Joaõ Ozorio Dom Abbade Geral da Comgregação do mesmo Principe, Lisboa.*
- Prazeres, J. (1690), *O Principe dos Patriarcas S. Bento, Segundo Tomo De Sua Vida, Discursada em Emprezas Politicas, & Moraes. Pelo M. R. Padre Prègador Gèral Frey Joam dos Prazeres, Chronista Mòr da Congregaçaõ do mesmo Principe, natural da Cidade do Porto. Offerecido ao Reverendissimo Padre Frey Vicente dos Santos, D. Abbade Gèral da Religiaõ deste Pay das Religioes todas. E Por Elle Dedicado ao Eminentissimo Senhor D. Joseph de Aguirre Cardeal da Santa Igreja Romana Monje Benedictino, Lisboa.*
- Prazeres, J. (1696), *Epitome da admiravel Vida de S. Gertrudis a Magna, Virgem, e Abbadessa da Ordem do Principe dos Patriarcas S. Bento. No qual se resume o Principio de sua virtude, o Progresso de sua santidade, e o Fim de sua vida, com hum Compendio de varias Oraçoens. Ordenado por Fr. Joam dos Prazeres, Prègador Gèral, e Chronista Mór da mesma Religiaõ. Offerecido ao Lado Sacramental de Jesu Christo, Lisboa.*
- Prazeres, J. (1728), *Epitome da admiravel Vida de S. Gertrudis a Magna, Virgem, e Abbadessa da Ordem do Principe dos Patriarcas S. Bento. No qual se resume o Principio de sua virtude, o Progresso de sua santidade, e o Fim de sua vida, com hum Compendio de varias Oraçoens. Ordenado por Fr. Joam dos Prazeres, Prègador Gèral, e Chronista Mór da mesma Religiaõ. Offerecido ao Lado Sacramental de Jesu Christo, Lisboa Occidental.*
- Severim de Faria, M. (2018), “Notícias de Portugal”, in G. O. Martins, A. Costa, R. Pistola (eds.), *Primeiros Escritos de Economia, Lisboa.*

## Bibliografia:

- Abreu, I. S. (2000), *Simbolismo e Ideário Político. A educação ideal para o príncipe ideal seiscentista*, Lisboa.
- Albuquerque, M. (2000), *Estudos de Cultura Portuguesa (vol. 2)*, Lisboa.
- Albuquerque, M. (2001), “Simbolismo e ideário político em Portugal no século XVII. Notas a propósito de Fr. João dos Prazeres. O Príncipe dos Patriarcas e o Abecedário Real”, *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa* 42. 2: 1763-1792.
- Burke, P. (1966), “A Survey of the Popularity of Ancient Historians, 1450-1700”, *History and Theory* 5. 2: 135-152. doi:10.2307/2504511.
- Burke, P. (1991), “Tacitism, scepticism, and reason of state”, in J. H. Burns, & M. Goldie (eds.), *The Cambridge History of Political Thought. 1450-1700*, Cambridge, 479-498.
- Curto, D. R. (1988), *O Discurso Político em Portugal (1600-1650)*, Lisboa.
- 170 Fernandes, M. L. C. (1996), “História, santidade e identidade. O *Agiologio Lusitano* de Jorge Cardoso e o seu contexto”, *Via Spiritus* 3: 25-68.
- Gajda, A. (2009), “Tacitus and political thought in early modern Europe, c. 1530-c. 1640”, in A. J. Woodman (ed.), *The Cambridge Companion to Tacitus*, Cambridge, 253-268.
- Gouveia, A. C. (1998), “Educação e Aprendizagens. Formas de poder na paideia do Portugal moderno”, *Ler História* 35: 11-44.
- Grafton, A. (1997), *Commerce with the Classics*, Ann Harbor.
- Lopéz Poza, S. (1990), “Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica”, *Criticón* 49: 61-76.
- Ramos, M. O. (2007), “A Biblioteca de S. Martinho de Tibães”, *Bracara Augusta. Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga*, LV (110), Dissertação de Mestrado em Arquivos, Bibliotecas e Ciência da Informação apresentada à Universidade de Évora.
- Skinner, Q. (1978), *The Foundations of Modern Political Thought (vol. 1)*, Cambridge.
- Soares, N. C. (1992), “Humanismo e História: *Ars Scribendi* e o Valor do Paradigma”, *Máthesis* 1: 153-159.

Soares, N. C. (1994), *O Príncipe Ideal no Século XVI e a Obra de D. Jerónimo Osório*, Coimbra.

Soares, N. C. (2017), “Internacionalização do saber e discurso literário no Renascimento”, in N. C. Soares, & C. Teixeira (eds.), *Legado clássico no Renascimento e sua recepção: contributos para a renovação do espaço cultural europeu*, Coimbra, 17-42.

Torre, C. (2015), “Seneca and the Christian Tradition”, in S. Bartsch, & A. Schiessaro (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge, 266-276.

(Página deixada propositadamente em branco)

# A MITOLOGIA GRECO-ROMANA E A NATUREZA NAS REPRESENTAÇÕES DO AMOR E DO EROTISMO EM *GLAURA* DE SILVA ALVARENGA

GRECO-ROMAN MYTHOLOGY AND NATURE IN THE REPRESENTATIONS OF LOVE AND EROTICS IN *GLAURA* OF SILVA ALVARENGA

ALESSANDRO ELOY BRAGA  
CECH – UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
ALESSANDROBRAGABR@GMAIL.COM  
ORCID.ORG /0000-0003-3207-8112

173

ARTIGO RECEBIDO A 16/11/2018 E APROVADO A 05/06/2019

**Resumo:** Silva Alvarenga é um poeta do Arcadismo brasileiro e, como tal, sua poesia neoclássica demonstra forte influência da cultura antiga de origem greco-romana. Neste artigo, discutimos a representação do amor nos versos que compõem o seu livro *Glaura: poemas eróticos*, publicado em 1799, esclarecendo as relações entre o sentimento amoroso e as referências a imagens da natureza e da mitologia greco-romana utilizadas para compor o cenário bucólico do encontro entre amante e amada.

**Palavras-chave:** Silva Alvarenga, *Glaura*, mitologia greco-romana, Neoclassicismo Brasileiro, Arcadismo.

**Abstract:** Silva Alvarenga is a Brazilian Arcadism poet and, as such, his neoclassical poetry shows strong influence of the ancient culture

of Greco-Roman origin. In this article, we discuss the representation of love in the verses that compose his book *Glaura: erotic poems*, published in 1799, clarifying the relations between loving feeling and references to images of nature and Greco-Roman mythology used to compose the bucolic scenery of the encounter between lover and beloved.

**Keywords:** Silva Alvarenga, *Glaura*, Greco-Roman mythology, Brazilian Neoclassicism, Arcadism.

## CONTEXTO

Manuel Inácio da Silva Alvarenga<sup>1</sup> é apresentado pelo historiador da literatura brasileira Antonio Candido<sup>2</sup> como um poeta que inicia sua trajetória sob a égide da poesia épica, a espelhar a influência da poesia grega de Homero, à qual se adiciona o bucolismo da poesia romana antiga, ambas recuperadas pelos renascentistas e, mais tarde, retomadas pelos poetas árcades brasileiros do século XVIII. À época, Silva Alvarenga recebia a influência de Basílio da Gama, seu amigo e autor do primeiro grande poema épico brasileiro: *O Uraguai*, também dotado de traços pré-românticos, como o indianismo que se revelará fortemente na obra de Gonçalves Dias e de José de Alencar.

174

---

1 Sobre a pessoa de Silva Alvarenga, é significativo destacar o recente e rico estudo de Flávia Paes de Aguiar (2018), que investiga aspectos relacionados à vida do árcade, a aspectos ideológicos e às pretensões educativas que teriam resultado na defesa de modelos político-educativos pelo poeta em seu ofício de professor, o qual também desempenhou. A estudiosa faz ainda reflexões sobre as alusões de Silva Alvarenga à natureza tropical como representação da antítese barbárie/civilização, objetivando compreender os contrastes vistos pelo poeta entre a presença de características de uma Europa civilizada e outros relacionados à barbárie de uma América ainda ganhando vida.

Um outro estudo recente que aborda aspectos da trajetória de vida de Silva Alvarenga é o elaborado por Júnior César Pereira (2018), na forma de uma síntese de revisão bibliográfica interessante para delinear a passagem do poeta por este mundo, abrangendo seu percurso de vida desde seu nascimento, em 1749, até sua morte, em 1814,

2 Candido 1997.

Pessoa amável e jovial, como foi descrito por alunos da época em que lecionou retórica no Brasil, no Rio de Janeiro, ocupando a cadeira de professor régio, o poeta Silva Alvarenga apresentava, segundo a tradição, profunda melancolia, uma grande vontade de largar a cidade para morar no sertão, solitário. Segundo a leitura de Antonio Candido, tais características pessoais se transformariam em valorização da sensibilidade, em culto à emoção e aos impulsos naturais, os quais poderiam ser tomados como “verdades mais fundas que as da razão”<sup>3</sup>.

A esta leitura soma-se a visão do teórico Alfredo Bosi<sup>4</sup> sobre as nuances pré-românticas presentes na poesia lírica amorosa de Silva Alvarenga, entre as quais se destaca a tendência a valorizar as emoções como verdades mais possíveis e sinceras, oriundas do mais íntimo do indivíduo, e, assim, menos manipuláveis que aquelas nascidas das convenções sociais impostas como verdades comuns. Todas estas marcas da personalidade do poeta vão se mostrar nos versos de *Glaura: poemas eróticos*<sup>5</sup>.

---

3 Candido 1997: 131.

4 Cf. Bosi 1993.

5 O estudioso Francisco Topa (1998a: 14) observa que *Glaura* tem sido a obra de Silva Alvarenga que mais recebe a atenção da academia, embora nem sempre as reflexões tenham um alcance satisfatório, deixando lacunas importantes relacionadas às representações da natureza e do amor e até mesmo apontamentos mais claros sobre o caráter pré-romântico que tem sido atribuído à obra. A leitura que neste presente estudo é apresentada talvez acrescente novas contribuições e elementos que levem a um maior aprofundamento sobre estes aspectos e ausências apontadas por Topa.

Por outro lado, dedicado ao trabalho de abordagem crítico-literária de autores representativos do Brasil colônia, Francisco Topa (1998b: 69) é enfático ao dizer que, assim como outros escritores do período colonial brasileiro, Silva Alvarenga não teve sua obra literária devidamente valorizada e “tem sido vítima de algum desinteresse da crítica, embora consensualmente tido como um dos melhores representantes do chamado neo-classicismo arcádico”.

Haja vista este pouco interesse da academia pelo estudo da obra de Silva Alvarenga, é relevante destacar, embora seja um estudo ao nível de graduação, a análise realizada por Ana Carolina Hauptenthal (2015) sobre os elementos utilizados pelo arcade para a construção da imagem poética da figura de Glaura no poema homônimo, concluindo que “o eu lírico, ao construir a imagem de Glaura, também se auto constrói através de comparações, portanto, a paixão pela imagem transpassa a criação/pintura de outro

O amor, a mitologia clássica e a natureza formam uma combinação muito recorrente na poesia brasileira que se estende do século XVIII até a segunda metade do século XIX. As relações simbólicas que têm origem na junção destes três elementos foram exploradas pelos poetas neoclássicos ou árcades, pelos chamados pré-românticos e pelos românticos, convergindo para a expressão do sentimento amoroso, de um erotismo sutil e para o elogio desejoso e jocoso à mulher amada, bem como sua exaltação e idealização.

No caso específico do poeta Silva Alvarenga, nos versos musicais em redondilhas ora maiores ora menores dos rondós e nos madrigais que compõem sua obra *Glaura: poemas eróticos*, a natureza e os mitos antigos tornam-se representações das nuances dos sentimentos do eu-lírico, vestindo-se com os traços do encantamento, do desejo e da sublimação que o amor apaixonado e bucólico do árcade poderiam suscitar. Por um lado, o olhar do eu-lírico sobre a natureza enxerga toda uma imensa beleza e poder residindo na simplicidade das coisas que naturalmente existem, dando vida a imagens que exaltam o encanto de flores, árvores, bosques, matas, rios e pássaros, entre os quais o eu-lírico sonha em viver sua vida e seu encontro amoroso e com os quais se identifica tão profundamente ao ponto de se autoprojetar nestes, atribuindo a eles os seus próprios sentimentos e variações emocionais como se fossem um espelho a refleti-lo. Há, assim, uma junção entre elementos representativos dos ideais árcades da *aurea mediocritas*, do *fugere urbem* e do desejo pelo *locus amoenus*. Por outro lado, as figuras mitológicas da cultura greco-romana passam a habitar esta natureza e a atuar ora a favor ora contra a realização do encontro amoroso e da satisfação dos ideais e anseios que permeiam o imaginário deste eu-lírico. Estas figuras habitam e se fundem com a natureza, em um processo de personificação das emoções e circunstâncias do amor. Amor que é tomado pelo eu-lírico como o fundamento da vida, de

---

ser e acaba por construir uma imagem de si projetada em pastor” (Haupenthal 2015: 2, resumo).



onde emergem alegrias, encantamento, contemplação, mas também dores, desilusões, solidão e angústias.

O sentimento amoroso é experimentado pelo eu-lírico de forma sinestésica: sons, cores e perfumes de uma natureza de traços abra-seleirados misturam-se e emanam de ambientes idealizados, entre os frutos do cajueiro e a sombra das mangueiras, transmutam-se em características do próprio amor e mesmo da amada, a qual aparece no poema em imagem distante mais do que em presença constante, exaltada e sublimada, de maneiras que se estenderiam até mais adiante, à literatura romântica.

De fato, é fácil a associação entre a poesia lírica do Neoclassicismo brasileiro com o lirismo amoroso de traços naturistas que emergirá com escritores já de todo românticos como José de Alencar, em seu romance indianista *Iracema*, por exemplo. Contudo, a referência e a convocação de elementos naturais abra-seleirados somados aos mitos greco-romanos a participarem ativamente da experiência e da idealização da relação amorosa diferenciam a lírica de Silva Alvarenga da poesia romântica que o sucederá.

Esta efetiva retomada das divindades greco-romanas, característica dos poetas neoclássicos, resgata a relação clássica homem-natureza-divindades, como havia em poetas da antiguidade, que faziam referências constantes à interferência dos deuses na vida dos homens e sua presença em meio à natureza. A adaptação das temáticas clássicas ao ambiente local pelo poeta brasileiro dá vazão a emoções e sentimentos próprios, marcando o início de uma autonomia literária<sup>6</sup> que se confirmará, mais adiante.

Da poesia de Silva Alvarenga emergem também reflexões ideológicas e filosóficas que remetem a pensamentos formulados por Iluministas como Jean-Jacques Rousseau e suas concepções acerca do ‘bom selvagem’, da experiência de uma individualidade consciente em relação

---

6 Cf. Coutinho 2001: 134.

aos problemas de submissão e obediência a regras, normas e leis cerceadoras dos ideais de autonomia do indivíduo<sup>7</sup>.

Esta discussão acaba ganhando representação significativa no bucolismo recorrente e nos sentimentos de *fugere urbem et carpere diem*, vistos em alguns rondós de forma mais acentuada e que permeiam todo o poema. Estes sentimentos realizam-se no desejo explícito de encontrar a própria verdade e de viver segundo convicções pessoais e em meio ao ambiente natural libertador, cenário permanente para os encontros e desencontros do eu-lírico Pastor consigo mesmo e com a jovem amada: a Ninfa e Pastora Glaura. São elementos que representam o forte desejo de estar em meio ao *locus amoenus*, impossível de se realizar na vida citadina, para ali viverem envolvidos pela paz, pelo amor, pelo belo natural, pela liberdade e pela simplicidade que apenas vida pastoril sugere.

Esta utopia arcádica que dominava os poetas neoclássicos, na concepção do célebre estudioso Afrânio Coutinho<sup>8</sup>,

178

é a identidade entre a civilização e a Natureza, nesta residindo toda a beleza, pureza, espiritualidade. Daí a supervalorização da Natureza, sede da vida pastoril exótica e estranha, povoada de pastores e pastoras, contrastante com a vida das cidades, desconfortável e angustiada, da qual fugiam os que desejavam a paz do espírito e o deleite do amor puro.

*Glaura: poemas eróticos*, como expressão dos sonhos pastoris de Silva Alvarenga, reflete todo este ambiente ideológico e emocional do Arcadismo descrito por Afrânio Coutinho. A poesia, neste sentido, é o espaço imaginário onde os anseios utópicos e ideais da vida pastoril podem ser

---

<sup>7</sup> Esta ligação entre a poesia de Silva Alvarenga e as ideias do Iluminismo francês é desenvolvida de forma mais detalhada pelo estudo de Gustavo Henrique Tuna (2009) o qual mergulha na compreensão de aspectos que tornam possível a identificação deste poeta mineiro, nascido em Vila Rica, como um legítimo representante do ideário das Luzes na América Portuguesa.

<sup>8</sup> Coutinho 2001: 131.

experimentados, tendo em vista que Silva Alvarenga, era um homem da cidade e da rotina cidadina, das quais não conseguia ou não queria efetivamente se desligar de fato, à semelhança de seus contemporâneos. Daí a elaboração de um cenário poético que se mostra e se revela, por vezes ou ao fim, como uma atmosfera de sonho, em que o árcade passeia entre a natureza e as divindades, na busca por uma realização ideal que se torna frustrada, vencida pelas forças contrárias da vida real que insistem em invadir e habitar também o ambiente do sonho.

### **AMOR E MITOLOGIA EM *GLAURA***

É aclamando Anacreonte, em lamento pelo silêncio do poeta grego que cantou o amor, o erotismo, os prazeres e o vinho, que Silva Alvarenga inicia, no Rondó I, a jornada poética de seu eu-lírico pelo o amor à natureza, à vida pastoril, à liberdade e à musa. O eu-lírico chora pela morte do poeta inspirador. Ele se vê e se sente em meio a um local aterrador, um “bosque desgraçado” (I, v.17), representação da cidade, ambiente que emudeceu a lira do antigo poeta grego e a sua própria. Lugar onde o eu-lírico não encontra afetos como aqueles suscitados por outras cidades como Cnidos, Pafos e Citera, habitadas por Afrodite. Bosque e cidade em que vivem a Serpe e a Pantera, criaturas do terror. Sem o canto de amor de Anacreonte, o mundo e a vida tornam-se neste desgraçado bosque, moradia do Ódio e onde a vil e magra Inveja se nutre, assumindo a forma da horrenda figura de um “negro Abutre / Esfaimado e tragador” (I, vv.19-20), a consumir as sobras dos tempos áureos do amor que se foram:

Quando as cordas lhe mudaste,  
Ó feliz Anacreonte,  
Da Meônia viva fonte  
Esgotaste o claro humor.

[...]

Neste bosque desgraçado  
Mora o Ódio, e vil se nutre  
Magra Inveja, negro Abutre  
Esfamado e tragador.

Não excita maus afetos  
Cnido, Pafos, nem Citera.  
Vejo a Serpe, ouço a Pantera...  
Oh! Que objetos de terror.

[...]

Dos Heróis te despediste  
Por quem musa eterna soa;  
Mas de flores na coroa  
Inda existe o teu louvor.

(I, vv.5-44.)

A cidade horrenda e vil não sensibiliza o eu-lírico, não o excita. Ele a nega desde o início, para, nos vários rondós subsequentes, dar sentido e justificativa à ação de cantar a natureza que povoa o seu imaginário de homem árcade. Dialeticamente, cidade e natureza são contrapostas, para afirmar a decepção com a primeira<sup>9</sup> e a exaltação da segunda. Na cidade, a morte habita os ares e chega em silêncio. Morte dos “Heróis”, por quem as musas ainda choram, e, por conseguinte, das virtudes que estes representavam. Morte do poeta inspirador, que continua a ser louvado, reconhecido

---

<sup>9</sup> Não se pode desconsiderar que foi na cidade, mais especificadamente no Rio de Janeiro, que Silva Alvarenga foi encarcerado por dois anos sob a acusação de cultuar os ideais franceses da Revolução e do Iluminismo, tal qual o fizeram seus conterrâneos de Vila Rica, que deram vida à Inconfidência Mineira também sob o signo do Neoclassicismo árcade e dos ideais franceses.

e repetido em sua majestade. Morte, contudo, que não aparta do coração do Pastor o amor pela natureza e pela musa, mas sim intensifica e torna ainda mais urgente a fuga para o *locus amoenus*, para a vida em meio à exuberante e acolhedora fauna e flora campestre, sob a companhia de seres míticos que agem a favor da realização de seus sonhos e ideais pastoris.

A morte, em *Glaura*, configura-se como um elemento basilar o qual o eu-lírico transforma em trampolim que dá a ele o impulso resiliente e o fará reerguer-se após as duras perdas que sente. A morte não é um fim, mas um motivo constante para o recomeço. Neste contexto, além de estar presente no primeiro rondó como ponto de partida para a fuga da cidade, a imagem da morte será assim retomada em outros momentos posteriores.

No Rondó LIII, a morte assume sua representação maior na tragédia amorosa de Orfeu e Eurídice, símbolos da entrega máxima em nome do amor. Saltam, dos versos deste rondó, os mitos que povoam o Hades: Cérbero – o “trifauce Cão raivoso” (LIII, v.5) –, Radamanto, Parca, Megera e Caronte, representando as dores, as angústias e a travessia dolorosa entre vida e morte. O sentimento de ausência da amada e a percepção definitiva da impossibilidade do encontro amoroso asseveram as tristezas diante de uma realidade solitária representada na imaginária morte da musa, equiparada à de Eurídice, e a sua própria morte, comparando-se a Orfeu. Emudece a lira de Orfeu assim como a do Pastor. Desde rondó até o último, o eu-lírico se dedicará ao lamento pela ausência da Pastora, ao definhar de sua própria vontade de viver. Contudo, esta luta contra a morte culmina num ato de resiliência, em um novo suspiro que desafia o terror da morte, como se o poder do amor torna-se em imortal o poeta Pastor, com sua voz afirma nos versos a seguir:

Rouca voz... o peito frio...  
Vista incerta... ai, Glaura! oh! sorte!  
Tremo... choro... insulto a morte,  
Desafio o seu rigor.

(LIX, vv.45-48)

No decorrer do poema, os mitos revezam-se e somam-se aos devaneios sentimentais do Pastor, de acordo com cenários e estágios do sentimento amoroso. Zéfiro é uma das mais importantes e mais presentes figuras mitológicas nos rondós. O vento oeste personifica o sentimento do Pastor, assumindo as mudanças de ânimo deste. O suspiro de Zéfiro soa como a voz do eu-lírico a dizer seu amor. Ou parece Zéfiro ser assumido como a persona do próprio amante: afetuoso, carinhoso, “saudoso”, cuidadoso, dedicado, “amoroso”, buscando a harmonia dos amantes entre si e com a natureza que os envolve, como sugerem os versos seguintes:

Eu vi Zéfiro saudoso,  
Pelas Ninfas conduzido,  
Sobre as asas suspenso  
Amoroso suspirar.

(VIII, vv.9-12)

182

e

Quanto agrada ouvir desta ave  
O gorjeio harmonioso,  
E do Zéfiro amoroso  
O suave respirar.

(XXV, vv.21-25)

Faunos, por outro lado, encarnam outra faceta do amor apaixonado: os desejos carnis. São mitos instintivos, selvagens, “brancos”, e atribuem ares de erotismo ao poema, com suas relações em liberdade, seu sexo divino sem pudores, natural e puro, a própria celebração das relações da natureza. Não são mitos que se contrapõem ao de Zéfiro, todavia, no contexto do poema, a este mito são adicionados, para expressar toda a complexidade emocional e instintiva do amor conjugal em sua completude. Inquietos e desejosos, representam a sede

do eu-lírico pelo encontro corporal com a amante. Ansiosos, os Faunos que habitam o íntimo do Pastor e seus esconderijos se alvoroçam pelos troncos das árvores:

Rude Fauno, que se esconde,  
E de amor a voz escuta,  
Dobra os ecos nesta gruta,  
E responde a suspirar.

(XXV, vv.17-20)

ou

Os hirsutos Faunos broncos,  
A quem move tal portento,  
Reprimindo o tardo alento  
Pelos troncos vi trepar.

(VIII, vv.21-24)

183

O eu-lírico, assim, se traveste ora de um “doce Zéfiro” (XXIII, v.34), devoto, sereno e brando, ora de um “rude Fauno”, afoito, escondido no mais profundo do eu-lírico, contudo pronto para vir à flor da pele, para simbolizar as nuances de seu amor, que transita sempre entre o sublime sentimento e o ardoroso desejo carnal pela almejada Glaura.

Há também referências ao ígneo sangue, apaixonado e aventureiro do Centauro, que encarna a virilidade do amante, e soma-se a Zéfiro e ao Fauno como faceta amorosa:

Linda Glaura, não duvides,  
Que o meu peito aflito sente  
Do Centauro o sangue ardente,  
Com que Alcides abrasou.

(XXIX, vv.41-44)

Ninfas e Napéias, por sua vez, personificam a figura da mulher amada, ora exaltada e idealizada, ora carnalmente desejada, sempre desejosa, sempre pronta a receber o Pastor amoroso, sempre a companheira do homem em suas ações e sonhos e ideais. O Rondó XII, intitulado “A Napéia”, por exemplo, foi estruturado na forma de um diálogo entre o Pastor e a Napéia. A voz do Pastor expressa seu tormento diante do distanciamento de Glaura. A voz da Napéia revela, soando como a própria voz da musa, que, mesmo ausente, ela nutre grande amor e ardente desejo por seu Pastor:

Ela já te responde  
Em segredo carinhosa;  
Mas prudente e receosa  
N'alma esconde o puro ardor.

Triste e só teu nome beija  
Nesta gruta, que a convida;  
Chora e geme, e enternecida;  
Ver deseja ao seu Pastor.

(XII, vv.41-48)

Entretanto, é importante que o leitor mantenha a consciência de que todo o discurso, mesmo aquele que de maneira onisciente exprime os sentimentos mais íntimos de Glaura, são vozes emanadas do próprio eu-lírico, são seu imaginário, seus sonhos, aquilo que ele desejaria ouvir e que acredita ser a verdade. Neste contexto do discurso, o poema de Silva Alvarenga também pode ser tomado como pré-romântico, pois este recurso estilístico será utilizado e muito explorado pelos românticos que o sucederão, principalmente, pelos ultrarromânticos.

Vênus é um outro mito importantíssimo nesta relação. Possuidora de uma cinta<sup>10</sup> que guarda suas graças e seus atrativos sedutores, a deusa

---

10 Cf. XVI, intitulado “A cinta de Vênus”.



representa a sensualidade, o erotismo, o apelo sexual de Glaura. Como defensora do amor, é a ela que o eu-lírico recorre para rogar que seu amor se realize. Ao ouvir os clamores do Pastor, Vênus intercede a favor dos amantes e procura assegurar que o encontro, enfim, se realizará. Ela, em juramento, garante ao saudoso amante que ele será mais venturoso que Páris, o Frígio:

Jura Vênus pelo Estígio,  
Que hás de ser entre os Pastores  
Mais feliz nos teus amores  
Do que o Frígio roubador.

(XII, vv.9-12.)

Também Flora é uma divindade evocada nos rondós, surgindo como protetora de Glaura e, por conseguinte, como outra protetora da relação amorosa de que trata o poema. No passo que se segue, é Flora a divindade que intervém junto à natureza para dotar a jovem Glaura com toda a delicadeza e beleza que é própria da rosa mais bela, para que mais encantado ainda se sinta o Pastor:

Pedi Flora à Natureza  
Ao vestir de novo os prados,  
Que esmerasse os seus cuidados  
Na beleza desta flor.

(XXXVIII, vv.4-8)

Ainda em favor do despertar do amor no coração de Glaura pelo seu Pastor, Dóris e Galatéia, divindades femininas dos mares<sup>11</sup>, atuam no

---

11 Mais adiante, veremos que o mar é uma das representações atribuídas por Silva Alvarenga à musa Glaura no poema, da mesma maneira que o rio será uma forma de representação do Pastor. Por isso, provavelmente, ele tenha escolhido Dóris e Galatéia como divindades femininas que inflamam o sentimento de Glaura, pois elas, nos

intuito de inflamar o sentimento nutrido pela Pastora em seu íntimo. Elas chamam Glaura para se permitir sentir e a viver o amor que guarda consigo pelo Pastor da maneira mais intensa e inflamada:

Dóris vejo, e Galatéia,  
Que por ti de amor se inflamam;  
Glaura esperam, Glaura chamam  
Sobre a areia a suspirar;

(XVII, vv.17-20)

Atuam também Antero e o Cupido, divindades responsáveis pela disseminação do amor entre corações para que ele prospere. No imaginário de Silva Alvarenga, os dois irmãos filhos de Vênus simbolicamente roubam o amor que estava escondido no peito do Pastor com a finalidade de revelá-lo e torná-lo explícito aos olhos da amada e para que, no seio dela, todo este ardente sentimento seja acolhido e aflore:

186

Roubador do puro ornato  
Foi Antero e foi Cupido;  
E o levaram escondido  
Com recato, eu sei a quem.

Receosos pelo insulto,  
Que traidores cometeram,  
No teu seio se acolheram,  
Onde oculto asilo têm.

(XVI, vv.17-24)

Diante destes exemplos, é perceptível que os mitos clássicos greco-romanos são utilizados por Silva Alvarenga recebendo funções várias em

---

rondós, se configuram como o sentimento amoroso em si e os desejos que habitam o íntimo da Pastora.

relação às representações do amor no percurso do poema. São encarnações dos sentimentos nutridos pelos amantes em todas as suas nuances ou são os próprios amantes em si. São entidades poderosas que intervêm a favor do encontro amoroso e a quem, em desespero, o eu-lírico recorre para realizar seus sonhos. São vilões, agindo como obstáculos da vida – principalmente da vida cidadina –, dificultando a união entre Pastor e Pastora, impossibilitando a realização de um amor tão idealizado pelo eu-lírico e que, ao fim, leva-o a uma tristeza profunda, fruto da ausência irreversível da musa, e que se assemelha à angústia que acompanha a proximidade da morte.

### **AMOR E NATUREZA EM GLAURA**

A ideia da morte como representação da vida cidadina, onde o eu-lírico se sente oprimido e cerceado de seus sonhos e ideais, faz com que o sentimento de *fugere urbem* ganhe ainda mais vigor, intensidade e verdade nos versos de *Glaura*. À medida que este sentimento de fuga da cidade cresce no íntimo do eu-lírico, proporcionalmente se amplificam a idealização e a exaltação da natureza como único ambiente de perfeição e, desta forma, o único lugar em que o amor nutrido pelo Pastor poderia ser experimentado em plenitude; mesmo que apenas no espaço de seu imaginário, como também ocorrerá na poesia romântica subsequente ao Neoclassicismo. Isto, porque os fantasmas urbanos que causam horror, medo, tristeza e angústia ao homem árcade continuam habitando o seu imaginário e deles o eu-lírico de Silva Alvarenga também não conseguirá se libertar. Assim, embora a natureza seja cantada como perfeita, mesmo neste ambiente, haverá elementos que surgirão como obstáculos para realização amorosa. Este fundamental e essencial sentimento de amor à natureza, à vida no *locus amoenus*, o qual se confunde plenamente com o ambiente natural, é defendido veemente e ardentemente, por exemplo, em versos como os que se seguem:

Amo a simples Natureza:  
Busquem outros a vaidade  
Nos tumultos da cidade,  
Na riqueza e no poder.

(XXIV, vv.5-8)

e

O meu peito só deseja  
Doce paz neste retiro;  
Por delícias não suspiro,  
Onde a inveja faz tremer.

(XXIV, vv.21-24)

188 É nesta vida longe da cidade e de suas mazelas, envolto pela *aurea mediocritas* da “simples Natureza”, tão valorizada e imprescindível aos arcades, no isolamento desejado no alto da montanha, no campo, nos bosques, nas praias, nas grutas, que o eu-lírico de Silva Alvarenga deseja renascer alegre em dias dourados. Neste ambiente natural e bucólico, ao som reconfortante da lira, anseia encontrar a tranquilidade, a ternura e o prazer doce de uma vida plena, como cantam os versos seguintes:

A inocência me acompanha;  
Oh que bem! oh que tesoiro!  
Vejo alegre os dias de oiro  
Na montanha renascer.

(XXIV, vv.45-48)

e

Sobre o feno recostado,  
Descansado afino a lira,

Que respira com ternura  
Na doçura do prazer.

(XXIV, vv.1-4)

A exaltação da natureza, desta maneira, ganha ares de convicção filosófica, numa intensa defesa de pensamentos que povoam a filosofia do “bom selvagem”, também influenciadora das posturas ideológicas do poeta setecentista, principalmente em relação a uma de suas virtudes essenciais: a inocência. Isso mostra, em grande medida, que, para o eu-lírico de *Glaura*, seus ideias e seus sentimentos formam um todo, são inseparáveis, configurando-se como seu grande bem, seu maior tesouro.

A poética de Silva Alvarenga é um mundo que se forma pelas emoções a serem ditas, reveladas e nela há espaço para o que é prazer e para a dor. Se a dor assola o eu-lírico no ambiente citadino, é a natureza e sua abundância de belezas e prazeres presididos pelas Ninfas que se torna o palco ideal para o encontro com a musa e para a experiência plena do amor. Abundância representada nas inúmeras delícias que vertem dos cornos de Amalteia<sup>12</sup> e inundam os montes, os bosques, os rios e o mar. Em meio a este banquete para os sentidos, o fluxo contínuo e lento do amor corre dentro do leito de um “Rio vagaroso”:

Este Rio vagaroso,  
Que enamora as altas penhas,  
Apartando-se das brenhas,  
Vai saudoso para o mar.

Nesta gruta amor inspira  
Os desejos mais suaves:  
Sobre a planta, sobre as aves  
Voa e gira sem cessar.

(XLII, vv.17-24)

---

12 Cf. VI, v.6.

Este “Rio vagaroso”, paciente, é o próprio eu-lírico e seus desejos que encontram sua foz na amada. A musa é “o mar” e a “gruta” que inspiram o amor, instigam os desejos e que recebem e acolhem o Pastor e seu amor. Gruta que é o próprio objeto do amor e que desperta no Pastor a sensação de acolhimento, de morada, e, por isso, sugerem sensações de liberdade, leveza, suavidade e paz, ilustradas pelas aves que voam e giram diante do mistério que se abre.

Nos versos de Silva Alvarenga, Glaura, recorrentemente, assume o formato dos símbolos naturais que acolhem e recebem: a taça. Desta maneira, a representação do feminino ganha a forma da concha, da gruta<sup>13</sup>, do orifício, do mar e das flores, por exemplo. Por outro lado, o Pastor e eu-lírico é representado pelos símbolos naturais agudos, que vertem, que penetram: o fálico, se apresentando na forma de figuras como o beija-flor, as aves, as abelhas, o cedro, os galhos e o rio. Realiza-se, assim, uma simbologia representativa da fêmea e do macho, respectivamente, em papéis bem definidos.

190

Relações semelhantes entre elementos naturais, sentimento amoroso e musa amada podem ser também contempladas nos versos do Rondó XL, intitulado “O bosque do Amor”. Há neste, bem como no Rondó XLII, intitulado “O bosque dedicado aos Amores”, a idealização do espaço onde o amor se realizaria, o *locus amoenus*, uma atmosfera bucólica de grande beleza, em que todos os elementos naturais e as divindades convergem para a composição imaginária da experiência sublime do amor como sentimento e como ato em si.

O suave erotismo das sugestões poéticas destes rondós se revela na visão graciosa das abelhas que, envoltas pelos “cândidos amores” e “graças melindrosas” (XL, vv.21-24.), pousam sobre as flores e delas tiram o doce néctar, no gesto carinhoso e cuidadoso de beijar a flor em um encontro de amor. O mesmo erotismo é percebido na imagem do Cedro antigo (o amante), que, namorado, se curva sobre a jovem fonte

---

13 A gruta também pode representar os esconderijos mais íntimos do eu-lírico e da musa, onde guardam seus sentimentos mais profundos.

(a amada), cristalina, pura, e estende sua rama sobre um mar que para ele se abre a recebê-lo:

Sobre a fonte cristalina  
Cedro anoso e curvo pende:  
Namorado a rama estende,  
E se inclina para o mar.

(XL, vv.9-12)

As mesmas representações eróticas do macho e da fêmea são retomadas na simbologia da “gruta” como esconderijo dos tesouros secretos do amor, revelados quando as aves, entre suaves prazeres, vêm ceifar do orifício os abundantes “agrados inocentes”, próprios da juventude: o tesouro ali guardado. Juventude e inocência também tão valorizadas pelos árcades. São valores expressos, principalmente, pela proposta de colher o dia, de aproveitar a vida na idade de ouro, antes que esta juventude e esta inocência se esvaíam, como se lê nas estrofes a seguir:

191

Os prazeres mais suaves  
Aqui voam noite e dia:  
Ouço em vozes da alegria  
Ternas aves modular.

Os agrados inocentes,  
Que só viu a idade de ouro  
Nesta gruta o seu tesouro  
Vêm contentes derramar.

(XL, vv.29-36)

A cena do “bosque do Amor” se completa com a presença de divindades como Zéfiro e as Ninfas. Zéfiro é um elemento natural, o vento, enquanto as Ninfas são as belezas da natureza, mas também são a beleza

da juventude. O vento é a voz do próprio Pastor que sopra conduzindo o amor, Vênus, aos ouvidos e ao corpo da amada Glaura, a fim de semeá-lo com a semente do amor. O amor do Pastor é o vento que anima os amantes, aquece seus corações e os leva à plenitude da beleza, tornando-os tão admiráveis e libertos quanto os elementos de uma natureza encantadora e aprazível. Esta bela imagem de Zéfiro, acompanhado por Ninfas, soprando o amor (Vênus) até a margem segura da terra fértil do “bosque dos amores”, presente no poema de Silva Alvarenga, remete à representação de Sandro Botticelli, que simboliza, em grande medida, os ideais de beleza que habitavam o imaginário dos homens do classicismo antigo e do neoclassicismo. É o que se vê no passo seguinte:

Verdes choupos, verdes faias  
Move Zéfiro brincando:  
Loiras Ninfas vêm nadando  
Estas praias a beijar.

Vejo cândidos amores,  
Vejo garças melindrosas,  
E as abelhas preciosas,  
Que nas flores vêm pousar.

(XL, vv.17-24.)

Há momentos em que Glaura é diretamente denominada de Ninfa<sup>14</sup>, encarnando toda a simbologia da beleza pura, jovem, encantadora e sensual das Ninfas que habitam a natureza e dela cuidam. A musa se confunde, assim, com o belo natural e todas as amenidades e prazeres que esta vida entre a natureza propicia. É correto dizer que, na perspectiva neoclássica, não há amor senão fomentado e abençoado pelas divindades e envolvido pelos elementos da fauna, da flora e dos rios

---

14 Cf. V, v.22; X, v.45 e XXXIII, v.1 – por exemplo.



e mares que se transformam ora em pano de fundo para o drama do amor, ora em personagens que interferem significativamente em toda a relação amorosa idealizada pelo amante.

O amor é vida e está vivo nas folhas, nas águas, nas flores, nos cheiros e paisagens naturais que são apresentadas em detalhes e sempre contextualizadas ao estado de espírito do eu-lírico. Triste e cinza quando há solidão e saudade. Alegre e colorido quando há contentamento e êxtase pela possibilidade do encontro.

Em meio ao ambiente natural, elementos abasileirados são inseridos de forma mais destacada e também simbólica. O cajueiro, por exemplo, parece aludir outra vez ao masculino, haja vista a forma fálica de seu fruto. De fato, há momentos em que o eu-lírico parece usar a imagem do cajueiro como representação de si mesmo e de seus ânimos: ora entristecido e desafortunado, ora amoroso e lascivo, como nos refrãos que se seguem:

Cajueiro desgraçado,  
A que Fado te entregaste,  
*Pois brotaste em terra dura*  
*Sem cultura e sem senhor!*  
(III, vv.1-4.)  
e

*Vem, ó Ninfa, ao Cajueiro,*  
*Que no oiteiro desprezamos;*  
*Que em seus ramos tortuosos*  
*Amorosos frutos dá.*

(XXXIII, vv.1-4.)

Também parece assumir a forma do Jasmineiro apaixonado, com seu perfume envolvente, que chora injustas mágoas e suspira pela Ninfa desejada:

Venturoso Jasmineiro,  
Sobranceiro ao claro Rio,  
Já do Estio o ardor se acende,  
Ah! defende este lugar.

(XI, vv.1-4).

ou

Sobre o musgo em rocha fria  
Adormeça ao som das águas,  
E sonhando injustas mágoas,  
Chegue um dia a suspirar.

(XI, vv.33-36).

194 Ainda pode assumir o eu-lírico a representação na forma da mangueira, outra árvore forte e rígida que dá frutos pontiagudos e fálicos, como se pode inferir do Madrigal IX que se segue, o qual parece representar uma reflexão intrapessoal sobre as inconstâncias da vida e sobre a necessidade de resiliência, para que, ao fim, triunfe em sua vida “a beleza, o amor, a glória, os anos”:

Ó Mangueira feliz, verde e sombria,  
Conserva estes de amor fiéis tributos;  
Assim no seco Agosto a névoa fria  
Não venha destruir teus novos frutos.  
    É este o fausto dia,  
Que viu nascer de Glaura a formosura:  
    Chegue aos Céus a ternura  
    Deste voto sincero;  
    E alegre eu ver espero,  
Que triunfem da sorte e seus danos  
A beleza, o amor, a glória, os anos.

Entre os versos de *Glaura*, o eu-lírico canta suas tristezas pelos encontros prometidos, sonhados e não realizados. Canta seus medos e as saudades da amada Ninfa. No entanto, canta também as possibilidades de um novo amanhecer em meio à natureza exuberante de um bosque ideal, em que a tristeza, a maldade e a severidade da vida, mazelas que podem ser representadas na forma de “ásperos rochedos”, por exemplo, começam a dar lugar à alegria, ao belo, e à pureza, que também assumem formas de elementos da natureza, como na estrofe seguinte:

Ri-se a fonte: e bela e pura  
Sai dos ásperos rochedos,  
Os pendentes arvoredos  
Com brandura a namorar

(XXXVII, vv.9-12)

Nestes momentos de contentamento, que se alternam dialeticamente no decorrer do poema, a vida volta aos bosques e mais brilha o sol dourado. O Pastor transmuta-se em elementos naturais que simbolizam a ação do amante lascivo que deseja dominar e possuir sua Ninfa que a ele se oferece. Metamorfoseia-se, por exemplo, em um Beija-Flor intrépido. Na transformação, seu corpo é dominado por uma alegria iluminada, inunda-se de amor e passa a ser um espelho de toda a plenitude natural que o rodeia e da qual passa a ser parte indissociável. Seu corpo sedento de amante se sente livre e, cheio de vida, alça ao seu mais alto voo. Ele se entrega, enfim, à realização plena e pura do sentimento amoroso, para desvelar seus mistérios mais deliciosos, valorosos e proibidos. Para alcançar o néctar divino do amor, cujo prazer tal só pode ser experimentado pelos imortais. E assim, por meio do amor, o mortal Pastor torna-se também uma divindade, mesmo que isso não lhe fosse permitido. Assim, é o inspiador rondó “O Beija-flor”, cujos fragmentos se seguem:

Neste bosque alegre e rindo  
Sou amante afortunado;  
E desejo ser mudado  
no mais lindo Beija-Flor.

Todo o corpo num instante  
Se atenua, exala e pede:  
É já de ouro, prata e verde  
A brilhante e nova cor.

[...]

E num vôo feliz ave  
Chego intrépido até onde  
Riso e pérolas esconde  
O suave e puro Amor.  
*Deixo, ó Glaura, a triste lida*  
*Submergida em doce calma;*  
*E a minha alma ao bem se entrega,*  
*Que lhe nega o teu rigor.*

Toco o néctar precioso,  
Que a mortais não se permite;  
É o insulto sem limite,  
Mas ditoso o meu ardor.

(VII, vv.5-32)

Chama à atenção esta metamorfose do amante na figura do “Beija-Flor”, para encontrar Glaura, subjugando todos os limites da vida que antes lhe eram impostos: sua lida. A transmutação faz do amante um afortunado capaz de chegar ao mais secreto de Glaura e de lá colher os risos e pérolas do amor, sentir os aromas que exalam da musa e provar o néctar amoroso

que verte do mais íntimo da jovem Pastora, numa experiência plenamente sinestésica e sublime representada por alegorias da natureza.

Se considerados os desejos carnis e suas intenções, torna-se inevitável a interpretação de uma significação fálica que habita a imagem do Beija-Flor que bica o íntimo da flor: o Pastor e a Pastora, respectivamente. Flor, de forma côncava, que se abre a esta intrépida ave e entrega a ele seu “néctar precioso”, ao contato cuidadoso do Beija-Flor ditoso. Em alegorias como estas, os sonhos amorosos do eu-lírico ganham formas em um erotismo pueril que flui suavemente pelos versos.

A possibilidade de o Pastor, transmutado em animal, alcançar o néctar do amor permitido apenas aos imortais, sugere que o amor é algo tão sublime que faz do humano um imortal, uma divindade. Tal qual Zeus tornou-se cisne e touro para possuir as mulheres desejadas, também o Pastor parece ter o poder dos deuses para se transmutar no animal perfeito para tocar o íntimo da musa. O amor diviniza não apenas o momento do encontro e a natureza, mas também os atores.

Pode ainda o Beija-Flor – em um contexto filosófico, próprio do Iluminismo do século XVIII e ainda no pensamento romântico do século XIX – em seu voo, representar a liberdade desejada para o homem, a oportunidade de viver sua individualidade e sua vida levada por suas próprias asas, sentimento muito celebrado pelos poetas neoclássicos e posteriormente pelos românticos.

Todavia, como ocorrerá na poesia romântica posterior a Silva Alvarenga, tal liberdade é intencionalmente parcial, não se aplica ao amor, para o qual o amante se entrega sem restrições, como um servo, e ao qual deseja estar preso incondicionalmente. O amor como uma prisão desejada, que se converte em um “templo de ternura”, como o próprio eu-lírico afirma saudoso do que se foi ou do que jamais viveu, senão em situações idealizadas, como ilustram os versos seguintes:

Se disfarças os meus erros,  
E me soltas por piedade;

Não estimo a liberdade,  
Busco os ferros por favor.

(VII, vv.41-44)

e

A prisão em que me via  
Era o templo da ternura,  
Onde em braços da Ventura  
Não temia o teu rigor.<sup>15</sup>

(IX, vv.21-24)

198 Neste cárcere que é prisão do amor, são libertados os sentimentos antes contidos e, desta maneira, começam a emanar os contrastes do amor. Esta prisão é o espaço onde, paradoxalmente, convivem as alegrias do encontro idealizado, seus prazeres imaginados, e as angústias do desencontro e das irrealizações. São sentimentos que transitam entre suavidade e aspereza, contentamento e tristeza, luz e sombras. Nesta inconstância, o eu-lírico experimenta uma realidade que se move entre o sofrimento da solidão e as maravilhas do gozo emocional e sensorial; como é próprio da ambiguidade do amor cantado séculos antes por Camões. Assim, no cenário natural que reflete os movimentos interiores do eu-lírico, os ambientes também se alternam, revelando-se em luzes que viram em sombras, em dias claros que se tornam turvos, numa dialética irremediável, causada pelo desencontro dos amantes que vai se confirmando na sequência dos rondós:

---

15 Este desejo de estar preso à amada mostra uma outra relação de semelhança com os sentimentos do eu-lírico que povoará o posterior Romantismo. Antonio Candido (1997: 139) entende que “esta poesia de pequenos pássaros, tão portuguesa, prenuncia, sob o tom seresteiro que lhe dá o poeta, mais de um aspecto que o sentimento amoroso ia assumir no Romantismo. [...] é muito dele [Silva Alvarenga] essa líquida ternura que lustra os termos delicados dos rondós”.

Vejo turvo o claro dia;  
Sombra feia me acompanha;  
Não encontro na montanha  
A alegria natural.

(X, vv.29-32)

São vários os versos que sugerem a ausência de Glaura. O Rondó VIII, intitulado “A lembrança saudosa”, entre outros, explicita tais saudades que poderiam emanar das memórias de encontros passados ou, provavelmente, dos sonhos de amor idealizados e irrealizados. O eu-lírico roga à natureza que conserve estas memórias, para que lhe sirvam de consolo apaziguador na tristeza de sua solidão:

*Conservai, musgosas penhas,  
Nestas brenhas minha glória;  
E a memória que inda existe,  
Torne um triste a consolar.*

(VIII, vv.1-4)

Silva Alvarenga recorre a imagens idealizadas da Glaura repousada no aconchego de elementos da natureza que representam sua juventude e seu estado pueril: “o leito de verdura”, “a fonte bela e pura”, para abrandar seu sofrimento. Uma cena suave que encanta o eu-lírico e parece amenizar as dores da ausência e da saudade:

Repousavas, Glaura, um dia  
Neste leito de verdura,  
E esta fonte bela e pura  
Mal se ouvir murmurar.

(VIII, vv.4-8)

Uma junção de sonho, ausência, saudade e de fé no encontro parece reafirmar a ideia recorrente, em todo o poema, de que o almejado momento da realização do amor é algo inalcançável para o eu-lírico, senão ruminâncias de emoções de um encontro muito aguardado, mas jamais concebido entre a musa e o amante. Essa caracterização do encontro amoroso ideal, não vivido por causa da ausência da musa, também estabelece relação com uma caracterização do amor que será explorada por poetas românticos brasileiros posteriores a Silva Alvarenga, como o que se observa nos versos do Rondó X, intitulado “O amante infeliz”, quando o eu-lírico explicita toda sua tristeza pela falta da amada Glaura, a musa inatingível, que se esconde do amante e jamais se revela em corpo, como canta o estribilho:

*Glaura! Glaura! não respondes?  
E te escondes nestas brenhas?  
Dou às penhas meu lamento;  
Ó tormento sem igual!*

Ao Amor cruel e esquivo  
Entreguei minha esperança  
Que me pinta na lembrança  
Mais ativo o fero mal.

(X, vv.1-8)

A ausência constante de Glaura sugere que todas as narrativas de amor do eu-lírico não passam de devaneios de um homem perdido em seus sentimentos. Os encontros sonhados caracterizariam, assim, uma fuga da realidade insuportável para momentos imaginários que apaziguariam as dores irreversíveis de um “tormento sem igual”, experimentado pelo eu-lírico em meio às “brenhas”: uma natureza densa, espessa e confusa. O amor se transmuta em cruel e esquivo e isso se reflete no cenário natural. Em lugar de inundar o amante de prazeres, o sentimento amoroso agora traz à lembrança um mal feroz e ativo.



Em meio a tamanho sofrimento, ideias de fugir da realidade por meio da morte já permeiam sua mente. A mágoa da solidão torna-se cada vez maior e o sentido de viver se esvai. A amada, tomada como pura e cristalina, agora é ingrata, por não responder aos chamados e aos anseios do Pastor, como revelam os versos seguintes:

Tanto a mágoa me importuna,  
Que o viver já me aborrece;  
Para um triste, que padece,  
É fortuna o ser mortal.

(X, vv.33-36)

e

Ninfa ingrata, esta vitória  
Alcançaram teus retiros;  
Leva os últimos suspiros  
Por memória triunfal.

(X, vv.45-48)

Entretanto, o sentimento e o desejo de doação incondicional à musa extrapolam mesmo a racionalidade e o equilíbrio característicos do Neoclassicismo, para transcender ao espaço espiritual da própria fé e à afirmação de uma fidelidade inquebrantável, mesmo diante das dores advindas da irrealização amorosa:

Não verás em peito amante  
Coração de mais ternura;  
Nem que guarde fé mais pura,  
Mais constante e mais leal.

(X, vv.9-12)

Esta afirmação da fidelidade amorosa mesmo diante do mais duro sofrimento assemelha-se ao que acontecerá no Brasil, de forma definitiva, nos versos românticos de poetas como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, fato que, entre outros já apontados anteriormente, pode assinalar, na obra de Silva Alvarenga, exemplo de uma literatura pré-romântica brasileira.

Esta dicotomia do amor – em que se opõem o prazer e a dor, o encontro e a solidão, o sonho e a desilusão, o belo e o horror, a alegria e a tristeza, a vida e a morte – se multiplica em *Glaura* e marca os versos finais do penúltimo rondó:

Quando vejo o Sol doirado  
Desmaiado sobre as águas,  
Crescem mágoas n'alma aflita,  
E palpita o coração.

(LVIII, vv.49-52)

202

Nesta derradeira referência feita à caracterização da natureza entre os rondós, o eu-lírico explicita, por fim, sua aflita tristeza pelos frustrados sonhos de amor, por meio da imagem de um Sol que se desfalece sobre as águas, enquanto mágoas afligem a alma e seu coração agita-se em meio à dor.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em *Glaura: poemas eróticos*, o amor é revelado e representado por uma simbiose entre divindades e natureza. Eu-lírico, musa, natureza e mitos fundem-se em uma só composição na imaginação de Silva Alvarenga. Nos momentos infelizes, a natureza se entristece, envolta na escuridão e no frio, assim como elementos míticos representativos de sofrimentos e tristezas estão, nestes momentos, ao seu redor: são os reflexos das dores

e as angústias causadas pela saudade e pela ausência da Glaura amada. Nos momentos de alegria, os elementos naturais se engrandecem, se vestem de extraordinária beleza e vida, enquanto divindades representativas do belo e do amor se movimentam e agem em favor da realização plena do sentimento: são o ápice dos sonhos no imaginário do Pastor.

É pela variação do ânimo destes elementos naturais e ainda pelos mitos contrapostos se revezando nos versos que o Amor se revela em sua plenitude dialética. Da serpente ao beija-flor, da luz do Sol da tarde à noite escura e turva, de Zéfiro a Caronte, entre outros tantos jogos antagônicos, Silva Alvarenga revela seu entendimento do amor como algo natural, essencial e dialético. Neste cenário instável, o amor torna-se, dialeticamente, motivo de expurgação e de perda do amante.

A proposta de utilizar a Natureza e a mitologia greco-romana como alegorias representativas do Amor<sup>16</sup> não é por acaso. Este recurso faz com que o sentimento amoroso seja revelado no poema como algo divinizado. O Amor é onipresente e imortal, desafia a morte e a vence ao final. Está em todos os elementos e em todo o ambiente natural desenhado pelo poeta. Ademais, o uso de mitos e de elementos da natureza para representar o amor como possibilidade de liberdade e de afirmação do indivíduo coaduna completamente com os ideais estéticos do Neoclassicismo, que fundamenta sua proposta filosófica e estética na cultura clássica greco-romana e seus reflexos no Renascimento e no Iluminismo francês.

Curiosamente, a morte, encarada com pesar, é o ponto de partida para se cantar a vida e exaltá-la na forma da natureza como única possibilidade de liberdade. Neste ponto, Silva Alvarenga se distancia do que viria a ser o Romantismo brasileiro, estética em que a morte é o fim da vida, o fim do sofrimento e o espaço da libertação. Desta maneira, apesar dos aspectos

---

16 O uso de certos substantivos comuns com inicial maiúscula resulta na personificação dos termos ou na atribuição de um valor sobrecomum ou mesmo divino a estes termos, sendo um recurso recorrente no poema de Silva Alvarenga, como se vê, por exemplo, em: “Mal respira os sons de Amor” (I, v.4) ou em “Amo a simples Natureza” (XXIV, v.5), bem como um artifício estilístico comum em outros poetas que o influenciaram, como Camões.

de aproximação com a estética romântica que o sucederia, destacados durante este estudo, Silva Alvarenga também se distancia em relação a um elemento fundamental: a postura diante da vida e da morte.

Assiste-se, por fim, nas mutações da natureza e na manifestação das divindades, ao ritmo do amor do Pastor pela Pastora, às variações ambíguas e paradoxais próprias do amor e da paixão. Entre ausências e presenças, entre medos e êxtase, os versos de *Glaura: poemas eróticos* vão, singelamente, cantando um amor puro e intenso, rodeado por um deslumbrante e cativante bucolismo característico da poesia árcade brasileira. Versos que reafirmam a proposta neoclássica de que não há amor, nem liberdade, nem vida além do *locus amoenus* da natureza e sem a intervenção das divindades que representam os próprios sentimentos, emoções e ações dos homens e das mulheres. É neste ambiente que se pode colher o dia, colher a juventude e viver a ideal plenitude da libertadora junção entre sentimentalidade e racionalidade tão bem representada em *Glaura: poemas eróticos* pelo hábil e sensível poeta Silva Alvarenga.

204

## BIBLIOGRAFIA

- Aguiar, F. P. de (2018), *O Poeta como ilustrado: saber e natureza na poesia de Silva Alvarenga*, Universidade Federal Fluminense [Dissertação de Mestrado]. Disponível em <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/6653>>.
- Alvarenga, S. (2003), *Glaura: poemas eróticos*, in F. Lucas (org.), Companhia das Letras, São Paulo.
- Bosi, A. (1993), *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix.
- Candido, A. (1997), *Formação da Literatura Brasileira - volume 1*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia
- Coutinho, A. (2001), *Introdução à Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Hauptenthal, A. C. (2015), *A paixão pela imagem na obra Glaura de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*, Universidade Federal da Fronteira Sul [Trabalho de Conclusão de Curso].

- Pereira, J. C. (2018), “Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814): breve olhar sobre sua trajetória”, *Revista Trilhas da História* 8. 15: 144-164.
- Topa, F. (1998a), *Para uma edição crítica da obra do árcade brasileiro Silva Alvarenga – inventário sistemático dos textos e publicação de novas versões, dispersos e inéditos*, Universidade do Porto. Disponível em <<https://hdl.handle.net/10216/74997>>.
- Topa, F. (1998b), *Quatro poetas do período colonial brasileiro – Estudos sobre Gregório de Matos, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga*, Edição do autor. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/75443/2/10552.pdf>>.
- Tuna, G. H. (2009), *Silva Alvarenga, representante das Luzes na América portuguesa*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01122009-120848/en.php>>.

(Página deixada propositadamente em branco)

# ***O SENHOR DOS ANÉIS DE J. R. R. TOLKIEN E O UNIVERSO DA ÉPICA CLÁSSICA***

***THE LORD OF THE RINGS BY J. R. R. TOLKIEN AND THE UNIVERSE OF THE CLASSICAL EPIC***

CLÁUDIA TEIXEIRA

CECH - UNIVERSIDADE DE ÉVORA

CAAT@UEVORA.PT

ORCID.ORG/0000-0002-1282-2568

ARTIGO RECEBIDO A 12/10/2018 E APROVADO A 29/01/2019

207

**Resumo:** A classificação do género de *O Senhor dos Anéis* de Tolkien tem suscitado um intenso debate nas últimas décadas. Neste texto, discute-se a relação desta obra com as épicas clássicas, apontando algumas diferenças estruturais e temáticas subjacentes à conceção e organização dos textos.

**Palavras-chave:** *O Senhor dos Anéis*, épica clássica, género.

**Abstract:** The genre of the *Lord of the Rings* by Tolkien has sparked an intense debate in recent decades. In this text, we discuss the relation of this work with the classical epics, pointing out some structural and thematic differences underlying the conception and organization of those texts.

**Keywords:** *The Lord of the Rings*, ancient epic, genre.

A classificação do género de uma obra como *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien poderia equacionar-se a partir de um facto comumente observado no âmbito da cultura de massas e que se traduz precisamente na

frequência com que o adjetivo «épico» é usado para classificar narrativas produzidas e firmadas em um espaço cultural que, paradoxalmente, se anunciou como um espaço onde a criação épica já não é possível. A anunciada morte da épica contrasta, todavia, com a vulgarização da aplicação do termo a narrativas históricas (ou pseudo-históricas) e mitológicas cujo enredo envolva amplas e pesadas cenas de batalha, ou uma figura central e grandiosa a braços com um contexto de grande adversidade física e/ou psicológica, ou ainda uma missão de grande escala, um *agon* entre sistemas éticos opostos, ou uma personagem que funcione como representante universal e acabado dos valores centrais de uma comunidade.

O uso massificado do adjetivo contrasta, todavia, com

«le riflessioni di filosofi, storici e teorici della letteratura che sembrano aver concordemente sancito la morte definitiva dell'epica nell'età moderna in Occidente, chiarendo le ragioni sociali ed estetiche che non consentono più la sopravvivenza di un 'genere' legato ai momenti primi e fondanti di una coscienza indivisa.»<sup>1</sup>

208

No tocante ao *O Senhor dos Anéis*, é, contudo, certo que os milhares de resultados, obtidos em qualquer um dos motores de busca, que associam o termo épico à trilogia, não são suficientes para a definir como uma narrativa épica. De facto, a classificação do género em que se inscreve a narrativa de Tolkien tem sido, a despeito ou em abono da reinvenção teórica que a contemporaneidade operou sobre as fronteiras dos géneros<sup>2</sup>, uma das questões mais debatidas desde que o livro foi dado ao prelo,

---

1 Zatti 2000: 5. O autor adverte, em seguida para o facto de que esta ideia não se aplica da mesma forma ao modo, ou seja, ao «principio organizzativo dell'immaginario letterario che si concretizza storicamente nei singoli generi.» De acordo com o autor, o reconhecimento implícito deste princípio potencia, na verdade, que a classificação de «épico» continue a recair, entre outras, sobre narrativas como *Moby Dick* de Melville, *Guerra e Paz* de Tolstói, *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez e *O Senhor dos Anéis* de Tolkien.

2 Martin (2008: 18) oferece-nos, por exemplo, a definição de épica como «a mode of total communication, undertaking nothing less than the ideal expression of a culture.»



assistindo-se, desde então, a uma oscilação entre convicções que o situam em quadros tão distintos como o do romance tradicional, da saga, do fantástico, da fantasia e da crónica medievalizante, classificações cuja dilucidação mais problemática se torna, tendo em conta que a narrativa de Tolkien é invariavelmente convocada como exemplo em estudos teóricos sobre estes tipos de textos. Como nos diz J. S. Ryan,

«Thus the trilogy is to be seen as “fairy story”, quest, secondary prose epic, heroic journey and romance, fantasy, historic pageant with cyclic movement, myth with universal application, vast tapestry of life, all achieved with extreme narrative progression, the characterization of a novel and a style that is remarkably rich, despite its apparent directness and simplicity.»<sup>3</sup>

Todavia, se esta pluralidade de classificações possibilita a constatação de que a narrativa de Tolkien reflete influências múltiplas, também não é menos verdade que o facto de muitos destes géneros e subgéneros gozarem de um património narratológico comum e desenvolverem histórias que esquematicamente assentam em uma demanda, protagonizada por um herói que, em processo de formação, supera todos os obstáculos e que, fruto de uma aprendizagem simultaneamente interior e relativa ao mundo externo, acaba por triunfar, complica a deteção da influência matricial que lhe subjaz.

Embora os estudos sobre o género de *O Senhor dos Anéis* não granjeiem entre os críticos concordâncias absolutas (muitas vezes nem relativas), parece contudo consensual a ideia de que o romance de Tolkien não segue as regras do romance moderno:

«In fact, the difficulty of *The Lord of the Rings* for some modern readers is that it is not a novel in the modern sense at all. As biographer Charles Moseley writes:

---

3 Ryan 1969: 192.

“The *Lord of the Rings* ignores the whole development of the novel (...) from Conrad through Joyce and Kafka and Woolf, from Hardy through Lawrence.’ (...) Rather, it is a “fairy-story” of the sort that Tolkien defines in his famous essay on the genre: It presents a world invented through an act of imagination that asks for a “secondary belief” on the part of the reader; it allows us to see the world in a new way and allows us to escape from the ugliness of contemporary industrialization and the woes of the universal human condition; and it ends with a eucatastrophe (a sudden happy turn of the plot) (...)»<sup>4</sup>.

210 Que Tolkien usa a estrutura do Märchen é constatação facilmente reconhecível na leitura da aventura de Frodo, cujos leitmotiven e funções se prestam a uma análise de tipo proppiano: o herói é impelido a sair do seu mundo conhecido, para ingressar em uma aventura, por vezes acompanhado de outros heróis menores; essa aventura incorpora uma demanda, cujo cumprimento implica a superação de provas e obstáculos; o herói vence todas as circunstâncias adversas e regressa ao ponto de partida não apenas vitorioso, mas também mais maduro, i.e., integrando toda a experiência no seu desenho final. Todavia é igualmente reconhecido que o recurso a uma estrutura pré-definida, como a do mito ou a do conto tradicional, não implica a cristalização da narrativa que se cria dentro dos limites dessa estrutura. Pelo contrário, Mito e Märchen fornecem, em muitos casos, uma base estrutural e acional facilmente reconhecida pelo leitor e, nessa qualidade, oferecem-se ao escritor como terreno propício a uma expansão narrativa<sup>5</sup>, expansão que, em *O Senhor dos Anéis*, é operada a partir de um conceito, discutido pelo próprio Tolkien em ensaios como *On Fairy-Stories*<sup>6</sup>. Falamos do

---

4 Ruud 2011: 176.

5 Sullivan 2001: 287: «The reader’s understanding of story, and especially traditional story, allows him or her access to this new telling, access that might not be available with the elite or mainstream novel.»

6 Tolkien 1939, publicado in Lewis 1947: 38-89.

conceito de fantasia<sup>7</sup>, que, apesar de conhecer inúmeras abordagens e teorias em conflito<sup>8</sup>, foi, no tocante a Tolkien, definido por Timmons da seguinte forma:

«The Tolkienian concept of fantasy is that of a story set in an imaginative realm in an ancient world, which has the clear presence of the magical or numinous co-existing rationally with the familiar and ordinary; in addition, the work should exemplify the narrative tone and structure found in the traditional forms of myth, epic, romance, saga, and fairy-tale; lastly, the story should attempt to inspire religious joy, wonder and enchantment in the reader.»<sup>9</sup>

Em suma, um conceito de fantasia que pressupõe uma subtil mas articulada conjugação entre o fantástico e o mimético, de forma a criar um mundo orgânico e consistente, que faça sentido em si mesmo.

No tocante à épica, como observa Newman, Tolkien tem sido descrito como determinantemente hostil à tradição clássica e o seu interesse pelo género é frequentemente associado apenas aos textos nórdicos que decorrem desta matriz<sup>10</sup>. Todavia, e apesar deste reconhecimento, muitos têm sido os estudos que, mesmo assumindo o pressuposto de que a narrativa tolkieniana constitui uma atualização de um género distinto do das epopeias gregas e latinas, exploram a sua relação intertextual com as épicas homéricas, com os *Cantos argonáuticos* de Valério Flaco e ainda com a *Eneida* de Virgílio, pondo em confronto o clássico e o não-clássico e inventariando um conjunto de *topica*, de cenas típicas, de traços associados aos respetivos

211

---

7 Monteiro 2010: 51: «(...) a fantasia assenta normalmente numa estrutura estilístico-formal que, embora possa ser desenvolvida de modo a obter determinados efeitos como a surpresa, a emoção, etc., é quase sempre equivalente à estrutura dos contos, tal como Propp a concebeu.»

8 Sobre esta problemática, vide Monteiro 2010: 19-42; e sobre o caso específico de *O Senhor dos Anéis*, idem: 43-68.

9 Timmons 1998: 50-51.

10 Newman 2005: 230-231.

códigos heroicos e às convenções épicas usadas em comum: neste sentido, a viagem e os seus obstáculos, as catábases, a descrição dos exércitos, as recriações de atos heroicos, entre outros, são motivos que têm animado a ideia de que Tolkien não seria afinal tão avesso ao universo clássico como à primeira vista se poderia pensar. Todavia, é preciso admiti-lo, se por um lado é verdade que a cadeia intertextual oferece à colação pontos de comparabilidade inequívoca, por outro lado, também é verdade ou ainda mais verdade que, em muitos casos, as esforçadas tentativas de trazer Tolkien para a esfera homérica e virgiliana assentam na comparação entre elementos que são resultado do recurso a dois arquétipos narrativos – a guerra e a viagem –, centrais nos referidos textos da antiguidade greco-latina, mas centrais também em muitos outros géneros literários que extrapolam o universo fechado das épicas clássicas.

Neste sentido, mais do que tentar qualquer aproximação entre *Ilíada*, a *Odisseia*, a *Eneida* e *O Senhor dos Anéis*, tentaremos cotejar alguns elementos estruturais e temáticos, subjacentes à orgânica das obras e que são demonstrativas das diferenças existentes entre elas.

1) Começamos pelo conceito de unidade que classicamente Aristóteles subordinou à necessidade de desenvolver uma ação una e articulada segundo os princípios da necessidade e da verosimilhança. Este preceito aplica-se, segundo Aristóteles, tanto à *Ilíada*, centrada sobre uma única ação coletiva e um só cenário de guerra, como à *Odisseia*. Com efeito, apesar dos seus múltiplos episódios, que não excluem o mágico e o fantástico, das oscilações de tempo narrativo, dos numerosos narradores internos, das constantes mudanças geográficas e de um herói<sup>11</sup>, que usa um vasto repertório de disfarces, astúcias e dissimulações para vencer as forças que o obstaculizam, a *Odisseia* não deixa de registar um sentido de unidade que resulta da articulação necessária e verosimilhante de todas as suas partes. Pelo contrário, a narrativa de Tolkien oferece-nos um sentido de unidade, mas na aceção daquela que é observada nas

---

11 Zatti 2000: 31.

sagas, nas quais todas as ações, mesmo que distintas e não diretamente interdependentes, se encontram condicionadas pelo clímax<sup>12</sup> (e não por uma articulação interna movida pela necessidade e pela verosimilhança). É de facto isso que observamos ao assistir ao desenvolvimento dos três enredos (protagonizados por Frodo e Sam, Merry e Pippin, e Aragorn, Legolas e Gimli), ou seja, a um desenrolar progressivo da narrativa que não impede a autonomia das partes, seguramente relacionadas, mas não dependentes. Cada conjunto, como observa Sullivan<sup>13</sup>, triunfa no seu campo e a única coisa que têm em comum é que todos se encontram comandados pelo mesmo fim.

2) Em segundo lugar, observa igualmente Sullivan, com base no citado estudo de Andersson sobre a saga nórdica, que neste tipo de texto as técnicas usadas para levar os enredos a uma conclusão são o resultado da combinação entre aquilo a que chama *escalation* e *retardation*<sup>14</sup>; implica a primeira técnica que cada aventura seja mais perigosa do que a anterior, seja porque há um incremento do perigo, uma deterioração de comportamento ou outro motivo semelhante; e a segunda, na medida em que se opõe à primeira, impõe quebras na ação, que atrasam o clímax (por exemplo, a passagem através da floresta de Bombadil, a paragem em Rivendell e a estada em Lothlórien). Do equilíbrio entre *escalation* e *retardation* nasce a simetria típica da saga e que se repete em *O Senhor dos Anéis*, constituindo em ambos os casos uma estrutura retórica típica de organização da narrativa e do seu progresso<sup>15</sup>. Na épica clássica, ao invés de *escalation* e *retardation*, encontramos linearidade ou ‘sucessão sequencial dos acontecimentos’. Na verdade, o tempo da épica

213

---

12 Andersson 1967, apud Sullivan 2000: 14: «The saga has a brand of unity not unlike the classical injunction against the proliferation of plot in drama... The story is seen only in terms of the climax. Everything that precedes the climax is conceived as preparation for it and everything that follows is conceived as a logical consequence».

13 Sullivan 2000: 14: «(...) the only thing the three sets of characters have in common is that are all headed toward the same end, the narrative climax.»

14 Sullivan 2000: 14-15.

15 Sullivan 2000: 14-15.

é estruturalmente um *continuum*, balizado entre um termo *a quo* e um termo *ad quem*, ambos revestidos de valências ideológicas complexas. Talvez a mais importante dessas valências seja a do princípio teleológico inerente à missão, ativado pela presença do *fatum*, que determina que tanto o seu início como o seu fim gozem da garantia apriorística da concretização. Mas, como é bem visível nas épicas clássicas, sobretudo na *Eneida* de Virgílio, embora a sucessão dos acontecimentos se opere em um quadro inteiramente regulado nos seus limites, tal não impede que, entre esses limites, exista alguma margem de liberdade. Esse espaço de liberdade, embora se firme como campo privilegiado para o desenvolvimento de conflitos, para a criação de obstáculos, de acidentes e de desvios à missão, não põe em causa a verdadeira essência da sucessão dos acontecimentos na épica: na verdade, o herói, mesmo quando errante, é sempre guiado por mão divina; e qualquer ação que se concretize entre a partida e a chegada não produz efeitos que ultrapasse os limites definidos pelo *fatum*. Deste modo, todos os eventos estão submetidos ao *fatum*, que reduz os desvios impostos (e necessários ao processo de heroicização dos protagonistas) a meros incidentes que estruturalmente não perturbam o *continuum* temporal<sup>16</sup>. O retardamento, quando existe (sedução de um espaço idílico, humano ou físico), tem sempre associado o valor de transgressão e, mais do que um instrumento que equilibra os avanços da ação, constitui um expediente simbólico da negatividade subjacente à tentativa de sacrificar a missão aos deleites proporcionados por um paraíso pagão.

3) Do ponto de vista do assunto, a história desenvolvida por *O Senhor dos Anéis*, como observa George H. Thomson<sup>17</sup>, evidencia características típicas do romance tradicional, visíveis, entre outros, nas correspondência entre as fases que, de acordo com o autor de *Anatomy of Criticism*<sup>18</sup>, ocorrem

---

16 Vide Zatti 2000: 99-100.

17 Thomson 1967.

18 Frye 1957.

como marcas distintivas deste tipo de texto<sup>19</sup>: a primeira, corresponde ao nascimento do herói, pouco importante no romance tradicional, e que Tolkien omite; a segunda, a inocente juventude do herói, que Tolkien transmite por meio da narração da vida de Frodo no pacífico e bucólico Shire; a terceira fase corresponde à demanda, que, centrada em Minas Tirith, tem como núcleo o confronto do herói com os pares éticos de bem e mal. A quarta fase, semelhante à primeira, decorre do resultado de uma missão bem sucedida, embora se desenvolva em nível mais contemplativo. E finalmente a última fase «marks the end of a movement from active to contemplative adventure»<sup>20</sup>: a terceira idade terminou e as personagens cujo papel não se estende à quarta idade partem para sempre da Terra Média. O articulado de Thomson, que explica a sintaxe narrativa de *O Senhor dos Anéis*, permite apreender a profunda distinção que existe entre a obra tolkiana e os textos épicos gregos e latinos, sobretudo se se tiverem em conta as implicações semânticas que cada uma das fases enunciadas pressupõe e comporta. Lembremos apenas, a título de exemplo, os sentidos que decorrem da última fase que, em qualquer um dos textos, resulta da consecução da missão: se o ‘sentido de totalidade’ que decorre do cumprimento da missão em *O Senhor dos Anéis* resulta, segundo Thomson, em uma «cosy domesticity» e no regresso à vida de todos os dias, dominada pela memória das aventuras passadas<sup>21</sup>, na *Ilíada*, a morte de Heitor constitui um mecanismo que por alusão não pode deixar de representar a futura queda de Tróia e a morte do próprio Aquiles; a chegada de Ulisses a casa não está igualmente isenta de problemas e a sua resolução (morte dos

---

19 Veja-se a descrição detalhada destas fases, das quais aqui se faz resumo, em Thomson 1967: 45-49.

20 Thomson 1967: 48.

21 Thomson 1967: 48: «In this phase also, society manifests itself in cosy domesticity. Sam is to become Mayor of the fertile and peaceful Shire and he and Rose are promised many little hobbits who will be named after persons and objects encountered on the quest. The telling of tales is characteristic of this phase. As the story ends, Frodo has completed his part of the memoirs long ago begun by Bilbo. In one sense *The Lord of the Rings* is a tale told by Bilbo and Frodo.»

pretendentes) cria novas dificuldades (a revolta da população), apenas resolvidas por um mecanismo *deus ex machina* (intervenção de Atena); de igual forma, o final problemático da *Eneida*, na qual assistimos à *psyque* de Turno a retirar-se irada para as sombras, curiosamente a última palavra do poema, de simbologia e significado disfóricos, pouco ou nada apresentam do reconfortante final lido em *O Senhor dos Anéis*.

4) Por outro lado, nota ainda Thomson, o facto de a narrativa de Tolkien ser composta por uma série de histórias interligadas, desenvolvidas ou suspensas de acordo com o que é requerido pela ocasião ou pelo suspense e que, em teoria, poderiam desenvolver-se indefinidamente, gera a criação de um efeito panorâmico<sup>22</sup>. Neste sentido, se a história conta os desafios de um herói e o cumprimento de uma demanda, estruturas que estão bem demarcadas no início e no fim do romance, tal pressuposto não invalida que o romance, na sua estrutura central, se mova de um lugar para outro lugar e de um acontecimento para outro acontecimento. Se este efeito seria pouco provável na épica, uma vez que, como dissemos, a estrutura acional não se divide, em termos macroestruturais, em vários enredos simultâneos, na verdade, mesmo a um nível microestrutural, a criação do efeito panorâmico, como observa Greene<sup>23</sup>, depende muito menos do movimento do que do discurso. É o discurso que, na verdade, introduz a perspectiva na épica. Neste sentido, mais do que a mudança de espaço, o qual, em termos da sua macroestrutura só pode visto em uma relação de sequencialidade (e não de visão panorâmica, uma vez que esta exige simultaneidade), e, mais do que a mudança de cena, expediente que efetivamente permite criar essa visão, mas que na maioria dos casos dá apenas corpo à convenção que divide a ação por dois planos (humano e divino), é o discurso das

216

---

22 Thomson 1967: 48: «In its structure it is equally ambitious, for it follows the traditional Medieval-Renaissance pattern of the tapestry romance. Such a romance is a series of interwoven stories each of which is picked up or dropped as occasion and suspense require. In theory, a tapestry romance can go on indefinitely; in practice, its multiple strands converge towards an ending of sorts.»

23 Greene 1961: 202-204.



personagens que cria o confronto entre espaços e tempos, sobretudo em termos das suas cambiantes qualitativas.

5) Também no tocante aos heróis há distinções importantes. Nas épicas clássicas, assiste-se a uma complementaridade entre herói e *epos*. Ulisses e Eneias são heróis centralizados nos respetivos textos e, embora não sejam únicos, nunca a ação depende de um coletivo como na narrativa tolkiana, na qual Frodo, Aragorn e Gandalf (tríade que não deixa de apresentar uma leve ressonância de Dumézil) protagonizam centros narrativos distintos. Divisão do herói porque os heróis já não são aceitáveis, como sustenta Shippey<sup>24</sup>, ou reflexo de um código que não repousa no desejo agitado de honra, como afirma Andersson<sup>25</sup>, mas nos valores familiares e de moderação das sociedades onde nasceram as sagas? Estas observações podem constituir explicações, mas que, contudo, não obliteram a profunda diferença que subjaz à centralidade do herói como requisito para a atualização da épica clássica e à divisão dessa centralidade na narrativa de Tolkien.

Por outro lado, e embora as diferenças de caracterização existentes entre os heróis épicos clássicos sejam substanciais, a verdade é que todos eles, apesar de sujeitos ao condicionamento do *fatum*, registam um suficiente grau de complexidade para os conseguirmos individualizar. Contrariamente, em *O Senhor dos Anéis*, a crítica tem chamado a atenção para a sua natureza tipificada<sup>26</sup>. Este traço põe problemas significativos

217

---

24 Shippey 1983, apud Sullivan 2000: 17.

25 Andersson 1970, apud Sullivan 2000: 18.

26 Thomson 1967: 54: «Tolkien had very good reasons for following tradition. Indeed it was essential for him to subordinate character to action and setting. He recognized that the psychologically convincing character was at the heart of modern realism. To escape realism, his first aim must be to avoid this kind of character. Having done that, he might hope to make objects and events of a romance type seem probable. However, this is not the last word to be said about the characterization. The Hobbits have a very special role in Tolkien's design. They introduce an element of realism into the narrative for they are not entirely type characters. What is more important, they provide a narrative point of view. This is Tolkien's most notable concession to modern taste.» Idem, 50-52: «Like the persons of traditional allegory, the characters of *The Lord of the Rings* are types. At the allegorical

à qualidade da relação das personagens com o mundo: por um lado, vedadas de qualquer possibilidade de evolução, será necessariamente o mundo exterior a evidenciar, por projeção, aquele que é o traço essencial da natureza humana, i.e., a sua complexidade; por outro lado, uma vez que é o mundo exterior o elemento de projeção da complexidade humana, tudo aquilo que se oferece ao conhecimento das personagens não se constitui como uma abstração separada da realidade, mas sim como uma experiência tangível e concreta da realidade. A experiência da realidade tende, portanto, a identificar-se com a própria realidade ou, por outras palavras, o conhecimento da realidade não está separado das representações dessa mesma realidade. Tomemos como exemplo a relação de Frodo com o anel. Mesmo admitindo a natureza menos tipificada ou mais complexa desta personagem<sup>27</sup>, a verdade é que a divisão interior que nele se gera, por muitas considerações e leituras que nos possa proporcionar relativamente aos efeitos do poder sobre a natureza humana, não pode ser equacionada sem a presença e experiência do objeto físico, o anel, que motiva e representa essa divisão. O conflito interior, motivado pelos efeitos do objeto, não é, portanto, possível sem o próprio objeto, que, do exterior, projeta esse conflito. Esta característica contrasta com a complexidade interior do herói épico que, apesar de não ser um herói fragmentado e a despeito da teleologia que envolve as suas ações, encontra espaço na sua individua-

---

extremes are Sauron the type of all darkness and Gandalf (reinforced by Galadriel, the Queen of the Elves) the type of all light. Their exceptional characters are revealed by events. Sauron, having once been defeated in the past and having awaited the chance to rebuild his dark kingdom, appears as a returning and continuing figure. Similarly Gandalf the Grey, having returned from apparent death, becomes Gandalf the White, also a continuing figure. However, Gandalf is far more human than Sauron, for he also fulfills the role of the old wise man. The remaining characters are conventional human types. (...) To this rule there are two exceptions. The first exception is Gollum who is directly connected with Frodo. This reflects a simple fact: in the narrative scheme of things Frodo is more individualized than the other heroes. For instance, in the Shelob episode, though he at last performs the act of purest hero, he at first is broken by the dark menace and flees.»

<sup>27</sup> Vide nota anterior.

lidade condicionada para a escolha entre as alternativas criadas. É o caso de Aquiles, cujo epicentro valorativo resulta do conflito existencial gerado pela necessidade de escolha entre uma vida longa e apagada e uma vida curta mas heroica; e o de Eneias, cuja divisão interior resulta da necessidade de escolha entre o amor e o dever.

6) Por fim, a qualidade das oposições. Se a épica clássica vive da tensão entre expectativa e performance<sup>28</sup>, da qual depende tanto a realização do «trágico» (que também se atualiza como elemento estruturante destas narrativas), em o *Senhor dos Anéis* a qualidade da oposição, como tem sido observado pela crítica, depende do conflito entre dois sistemas éticos. Se por um lado é verdade que quer a *Ilíada*, quer a *Eneida* representam sistemas em conflito, expressos pelos distintos objetivos dos heróis, também é verdade que as oposições que representam não são suscetíveis de maniqueização; e mesmo quando propensas a uma formulação dessa natureza, como sucede na *Eneida*, a verdade é que não deixa de haver elementos que contrabalançam a definição de oposições extremadas (por exemplo, na épica virgiliana, a atuação de Turno, condicionada pela *ira* e pelo *furor*, justifica a vitória de Eneias em termos éticos, mas Eneias cede aos mesmo elementos, embora em menor grau)<sup>29</sup>. Por outro lado, a vitória do herói da épica clássica, embora resolva as oposições externas, não resolve as internas, criando-se espaço para a noção de uma continuidade possível. Essa continuidade em muito se deve à permanência das tensões potenciadas pelas oposições internas dos heróis: Aquiles mata Heitor, mas sabe que essa morte é condição da sua própria morte; Eneias vence Turno, mas a morte do rútilo em nada indicia a resolução da oposição interior que há muito nele se estabeleceu entre vontade e dever; nem tão pouco anula os efeitos da profecia de Dido que lhe impõe uma morte trágica (e a ameaça das guerras púnicas no plano histórico). Neste sentido, se a vitória sobre Sauron apresenta a faculdade de resolver todas as oposições – facto

---

28 Vide Greene 1961.

29 Eneias demonstra-se *saeuus* (10.569), *iratus* (12.946) e *furens* (10.545).

realçado ainda pelo regresso dos heróis ao *locus amoenus* original e pela vertente memorialística que reforça a distância temporal e ideológica entre experiência passada e tempo presente –, nas épicas clássicas a vitória costuma ser um fim que, na verdade, é outro início.

## BIBLIOGRAFIA

Andersson, T. M. (1967), *The Icelandic family saga: an analytic reading* (Vol. 28), Cambridge.

Andersson, T. M. (1970), “The displacement of the heroic ideal in the Family Sagas”, *Speculum* 45: 575-593.

Frye, N. (1957), *Anatomy of criticism: Four essays by Northrop Frye*, New Jersey.

Greene, T. (1961), “The norms of epic”, *CompLit* 13: 193-207.

Martin, R. P. (2008), “Epic as genre”, in J. M. Foley (ed.), *A companion to ancient epic*, Malden, M. A. – Oxford, 9-19.

Monteiro, M. R. (2010), *A simbólica do espaço em “O Senhor dos Anéis” de J.R.R. Tolkien*, Viana do Castelo.

Newman, J. K. (2005), “JRR Tolkien’s *The Lord of the Rings*: A Classical Perspective”, *ICS* 30: 229-247.

Ruud, J. (2011), *Critical Companion to JRR Tolkien*, New York.

Ryan, J. S. (1969) *Tolkien: cult or culture?*, Armidale.

Shippey, T. (1983), *The Road to Middle-earth*, Boston.

Sullivan, C. W. (2000), “Tolkien the Bard: His Tale Grew in the Telling”, in G. Clark, & D. Timmons (eds.), *JRR Tolkien and his literary resonances: views of Middle-earth*, Westport, Comm., 11-20.

Thomson, G. H. (1967), “*The Lord of the Rings*: The Novel as Traditional Romance”, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8: 43-59.

Timmons, D. (1998), *Mirror on Middle-earth, JRR Tolkien and the critical perspectives*, University of Toronto (tese policopiada).

Zatti, S. (2000), *Il modo epico*, Roma-Bari.

***IN MEMORIAM***

(Página deixada propositadamente em branco)

# IN MEMORIAM

## LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA

A preparação do número 64 de 2019 começou quando, entre nós, tínhamos a Doutora Luísa de Nazaré Ferreira, e pudemos ainda, como sempre, contar com a sua rigorosa e sempre certa intervenção enquanto membro da Comissão Científica do *Boletim de Estudos Clássicos*.

Iniciando a sua carreira como professora do ensino superior na Universidade de Évora, era docente do grupo de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra desde 1996. Associada da APEC desde há quase três décadas, cedo iniciou a sua colaboração com o *Boletim de Estudos Clássicos*. Colaborou ativamente na sua composição, revisão e edição, sob a Direção da Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva, nos tempos em que estas tarefas requeriam longas horas de investimento pessoal que hoje estão, de certo modo, suavizadas pela evolução digital.

Somos testemunho do profissionalismo e do detalhe com que a Luísa conduzia a tarefa da revisão dos textos propostos para publicação, nunca rejeitando ou considerando inferior o encargo de ler e rever os colegas – por isso, muitas vezes a Luísa era o último olhar, a guardiã, a última fronteira, por quem não passava um deslize. Exerceu essa tarefa até ao fim, com humildade e espírito de serviço.

O trabalho da Luísa de Nazaré Ferreira no *Boletim de Estudos Clássicos* não se esgotava – e felizmente! na leitura e revisão dos colegas. Tivemos o privilégio de contar com ela como assídua colaboradora, em contribuições de mérito inquestionável. Fazendo jus à especificidade do BEC, a nossa colega ofereceu-nos a sua criatividade, a sua agudeza, o seu olhar analítico sobre áreas desafiantes para um especialista em Estudos Clássicos, partilhando com os leitores notas de investigação que pôde desenvolver em monografias de sua autoria e de co-autoria.

E, sem sermos exaustivos, convidamos os leitores a rerelem as palavras que ela publicou entre nós, na verdade a sua presença: “*O Rancor – Exercício sobre Helena, de Hélia Correia*”, (BEC 34); *A Grécia e os seus deuses em Contos Místicos, de Maria de Menezes*” (BEC 35); “*Evocação breve de Ismaïl Kadaré*” (BEC 45); . “*A canção ródia da andorinha*” (BEC 46); . “*Três jogos infantis da Grécia antiga (Carmina Popularia, fr. 876 PMG)*” (BEC 47); “*O canto popular da Eiresione*” (BEC 48); “*O canto de Aríon de Metimna (Fr. Adesp. 939 PMG)*”, (BEC 49); “*A herança clássica na pintura de Gustave Moreau: o tema de Safo*” (BEC 51); “*Os Animais Fantásticos: o imaginário clássico na poesia para crianças de José Jorge Letria*” (BEC 55).

É possível, neste sumaríssimo catálogo, rastrear os interesses que a animaram: a receção da Literatura e da Cultura Grega na Literatura Portuguesa e na Cultura Contemporânea; a Poesia Grega, em particular a Arcaica, em que se doutorou; o mundo infantil e a condição da criança. Deixou um legado único e insubstituível nos estudos da Arte Antiga e da Poesia Grega.

224

Entre amigos, professores, colegas, colaboradores e alunos ficou uma boa memória, e a sua falta é sentida, convencidos de que, além das palavras, do saber e da simpatia que sempre nos legou, teria muito mais para partilhar. E que, com a sua dádiva, seríamos todos melhores e mais ricos. Até sempre, Luísa !



# RECEÇÃO DE PROPOSTAS DE PUBLICAÇÃO PARA O *BOLETIM DE ESTUDOS CLÁSSICOS*

## ORIENTAÇÕES GERAIS PARA OS COLABORADORES:

- 1- os artigos devem ser originais.
- 2- não devem exceder as 15 páginas.

3- **Estatuto Editorial:** O Boletim de Estudos Clássicos é uma Publicação anual promovida pela Associação Portuguesa de Estudos Clássicos em colaboração com o Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e com o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, com sede na Universidade de Coimbra. Com publicação iniciada no ano de 1984, o BEC assume como principal missão a investigação e a divulgação em Estudos Clássicos numa perspectiva de ensino e de aprendizagem dos mesmos em contexto pedagógico, para o ensino superior e não superior. O BEC procura servir o diálogo entre investigadores, especialistas, docentes, estudantes e amadores dos Estudos Clássicos, com especial foco no que se investiga em Estudos Clássicos (língua, cultura, literatura, pedagogia e didática, recepção), mas também no que se faz e acontece no mundo contemporâneo que reflita a relevância dos Estudos Clássicos para a compreensão da atualidade.

225

## LINHAS TEMÁTICAS DE ORIENTAÇÃO:

O *Boletim de Estudos Clássicos* apresenta um perfil abrangente, privilegiando uma tonalidade pragmática e de contacto com a comunidade alargada, mas também, em particular, com a comu-

nidade docente e discente dos Estudos Clássicos: o perfil pedagógico e didático das línguas e literaturas clássicas, a pervivência e o contacto da matriz clássica com as literaturas contemporâneas, a presença do clássico nas mais diversas manifestações artísticas, questões de história da cultura; debate e análise de aspectos dos programas com tópicos sobre a Antiguidade (Latim, Grego, História, Filosofia, Literatura Portuguesa, História das Artes) para o ensino secundário e superior; relatório ou apresentação de experiências didáticas em curso.

Apresentam-se as seguintes linhas temáticas em que se tem apoiado a publicação e que podem constituir orientação para os participantes:

- Grego
- Latim
- Latim Medieval
- Latim Renascentista
- Teatro
- Perenidade da cultura clássica/estudos de recepção
- Notícias

226

## **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**

Os artigos devem conter os seguintes elementos, exceptuando-se os textos de cariz literário ou artístico:

No início:

Título do artigo em Português e em Inglês

Nome do autor

Afiliação/Identificação profissional/Académica

Contacto mail

Resumo (máximo 10 linhas) em Português e em Inglês

Palavras-Chave (máximo 5) em Português e em Inglês

## 1. FORMATAÇÃO DO TEXTO:

a) enviar original por e-mail, em formato Word e PDF (ou, em alternativa ao PDF, em suporte de papel;

b) dimensões e formatação: corpo do texto = máximo de 15 pág. A4; corpo 12; Times New Roman; duplo espaço; notas de rodapé = corpo 10; Times New Roman; espaço simples.

c) só usar *caracteres gregos para citações longas*; a fonte de grego a usar é Unicode;

d) *palavras isoladas ou pequenas expressões gregas virão em alfabeto latin* (ex. *adynaton, arete, doxa, kouros*);

## 2. CITAÇÕES:

### 2. 1. Normas de carácter geral

227

a) uso do *itálico*:

– nas citações latinas e respectivas traduções incluídas no corpo do texto (*em caixa ficará em redondo*);

– nos títulos de obras antigas, de monografias modernas, de revistas e de recolhas temáticas;

– as citações maiores que 3 linhas deverão aparecer em caixa (avanço de 2,5cm) e em corpo 10;

b) usar aspas (“ ”) nas citações de textos modernos;

c) *não usar itálico* nas abreviaturas latinas (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in...).

### 2. 2. Citações de livros

– Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*. Oxford.

• Em nota de rodapé deve preferir-se a forma abreviada:

Bell 2004: 123-125.

– as edições posteriores à primeira serão anunciadas da seguinte forma: (2005, 2ª ed.);

– à qualidade de editor(es) corresponderá (ed.) ou (eds.); de coordenador(es), (coord.) ou (coords.).

### 2. 3. Citações de artigos

– Murray, O. (1994), “Symptotic History”, in O. Murray (ed.), *Sympotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford, 3-13.

• Em nota de rodapé deve preferir-se a forma abreviada: Murray 1994: 10.

– Toher, M. (2003), “Nicolaus and Herod”, *HSPH*101: 427-447.

• Em nota de rodapé deve preferir-se a forma abreviada: Toher 2003: 431.

### 2. 4. Abreviaturas usadas

228

– revistas: *L'Année Philologique*;

– autores gregos: *A Greek-English Lexicon*;

– autores latinos: *Oxford Latin Dictionary*;

• NÃO USAR NUMERAÇÃO ROMANA: Hom. *Od.* 1. 1 (não α. 1); Cic. *Phil.*2. 20 (não 2. 8. 20); Plin. *Nat.* 9. 176 (não 9. 83. 176); S. *OC.* 225.

• não colocar ESPAÇOS ENTRE OS NÚMEROS: Hom. *Od.* 1.1 (não Hom. *Od.* 1. 1)

### 3. NOTAS

Devem ser breves e limitar-se a abonar o texto, introduzir esclarecimento, ponto crítico ou breve estado da questão; o que é essencial deve vir no corpo do texto. A mera indicação do passo ganhará em vir também no texto.

## 4. BIBLIOGRAFIA FINAL

De uso obrigatório e limitada ao essencial ou aos títulos citados.

## 5. PASSOS PARA SUBMISSÃO AO BOLETIM DE ESTUDOS CLÁSSICOS

### 5.1 Registo

5.1.1 Entrar em <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec>

5.1.2 Fazer autenticação:

- a. Se não está registado, fazer o registo em <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/user/register>
- b. Se está registado, introduzir username e password <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/login/signIn>

5.1.2 Na página de utilizador (<http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/user>), enquanto autor, poderá fazer uma Nova Submissão.

229

### 5.2 Como submeter um artigo

Na página de utilizador (<http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/user>), enquanto autor, poderá fazer uma Nova Submissão. Consulte ainda as normas de publicação <http://impactum-journals.uc.pt/index.php/bec/about/submissions#authorGuidelines>

5.2.1 No passo 1, deverá assinalar qual é a secção em que pretende submeter (Grego, Latim, Latim Medieval, Latim Renascentista, Tradição Clássica, Didácticas das Línguas Clássicas, Alimentação – Fontes, Culturas e Identidades e Notícias), deve escolher o idioma e concordar com as políticas editoriais da revista.

5.2.2 No passo 2, deverá submeter o documento. O documento não pode conter indicação de autoria e filiação académica (ver passo 3), mas é obrigatório conter título, resumo e palavras-chave em português e inglês. (Os passos são: Explorar > Escolher o documento > TRANSFERIR).

- 5.2.3. No passo 3, deverá preencher os seus dados pessoais e académicos bem como os elementos de identificação do artigo: título, resumo e palavras-chave da língua original do artigo.
- 5.2.4. No passo 4, poderá submeter documentos suplementares (imagens, gráficos).
- 5.2.5. No passo 5, deverá confirmar a submissão.

# SUBMISSION OF PUBLICATION PROPOSALS AT THE *BULLETIN OF CLASSICAL STUDIES*

## GENERAL GUIDELINES FOR COLLABORATORS

- 1- The articles must be original.
- 2- Contributions should not exceed 15 pages.

3- **Editorial Status:** The *Bulletin of Classical Studies* (BEC) is an annual Publication promoted by the *Portuguese Association of Classical Studies* (APEC), in collaboration with the Institute of Classical Studies of the Faculty of Letters of the University of Coimbra and the *Center for Classical and Humanistic Studies* (CECH) of the University of Coimbra. The BEC was first published in 1984 and its main mission is to promote research and dissemination in Classical Studies from a teaching perspective and by learning pedagogical contexts, at secondary schools and universities. The BEC promotes/encourages the dialogue between researchers, specialists, teachers, students and amateurs of Classical Antiquity, with special focus on what is investigated in Classical Studies (language, culture, literature, pedagogy and didactics, reception), but also on what happens in the contemporary world that reflects the relevance of Classical Studies in understanding everyday events.

231

## THEMATIC GUIDELINES

The *Bulletin of Classical Studies* presents an embracing editorial profile, favoring a pragmatic approach and the contact with the community at large, but in particular with the teaching and students' community

of Classical Studies: the specific pedagogical and didactic profile of classical languages and literatures; the survival and contact of that matrix with contemporary literatures, and its presence in the most diverse artistic manifestations and cultural subjects; the debate and analysis of curricular aspects related to Classical Antiquity (Latin, Greek, History, Philosophy, Portuguese Literature, History of the Arts) in what pertains to secondary and higher education; reports or presentations of on-going teaching experiences.

The following thematic lines, which have become a tradition in BEC's papers, are presented to provide a general guidance to participants:

- Greek
- Latin
- Medieval Latin
- Renaissance Latin
- Theater
- Classical Tradition/ Reception studies
- Notices

232

## **PUBLICATION GUIDELINES**

The submitted articles must contain the following elements:

Title of the article in Portuguese and in English

Affiliation / Professional / Academic Identification

Abstract (maximum 10 lines) in Portuguese and in English

Key words (maximum 5) in Portuguese and in English



## 1. TEXT FORMAT

- a) please submit your manuscript online via the OJS platform (<http://impactum-journals.uc.pt/bec>) in Word format;
- b) dimensions and formatting: main text = maximum of 15 pp. A4; Times New Roman 12; footnotes = Times New Roman 10; simple space.
- c) Only use *Greek characters* for long quotations; only Unicode type is accepted;
- d) Isolated words or short Greek expressions must be transliterated in Roman alphabet (e.g. *adynaton, arete, doxa, kouros*).

## 2. QUOTATIONS

### 2.1. General Guidelines:

- a) use italics:
  - in Latin quotations and translations included in the main body of the text;
  - titles from ancient documents/works, modern monographs and journals:
    - long quotations (more than 3 lignes) should be displayed in a freestanding block of text (2,5cm indentation) and written with a 10-point font size;
- b) use quotation marks (“ ”) in modern text quotations;
- c) do not use italics in Latin abbreviations (op. cit., loc. cit., cf., ibid., in,...).

### 2.2. Book References

- Bell, A. (2004), *Spectacular Power in the Greek and Roman City*. Oxford.
- In footnotes, the preferred abbreviated form should be: Bell, 2004: 123-125.

Subsequent editions will be referred as: (2005, 2nd ed.);  
– to the Editor The corresponding abbreviation will be (ed.) or (eds.)  
and to the coordinator the abbreviation(coord.) or (coords.).

### 2.3. Book's chapters

– Murray, O. (1994), “Symptotic History”, in O. Murray (ed.), *Symptotika. A Symposium on the Symposion*. Oxford, 3-13.

In footnotes, the preferred abbreviated form should be: Murray 1994: 10.

– Toher, M. (2003), “Nicolaus and Herod”, *HSPH101*: 427-447.

In footnotes, the preferred abbreviated form should be: Toher 2003: 431.

### 2.4. Abbreviations

– journals: *L'Année Philologique*;

– Greek authors: *A Greek-English Lexicon*;

– Latin authors: *Oxford Latin Dictionary*;

=> USE ONLY ROMAN NUMBERS: Hom. *Od.* 1.1 (not α.1); Cic. *Phil.* 2.20 (not II. 8. 20); Plin. *Nat.* 9.176 (not IX. 83. 176);

=> DO NOT USE “SPACE” BETWEEN NUMBERS: Hom. *Od.* 1.1 (not Hom. *Od.* 1. 1)

## 3. FOOTNOTES

Must be short and in direct relation with the text, in order to introduce a clarification, point out a critical aspect or a brief question. The essential information must be in the main body of the text.

#### 4. FINAL BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Mandatory and limited to the essential titles and/or those quoted in the text. The originals (in word) can be sent to the following mail address: [apeclassicos@gmail.com](mailto:apeclassicos@gmail.com)

Deadline for the reception of originals: CfP permanently open. The originals are subject to peer review, whose results are sent to the authors within a deadline not longer than 60 days after the submission of the originals.

APOIO



1 2



9 0

UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

