MOSAICO CLÁSSICO

Variações acerca do mundo antigo

JOSÉ AMARANTE
LUCIENE LAGES
[orgs.]

ÍNDICE

MOSAICO CLÁSSICO

Variações acerca do mundo antigo

JOSÉ AMARANTE
LUCIENE LAGES
[orgs.]

ÍNDICE

Copyright © 2012, UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Reitora: Dora Leal Rosa
Vice-reitora: Luiz Rogério Bastos Leal
Editora: Flávia M. Garcia Rosa
Endereço: Rua Barão de Jeremoabo, s/n
Ondina, Salvador-BA
CEP: 40170-115
Email: edufba@ufba.br
Telefone: 3283-6160/6164/6162 | Fax: 3283-6160
www.edufba.ufba.br

Organização do livro: José Amarante Santos Sobrinho e Luciene Lages Silva (NALPE/UFBA)
Imagens da capa: *Pugile a riposo o Pugile del Quirinale* (100 a.C), Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo alle Terme; *Templo Philippeion*, Sítio arqueológico de Olímpia. Fotos de Luciene Lages
Arte final da capa, projeto gráfico e diagramação: Fábio Ramon Rego da Silva

As opiniões expressas nos textos deste livro são de inteira responsabilidade de seus autores. Os textos foram editados de acordo com os originais recebidos. Os organizadores corrigiram apenas os problemas mais evidentes de digitação.

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Mosaico clássico : variações acerca do mundo antigo / José Amarante, Luciene Lages (orgs.). - Salvador : UFBA, 2012.

316 p.

ISBN 978-85-8292-000-8

1. Teatro clássico. 2. Poesia lírica. 3. Poesia latina. 4. Língua latina. 5. Retórica. 6. Filologia clássica. I. Amarante, José. II. Lages, Luciene.

CDD - 880

Impresso no Brasil
Printed in Brazil
2012

Todo mundo gosta de abará
Ninguém quer saber o trabalho que dá

[Dorival Caymmi, *A preta do acarajé*]

Nossos agradecimentos:

A Flávia Garcia Rosa, editora; a Susane Barros, coordenadora editorial; e a toda equipe da Edufba, pelo apoio incondicional à produção dos materiais gráficos do *I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia* e dos produtos decorrentes do evento: os *Anais* e este livro *Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo*.

À equipe GERE/UFBA: Erik Vinícius Gomes Almeida, Mariana Uaquim, Renata de Gino e Carla Bahia, pela assistência na publicação dos materiais do evento no site www.classicas.ufba.br.

A Carla Bahia Fontana, por todo o trabalho de assessoria de comunicação para o evento; e a Arlon Souza, pelo seu trabalho na produção do material de mídia televisiva do *Encontro*.

Atenção:
O sumário deste livro, em sua versão em PDF, possui links para os textos correspondentes.
A partir de qualquer página do livro, o índice pode ser acessado, através da bandeirinha com os números das páginas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

TEATRO ANTIGO

Processo colaborativo de tradução de teatro antigo no Brasil 11
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.....

Concepções políticas em obras de Sêneca: *De clementia* e *As troianas*
Zélia de Almeida Cardoso..... 29

Antígona: o desafio do dever
Mário Augusto da Silva Santos..... 43

A tenda no *Íon* de Eurípedes: a observação do espaço como sujeito passivo e ativo da cena trágica
Márcia Cristina Lacerda Ribeiro..... 59

FILOLOGIA CLÁSSICA

Apontamentos acerca da *Biblioteca* de Apolodoro
Luciene Lages..... 79

RETÓRICA

As origens e o desenvolvimento da retórica romana
William J. Dominik..... 95

POESIA LATINA

Expressividade na poesia latina: dois exemplos do *Corpus Tibullianum*
João Batista Toledo Prado..... 113

A engenhosidade de Horácio na composição de suas odes: a ode III,9
Heloísa Maria Moraes Moreira Penna..... 129

Livro II da *Eneida*: um livro augural
Milton Marques Júnior..... 143

A "bela morte" simbólica de Eneias
Alcione Lucena de Albertim..... 151

ENSINO DE LÍNGUA LATINA

Considerações sobre métodos e metodologias de ensino de latim no Brasil
Fábio Fortes e Patrícia Prata..... 167

Latinitas: leitura de textos em língua latina. Notícias sobre uma abordagem metodológica
José Amarante 187

Semiótica e Estudos Clássicos: o texto latino como objeto de significação
Giovanna Longo 219

INTERLOCUÇÕES COM A ANTIGUIDADE

A biblioteca latino-portuguesa de Machado de Assis
Brunno V. G. Vieira 233

O crítico inscrito: momentos parabáticos na obra roseana
Jacqueline Ramos 243

Protágoras na filosofia brasileira
Sílvia Faustino de Assis Saes..... 259

Vt pictura poesis: apontamentos para uma comparação entre Ovídio e Ticiano
Márcio Thamos..... 267

Mito e tragédia no Édipo freudiano
Carlota Ibertis..... 279

Entre o oráculo e a esfinge: Freud e o *Édipo Rei*
Suely Aires..... 291

Considerações sobre a imagem do professor de latim no cinema
Paulo Sérgio de Vasconcellos..... 303

INTRODUÇÃO

Já há algum tempo desejávamos organizar um pequeno livro com os trabalhos de pesquisa dos profissionais de nossa área no Brasil. Sua realização tornou-se possível graças à aceitação por classicistas de todo o país em participar do *I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia*, realizado nos dias de 14 a 16 de junho de 2012, através da iniciativa do grupo de pesquisa NALPE – Núcleo de Antiguidade, Literatura e Performance[1].

Dos trabalhos apresentados, este livro reúne vinte estudos, organizados nas seções: *Teatro Antigo*, *Filologia Clássica*, *Retórica*, *Poesia Latina*, *Ensino de Língua Latina* e *Interlocuções com a Antiguidade*. Os demais trabalhos, distribuídos nas seções *Literatura Grega*, *Língua e Literatura Latina*s, *História Social do Latim no Brasil*, *Tradução* e *Interlocuções com a Antiguidade*, encontram-se organizados nos *Anais do I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia*, cuja edição encontra-se disponível para download no site www.classicas.ufba.br.

É em função desta sua característica, de compilação de estudos de natureza variada, que intitulamos o livro "Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo". *Mosaico*, no sentido que se registra em dicionário, como "qualquer trabalho intelectual ou manual composto de várias partes distintas ou separadas"[2]; mas *mosaico*, também, porque nos pareceu uma metáfora oportuna para o entendimento da natureza de nossos estudos sobre a Antiguidade: uma tentativa de juntar pedaços e formar imagens mais ou menos nítidas sobre um passado distante, cujo conhecimento se dá pelas obras supérstites que testemunham

---

1 Para o evento, contamos também com a parceria do Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias da Universidade Estadual da Bahia (DCHT/UNEB-Seabra), através dos professores Pascásia Coelho da Costa Reis e Gildeci Leite, e com o apoio dos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia, através de seus coordenadores, Rachel Esteves Lima e Sávio Siqueira. A todos eles, registramos nossos agradecimentos.

2 Dicionário Aurélio. 5 ed. 2010

aspectos de sua cultura. Em outras palavras, diríamos que a Antiguidade é um caleidoscópio, permitindo diferentes olhares a partir de diferentes pontos de vista.

Estão, pois, aqui imagens/leituras propostas por professores pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, em estudos que intentam ampliar nossa condição de entendimento do mundo antigo.

José Amarante
Luciene Lages

Teatro Antigo

Processo colaborativo de tradução de teatro antigo no Brasil

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa[·]

Alterações diversas e de âmbito mundial provocaram uma leitura mais sutil do que vem a ser prioridade, identidade e cultura[1]. A reconceitualização das áreas disciplinares estabelecidas e das suas fronteiras preparam-nos para pesquisas híbridas. Nesse sentido, procuramos estudar o teatro antigo sob a regência dos *insights* de Giorgio Agamben em "O que é o contemporâneo" (2009, p. 57-73). Para nós, o contemporâneo é inatual, não coincide perfeitamente com o nosso tempo, nem está adequado às nossas pretensões, mas, justamente por isso, por causa desse anacronismo e deslocamento, é capaz, mais que tudo, de fazer captar e apresentar o nosso tempo para nós mesmos.

> Essa não-coincidência, essa discronia, não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico que se sente em casa mais na Atenas de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver. [...] A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por issso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)[2]

· Professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais. Diretora de tradução da *Trumersa*.

1 Pensamos aqui na potencialidade de a cultura gerar desenvolvimento econômico e inclusão social; pensamos ainda na integração entre os academicismos, o circuito cultural, o circuito econômico e a realidade política. Cf. Yúdice (2004).

2 Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

É nessa direção que nossa proposta, a que aqui descreveremos, objetiva forças que fundem o teatro (dramaturgia, *performance, body art* e encenação), os estudos clássicos (literatura grega) e os estudos da tradução. Postulamos uma nova forma para a "tradução de teatro antigo" e fazemo-lo pelo viés da transformação e integração das referidas artes. Assim, a experiência que vamos relatar vem a propósito da sistematização e consolidação de uma nova e urgente abordagem metodológica que surgiu mediante a constatação de um lamentável abandono, no Brasil, do teatro grego, que se mantém restrito às universidades e às grandes e raras produções somente e, pior, aos poucos que, nesse contexto, estão aptos para entendê-lo.

Pleiteamos "um teatro que fosse popular e elitista para todos" (MNOUCHKINE, 2011), e, nessa perspectiva, defendemos uma abordagem inclusiva, levando em consideração princípios de igualdade e negociações culturais e aliando, à tradicional sofisticação linguística e filológica, os conhecimentos suplementares do nosso próprio meio cultural ativo, de modo que se possa abordar a tradução do 'outro' não só pela língua, mas buscando um tipo de linguagem que revela a hibridez irredutível de todas as línguas através da performatividade da cultura (SPIVAK, 2003, p. 8-9). Afinal, "[o] texto verbal é ciumento de sua assinatura linguística, mas impaciente com a identidade nacional. E a tradução floresce desse paradoxo"[3] (SPIVAK, 2003, p. 9). Zelo e cuidado com a língua frente à ação contrária de se libertar da língua. Da contradição, surge uma imaginação preparada para o trabalho da alteridade, por mais imperfeita que ela seja. E isto será o que nos dará melhores condições para lidar com a situação do desconhecimento para, paulatinamente, transcodificar a mensagem do outro perdido no tempo (SPIVAK, 2003, p. 11-12).

Nossa primeira investida se deu com a criação da *Trupe de Tradução Truπersa* em 2009 e culminou em 2012 com a tradução completa da *Medeia* de Eurípides, do grego para o português do Brasil[4]. Todos os 1419 versos foram traduzidos pelo processo colaborativo. A tradução foi testada em 'ensaios abertos' em

---

[3] Todas as traduções, salvo quando não for mencionado, são de nossa autoria.

[4] Cf. http://www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/004.10-Trupepersa119-137.pdf

parques e praças de Belo Horizonte para, depois de experimentada, ser fixada e publicada.

Mas qualquer um que recebe esta nossa proposta de consolidar uma nova abordagem metodológica de tradução de teatro clássico há de se perguntar o porquê de tal empreendimento, visto que em matéria de tradução de teatro grego antigo, o Brasil não está mal. De fato, as traduções que temos são de excelente qualidade acadêmica e, algumas delas, alcançam, sem dúvida efeitos poéticos notáveis. Tais traduções baseiam-se em estudos filológicos, nos comentadores antigos e na crítica literária propriamente dita. Elas denotam, ao apresentar a recuperação de jogos sonoros, sintáticos e etimológicos, por parte dos tradutores, um conhecimento profundo da língua e da cultura helênica. São traduções que privilegiam os elementos fonêmicos, algumas valorizam e reproduzem, à sua maneira, a métrica, outras alcançam serem rimadas e assim elas, realmente, se colocam como impecáveis para a realidade dos tradutores de poesia. Ocorre, porém, que estas traduções não são teatrais, nem são acessíveis para um grande público e, para a encenação desse produto, tornam-se necessárias adaptações violentas que se mostram, algumas vezes, pouco criteriosas, visto não serem feitas por especialistas de teatro antigo, mas por diretores, encenadores e atores que, muito frequentemente, conhecem apenas a carpintaria da cena contemporânea e desconhecem tudo o que fosse estranho ao mundo teatral moderno. A razão disso, acreditamos, deve-se basicamente à diferença de abordagem. Traduzir poesia não é traduzir teatro. À diferença de abordagem, soma-se uma outra, a de adequação de procedimentos literários alheios aos modos retóricos teatrais, questão discutida por Susan Bassnett há tempo:

> [n]o que respeita aos estudos tradutológicos orientados para os modos literários, se é certo que a maior parte se centra nos problemas envolvidos na tradução de poesia lírica, também é verdade que os textos dramáticos têm sido muito esquecidos. Há muito poucos dados sobre os problemas específicos da tradução de textos dramáticos e os testemunhos dos tradutores que o fazem deixam muitas vezes pensar *que a metodologia usada no processo de tradução é a mesma com que são abordados os textos narrativos*. E, todavia, mesmo uma reflexão superficial sobre o assunto é suficiente para mostrar que o texto dramático não pode ser traduzido como um texto narrativo. Para começar, a leitura de um

> texto dramático é diferente. (BASSNETT, 2003, p. 189-190, grifo nosso)[5]

Certamente, teatro não se lê como poesia, embora o poético seja um dos elementos da cena teatral. Aliás, a poesia perpassa o texto, a dança, o canto e o teatro, trabalha com todas essas formas. Aliás, "[o] sistema linguístico é apenas mais um componente opcional numa concatenação de sistemas que compõem o espetáculo" (BASSNETT, 2003, p. 190).

A distinção artificial entre texto e espetáculo conferiu à partitura escrita um estatuto mais elevado, e essa supremacia resultou em uma *excessiva literarização* do texto antigo, o que concorre indubitavelmente para a sua inacessibilidade. Entretanto, a teoria comprova que não há uma única leitura do texto teatral escrito, nem uma maneira certa de o representar, e que qualquer desvio do diretor, do encenador ou do ator pode gerar mudanças significativas e às vezes muito positivas (GOETSCH, 1994, p. 75-95; UBERSFELD, 2005, p. 1-28; BASSNETT, 2003, p.125), na atuação/encenação da obra[6]. Ademais, recorde-se que, se um tradutor não capta as marcações corporais produzidas pelo autor na partitura teatral, ele acaba por deixar a intenção física do ator completamente livre, desorientando, desse modo, a ação e o elenco, devido ao apagamento de sinais necessários. Sem intenção corporal marcada, corre-se o risco de se deixar sem cuidado um dos mais importantes elementos do teatro: o gesto, que, em sua completude de ação física em cena, não é susceptível de retoque:

> [n]enhuma correção realizável, nenhuma retomada do trabalho passado, nem da ociosidade, nem mesmo da volta ao esboço. Nenhum corte possível, diferentemente das artes que podem suprimir um fragmento mal-sucedido, ao contrário até, ao que parece, de todas as outras artes, em que é sempre possível anular uma obra malfeita e recomeçar tudo sobre novas bases. Aqui, os arrependimentos permanecerão sem efeito: teria sido preciso parar ali, era preciso partir naquele momento. O erro de gosto, a

---

5 Tradução de Vivina de Campos Figueiredo.

6 O poder de uma só palavra ter efeito duplo, vê-se no *Édipo Rei* de Sófocles, fala de Jocasta, v. 938, quando diz:
τί δ᾽ ἔστι; ποίαν δύναμιν ὧδ᾽ ἔχει διπλῆν;/ "Mas o que é? Que força é essa que traz duplo efeito?

> inabilidade na execução são irremediáveis. (GALARD, 2008, p. 85)[7]

Aristóteles já se inquietava com isso quando, na *Poética* (1461b-1462a), admoesta os atores. Por certo, uma lentidão no acabamento de um episódio, uma violência fora de lugar, um exagero no arremesso de um objeto, porá tudo, um espetáculo ou uma cena inteira, a perder. O texto teatral grego tem mecanismos internos, linguísticos, para controlar exatamente os movimentos dos atores, e isso deve ser registrado nas traduções. Não negamos: em decorrência de um pressuposto que postula a superioridade do texto em detrimento de sua espetacularização e por uma assunção da impossibilidade de sua encenação nos dias de hoje no Brasil, as traduções acadêmicas pecam no que diz respeito à teatralidade.

Mas, se somos professores (ou tradutores) e se nos escapam os mecanismos para resolver a questão de perceber e determinar a encenação já na tradução, parece-nos urgente que nos aliemos às gentes de teatro. Em nosso caso, a *Trumersa*, por simpatia e afinidade, aliou-se à prática da trupe francesa do *Théâtre du Soleil* e à ideia do teatro colaborativo por ela desenvolvido. Via de regra, nos dispomos a aplicar tais condutas ao trabalho de tradução e encenação dos textos dramáticos antigos. Nas traduções/encenações produzidas, muitas foram as nossas balizas tradutórias. No entanto, para efeito didático, aqui discorreremos, apenas e de maneira geral, sobre algumas, a saber: a obsessão por realizar uma tradução coletiva-colaborativa; o ocultamento dos tradutores; a busca pela identidade verbal das personagens; a materialidade para a escolha verbal; a intertextualidade com a literatura e a música popular brasileira. Nesta tarefa, nossa proposta principal foi resgatar a materialidade e iconicidade do texto grego. Tínhamos uma diretriz, a de que o texto dramático fosse "lido como algo *incompleto* e não como uma entidade inteiramente acabada" (BASSNETT, 2003, p. 190).

Assim o texto passa a ser material gráfico, partitura fixada que aponta para uma totalidade só preenchida na ocasião de sua execução na cena. Desse modo, carecendo de execução, ele seria, necessariamente, de autoria diversa e múltipla.

---

7 Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros.

1. Tradução funcional coletiva e colaborativa

Portanto, na tentativa de cumprir este programa, o texto traduzido foi discutido e estabelecido em sintonia com um grupo encenador que sofreu, em duas etapas, uma virtual (no processo de tradução) e outra real (na *performance* propriamente dita) desconstruções, fragmentações, experimentações. Atuamos com a intervenção efetiva de atores que acompanham, constantemente – e para cada verso traduzido – os tradutores. Após termos estabelecido uma primeira tradução, foi proposto uma pré-encenação para testar o resultado. Tal *modus operandi* supõe, com certeza, um não contentamento por ver o texto como literatura e uma ousadia em lê-lo como uma partitura escrita e lacunar direcionada exclusivamente para a cena teatral. Essa nossa prática nos levou a pensar que não bastam as equivalências métricas e semânticas bem-sucedidas nem as soluções tradutórias sofisticadas para a compreensão, no fluxo contínuo, da oralização da cena. Acreditamos que obtivemos com *Medeia* um conjunto que guarda a elitização própria de um texto antigo inserido no mundo contemporâneo. Entretanto, nada fizemos de inovador. Seguimos rigorosamente todas as 'pisadas' do autor do texto original, usando as mesmas figuras de linguagem e pensamento, guardamos preciosidades estranhas para nosso tempo e, sem pejo, podemos afirmar que alcançamos a transferência da cultura grega para a cultura brasileira com eficácia.

A questão da tradução coletiva e colaborativa é importante, porque abre possibilidades surpreendentes, inclusive a hipótese de o texto em encenação poder contradizer o registro da expressão escrita no momento de representação. Pelo menos é o que demonstra Sallie Goetsch na análise da montagem da tetralogia *Les Atrides* produzida pelo *Théâtre du Soleil* e dirigida, naturalmente, por Ariane Mnouchkine. Segundo Goetsch, nessa montagem, Mnouchkine, que desde muito está engajada em propósitos essencialmente feministas, enfrenta um grupo de peças viris e másculas e sucumbe ao machismo do seu autor. Goetsch (1994, p. 76) se decepciona com isso.

Mas de interesse particular parece ser a inferência da helenista americana contra a diretora francesa. Ela demonstra, no texto citado, que Mnouchkine – contra toda expectativa – materializou as Erínias esquilianas como seres "pertubadoramente assexuados" (GOETSCH, 1994, p. 85). O ponto de interesse é que a

jovem helenista parece estar mais presa à tradição e a repetição que a septuagenária diretora francesa. O fato de assexuar as Erínias, em nosso ponto de vista e na direção oposta àquela da Antiguidade, se mostra como ato revolucionário e atualizador do teatro grego. Por que esses seres tão execráveis deveriam manter-se *ad aeternum* femininos? A tradução cultural de Mnouchikine, a contrapelo da linguista e estudiosa do novo mundo, pareceu-nos de muito bom augúrio. Enfim, não vamos discutir um espetáculo que não vimos. O exemplo serviu somente para marcar que o texto pode se fazer em cena à traição do autor – traição feliz, no nosso entender – perpetrada pelo diretor. Nesse sentido, não só é impossível congelar o texto teatral a partir da escrita das mãos de um só, como é igualmente inaceitável sacralizá-lo a ponto de bloquear a imaginação cênica pelo preenchimento das brechas nas frases sintaticamente soltas da partitura, brechas que aguardam a completude que lhe será dada pelos vários *performers* futuros[8]. Portanto, para nós, o texto teatral nunca, nem mesmo quando e se foi escrito por uma única mão, é de um só; é que, por princípio, não há teatro sem plateia e ainda que houvesse, na interpretação do ator, toda a intenção fabricada textualmente pelo autor pode ser solapada pela cultura, pelo ator, pela direção do espetáculo e pela época da encenação.

Começamos, então, com a designação dos papéis dramáticos já no início do processo de tradução e fizemos duplas de jovens pesquisadores – um representante do sexo masculino e um do feminino – tomando os tradutores em parceria com atores, escritores, poetas, cantores e bailarinos. Pretendíamos garantir para o texto traduzido o frescor, vivacidade e atualidade oriundas da pujança do contemporâneo. Cada dupla ocupou-se de uma personagem para modelar a sua identidade verbal. Esse procedimento eliminou um problema grave na transposição da escrita de teatro em qualquer língua, a dicção particular da *persona* forjada em bigorna poética e que revela, pelas palavras, o caráter peculiar de cada uma delas.

Coube – depois da tradução das duplas e levadas em consideração as idiossincrasias de cada papel – ao *diretor de tradução*, a harmonização do léxico, da sintaxe, do tom, enfim, da

---

8 Os *performers* a que nos referimos são entendidos em sentido *lato*, a saber, os diretores, encenadores, músicos, atores, iluminadores, figurinistas, enfim, a trupe executora da cena.

λέξις de cada papel. Este diretor agiu como um maestro, e, como tal, foram controlados todos os resultados e harmonizadas todas as personagens. Concluída a tradução, o texto foi submetido a uma atriz também leitora da língua grega, para uma primeira avaliação e, a partir daí, recomeçou-se todo o processo de modo que os tradutores pudessem ouvir seus textos pela boca de outrem e, com surpresas, ora felizes ora enfurecidos, eles mesmos faziam, conjuntamente com a atriz, os ajustes necessários para a encenação. Nesta etapa o texto foi posto à prova do concreto antes de ser adotado no cotidiano da preparação dos atores profissionais.

Ajustes feitos, o material foi entregue aos *atores de fato* para memorização e encenação. Esse foi o momento mais crítico: a ocasião de verificar-se a qualidade de palco de cada palavra dita. Quantas pesavam, mal soavam, arrastavam-se no chão! Quantas modificações a cena exigiu! Quantas contendas entre todos! *Atores de tradução* e *atores-de-cena* buscavam seu estrelato e, na disputa, nunca se ouviu tanto a palavra 'meu'. Todavia, nada soava como se supunha ter sido traduzido. Assustamos, sofremos, amamos e odiamos.

2. O ocultamento dos tradutores

Do ponto de vista intrinsecamente coletivo do ritual religioso, social e político dedicado ao deus Dioniso, levar os *atores-tradutores* e *atores-de-cena*, de uma cultura personalista como a nossa ao desempenho tradutório conjunto foi um exercício de crueldade, pura *omofagia*. O diretor de tradução passou a atuar como um sacerdote na prática do sacrifício. A severidade se instaurou pela intervenção drástica no texto dos tradutores/atores e, dessa forma, vimos a cor do dilaceramento ritual dionisíaco. Nada do resultado anterior foi mantido integralmente. O diretor de tradução, com técnicas inspiradas nas teorias literárias de desconstrução, alteridade e estranhamento, hospitalidade, realizou o *sparagmós*/*σπαραγμός* (dilaceramento ritual) de forma que fosse possível desintegrar, despedaçar egos e personalidades na tradução coletiva. Que voz nenhuma sobressaísse nem fosse identificada! A decisão final competiu aos *atores-de-cena*.

Pensamos que este foi um processo produtivo para alcançar uma elocução trágica sob o patronato de Dioniso, o deus da exuberância e da ausência, da vida, da destruição e da morte.

Por isso guardamos na tradução ambas as facetas do deus, a privação e a exuberância. Cenas cômicas e cenas trágicas lá estão, como o autor determinou pela presença de alguns marcadores, a saber, as ironias, os usos linguísticos inesperados, as lacunas, tudo pronto para ser preenchido por outros marcadores, os não linguísticos, visto que, se existe apenas um desses elementos, o texto não se completa. Decerto, o texto teatral exige o concurso ativo e criativo de muitos na sua produção, realização e espetacularização; surgiu de uma desconstrução do indivíduo para a ereção de um corpo coletivo.

Entretanto, também o ocultamento perseguido não foi invenção nossa. O *modus operandi* deveu-se a uma indicação de Platão, *República* (392a-394e). Para o filósofo, o texto teatral conforma-se como uma narrativa em que é hábito o autor se esconder sob uma máscara, uma *persona* que atua e profere palavras por ele, uma personagem que surge no corpo de outrem. Isso nos pareceu muito interessante e tomamos como referência. Seríamos teatrais, ficaríamos todos escondidos atores e tradutores. O ocultamento que se deu na Antiguidade, por parte do autor, foi respeitado, e a tradução foi assinada por um organismo misturado e enorme, a *Trumersa*. Particularmente, vale notar que, na tragédia grega, a escamotagem vai além da máscara. Com apenas três atores permitidos (excetuando, obviamente, o coro), utilizava-se o artifício das máscaras, que possibilitava, sem grande dificuldade, a permuta de personagens variados em poucos corpos, o que, por sua vez, admitia a contingência de um só homem fazer o papel de algoz e vítima no mesmo espetáculo, e, nesse caso, a voz, o traço de identidade mais nítido era aquele que, esperava-se, carecia, ele também, ser mascarado de todas as maneiras possíveis (DAMEN, 1989, p. 317).

Tomando o paradigma à risca, o tradutor se ocultaria o mais possível, inclusive no ato de produzir um texto escrito que finge ser texto oral. As formas de mostrar os diversos registros e a oralidade (com léxico de uso corrente, aglutinações provocadas no fluxo contínuo da fala, repetições, uso específico de pronomes da 2ª pessoa e sintaxe interrompida), marcas que julgamos essenciais para se colocar um texto escrito sob a máscara de texto oral, foram perseguidas com zelo. Quanto ao registro, há uma paradoxalidade intrínseca no texto trágico. Aristóteles, na *Retórica* (1404b), afirma que a tragédia tem a dicção altaneira alcançada pela linguagem ornamentada, mas afirma igualmente que Eurípides teria utilizado

a linguagem de todos os dias; o mesmo estagirita indica, aparentemente e de forma contraditória, que *o trágico é para espectadores "vulgares"/ τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους* (*Poética*, 1462a, 3-4). Essa paradoxalidade manifesta-se igualmente na função da partitura escrita para ser oralizada; do mesmo modo, essa referência nos manteve atentos[9]. Reproduzindo tal funcionamento, vestimos o disfarce textual para dizer o sublime, ora de modo excelso, ora de forma corrente, e para permanecer no ponto máximo de tensão entre o oral e o escrito, o poético e o prosaico.

3. Identidade verbal das personagens

Provavelmente a estratégia que mencionamos, de um indivíduo representar mais de um papel na mesma peça, seria um resquício da tradição homérica, que atribuía falas para papéis variados, em discurso direto e formular, pela *performance* de um só rapsodo. Contudo, há uma diferença notável: em Homero, um único texto aplicava-se aos diferentes papéis. Por exemplo, uma sentença qualquer pode ser atribuída ao Atrida e ao Laertida. Isso significa que a fala não os distingue, eles não têm nem um vocabulário nem uma sintaxe própria. O que os distingue não são as afirmações a eles concedidas, mas a voz que os anuncia e os epítetos que os qualificam (WISE, 1998, p. 29). Registre-se, portanto: se os rapsodos cantam com uma única voz (ainda que impostada de diferentes modos), no teatro, o ator e sua voz erigem – juntamente com o texto – a diferença de um papel (CAPONE, 1935, p. 19)[10]. Mas insistimos: as diferenças das personagens com a escrita particularizada para cada uma foram antes garantidas nas palavras do autor, o que mostra a importância tal como uma

---

9 "De fato, o iambo é o mais coloquial dos metros. Prova disso é usarmos mais iambos na conversa uns com os outros e raramente – apenas quando fugimos do tom coloquial – os hexâmetros" (1449a, 23-28). Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena.

10 Capone postula a apuração na técnica vocal, quer para falar continuamente num fôlego só (*eîrai apotáden, apneustí*), quer para uma recitação simples (*katalogé*), uma dicção melodramática (*parakatalogé*) ou um canto (*mélos*). A importância da voz para o *hypokrités* é, segundo o estudioso italiano, inquestionável.

partitura musical do texto conferido a cada função-papel. Dessa forma, os textos das personagens têm marcas particulares para cada uma; eles mesmos se apresentam como personagens feitas de letras, palavras, sintaxe: "espírito e letra". Retornando à questão dos atores versáteis, com base nos rapsodos homéricos, não há dúvida de que os profissionais do teatro estavam bem treinados para emitir o canto para seus personagens de forma distinta por meio da modificação de sua voz. De qualquer forma, se não fosse possível um registro mais agudo ou grave, uma languidez ou rispidez, havia a garantia de um texto apropriado e diferente para cada papel (DAMEN, 1989, p. 322). Veja-se então a importância de traduções que preservem as marcas sutis das diferenças entre as personagens, ainda que admitamos que o texto dramático não seja autônomo e que o ator tenha uma participação basilar na construção da personagem cênica.

Mas como efetivamente poderíamos fazê-lo? Como caracterizar a personagem já na tradução? Tomemos um trecho modelo, a cena do frígio fugitivo em *Orestes*, de Eurípides. Porém, antes de apresentá-la, citamos três comentários, de séculos diferentes, para justificá-la aqui. O primeiro texto é de Matthew Wright, o outro de Bernard Chauvet e, finalmente, vem o de Frederick Apthorp Paley.

> O início da penúltima cena do Orestes é um dos momentos mais excêntricos da tragédia grega. Dentro do palácio, longe da visão do público, Orestes e Pílades deram sequência a seu plano de assassinato de Helena e de seus servos. Gritos mortais (ou gritos que soaram como se fossem mortais) acabaram de ser ouvidos: o que aconteceria depois? Convencionalmente no gênero e de acordo com a expectativa do coro – que deseja ver os cadáveres ensanguentados vindos de dentro da casa (1357-1358) – somos levados a esperar a horrorosa exibição do corpo de Helena sobre o *ekkyklema.* Ao invés disso nos vem a entrada surpresa de (1369) um escravo frígio, que se precipita na cena e entrega uma espécie de discurso de mensageiro em uma sofisticada ária operística. (WRIGHT, 2008, p. 5)

Se Wright marca o anticonvencional da cena, Chauvet destaca a sua importância e particularidade:

> [a] monódia do Frígio em Orestes ocupa um lugar à parte no *corpus* dos textos trágicos dos gregos e sua singularidade não deixou de provocar, em todo esse tempo, a curiosidade

> dos comentadores. Três aspectos são particularmente impressionantes e muito frequentemente evocados: o primeiro se atém à natureza rítmica e melódica da passagem; o segundo, à sua função equívoca de relato, de canto, de entreato próximo da bufonaria devido ao caráter híbrido, a ela atribuído e simultaneamente cômico e trágico; o terceiro, enfim, diz respeito à personagem do Frígio, ele mesmo um escravo covarde e refinado, eunuco, "nem homem nem mulher" como o define Orestes (v. 1528), e que recebe aqui uma cena para a mais longa monódia da peça. (CHAUVET, 1996, p. 151)

E Frederick Paley, igualmente, mostra-se impressionado pela surpreendente proposta do dramaturgo, garantindo que à sua época os comentadores não tinham interpretado bem a inclusão da cena no texto euripidiano:

> A introdução de um eunuco de Troia, como o narrador de eventos ocorridos dentro da casa e o uso de versos em métrica tão irregular não tem paralelo nas tragédias remanescentes, estratégia ousada por parte do poeta. Esta fala tem sido considerada, por muitos, o ponto fraco da peça. De fato, a visão de um homem, 'voando' por sua vida, com gestos e vestes típicos de sua nação, poderia ter sido suficientemente eficaz, mas sua parte é bastante alongada, além do que está preenchida com nomes Helênicos e lendas para soar estritamente natural. [...] Hermann (Praef. p. xiii) declara uma grande admiração pela cena, e sustenta que não é só artisticamente elaborada em relação aos metros, mas que o papel do frígio foi encenado pelo protagonista (cf. p. xvi). (PALEY, 1860, p. 311)

Da peça, vamos relatar e apreciar somente 23 dos 134 versos que compõem a monódia e, assim, demonstrar nosso trabalho. Entendemos que a personagem surge de chofre, fazendo acrobacias no alto do telhado. Ela está afoita e interessada em salvar a sua pele. Isto nos leva a pensar que o longo texto narrativo desta personagem pode vir com pinceladas de precipitação que desembocam em humor e sarcasmo às vezes garantidos, por exemplo, por uma cumplicidade velada, uma distância exagerada ou até uma familiaridade inadequada. Evidentemente a assunção da personagem como tal descodifica o trágico, mistura os gêneros e subverte os valores (CHAUVET, 1996, p. 151). Acrescente-se que a identidade verbal de tais passagens nos leva a repensar de forma muito séria e crítica tudo o que se disse sobre a construção da

tragédia com um gênero sombrio, pesado, grave e enfadonho. Isto deve se refletir na tradução. O frígio é ridículo e histérico. Personagem semelhante incorporou o mensageiro em cena análoga na *Medeia* de Eurípides em nossa tradução. Nas encenações, pudemos testemunhar sua função no corpo do texto-espetáculo. Constatamos que estes longos monólogos, feitos para personagens que atuam como mercenários da notícia, servem de alívio para o espectador. Eles provocam o riso, mas não se desviam da ação trágica, pois ser ridículo e histérico é ser também trágico. Nosso espetáculo de *Medeia* durou o tempo previsto de duas horas para a realização na íntegra e poucos foram os que deixaram o recinto da apresentação gratuita que ocorria em espaço ao ar livre com anfiteatro lotado. E se, nas montagens de tragédias, o coro, via de regra, é eliminado juntamente com, pelo menos em parte, a fala dos mensageiros, tivemos a oportunidade de apreciar que na *Medeia* da *Truπersa*, a parte completa do coro e do mensageiro foram as mais apreciadas. Alguns espectadores, acabada a tragédia, de volta para casa, foram cantando trechos do coro; alguns outros interromperam a fala do mensageiro e, entusiasmados e inadvertidamente, deram, de pé, início a uma salva de palmas. Portanto, da mesma maneira e com a mesma função de entreato cômico, surge a identidade de um frígio a contar o ocorrido no palácio. A fala aqui apresentada não passou pela experimentação de palco, haverá de se modificar ainda:

Φρύξ
Ἀργεῖον ξίφος ἐκ θανάτου πέφευγα
1370
βαρβάροις ἐν εὐμάρι-
σιν, κεδρωτὰ παστάδων ὑπὲρ τέραμνα
Δωρικάς τε τριγλύφους,
φροῦδα φροῦδα, γᾶ γᾶ,
βαρβάροισι δρασμοῖς. 1375
αἰαῖ!
πᾷ φύγω, ξέναι, πολιὸν αἰθέρ᾽ ἀμ-
πτάμενος ἢ πόντον, Ὠκεανὸς ὃν
ταυρόκρανος ἀγκάλαις
ἑλίσσων κυκλοῖ χθόνα;
Χορός
τί δ᾽ ἔστιν, Ἑλένης πρόσπολ᾽. Ἰδαῖον κάρα;
Φρύξ
Ἴλιον Ἴλιον, ὤμοι μοι,
Φρύγιον ἄστυ καὶ καλλίβωλον Ἴ-
δας ὄρος ἱερόν, ὥς σ᾽ ὀλόμενον στένω
ἁρμάτειον ἁρμάτειον μέλος 1385
βαρβάρῳ βοᾷ δι᾽ ὀρνιθόγονον
ὄμμα κυκνοπτέρου καλλοσύνας, Λήδας
σκύμνου, δυσελένας
δυσελένας,
ξεστῶν περγάμων Ἀπολλωνίων
ἐρινύν: ὀττοτοῖ! 1390
ἰαλέμων ἰαλέμων
Δαρδανία τλᾶμον Γανυμήδεος
ἱπποσύνᾳ, Διὸς εὐνέτα.

Frígio
Arg! Espada grega! Da morte me
safei!
Com sapatinhos bárbaros,
pelos caibros de cedro do pórtico,
pelos frisos dóricos,
fugaz, fugaz, gaa... zaaz...
bárbaras corredeiras!
Aiaii!
Fujo pronde, estranjas? Em rasante
prô éter brilhante ou prô mar? Prô
oceano cabeça-de-boi que nos braços
enlaça e circula a terra?
Coro
Que há, cara de troiano, escravo de
Helena!?
Frígio
Ílion, Ílion, ôi eu!
Frígia altura e sacro monte Ida
belezuras de solo fértil! Como choro
sua perdição
– carro apertado canta –
com gritaria bárbara... por causa da
passarinha
de Leda, cisne emplumado, linda
visão,
filhote de desgraça, des... Helena,
Des... Helena
dos lustrosos mármores apolíneos,
erínia! Êta eu, êta!
Ih, lamúria, mureira...
Ó dardânidas – infeliz Ganimedes –
garupas, amantes de Zeus!

Não vamos comentar a tradução, as páginas deste ensaio já lá vão demasiadas; informamos apenas que tentamos preservar a loquacidade de quem se vê livre de uma situação fatal, a irreverência do fugitivo, a volubilidade do acrobata (PULQUÉRIO, 1969, p. 64), a incompletude das frases talvez marcadas por um desequilíbrio de acrobacia, a execração da situação por alguém que "levou a pior" com a guerra.

4. A materialidade verbal e a intertextualidade com a MPB

Mas, ao fim, ao cabo, é preciso, antes de tudo, alcançar a materialidade e a corporalidade da palavra. Por tais motivos, fomos ao encalço de palavras corpóreas na tentativa de reafirmar,

no português, a fusão entre forma e conteúdo tão natural no teatro grego. Agimos na tradução de modo que as palavras se tornem objetos e gestos, materialização de espaços, coisas e ações. Trata-se de buscar um léxico em que a relação significante/significado seja motivada, isto é, buscar que o estrato material acompanhe o conteúdo veiculado. É o que faz, por exemplo, Mário Quintana com o verbo *atravancar* no seu "Poeminha do contra"[11], em que o encontro consonantal "tr" em meio a duas vogais plenamente abertas "a" representam materialmente o "tropeço" do qual se fala. É também o que ocorre com o poema de Manuel Bandeira escrito para a música de Jayme Ovalle. No poema musicado, o poeta emprega o verbo "vai" num longo compasso e, com isso, materializa o voo do azulão[12]. Bandeira, em *Itinerário para Parságada* (1984, p. 83), comenta o processo:

> Essa tarefa de escrever texto para melodia já composta, coisa que fiz duas vezes para Ovalle e muitas vezes para Villa-Lobos, é de amargar. Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: "Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emiti-la nessa vogal." E lá se vai toda a igrejinha do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costumo pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas.

Ora, o que Bandeira propõe é abdicar de seu ofício, ele "põe a poesia de lado" e busca "palavras que caiam bem", "palavras que façam corpo". Instruções inesquecíveis para o tradutor de teatro. Adotando o conselho do poeta, procuramos sempre as palavras que, de certo modo, fazem corpo, marcam presença na cena. Todavia tais recursos não são novos. Aliás, Homero, antes de Drummond, que lutou com as palavras, por primeiro, detectou aquelas que são aladas: "os olhos então cintilam terrível e ela, que fala, diz um *palavrório voador*"[13]. *Ἔπεα πτερόεντα*, *palavrório voador*, essa fórmula é muito utilizada nos poemas homéricos e por meio

---

11 Cf. "Todos esses que aí estão/ atravancando o meu caminho,/ eles passarão.../ eu passarinho!"

12 http://www.youtube.com/watch?v=cpqfZI7QIVg

13 HOMERO. *Ilíada*, I, v. 200-201.

dela os vocábulos se definem como matéria coletiva, volátil, incontrolável, inesperada. Aristófanes, em *Rãs*, menciona igualmente a materialidade de um certo tipo de léxico com algumas palavras pesadas e gordas, outras leves e sutis:

> *Eurípides para Ésquilo*: [...] mas eu, logo, no que recebi de ti uma carpintaria abarrotada de cumeeiras e vocábulos maciços, primeiro, refinei-a, claro e primeiríssimo, e o pesadume aliviei com versinhos e lérias e florinhas brancas... dei-lhes sumo extraído de livrinhos divertidos e depois engraxei com monódias... [14]

E assim, tanto na literatura brasileira quanto na grega, não se faz necessário arrolar exemplos, as palavras têm corpo, movimento e textura, são matéria de carpintaria dramática que, nos dizeres de Aristófanes (*Rãs*, v. 1368-1370), pode ser pesada concretamente: "Vinde! Aqui! Agora! Carece mesmo que eu pese isto: carpintaria de homens poetas vendida como queijos". É por meio delas que no teatro se marca o espaço e o gesto "atoral". "O gesto que possui a propriedade de exprimir as coisas sem as enunciar, sem que elas sejam ditas." (GALLARD, 2008, p. 81). Afinal, na tradução, há que se perceber – e marcar – o silêncio do corpo a falar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARISTOPHANES. *The Frogs*, W. B. Stanford (ed.). London: Macmillan & Co. LTD, 1963.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Parságada*. Brasília: Nova Fronteira, 1984.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro et al (*Tru*π*ersa* – Trupe de tradução). Tradução inclusiva e performativa: dossiê de um processo tradutório. In: *Nuntius Antiquus,* nº 4, Belo Horizonte, dezembro de 2009.

[14] ARISTÓFANES. *Rãs*. v. 939-944.

http://www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/004.10-Trupepersa119-137.pdf

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003

CHAUVET, Bernard. Pour un Phrygien: Oreste, v. 1369-1536. In: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 11, 1996. p. 151-179.

DAMEN, Mark. Actor and character in Greek Tragedy In: *Theatre Journal,* Vol. 41, n. 3, 1989, p. 316-340.

EURIPIDES. *Fabulae.* Tomo III. J. Diggle (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1994.

EURIPIDES. Hercules Furens, Phoenissae, Orestes, Iphigenia in Tauris, Iphigenia in Aulide, Cyclops. In: *Euripides* w*ith an English Commentary*. Volume 3. Frederick Apthorp Paley (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1860/2010. p. 311.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto.* Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOETSCH, Sallie. Playing against the Text: "Les Atrides" and the History of Reading Aeschylus. *TDR* (*The Drama* Review), vol. 38, n. 3, Autumn, 1994, pp. 75-95.

JONG, Irene J. F. de. *Narrative in Drama: the art of the euripidean messenger-speech.* Leiden: E. J. Brill, 1991.

MNOUCHKINE, Ariane. *Sabatina Folha SESC*. In: SESC Belenzinho, 21/10/2011, http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=7geJ5BqFgqQ. Acesso em 12/02/2012.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Trad. de Marcus Marciolino. São Paulo: Editorial Parábola, 2011.

PLATÃO. *A República.* Trad. e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. *Características métricas das monódias de Eurípides*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 1969.

QUINTANA, Mário. Poeminha do contra. In: *Caderno H: Mário Quintana.* Tania Franco Carvalhal (ed.). São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 107.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

WRIGHT, Matthew. Enter a Phrygian (Euripides *Orestes* 1369). *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 48, 2008, p. 5–13.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2004.

Concepções políticas em obras de Sêneca: *De clementia* e *As troianas*

Zélia de Almeida Cardoso*

Figura da mais alta expressão no mundo intelectual romano do século I de nossa era[1], Sêneca não só se destacou como orador, epistológrafo, pensador, divulgador de doutrinas filosóficas, teatrólogo e poeta, como exerceu intensa atividade política, dando sua contribuição ao governo e deixando extravasarem-se, em suas obras, importantes ideias concernentes aos detentores do poder.

Vivendo num período histórico bastante tumultuado, quando o governo do Império foi exercido pela chamada "dinastia júlio-claudiana"[2], Sêneca fez em seus textos numerosas referências às características daqueles que governam, às vicissitudes que enfrentam e às qualidades que deveriam apresentar.

* Professora titular de Língua e Literatura Latina (aposentada) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Professora Sênior da USP; Líder do grupo de Pesquisa "Estudos sobre o Teatro Antigo" (USP-CNPq); Sócia Honorária da SBEC. OBSERVAÇÃO: O presente artigo é parte da pesquisa *Política, poder e cidadania na tragédia latina*, realizada com recursos oferecidos pelo CNPq, pelos quais reiteramos nossos agradecimentos.

1 Natural de Córdoba, *Hispania*, onde nasceu entre 4 a.C e o ano 1 de nossa era, e morto em 65, Sêneca descendia de uma família ilustre. Era filho de Sêneca, o Rétor, autor de exercícios declamatórios, e de Hélvia, imortalizada pelo filho na *Consolação a minha mãe Hélvia* (SÊNECA, 1992, p. 67-86). Embora de origem provinciana, viveu desde a infância em Roma, onde estudou retórica e filosofia, iniciando-se muito cedo na vida pública. Para o conhecimento mais completo de sua biografia, recomendam-se as obras de P. Grimal, *Sénèque ou la conscience de l'Empire* (GRIMAL, 1979) e de J. Mangas Majarrés, *Séneca o el poder de la cultura* (MANGAS MAJARRÉS, 2001).

2 Sêneca viveu num momento de mudanças políticas, sociais e econômicas e de crises ideológicas e religiosas, que marcaram profundamente a civilização romana. Quando o poeta nasceu, o "século de Augusto" já ultrapassara seus momentos mais gloriosos. Morrendo em 14 d.C., Augusto, que participara do poder supremo por quase cinquenta anos, foi substituído, sucessivamente, por Tibério (14-37), Calígula (37-41), Cláudio (41-54) e Nero (54-68), imperadores cujos reinados foram marcados por atos de violência e tirania.

Preceptor de Nero, após ter ele sido adotado por Cláudio, e conselheiro do jovem imperador, quando este assumiu o poder, no ano 54, Sêneca acompanhou de perto a vida política de Roma no período neroniano e se constituiu numa espécie de "eminência parda" do império. De acordo com Tácito (TAC. *An.* 13, 3), o discurso de Nero pronunciado por ocasião do funeral de Cláudio foi escrito por Sêneca[3], e, conforme Ingeborg Braren[4], possivelmente também teve a orientação do antigo mestre o discurso de posse do novo imperador (BRAREN, 1990, p.16). Iniciado o governo de Nero[5], o filósofo dedicou ao príncipe o tratado *Sobre a clemência* (*De clementia*), obra de teor ético e político que consiste em uma análise das virtudes desejáveis em quem comanda, ressaltando-se entre elas a clemência.

Pierre Grimal, em *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, procurou mostrar que o estoicismo forneceu ao filósofo as bases de suas principais ideias. O estoicismo, para Grimal, sempre foi uma doutrina da ação política. O sábio, conforme os princípios doutrinários, não pode realizar-se plenamente a não ser em sua natureza de ser social. Se na Grécia nem sempre foi possível aos estoicos cumprir seu programa filosófico, o mesmo não ocorreu em Roma onde o estoicismo se adaptou inicialmente às necessidades da República e, depois, às do Principado. E foi com base nessa doutrina que Sêneca escreveu *Sobre a clemência*, o tratado no qual ele mostra sua posição em relação ao poder, acentuando o papel desempenhado pela clemência (GRIMAL, 1979, p. 240-243).

---

3 Conforme observou Tácito (*An.*, 13, 3), Nero foi o primeiro dos imperadores a recorrer à eloquência alheia (*alienae facundiae*): Júlio César era êmulo dos maiores oradores; Augusto falava com fluência; Tibério dominava a arte da oratória; Calígula, em que pesassem suas perturbações mentais, sabia discursar com inegável vigor; Cláudio era elegante e ponderado em seus pronunciamentos públicos. Cf. DION CASS., 59,22 e TAC., *Ann.*, 11,15.

4 Ingeborg Braren, em sua "Introdução ao tratado sobre a clemência" (SÊNECA/ SALÚSTIO, 1992, p.9-36), com base nos *Anais* de Tácito, mostra que no discurso de Nero era apresentado, em linhas gerais, um "projeto de espírito renovador", de um governante que tentaria "coibir os abusos", "limitar a jurisdição legal do soberano, retornar a certos padrões morais antigos" e "restabelecer a diarquia *princeps-senatus*, estendendo ao senado parte de sua antiga autoridade republicana".

5 Para informações sobre o reinado de Nero, sugere-se a consulta a CIZEK, 1972a e 1972b.

Não se pode dizer que esse tratado, o único livro de Sêneca de caráter especificamente político, seja apenas um trabalho de circunstância, uma espécie de parêntese no conjunto da sua obra. Ao contrário – e aqui nos valemos mais uma vez das ideias de Grimal –, é um texto em que "um autêntico pensamento estoico acompanha as especulações sobre a natureza efetiva do poder monárquico", de um poder que deveria fundar-se naquilo que o estoicismo apregoa como ideal humano: a virtude, a excelência moral, a reta razão (GRIMAL, 1979, p. 242-243).

Dirigindo-se a Nero, Sêneca apresenta seu propósito no proêmio da obra, adotando uma postura simultaneamente de filósofo, conselheiro e educador. Segundo suas palavras, ele se dispôs a escrever a respeito da clemência para "desempenhar, de certa forma, a função de espelho"[6] e mostrar ao jovem governante sua própria imagem. Como supremo mandante, diz ele, "o imperador é o árbitro de vida e de morte" de seus súditos. Está em suas mãos "a qualidade da sorte e da posição que cabe a cada pessoa". Por sua boca, "a Fortuna anuncia o que deseja que se reserve a cada mortal". Nenhuma região jamais floresce a não ser com sua "aprovação e condescendência". Milhares de espadas, reprimidas por sua ordem, seriam "desembainhados a um simples aceno" seu. Sua vontade determinaria "que nações conviria que fossem arrasadas até os alicerces, quais as que conviria que fossem transferidas, a quais se daria liberdade e de quais se arrebataria essa mesma liberdade, que reis se tornariam vassalos e quais as cabeças que conviria coroar com honras reais, que cidades se demoliriam e quais as que se construiriam".

Sêneca continua a desenvolver seu pensamento, mostrando que, apesar de ter tantos poderes, nada impeliu Nero a determinar suplícios injustos, "nem a cólera, nem o ímpeto juvenil, nem a imprudência dos homens ou a obstinação que, muitas vezes, acaba com a paciência dos corações mais tranquilos, nem a arrogância nefasta de ostentar poder por meio do terror, mas frequente nos grandes impérios". Sua espada sempre esteve embainhada e até o sangue mais humilde foi poupado com extrema parcimônia. Junto a ele, "todo homem, mesmo aquele a quem tudo falta, foi agraciado com o nome de homem". A severidade do imperador foi

---

6 Todas as citações de *De clementia*, colocadas entre aspas, foram extraídas da tradução do tratado feita por Ingeborg Braren e apresentada em SÊNECA/ SALÚSTIO, 1990, p.39-76.

resguardada enquanto a clemência esteve "de prontidão". E Sêneca conclui: "Cobiçaste uma distinção bastante rara e que até agora não se concedeu a príncipe nenhum, a inocência" (*Clem.* 1, 1-2)[7].

Para Braren, é em *Sobre a clemência* que Sêneca "apresenta a cristalização de suas ideias políticas e uma resposta ao diagnóstico das carências que encontrou em seu momento histórico-político" (BRAREN, 1990, p. 13).

A época em que Sêneca viveu foi realmente bastante especial. Nos anos em que Augusto exerceu o poder (de 31 a.C. a 14 d.C.), o regime político se centralizava na figura do imperador, cujas idiossincrasias se refletiam na máquina estatal; nos períodos subsequentes, dominados pelas figuras de Tibério, Calígula e Cláudio, o pensamento filosófico – aí incluído o pensamento político – se empobreceu em decorrência de fatores diretamente ligados à personalidade desses imperadores e a seu relacionamento discutível com o povo e os intelectuais. Após a morte de Cláudio e a ascensão de Nero ao poder, era chegado o momento de abrir-se espaço a conjeturas filosóficas. Ainda segundo as palavras de Braren, foi a necessidade de preencher o vazio ideológico que "fez com que a lucidez de Sêneca propusesse uma teoria política de poder absoluto, fundamentada em um ideal caracterizado por uma virtude, a *clementia*" (BRAREN, 1990, p. 14).

Em *Sobre a clemência* Sêneca "formula uma teoria de governo autoritário", mas propõe a clemência como "componente humanístico indispensável para que um governante tenha êxito no exercício do poder", projetando-a como "ideia-força para dar novo vigor ao regime governamental" (BRAREN, 1990, p. 14-15).

Braren discute de forma exaustiva o conceito romano de clemência[8]. De acordo com ela,

---

7 A palavra *inocentia* é empregada não com o significado de *ingenuidade* ou *ignorância*, mas, em seu primeiro sentido: qualidade daquele que não é capaz de praticar o mal, ausência total de culpa.

8 Para Braren, as primeiras referências à clemência, como virtude indispensável ao governante, aparecem em Cícero (CIC. *Rep.*2,27); autores posteriores, tais como Tito Lívio (33,12,7) e Aulo Gélio (GEL. *N.A.*6,3,52) a ela se referiram quer considerando-a como uma das virtudes cultuadas pelos antigos romanos, quer nela vendo uma virtude de "utilidade pública". A noção de clemência, que em César (*B.G.* 6,43) e Virgílio (*Aen.* 6,851-853) pareciam equivaler a certa magnitude de espírito (*magnitudo animi*) que leva a tratar os vencidos com comiseração, poupando-os de castigos pesados, tem seu sentido

> É um desses conceitos que representam todo um processo ideológico no sentido de que, em *clementia*, temos um termo simples que apresenta diversas ideias. Ora é um atributo político do soberano, ora é uma medida exclusivamente jurídica, ora é uma virtude de um ser essencialmente humano. Na verdade, o conceito senequiano de *clementia* é um complicado mecanismo exatamente porque obedece a múltiplas intenções. Nele encontramos a intenção pedagógica subjetiva de Sêneca, que é a formação do chefe de Estado, mais a formulação teórica objetiva de considerar a *clementia* como um instrumento político do soberano e, ainda, um instrumento jurídico deste mesmo soberano. (BRAREN, 1990, p. 20)

A proposta de Sêneca seria, pois, apresentar a clemência como a virtude do governante absoluto, que faz com que ele se diferencie do tirano, e como a virtude que garante ao soberano segurança para a preservação do Estado, tornando-o semelhante aos deuses. Em alguns momentos do texto senequiano, a clemência parece assemelhar-se à misericórdia (*misericordia*), contrapondo-se à severidade (*seueritas*); em outros, associa-se à severidade; em outros ainda é uma decorrência de outras virtudes, tais como a constância e a paciência. É, como se pode verificar, uma virtude complexa que une a temperança de espírito de quem tem o poder de castigar à brandura de um superior ao infligir uma punição; é a moderação que retira alguma coisa de uma penalidade merecida e faz desviar uma punição antes da execução.

O modelo de soberano proposto por Sêneca seria o daquele que age com clemência, sendo que a insistência na focalização dessa clemência, "com seus componentes humanístico, político e jurídico, demonstra a preocupação do filósofo com a formação moral do chefe de Estado" (BRAREN, 1990, p. 23).

Nas tragédias senequianas, em diversos momentos a clemência do governante volta a ser colocada em foco, contrapondo-se a figura do tirano à do rei brando e clemente, cuja personalidade e atitudes têm pontos de contato com a figura do chefe proposta em *Sobre a clemência*. Parece que Sêneca, ao aceitar que o soberano tivesse um poder absoluto, procurava "suavizar" essa atitude, preconizando as virtudes que ele deveria ter e que dele fariam um

---

amplificado em Sêneca, para quem a clemência atinge outro estatuto (BRAREN, 1990, p. 17-23).

"bom rei", oposto ao "mau tirano". Não se espera, portanto, que nas tragédias – que exemplificam de forma metafórica o pensamento doutrinário senequiano – se encontrem críticas negativas ao sistema absolutista. As críticas se limitam, às vezes de forma explícita, às vezes apenas nas entrelinhas, ao que diz respeito ao comportamento dos maus governantes.

Se atentarmos para as características dos detentores do poder nas tragédias, verificamos um fato curioso, embora perfeitamente explicável, dado o gênero dramático em que se inserem tais textos e ao papel de desencadeadores da catástrofe, desempenhado muitas vezes por aqueles que dominam: são poucos os exemplos de "bons reis"; as mais vezes as figurações de governantes têm os nítidos traços que caracterizam os tiranos[9]. É o caso de soberanos despóticos, prepotentes, opressores, violentos, brutais, injustos, cruéis, ou, ainda, por governantes usurpadores do poder, que se arrogam uma autoridade real sem ter direito a ela. São exemplos de tiranos Atreu, presente em *Tiestes*, Édipo, na tragédia homônima, Lico, em *A loucura de Hércules*, Etéocles, em *As fenícias*.

Fazendo reflexões sobre o tema, em *Le théâtre de Sénèque*, Léon Herrmann assinala que o bom governante, segundo as tragédias, é o que pratica não só a clemência (*Tro*. 327), mas também a piedade (*Tro.* 352), a justiça (*Oed.* 240; *Thy.* 608), a paciência (*Tro.* 255 ss; 350 ss.) e a moderação (*Tro.* 280; 345; *H. F.* 741), exatamente o que fora aconselhado a Nero em *Sobre a clemência*. Sendo humilde na prosperidade (*Tro*. 261) e firme no infortúnio (*Oed*. 82), o governante que assim age terá o domínio sobre seu próprio ser, o que é próprio do estoico (*Thy*. 336 ss.)[10]. O bom governante não deve ser apenas justo, mas também agir com bondade diante dos infelizes (*Tro.* 695 ss.; *Aga*. 932); deve mostrar mais virtude que os demais, dando o

---

9 Jules Labarbe, em seu artigo "L'apparition de la notion de tyrannie dans la Grèce archaïque" (LABARBE, 1971, p. 471-504), faz algumas reflexões importantes sobre a conceituação de *tirania*. Para ele, a palavra *týrannos* é frequente em textos gregos, aparecendo tanto em sua forma simples como em palavras formadas a partir dela por composição ou derivação. Do grego, a palavra passou para o latim (*tyrannus*) e do latim, para numerosas línguas modernas. A origem dessa palavra é discutível, mas, qualquer que seja seu étimo, quer a palavra seja grega, quer seja importada, há implicitamente em *týrannos* uma ideia de opressão, maldade ou apossamento indevido.

10 Cf. SEN. *Ep.* 113, 30: *Imperare sibi maximum imperium est* ("Governar a si próprio é o mais importante dos governos").

exemplo e sacrificando até mesmo aqueles que lhes são mais caros (*Tro*. 333). Em compensação, ele recebe a recompensa de ser amado pelo povo (*Thy*. 209-210) e de ver seus súditos se dobrarem a seus desejos (*Thy*. 213) (HERRMANN, 1924, p. 506-510).

Ao analisar as ideias políticas contidas nas tragédias, Herrmann procura mostrar que nelas há apenas dois governantes que podem ser considerados "bons": Agamêmnon, em *As troianas*, e, sob certos aspectos, Creonte, em *Medeia.*

Há, porém, a nosso ver, uma grande diferença entre os dois. Agamêmnon, embora não aja exatamente como sugere que deveria agir, lamenta seu passado de violência e arrogância e exalta a clemência dos soberanos ao expor suas ideias: é um *proficiens*, no dizer de Pratt, alguém que está iniciando-se no caminho do estoicismo e que sabe que sua boa sorte é transitória e que o poder real é frágil e vazio (PRATT, 1983, p. 108). Diferentemente, Creonte, o rei de Corinto, não assume nenhuma postura filosófica em relação a sua atitude perante os fatos que se desenrolam na tragédia. Provavelmente Herrmann o considere, "em parte" como um rei "bom", por ter ele "suavizado" o castigo imposto a Medeia, comutando a pena de morte pela expulsão do reino e agindo, portanto, com "certa" clemência. Em muitas passagens da tragédia, porém, Creonte se revela como um soberano despótico e prepotente[11].

Agamêmnon é, portanto, o único rei, presente nas tragédias senequianas, a destacar a importância da clemência para quem governa. Figura bastante singular como construção dramática, sua aparição na tragédia se dá na segunda cena do primeiro episódio, momento em que ele e Pirro, o filho de Aquiles, se confrontam numa acirrada discussão. Ao responder a Pirro, que o interpelara exigindo a imolação da virgem Políxena aos manes de Aquiles, em

[11] Medeia considera Creonte como o único culpado pelo rompimento de seu casamento com Jasão, como alguém que "abusou do cetro", desfez uma união e arrancou os filhos dos braços da mãe (*Med*. 143-146). A comutação da pena não foi uma ideia do soberano e, de certa forma, ele a lamenta. E quando Medeia tenta confundi-lo, lembrando-o de que há uma diferença entre o rei justo e o mero rei, uma vez que o primeiro investiga antes de agir e o último se limita a dar ordens, sem investigar (*Med*. 194), Creonte, ao responder-lhe, revela sua opinião sobre o poder: *Aequum atque iniquum regis imperium feras – Med*. 195 ("Justas ou injustas, tu deves obedecer às ordens do rei"). Todas as traduções de trechos das tragédias de Sêneca são de nossa responsabilidade.

uma espécie de casamento póstumo, Agamêmnon manifesta arrependimento por atitudes anteriores assumidas e condena com veemência a pretensão do jovem.

Sua fala inicial, em resposta à interpelação – na verdade um longo monólogo com mais de quarenta versos (v. 250-291), – é ponteada de reflexões de caráter filosófico e de máximas estoicas pronunciadas com a finalidade de mostrar sua posição: "Quanto maior for teu poder, mais deves suportar pacientemente" (*Tro.* 253)[12]; "É preciso que se saiba, em primeiro lugar, o que o vencedor deve fazer e o vencido suportar" (*Tro.* 256-257)[13]; "Ninguém mantém por muito tempo um poder violento; o poder moderado é duradouro" (*Tro.* 258-259)[14].

As reflexões são feitas, aparentemente, para dar consistência às ideias apresentadas e contribuem, no caso de representação da tragédia, para criar elementos metateatrais no texto teatral, ao trazer a realidade de fora do palco para a que se desenrola, no teatro, diante da audiência[15]:

> Embora a Fortuna enalteça
> a força humana e a ponha no ponto mais alto
> é preciso que aquele que é feliz se modere tanto mais
> e tema as adversidades incertas, desconfiando dos deuses
> que favorecem excessivamente. Aprendi, vencendo,
> que as grandes coisas podem ser destruídas em um momento.
> Troia nos torna orgulhosos e por demais arrogantes? Nós, os dânaos,
> estamos no mesmo lugar de onde ela caiu. Eu o confesso: orgulhoso
> do poder, e violento, eu me conduzi, outrora, além da medida.
> Afastou a minha arrogância o mesmo motivo que poderia
> ter dado coragem a outros: o favor da Fortuna. (*Tro.* 259-269)[16]

---

12 *Quo plura possis, plura patienter feras* (*Tro.* 253).

13 *Noscere hoc primum decet,/ quid facere uictor debeat, uictus pati* (*Tro.* 256-257).

14 *Violenta nemo imperia continuit diu,/ moderata durant* (*Tro.* 258-259).

15 Ao discutir a metateatralidade na tragédia romana, Mario Erasmo mostra que pode haver uma convergência, no teatro, entre a realidade do palco (*onstage reality*) e a da audiência (*offstage reality*), quando ambas coexistem e se completam (ERASMO, 2004, p. 4 ss.). Tal coexistência pode ser observada na fala de Agamêmnon.

16 *Quoque Fortuna altius/ euexit ac leuauit humanas opes,/ hoc se magis supprimere felicem decet/ uariosque casus tremere metuentem deos/ nimium fauentes. Magna momento obrui/ uincendo didici. Troia nos tumidos facit/ nimium ac feroces? Stamus hoc Danai loco,/ unde illa cecidit. Fateor, aliquando impotens/ regno ac superbus altius memet tuli;/ sed fugit illos spiritus haec quae dare/ potuisset aliis causa, Fortunae fauor* (*Tro.* 259-269).

> [...]
> Poderia eu pensar que os cetros são algo mais que uma palavra,
> revestida de um brilho inútil, e que minha cabeleira se ornamenta
> com algo mais que um falso grilhão? Um rápido revés roubará
> tudo isso e talvez não com mil navios ou em dez anos!
> Não é a todos que a Fortuna ameaça com tanta lentidão! (*Tro.* 271-275)[17]

Depois dessas reflexões, ao relembrar os momentos finais da guerra de Troia, Agamêmnon expressa sua decisão em face dos acontecimentos:

> Que permaneça tudo que pode subsistir
> de Troia destruída! A cobrança dos castigos foi suficiente
> e mais do que suficiente. Que uma virgem real morra
> e seja oferecida como prêmio a um túmulo e ensanguente cinzas,
> e que chamem de casamento ao crime atroz de um assassínio
> eu não permitirei. (*Tro.* 285-290)[18]

As ideias externadas parecem indicar que, embora rei dos reis, "dono" absoluto do poder, Agamêmnon se deixa conduzir pela razão e pela clemência e faz valer sua responsabilidade[19]. A declaração de caráter deliberativo, expressa enfaticamente pelo "eu não permitirei" – *non patiar* –, com o verbo na primeira pessoa do singular e no futuro, fecha o período e o verso, parecendo atestar a autoridade e a majestade do rei.

Agamêmnon encerra a exposição com mais uma sentença de caráter ético, agora conclusiva: "A culpa de todos voltar-se-á contra mim. Quem não impede um crime, quando pode, o ordena" (*Tro.* 290-291)[20].

No diálogo que se segue, entretanto, ao discutir com o filho de Aquiles em falas rápidas, muitas vezes construídas sob a forma

---

17 *Ego esse quicquam sceptra nisi uano putem/ fulgore tectum nomen et falso comam/ uinclo decentem? Casus haec rapiet leuis,/ nec mille forsan ratibus aut annis decem:/ non omnibus Fortuna tam lenta imminet* (*Tro.* 271-275).

18 *Quicquid euersae potest/ superesse Troiae, maneat: exactum satis/ poenarum et ultra est. Regia ut uirgo occidat/ tumuloque donum detur et cineres riget/ et facinus atrox caedis ut thalamos uocent,/ non patiar.* (*Tro.* 285-291).

19 Cf. HENRY & HENRY, 1985, p. 61: "In *Troades* the representative of reason is himself a man of power, the Greek comander Agamemnon; his age and heavy responsability in the war just ended fit him to speak for prudent experience".

20 *In me culpa cunctorum redit:/ qui non uetat peccare, cum possit, iubet* (*Tro.* 290-291).

de esticomitias, se de um lado Agamêmnon continua a valer-se de máximas estoicas, que acentuam os deveres do governante[21] – pôr a pátria acima de tudo, agir com honradez, usar da moderação –, de outro, no correr da disputa verbal, ao se enfraquecerem suas razões, ele reage contra as provocações de Pirro com agressões equivalentes, utilizando argumentos pessoais, subjetivos, lembrando a origem espúria do jovem, a insignificância de sua pátria e a aparente covardia de Aquiles, ao deixar o cenário da guerra[22]. Pirro o enfrenta e consegue demolir seus argumentos. Percebendo, ao que parece, a falta de consistência que começa a solapar aquilo que diz, Agamêmnon desiste de continuar defendendo suas ideias; dirige-se pela última vez a Pirro, voltando a acentuar sua clemência, e, abdicando da força que teria para impedir o sacrifício da donzela, evoca o poder dos deuses para decidir a questão. Eximindo-se da culpa pelo que poderia acontecer, manda que seja chamado Calcante, o porta-voz de Apolo, a fim de que se revele a vontade divina: está pronto a cumprir os desígnios do alto, conforme o que diz:

> Na verdade, eu poderia reprimir tuas palavras e dominar
> tua audácia com um castigo, mas minha espada sabe perdoar
> até mesmo os cativos. Que antes se chame Calcante,
> o intérprete dos deuses: se os destinos o exigirem, eu cederei.(*Tro.* 349-52)[23]

O "eu cederei" (se os destinos o exigirem) contrasta surpreendentemente com o "eu não permitirei" (que uma virgem real seja morta) do verso 287, acima citado.

---

21 *Praeferre patriam liberis regem decet* – *Tro*. 332 ("É necessário que um rei ponha a pátria acima dos filhos"); *Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor* – *Tro*. 334 ("O que a lei não proíbe que seja feito, proíbe-o a honra"); *Minimum decet libere cui multum licet* – *Tro*. 336 ("É preciso que deseje o mínimo quem pode desejar muito").

22 Ao analisar essa oscilação, Littlewood considera que as esticomitias encontradas em *As troianas*, ou seja, as frases sentenciosas em que a divergência dos interlocutores se expressa em versos alternados, correspondem mais a uma contraposição entre os dois interlocutores do que à apresentação de clichês de moralismo popular e de uma oposição em relação à tirania (LITTLEWOOD, 2004, p. 40-42).

23 *Compescere equidem uerba et audacem malo/ poteram domare; sed meus captis quoque/ scit parcere ensis. Potius interpres deum,/ Calchas uocetur: fata si poscent, dabo* (*Tro.* 349-352).

Em que pese o fato de já ter sido considerada como um ato de piedade, a submissão de Agamêmnon o converte em uma pessoa instável e frouxa, incapaz de tomar decisões cabais e de sustentar por muito tempo uma posição firme. O governante aparentemente esclarecido, que começara a refletir sobre questões de caráter ético, preocupando-se em fundamentar a prática do mando com uma doutrina de caráter filosófico e em externar seu pensamento com ponderação e segurança, construindo uma "teoria do poder", cede às circunstâncias e reduz sua clemência a mero discurso.

Ela de nada valeu. Calcante revelou a "determinação dos fados" e a donzela Políxena foi condenada ao sacrifício[24].

A leitura das tragédias possibilita a verificação de que, para Sêneca, a tirania, qualquer que seja, é sempre má. As paixões que movem os tiranos, opondo-se à razão e ao equilíbrio dela decorrente, são as causadoras das catástrofes. Os bons governantes são aqueles que apresentam as qualidades necessárias para o exercício do poder: de um lado, a brandura, a suavidade, a clemência (e nisso as ideias expressas por algumas das personagens coincidem com o que foi dito em *Sobre a clemência*); de outro, a benevolência e o bom relacionamento com os súditos; de outro, ainda, a conformação com a sorte – uma ideia tipicamente estoica –, a falta de ambição e a coragem.

Valendo-se do texto poético, o filósofo o utiliza de forma pragmática, dele se servindo como um importante meio para a divulgação de seu pensamento[25]. As tragédias, portanto, a nosso ver,

---

24 Ao analisar a teatralidade das tragédias, em seu ensaio "Staging Seneca", Wilfried Stroh faz referências à instabilidade de Agamêmnon, passando de uma postura aparentemente firme a uma concordância com Pirro, e levanta a hipótese de ter sido o rei ameaçado pelo jovem, o que seria visualizado no espetáculo (STROH, 2008, p. 205).

25 A utilização do teatro de Sêneca como "material didático" tem sido bastante discutida por estudiosos do assunto. Curley afirma: "But if the drama is understood and practiced merely didactic, it is not drama, as I understand it. The drama teaches, not by championing one conception of virtue over others, or one view of the world over others, but by allowing both actor and audience to re-create the process bt which human beings are always learning, namely, by simultaneously acting and observing their actions. In so far, therefore, as Seneca reduces the drama to a didactic device, he is not respecting the essence of his medium" (CURLEY, 1986, p. 15). Florence Dupont, na Introdução de *Les monstres de Sénèque*, obra em que vai defender o caráter absolutamente teatral das tragédias senequianas, pergunta enfaticamente: "Autrement dit, Sénèque aurait-il caché sous huit titres de tragédie des traités de

complementam, como parábolas e *exempla*, aquilo que Sêneca dissera em seu tratado, e deixam entrever tanto sua formação filosófica, ampla e profunda, como a enorme experiência por ele adquirida na vida pública, nos cargos políticos que exerceu, no convívio com a corte, no enfrentamento de problemas, no contato diário e íntimo com o poder.

Abreviaturas de nomes de autores e obras

A. GELL.	*N.A.*	AULUS GELLIUS. *Noctes Atticae (Noites áticas)*
CAES.	*B.G.*	JULIUS CAESAR. *De bello Gallico* (*Sobre a guerra nas Gálias*)
CIC.	*Rep.*	CICERO. *De republica (Sobre a república)*
DION CASS.		DION CASSIUS *(História romana)*
SEN.	*Clem.*	SENECA. *De clementia (Sobre a clemência)*
	Ep.	_____. *Ad Lucilium epistulae (Epístolas a Lucílio)*
	Med.	_____. *Medea* (*Medeia*)
	Tro.	_____. *Troades (As troianas)*
SUET.	*Cal.*	SUETONIUS. *Caligula (Calígula)*
	Ner.	_____. *Nero (Nero)*
	Tib.	_____. *Tiberius (Tibério)*
TAC.	*An.*	TACITUS. *Annales (Anais)*

REFERÊNCIAS

AULU-GELLE. *Les nuits attiques.* Texte ét. et trad. par R. Marache. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

BARDON, Henri. *Les empereurs et les lettres latines, d'Auguste à Hadrien*. Paris: Les Belles Lettres, 1968

BRAREN, Ingeborg. "Introdução ao *Tratado sobre a clemência*". In: SENECA/ SALÚSTIO. *Tratado sobre a clemência* (Intr., trad. e notas de I. Braren)/ *A conjuração de Catilina/ A guerra de Jugurta* (Intr. e trad. de A. S. Mendonça). Petrópolis: Vozes, 1990. p. 9-36.

CESAR, Jules. *Commentaires sur la guerra des Gaules.* Texte ét. et trad. par L.A. Constans. Paris : Les Belles Lettres, 1972.

CICERON. *De la république. Des lois.* Trad. nouv., notice et notes par C. Appuhn. Paris: Garnier, 1954.

CIZEK, Eugen. *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques.* Leiden: Brill, 1972a.

CIZEK. *Néron.* Paris: Fayard, 1972b.

vulgarisation philosophique?" A resposta é dada por ela um pouco mais adiante (p. 20): "La tragédie n'avait pas de fonction didactique, chacun y prenait ce qu'il voulait" (DUPONT, 1995, p. 10).

CURLEY, Thomas F. *The nature of Senecan drama.* Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1986.

DION CASSIUS. *Histoire romaine*. Texte ét. et trad. par M.L. Freyburger & J. M. Roddaz. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

DUPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.

ERASMO, Mario. *Roman tragedy. Theatre to theatricality.* Austin: University of Texas Press, 2004.

FITCH, John G. *Seneca.* Oxford: Oxford University Press, 2008.

GRIMAL, Pierre. *Sénèque ou la conscience de l'Empire*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

HENRY, Denis & HENRY, Elizabeth. *The mask of power. Seneca's tragedies and Imperial Rome.* Warminster: Aris & Phillips; Chicago: Bolchazy-Carducci, 1985.

HERRMANN, Léon. *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

LABARBE, J. L'apparition de la notion de tyrannie dans la Grèce archaïque. *L'Antiquité Classique*, tome 40, 2ème fasc., 1971, p. 471-504.

LITTLEWOOD, Cedric A.J. *Self-representation and illusion in Senecan tragedy.* Oxford: Oxford University Press, 2004.

MANGAS MAJARRÉS, Julio. *Séneca o el poder de la cultura*. Madrid: Editorial Debate, 2001.

PRATT, Norman T. *Seneca's drama.* Chapel Hill: The University of North Caroline Press, 1983.

SENECA. *Cartas consolatórias*. Trad. de C.F.M. van Raij. Campinas: Pontes Editores, 1992.

SENECA. *Lettere a Lucilio*. Trad. e note di G. Monti. Milano: BUR, 2001.

SENECA/ SALÚSTIO. *Tratado sobre a clemência* (Intr., trad. e notas de I. Braren)/ *A conjuração de Catilina/ A guerra de Jugurta* (Intr. e trad. de A. S. Mendonça). Petrópolis: Vozes, 1990.

SENEQUE. *De la clémence*. Texte ét. et trad. par F. Préchac. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

SENEQUE. *Tragédies*. Texte ét. et trad. par L. Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

SUETONE. *Vie des douze Césars.* Texte ét. et trad. par H. Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

STROH, Wilfried. Staging Seneca: the production of *Troas* as a philological experiment. In: FITCH, J.G. *Seneca.* Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 195-220.

TACITE. *Annales*. Texte ét. et trad. par P. Wuilleumier. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

TITE-LIVE. *Histoire romaine.* Trad. nouv. avec introd. et notes par E. Lasserre. Paris: Garnier, 1944.

Antígona: o desafio do dever

Mário Augusto da Silva Santos*

A tragédia grega deveria revelar as dores humanas e, pela empatia com os espectadores, suscitar temor e pena. Sua ação no palco era patética porque produzia sofrimento, dores agudas, ferimentos, destruições. O objetivo deveria ser o de realizar a catarse de tantas emoções. Por outro lado, tinha também intenções pedagógicas na medida em que ensinava como era ou como deveria ser o comportamento de seres humanos em meio a situações angustiosas[1].

Além dessas noções disseminadas entre todos os que se debruçaram sobre o drama grego, convém ainda reter as reflexões de Jean Pierre Vernant quando enfatiza dois elementos da tragédia: o individual e o social. No primeiro, está o reconhecimento de que a ação do indivíduo não é movida pela coação de outrem ou resulta de alguma perversão ou de vícios próprios, mas provém de um erro que qualquer ser humano pode cometer em uma dada situação. O elemento social nos remete às contradições da sociedade, às suas tensões e conflitos (VERNANT, 1991).

Se for exagero atribuir eternidade à tragédia grega, pode-se, porém, reconhecer que, dentre as realizações artísticas do mundo, ela está entre as que têm mais forte o toque da perenidade e da universalidade. Através dos tempos, ela se tem projetado como inspiração de todos os gêneros artísticos e como fonte de paradigmas éticos, políticos e até científicos, como se vê na Psicanálise.

A tragédia enquanto gênero pode ser definida por algumas características, em oposição a outras. Contudo, em relação à tragédia grega em si mesma, será difícil falar de um tipo puro sem cair na esquematização simplista. Os três grandes trágicos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – guardam diferenças entre si, assim

* Professor de Língua e Literatura Alemã da Universidade Federal da Bahia, atuando também como professor de Língua e Literatura Gregas e Latinas

1 São essas as marcas da tragédia grega que Aristóteles, na sua *Poética*, obra descritiva e normativa, atribuía à tragédia (ARISTÓTELES, 1995).

como nas suas obras há traços que se encontram em algumas, mas não nas demais. Por outro lado, percebe-se a influência de um sobre o outro, mesmo que seja a do inovador Eurípides sobre o conservador Sófocles.

Sófocles foi o mais produtivo e o mais vitorioso dos trágicos gregos. Possivelmente escreveu mais de uma centena de peças e foi o preferido do público: nas competições anuais obteve um número de vitórias muito maior que os outros dois.

Comumente considerado o mais grandioso dos trágicos, Sófocles foi bem representativo da ordem reinante na sua cidade-estado de Atenas. Descendia de família rica e chegou a desempenhar cargos importantes no aparelho governamental. Seria uma postura determinista considerar que seu ideal de equilíbrio e conservantismo generalizado fossem simples decorrências da vivência social do autor. Não só a história da literatura está cheia de bem nascidos rebeldes, assim como, ao contrário, há os que lutam para ascender na sociedade e defendem sua estrutura e seus valores. Também é privilégio de artistas transcender os dados da realidade, contribuindo, às vezes, para transformá-la.

Contudo, é possível aceitar que as tragédias de Sófocles, em conjunto, sofreram influência de um tempo de equilíbrio e bem estar usufruídos por Atenas no século de Péricles e que tal situação teria passado a constituir o seu ideal. Ele próprio afirmava distanciar-se dos tipos grandiosos de Ésquilo e dos tipos demasiadamente "realistas" de Eurípides, procurando, assim, criar personagens como deveriam ser os seres humanos (ROSTAGNI, 1954). Isso, contudo, não o torna menos comprometido com a realidade em que vivia e que ideologizou como a melhor.

Mas a própria procura de equilíbrio, a inclinação para a *σωφροσύνη*[2], tornam difícil, às vezes, uma caracterização da obra de Sófocles. Reconhecem-se dentro dela certas divergências: ora, predomínio da harmonia, da serenidade, do equilíbrio; ora, do dissídio, da desconfiança, do sofrimento. Entretanto, não estaria em tais divergências a própria grandeza das suas tragédias e não seriam elas a marca da sua arte? Esta, se, de um lado, escapa a

[2] A *σωφροσύνη*, como muitos outros vocábulos do Grego Antigo, tem uma gama de significados: era um estado de espírito de sanidade, mas podia indicar também prudência, bom senso, moderação, temperança, modéstia, simplicidade.

definições cômodas, por outro, reflete as próprias contradições e conflitos da sua sociedade que ele buscaria solucionar através da idealização do equilíbrio.

O ponto alto da criação de Sófocles foram os caracteres. São eles que sobrevivem até hoje no nosso mundo já tão distante do mundo do autor. São "personagens redondas", de carne e osso, são seres humanos dotados de paixões e não meros estereótipos, "personagens planas", figuras de papel que se apagam quando se escurece o palco. Mas, como são caracteres, representativos de princípios e de ideias, são, ao mesmo tempo, tipos ideais.

Outro aspecto a considerar é o dado significativo de que, ao criar figuras autênticas, Sófocles teve de incluir a mulher como um elemento essencial dos confrontos humanos, com importância idêntica à do homem na tessitura da tragédia (JAEGER, 1995). Há divergências a respeito de suas figuras femininas: enquanto se diz que Sófocles, como nenhum outro, soube criar no drama trágico a bondade, a ternura, e o espírito de sacrifício, também se afirma que suas melhores figuras femininas são caracteres viris[3]. Exemplo do primeiro tipo seria talvez Antígona e do segundo seriam Electra e Clitemnestra. É preciso não esquecer, porém, que as citadas qualidades femininas são estereótipos sobre a mulher, e os "caracteres viris" são estereótipos sobre os homens, caracteres que, no caso, são emprestados às referidas personagens.

Sem querer adotar uma postura meramente conciliatória, é possível, no entanto, admitir que Sófocles revela, no conjunto de sua obra, lutas de tendências. Quando se diz que ele tinha como ideal o equilíbrio, e seu modelo de ordem era a ateniense do seu tempo, não se nega que pudesse fazer questionamentos: é possível uma outra forma de equilíbrio?; é dado a alguém rebelar-se contra as normas?; o que acontece quando alguém opõe sua vontade ao complexo de valores políticos, religiosos e morais em que vive? Essa é uma situação angustiosa que ele procura retratar enquanto, diante dela, usa a conduta das personagens de forma pedagógica. A sua *Antígona* é exemplo dessas tensões e contradições: entre a vontade de seguir um dever e a imposição da sociedade.

É possível à vontade ser livre? Ela é mesmo potente? Tal questionamento nem sempre aparece claro em Sófocles. Não está claro, por exemplo, em *Édipo Rei*, onde a vontade está submetida ao jogo da sorte, embora, mesmo que esmagada, ela seja tema

[3] Vejam-se, por exemplo, Rostagni (1954) e Pignarre (1958).

presente. Já em *Antígona*, a vontade é motor da ação. Entretanto, também aí se apresenta a fatalidade. As possibilidades da vontade e a força do destino são elementos recorrentes, subjacentes ou explícitos na obra de Sófocles. Em nenhuma outra tragédia a questão da vontade aparece tão fortemente tematizada como em *Antígona*. Ela foi representada pela primeira vez em 441 a.C. nas Grandes Dionisíacas e recebida pelo público com grande agrado. O sucesso foi tão grande que, por isso, o seu autor teria sido nomeado um dos Dez Generais para comandar a expedição contra Samos em 440. Já perto de morrer, o grande trágico foi homenageado com a representação de dois de seus dramas, e um deles foi *Antígona*.

No século XIX, esta tragédia teve mais importância do que todas as demais. No século XX, perdeu espaço para *Édipo*, certamente por causa da Psicanálise, mas ainda inspirou outras peças teatrais homônimas, como as de Jean Anouilh e de Bertolt Brecht[4].

A trama da *Antígona*[5] de Sófocles é tecida em torno da descendência maldita de Édipo. Etéocles e Polinices, Antígona e

---

4 A *Antígona* de Jean Anouilh estreou em Paris no inverno de 1944, final da ocupação alemã. A acolhida foi entusiástica, mas, no clima de patriotismo exaltado e de ressentimentos contra o invasor estrangeiro, alguns viram a peça como uma espécie de demonstração de simpatia pelos nazistas, e ela chegou a ser chamada de "Antígona fascista", a peça e não a personagem-título. Também se viu uma identificação muito forte entre o autor e Creon, o dono do poder, e isso colocaria o primeiro ao lado da força e dos carrascos nazistas. Hoje, contudo, sobressai na peça de Anouilh seu caráter de resistência à opressão (ANOUILH, 1975).
A *Antígona de Sófocles*, do alemão Bertolt Brecht, foi representada pela primeira vez em l948 e transporta a ação para o ano de l945, final do domínio nazista. Polinices está para ser enforcado como traidor pela sua deserção. Deveriam as irmãs salvá-lo ou negar conhecê-lo? (BRECHT, 1993).
Comparações entre peças teatrais modernas e o texto de Sófocles nos levam a concordar que este não perdeu sua atualidade e o interesse nos estudos literários. Apenas para exemplificar, citemos o artigo de Sônia Aparecida Vido Pascolati (PASCOLATI, 2010) e o de Sara Rojo (ROJO, 2000), nos quais as autoras traçam linhas comparativas entre as peças de Anouilh e Brecht e a personagem Antígona a partir de conceitos do trágico e na linha de estudos de gênero.

5 O nome *Antígona* pode trazer em si o significado de oposição. Seria Αντίγονη, de αντί (em face de, diante de, com o significado de contrário) + γονή (procriação, geração, descendente, raça, família).

Ismene são filhos da união incestuosa entre ele e sua mãe Jocasta. Os dois primeiros se matam pela posse do trono de Tebas, e Creon, irmão de Jocasta, ascende ao poder. Sob ameaça de morte, proíbe que ao traidor Polinices se prestem honras fúnebres. Ele fora inimigo da pátria, cujos restos mortais deveriam servir de pasto aos cães e às aves de rapina. Antígona, porém, sente ser seu dever enterrar o irmão e desobedece ao tio. Surpreendida em seu ato de rebeldia, é condenada à morte.

A primeira interpretação possível é que, na *Antígona*, há duas ordens: a ordem da pólis, representada por Creon; a ordem familiar, representada por Antígona[6]. Ele defende a preservação do político; ela defende os valores afetivos. Pode-se estender esta interpretação e ver a condenação de Antígona como uma revelação do autor de que é necessária a vitória da ordem pública sobre a ordem privada. Daí a submissão final de Antígona a Creon pela força. É assim que o autor a faz morrer. Ela se mantém na sua posição até o fim e morre por ela. Mas morre. É vencida porque a ordem menor tem de se submeter à maior, o particular ao público. Do mesmo modo, pode-se interpretar que a mulher era importante como conservadora dos cultos domésticos e dos valores da família, mas tinha de se submeter ao homem, que era o detentor dos valores públicos e responsável pela ordem da pólis. A *Antígona* recorta momentos em que essas duas ordens se entrechocam.

A ação da tragédia se dá imediatamente em torno do enterramento de Polinices, e é preciso compreender o que isso significava para um guerreiro no universo grego de representações. Aí a heroicidade era de ordem metafísica. O ato heroico se eternizava porque seu agente escapava ao envelhecimento e à morte. Assim, emprestava-se grande valor à juventude e via-se beleza na vida abreviada. Não enterrar o corpo de um guerreiro era ultrajá-lo porque ele perderia logo o aspecto da juventude e da beleza. Ao mesmo tempo, entrava, como elemento poderoso, a crença de que, enquanto o corpo não fosse enterrado, a alma viajaria. Se não fosse dada sepultura ao morto, sua alma ficaria viajando eternamente. O cadáver, além de perder a

---

Contudo, já pode ter sido um nome preexistente à personagem de Sófocles. Antígona era uma irmã de Príamo, rei de Troia.

6 Hegel passa por ter sido o primeiro a ver na *Antígona* a oposição entre esses dois princípios: o advindo da lei do Estado; o proveniente da lei familiar (JAEGER, 1995).

condição humana porque seria despedaçado pelos animais, perderia a de morto porque não descansaria. Seria afastado dos homens porque já não vivia, mas não era morto. Era um ser ou um não ser monstruoso, algo incompreensível, que escapava ao entendimento e que agredia a ordem "natural". Era isso que Antígona não poderia permitir que acontecesse com seu irmão[7].

Em *Ájax*, outra tragédia de Sófocles, a questão do enterramento da personagem-título aparece como um subtema. Seria o castigo determinado por Agamêmnon por ter Ájax destruído os rebanhos destinados a alimentar os gregos durante a guerra contra Troia, pensando tratar-se de soldados inimigos. Convencido por Odisseu a cumprir os deveres para com o heroi morto, Agamêmnon cede, e Ájax é enterrado.

A seguir, passaremos a tratar algumas passagens da Antígona de Sófocles em que se revelam contradições entre as duas ordens, e onde é possível detectar algumas concepções do autor.

Αλλά μοιριδία τις δύνασις δεινά (v. 951)[8]

Ao desobedecer ao decreto do tio, Antígona atentou contra a ordem e a harmonia sociais, mas, ao mandar enterrá-la viva, Creon

---

7 "Quando a morte atinge um ancião – ou um adulto, ou um jovem – sua família realiza escrupulosamente as cerimônias rituais dos funerais que se desenrolam como um drama em cinco atos: toalete fúnebre, sendo o cadáver lavado com óleos perfumados, envolvido em faixas e uma mortalha, deixando o rosto descoberto; exposição do morto (*próthesis*) sobre um leito cerimonial, durante um dia, no vestíbulo da casa, no meio dos gritos e gestos rituais de lamentação (mãos estendidas à frente para os homens, mãos levadas aos cabelos para as mulheres); transporte do corpo (*ekphorá*)...
... De qualquer modo, é essencial para um grego antigo obter uma sepultura, e considera-se não apenas ímpio, mas também como muito perigoso deixar os mortos sem honras fúnebres, pois as almas errantes se transformariam em fantasmas que perseguiriam os vivos" (MAFFRE, 1989, p. 159-161)

8 "Mas o poder do destino é um terrível poder". (Os números entre parênteses nas epígrafes e nos trechos comentados indicam os versos no original, conforme a edição bilingue grego-francês de Robert Pignarre: *Théatre de Sophocle*, 1958). As traduções das epígrafes deste texto e dos trechos comentados de peças de Sófocles são nossas e foram feitas a partir da tradução francesa do original grego.

também feriu princípios religiosos e éticos. Por isso, ambos tiveram de ser punidos.

A punicão seguia-se irremediavelmente ao crime como uma consequência necessária ao equilíbrio. O castigo se dava nesta vida porque os gregos não concebiam julgamentos no além-túmulo. As almas dos mortos iam indistintamente para o Hades, morada de todos e não local de penas para os maus. Era o πάγκοινος Ἅιδας[9].

Em conjunto, a religião grega foi mecânica, isto é, ritualística e não ética, a maior parte do tempo, e, assim, não cabia aos deuses premiar ou punir uma conduta justa ou injusta. Para não desagradar à divindade, o indivíduo deveria apenas prestar-lhe a devida reverência, observando fielmente os ritos tradicionais.

Apesar do ritualismo, a cultura grega estava impregnada pela religião. Havia os cultos oficiais das cidades, os grupais (fratrias, famílias etc) e os individuais. Em todos eles dois elementos eram imprescindíveis: a prece e o sacrifício. No século de Péricles, que foi o de Sófocles, houve desenvolvimento do espírito racionalista entre filósofos e médicos, mas, nem por isso, a religião perdeu sua importância para a maioria esmagadora da população. Outra marca é que, antes do Cristianismo, os gregos antigos jamais tiveram uma religião revelada e, assim, podiam discutir sem dogmas o que os deuses desejavam.

Contudo, é possível que a religião tenha ganhado algum conteúdo ético no tempo de Sófocles. Assim, quando o guarda noticiou a Creon que alguém enterrara o corpo de Polinices, e o corifeu levantou a hipótese de ali estar a mão de algum deus, Creon retrucou: "Quando você viu os deuses honrarem os maus?". Nessa fala parece presente a ideia de prêmios ou castigos divinos aos humanos pelo seu comportamento, mas nesta vida.

De qualquer modo, a religião continuava a não oferecer esperanças de recompensas numa vida futura, e a insubmissão à divindade era castigada na vida terrena. O transgressor pagaria aqui mesmo pelo delito cometido. Uma cadeia de acontecimentos inevitáveis levá-lo-ia à expiação final – o epílogo trágico.

O destino é, pois, o elemento básico nesse processo de culpa e expiação. Às vezes, ele era colocado até acima das divindades e, às vezes, com elas se confundia. O fato é que tudo marcha para um fim pré-determinado, movido pela força invencível do destino. A esta nem os deuses escapam. Canta o coro da *Antígona*:

---

9 O Hades comum a todos.

> A filha dos deuses, a filha de Boreas
> Galopava com os cavalos nas gargantas da montanha.
> Tu vês que também ela foi presa
> Das velhas Parcas eternas, minha criança. (v. 984-987)

O homem não pode mudar o destino, a finalidade última das coisas, que comanda todos os acontecimentos. E o destino faz com que nenhuma ação fique impune. Um crime gera outro crime, o sangue derramado clama por sangue. Nada conseguirá deter a cadeia.

> Ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή[10] (v. 525)

Com essas palavras conclusivas, Creon encerra os argumentos com que tentava demover Antígona do erro em desobedecer às suas determinações.

Creon é a lei, a ordem, a experiência da maturidade, a prudência, o equilíbrio e, talvez, um pouco de cinismo. Por exemplo, diante da inflexibilidade de Antígona, ele pondera que a falta de leveza nos faz tropeçar, acrescentando que o orgulho não assenta em quem depende da boa vontade dos outros. Quando Antígona lhe diz que, em Atenas, todos pensam como ela, mas mordem os lábios para não falar, sua resposta é cínica: e ela não se envergonhava de desconhecer a sabedoria dos que se calavam?

> Ó natureza vil que se submete a uma mulher! [...]
> Escravo de uma mulher, basta de tagarelices. (v. 746 e 756)

As palavras acima são o clímax de um diálogo entre Creon e seu filho Hemon, noivo de Antígona, e são reveladoras dos valores representados pelo governante.

Creon é a razão de Estado, é o princípio da disciplina, da autoridade do pai na família e do chefe político na pólis. Aos interesses particulares e aos sentimentos pessoais ele opõe os deveres públicos. Para ele, alguém colocar seus sentimentos à frente da pátria é crime de um inimigo público. Ao contrário, o bem da pátria é que deveria ser tomado como bem pessoal.

---

10 "Enquanto eu viver nenhuma mulher governará."

Hemon acorre ansioso ao pai para interceder pela sua jovem noiva, e, assim, se inicia um dialogo com palavras respeitosas do filho e afirmação da autoridade do pai. Diz Creon que qualquer um que respeite as regras em sua família saberá fazer respeitar a justiça na cidade. Por isso, era dever defender a ordem e jamais aceitar que uma mulher tivesse o comando e que mais valeria cair sob os golpes de um homem do que ser chamado de vencido por uma mulher.

Mas o filho lhe fala das intrigas, dos murmúrios contra o governante, cuja presença gelava o povo. O filho ouvia a opinião sussurrada dos governados, e esta era de que a ação de Antígona a fazia digna de uma coroa de ouro e não de castigo.

Em seguida, os argumentos de Hemon fazem dele, enquanto personagem, um ser vivo, de certa forma próximo do nosso tempo, como um adolescente a contestar o autoritarismo do pai:

> Mas mostra-te menos inflexível nos teus julgamentos; não creias ser o único detentor da verdade. Os que pensam ser os únicos a ter recebido o dom da sabedoria ou possuir eloquência e gênio ímpares raramente resistem a um exame de sua superioridade. ... não há vergonha em alguém aprender sem cessar e modificar seus julgamentos... vês as árvores que sabem curvar-se e salvar seus jovens rebentos, mas as que permanecem tesas são arrancadas pela raiz... A cidade feita por um só não é uma cidade... seria bonito ver-te reinar sobre um deserto!... Vamos, deixa teu coração ceder e volta atrás em tua decisão. (v. 703-719)

Mas o pai reafirma seus princípios e na sua recusa em ceder, há uma visível rejeição em reconhecer na mulher outro papel que não o determinado pela submissão tradicional à autoridade masculina na sociedade ateniense.

A oposição de Antígona à decisão do tio pode ser vista como a representação de uma tentativa malograda de subverter uma ordem secular, rebeldia que o autor não admite. Tal subversão estaria em levar a esfera privada (da mulher) ao domínio do público (do homem). Daí a exclamação de Creon: "Enquanto eu viver nenhuma mulher governará".

Na cidade-estado grega, da qual Atenas é comumente tomada como protótipo, as mulheres não estavam incluídas como cidadãos. Ao nascer, a criança do sexo feminino tinha recepção diversa da que se dava à do sexo masculino. Como disse um poeta

grego, "um filho sempre se cria, mesmo quando se é pobre; uma filha abandona-se mesmo quando se é rico"[11].

Em Atenas, cuja ordem estava no universo de representações ideais de Sófocles, o lugar da mulher era a casa, e o domínio público lhe era vetado: nem assembleias, nem jogos, nem teatro, nem certos rituais. Isso era apanágio dos homens porque aparecer em público integrava justamente o direito dos cidadãos. Retirá-los da vida pública era uma penalidade porque os reduziria à desonrosa condição de mulher. A grande virtude da mulher ateniense era o silêncio. Assim, em *Ájax*, outra tragédia de Sófocles, quando Tecmessa se dirige à personagem-título e lhe pergunta porque queria ir embora, tão cedo na manhã, se todo o exército ainda dormia, ele lhe responde:

> Mulher, o silêncio é o que cabe às mulheres. (v. 293)

A mitologia e a própria filosofia se ocupavam de mulheres que superavam ou poderiam superar a condição de mero recolhimento ao lar e se desvencilhar do domínio masculino.

Figuras mitológicas eram as ménades, mulheres enlouquecidas por alguma divindade que não tivesse sido devidamente honrada. Era um castigo, que fazia as mulheres levarem os filhos de colo para os montes e devorá-los. Lendas semelhantes falam das *μαινάδες* (desvairadas) que abandonavam as cidades, brincavam com serpentes, matavam animais com as mãos, lutavam com homens e os venciam.

Sócrates admitia mulheres na vida pública, algumas poucas mulheres que poderiam ser mais capazes do que homens. Sendo

---

11 Posidipo, poeta cômico do século III (apud MAFFRE, 1989).
Atenas parece ter sido, contudo, um caso extremo, seguida por outras cidades da área jônica. Já em Esparta, apesar de se ter criado um mundo fechado de homens na esfera política, as mulheres cultivavam o desenvolvimento atlético, pelo qual eram famosas, e não fiavam nem teciam, ao contrário das mulheres das demais cidades gregas. Também contrariamente, em Esparta, podiam herdar e possuir bens.
Já na ilha de Lesbos, área de ocupação eólia muito antiga na Ásia Menor, as mulheres parecem ter ocupado uma posição social muito mais livre do que nas áreas jônicas. Ali poderiam até adquirir instrução requintada, o que permitiu, por exemplo, o florescimento da poesia de Safo.

tais capacidades marcas masculinas, essas mulheres se assemelhariam mais aos homens[12].

Observe-se que a divisão de esferas – a pública dos homens e a privada das mulheres – era a legítima. Contudo, a possibilidade de as mulheres avançarem sobre a esfera masculina parece ter sempre pairado como uma ameaça sobre os homens. E é o próprio teatro grego que nos revela esse perigo através da ação de mulheres "perversas", como Clitemnestra ou Medeia ou a própria Antígona na medida em que esta, embora movida por intenções nobres, contestava a ordem da pólis, que deveria ficar fora de seu alcance. Na comédia, Aristófanes faz sua personagem-título Lisístrata perguntar ao marido sobre a condução dos negócios da guerra. A resposta foi que ela deveria cuidar de fiar porque somente aos homens cabia tratar da guerra (REDFIELD, 1994):

> O que os gregos ouviam dizer no palco era que o poder legítimo nas cidades-estados era dos homens, mas que essa ordem legítima não estava assegurada. (REDFIELD, 1994, p. 153)

Daí que Creon tome a sobrinha como uma mulher enlouquecida e que o castigo a ela destinado seja terrível e exemplar.

Θεῶν νὸμιμα (v. 454-455)[13]

Antígona enfrenta o poder do tio em nome dos princípios religiosos, do amor fraterno e das tradições familiares mais sagradas. Ela tem de realizar os ritos fúnebres de acordo com as crenças mais arraigadas na mente grega. Para ela, as coisas devem ser feitas segundo a vontade dos deuses, e não há leis humanas que possam sobrepor-se às divinas. Estas não eram do momento, mas de sempre, ninguém as vira nascer. Antígona fala em nome do amor aos seus. Acima do crime de traição imputado a Polinices, coloca os laços familiares e seu afeto de irmã. Ao conceito de traição política ela opõe o de traição à religião e aos costumes.

---

12 "Sócrates afirma, por outras palavras, que a melhor coisa que a mulher pode ser é homem" (REDFIELD, 1994, p. 159)

13 "... conforme as leis dos deuses"

Mas Antígona é a rebeldia, a obstinação, o desafio do dominado e, em particular, da dominada. Sua condição de mulher é mencionada o suficiente para que não passe despercebida, e, por outro lado, afinal, Creon é homem e tem o poder.

Antígona, em nome do dever, desafia o poder e enfrenta a morte. O traço mais marcante de seu caráter é ser desafiante. Ela não é uma "rebelde sem causa", mas provavelmente sê-lo-ia se o tio não lhe tivesse dado uma. O que ele mais dificilmente pode perdoar-lhe é que ela se gabe da desobediência:

> Mas o que eu detesto é que um culpado, quando surpreendido no delito, procure tornar belo o seu crime... (v. 496-497)

Mas é disso que ela não pode abrir mão. Prestar as honras fúnebres não seria suficiente, ela tem de proclamá-lo. Sua contraparte é a irmã Ismene, que fala de modo conformista e prático:

> Não esqueça que somos mulheres e que não teremos, jamais, razão contra os homens [...] é loucura tentar mais do que se pode. (v. 61-67)

Ismene aconselha Antígona a esconder o que pretende fazer e promete segui-la. Mas a irmã, desafiante, se opõe:

> Ai de mim. Ao contrário, fala, anuncia-o a todo mundo; eu prefiro isso ao teu silêncio. (v. 86-87)

Antígona é heroica e generosa, enquanto marcha cega e inutilmente para o sacrifício. Esta é a sua razão de viver. O maior castigo para ela talvez não fosse a morte, mas sim ser impedida de desobedecer e ser impedida de morrer. Isso teria excitado ainda mais a sua oposição a Creon e a teria deixado ao mesmo tempo impotente para o sacrifício.

Antígona é reta, dura e inflexível. Este traço de seu caráter é muito bem revelado pelo corifeu, quando ele adverte ser ela incapaz de vergar diante da adversidade. Ismene também percebe a resistência viva que é a irmã, quando lhe diz:

> Teu coração se inflama por aquilo que faz gelar de medo. (v. 88)

O pecado maior de Antígona foi o desafio à ordem da pólis e sua obstinação. Por isso foi punida. Mas Creon também cometeu o pecado da inflexibilidade. Não soube ajustar seus princípios retos de governante íntegro à necessária piedade e à autolimitação. Foi estritamente rigoroso no cumprimento da lei. Contudo, ele é uma personagem que, em certos momentos, parece mais humana do que Antígona. Esta é mais idealizada, chegando, às vezes, a parecer uma espécie de síntese de heroínas trágicas.

Creon é um homem autoritário, que quer cumprir seu papel de chefe de Estado, mas, humanamente, cede, quando, perturbado pela predição do advinho Tirésias de que perderia um filho, se dispõe a revogar o castigo de Antígona e a dar sepultura a Polinices. Mas ele voltou atrás tarde demais. As Parcas já haviam tecido o fio do destino e ele teve de ser punido através da morte do filho e da mulher.

> Πολλῷ τὸ φρονεῖ εὐδαιμονίας πρῶτον ὑπάρχει
> (v. 1348-1349)[14]

No final, o jogo dialético da peça parece não se completar porque a contradição entre Antígona e Creon é tão irreconciliável que nenhuma solução-síntese é possível. Somente a destruição das partes conflitantes permitiu o restabelecimento do equilíbrio. E tal equilíbrio era a maior aspiração de Sófocles, conservador que era.

Ao longo de falas de Hemon e do coro, Sófocles mostra a necessidade de limitar poderes do soberano mediante a adoção de atitudes piedosas. Aqui, Sófocles não abandona sua visão conservadora, uma vez que busca, na verdade, a moderação na limitação dos poderes, o que era tradicional na organização de várias cidades-estado da Grécia.

O coro que, na peça, tem, entre outras, a função de revelar o cenário concreto em que se movimentam as personagens, aprova, através do corifeu, de maneira também conservadora, certas palavras de Creon sobre a autoridade paterna e a de chefe de Estado. Adiante, porém, mostra que é preciso manter o equilíbrio e

---

14 "O fundamento da felicidade é, antes de tudo, ser prudente"

saber conjugar as divergências: vê pertinência tanto nos argumentos de Creon quanto nos de Hemon, quando este pede ao pai que não seja tão seguro da verdade. Mas não é fácil conseguir tal síntese. Por isso, a necessidade de conciliar princípios opostos em choque pode levar o coro a um dilema em suas exortações a Antígona:

> A piedade se exalta com as honras que lhe são prestadas. Mas, quando se tem a carga do poder não se pode tolerar a desobediência. É teu espírito de independência que te perde. (v. 872-875)

No final, a punição de Antígona e a de Creon são mostradas como a retribuição a quem não sabe praticar a virtude da moderação e do meio termo. A uma faltou sensatez e ao outro faltou piedade para conjugá-la ao dever e à autoridade. Diz o corifeu:

> O fundamento da felicidade é a prudência antes de tudo. É necessário não ser ímpio para com os deuses. E as palavras altissonantes dos orgulhosos se pagam com grandes feridas. Mas eles só tardiamente aprendem a ser sensatos. (v. 1348-1353)

REFERÊNCIAS

ANOUILH, Jean. *Antigone.* Texte presenté par Paul Vandromme. Paris: Hachette, 1975.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1955. p. 19-52

BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo.* v. 10. Rio de Janeiro: Paz e Terra, l993. p.191-251.

JAEGER, Werner. *Paidéia, a formação do homem grego*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MAFFRE, Jean-Jacques. *A vida na Grécia clássica*. Rio: Jorge Zahar Editor, 1989.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido Pascolati. Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico. In: *Revista do SELL*, v. 2, n. 02, 2010. Disponível

em http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/34/47. Acesso em 10 de junho de 2012.

REDFIELD, James. O homem e a vida doméstica. In: *O homem grego*. Lisboa: Presença: 1994. p. 145-171.

ROJO, Sara. Antígona e o Desejo. Trad. Marcos Antonio Alexandre. *Aletria*, v. 7, n. 1, 2000, p. 258-264. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1235. Acesso em 10 de junho de 2012.

ROSTAGNI, Augusto. *Lineamenti di storia della letteratura greca*. Milano: Mondadori, 1954.

SOPHOCLE. *Théatre*. Traduction nouvelle avec texte, introduction et notes par Robert Pignarre. t. 1. Paris: Éditions Garnier, 1958.

VERNANT, Jean-Pierre. O sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade. In: VERNANT Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre: *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 85-96.

A tenda no *Íon* de Eurípides: a observação do espaço como sujeito passivo e ativo da cena trágica

Márcia Cristina Lacerda Ribeiro·

Nosso texto[1] analisará uma passagem específica da tragédia *Íon* (v. 1122-1228) de Eurípides (480 a.C. – 406 a.C.): o momento em que o herói que dá nome à peça constrói a sua tenda e oferece um banquete aos délfios para comemorar os laços da paternidade recém descobertos e a sua despedida de Delfos. Importa-nos observar como esse espaço, retratado pelo poeta no discurso do mensageiro[2], de sujeito passivo, pois que projetado, construído e decorado pelo herói, torna-se um sujeito ativo, prenhe de significado; ele é tanto um contributo para reforçar a mensagem

· Professora da Universidade do Estado da Bahia – UNEB/VI; doutoranda em História Econômica/USP; membro do Labeca (Laboratório de Estudo sobre a Cidade Antiga)/USP; bolsista CNPq.

1 Alguns necessários agradecimentos: à professora Adriane da Silva Duarte, que sugeriu a análise do *Íon* em minha pesquisa, além de indicação bibliográfica e valiosas sugestões; à professora Maria de Fátima Sousa e Silva, pelas preciosas dicas de leitura sobre a peça em apreço quando do nosso encontro no *17th Annual Seminar Course on Ancient Greek Literature em Delfos*, na Grécia, entre 16 e 29 de julho de 2011, e pelos *e-mails* enviados posteriormente, com sugestões e indicações bibliográficas; à minha orientadora, Maria Beatriz Borba Florenzano, pela confiança depositada em mim e pelas inestimáveis contribuições; ao CNPq, por financiar essa pesquisa. Evidentemente, todas as falhas e imperfeições deste trabalho são de minha inteira responsabilidade.

2 O mensageiro é uma figura de suma importância no teatro grego. Ele torna conhecido do público o que não é possível ser retratado em cena, na maior parte das vezes devido às convenções dramáticas. Quanto maior for a capacidade do poeta tanto maior será a impressão de que a narração é verdadeira. Prova-o o mensageiro da *Electra* de Sófocles ao relatar a falsa morte de Orestes. Certamente o seu público e nós, que sabemos todo o tempo que tudo não passava de um engodo, ficamos absolutamente impressionados com o realismo assustador da cena, que nunca aconteceu, senão na própria narrativa do mensageiro.

política presente no texto quanto um divisor de águas no processo de amadurecimento do heroi.

O conceito de espaço é tomado de empréstimo do arquiteto moderno Amós Rapoport e vem sendo empregado nas pesquisas no âmbito do Labeca[3], ao qual estamos vinculadas. Para Rapoport, são ambientes construídos: edifícios, moradias, templos, lugares de reunião, incluindo lugares não necessariamente fechados, como uma praça, uma rua. Comportam ainda elementos específicos, como portas, paredes, pisos, dentre outros (RAPOPORT, 1978, p. 17; LAURENCE & LOW, 1990, p. 454). Para Rapoport, o ambiente construído é tanto um produto social como cultural. Ele comunica informações sobre si e sobre o mundo social no qual está inserido. E, especificamente para o propósito deste texto, o ambiente construído molda o comportamento das pessoas que interagem com ele. O meio contém informações simbólicas que se transmitem de maneira não-verbal e que se podem 'ler'. (RAPOPORT, 1978, p. 286). É nesse sentido, tentando aliar a passagem em apreço do *Íon* a essa abordagem sobre o espaço, que pretendemos fazer a nossa análise.

Passemos rapidamente à explanação de uma pequena parte do enredo da tragédia. A princesa ateniense Creúsa foi violentada pelo deus Apolo em uma gruta na Acrópole de Atenas. Grávida, guardou tudo em segredo. Após dar à luz, expôs o filho na gruta e acreditou, durante anos, que ele havia morrido. Contudo, Apolo, o pai do bebê, encaminhou Hermes à referida gruta para levá-lo ao seu templo, em Delfos, onde ele cresceu aos cuidados da pitonisa, sem que ninguém conhecesse a sua verdadeira identidade.

Anos mais tarde, Creúsa casou-se com um estrangeiro (não ateniense) – Xuto – a quem foi dada como dote de guerra. Depois de um longo tempo de uma união estéril, eles vão ao Santuário de Delfos consultar o oráculo sobre a possibilidade de o casal gerar filhos. Xuto entra no templo de Apolo esperando obter uma resposta do deus, enquanto Creúsa permanece ao redor dos altares em prece.

O oráculo que Xuto recebeu dizia que o primeiro que ele encontrasse ao sair do recinto seria o seu filho. Eis que surge Íon –

[3] Laboratório de Estudo sobre a Cidade Antiga, vinculado ao MAE/USP, fundado em 2006 e coordenado pela professora Maria Beatriz Florenzano.

o dito filho do deus e da princesa. Sem desconfiar de nada, Xuto imaginou que o jovem fosse fruto de um encontro casual do passado, quando esteve nos festejos em homenagem a Dioniso em Delfos.

Muito feliz, resolve comemorar com o filho a paternidade recém-descoberta e a sua despedida de Delfos, pois pretendia levar o jovem consigo para Atenas. Xuto parte para oferecer um sacrifício aos deuses do nascimento (*genetlia*) e solicita ao filho que construa uma tenda onde será realizado o banquete (Xuto não retorna ao palco). Para os convivas, Íon deveria ser apenas o hóspede que o rei receberia no palácio ateniense (v. 654-656). A revelação à esposa ficou adiada. Entretanto, o coro presenciou o encontro e, muito embora Xuto o advertisse que tudo deveria ser mantido em segredo, sob ameaça de morte, ele (o coro) não tardou a informar a sua senhora o que havia se passado.

A festa parecia transcorrer bem até o momento da libação, em que o Velho – servo de Creúsa - coloca em prática o plano da sua Senhora para assassinar o herói, acreditando que ele fosse filho de uma união secreta do seu marido, servindo-lhe uma taça de vinho com o veneno da Górgona. Por obra de Apolo, ele é salvo e a mentora do crime é descoberta.

Tudo o que se passou na tenda nos é dado a conhecer através do relato do mensageiro, que, aflito, saiu em busca da rainha para avisá-la que o plano havia sido descoberto e ela condenada à morte. O mensageiro, que estava desesperado para encontrar a soberana (v. 1106-1108), parece perder a pressa, repentinamente, e passa a descrever com minúcias o espaço em que tudo aconteceu - a tenda. Em uma análise pouco aprofundada, poderíamos concordar com a crítica de Kitto, ao estranhar que diante de uma emergência o mensageiro se delongue em demasia com todo o primeiro terço da fala dedicado à montagem e ornamentação da tenda, o que, a seu ver, poderia muito bem esperar (KITTO, 1990, p. 243). Todavia, observando com mais acuidade, percebemos que ela é fundamental no entendimento da trama[4].

---

[4] Segundo Chalkia, "é através do banquete público que terá lugar sob a tenda que Xuto reconhecerá oficialmente Íon como seu filho" (CHALKIA, 1986, p. 108). Froma Zeitlin acrescenta que o valor simbólico das tapeçarias, narradas pelo mensageiro, coloca-as em um

O mensageiro narra as instruções dadas por Xuto a Íon para a construção da tenda e frisa que o jovem seguiu as recomendações paternas; construiu a tenda no espaço sagrado do Parnaso e observou com detalhes o tamanho e a direção:

> Solenemente, o jovem estabeleceu com estacas os contornos desprovidos de muros das tendas, depois de ter observado bem os raios de sol, para que nem ficassem expostas ao brilho incandescente do meio dia, nem aos derradeiros raios do pôr do sol; e calculou a medida de um pletro [pouco mais de 30 metros] para regularidade dos ângulos, a qual detinha no meio a medida numérica de dez mil pés[5]. (v. 1132 ss)[6]

A solenidade e o cuidado com que Íon deve planejar o espaço são aqueles que o ritual exige para a definição de um *locus* sagrado. Era como se ele estivesse a criar uma espécie de recinto sacro, que representa a sua vida sob a chancela de Apolo, o pai que durante todo o tempo, de alguma maneira, está presente, notadamente no brilho que resplandece do próprio deus em cada detalhe. Assim, a tenda pode prescindir dos raios do sol sem, no entanto, perder a sua luminosidade[7].

---

nível mais alto de representação do que as ações dramáticas da peça (ZEITLIN, 1996, p. 317).

5 O pé grego media pouco menos de 30,5 cm, o que equivale a dizer que o espaço da tenda deveria ser de cerca de 3.000 metros, espaço suficiente para receber, segundo o desejo dos anfitriões, "todo o povo de Delfos" (v. 1140).

6 As citações presentes nesse texto integram a tradução de Frederico Lourenço; o tradutor segue o texto estabelecido por James Diggle (Oxford, 1981).

7 Não concordamos com Rush Rehm (1994) quando afirma que a tenda é escura tanto quanto a gruta em que Íon foi exposto: "assim como Creúsa foi raptada e teve o filho em uma caverna sem a luz do sol (500-502), o 'renascimento' de Íon tomará lugar em uma tenda sem a luz do sol. Nesse caso, todavia, os raios do sol foram expulsos por meio artificial" (p. 147). Como notaremos mais adiante, os raios do sol são um atributo de Apolo; e o deus, em se fazendo presente em toda a tenda, principalmente no brilho que dela resplandece, não a destituiu do sol, conquanto de fato Íon tivesse observado a direção da tenda para evitar os raios do sol do meio dia e os do final da tarde (v. 1135-1136).

O recinto foi esplendorosamente ornamentado com tapeçarias[8] (*yfasmata*) oriundas do tesouro do templo de Apolo para deleite dos convidados (v. 1140-1142). Não devemos nos surpreender por Íon ter feito uso dos bens do templo de Apolo, pois tomamos conhecimento, no Prólogo, através de Hermes, que os délfios, tão logo Íon se fez homem, tornaram-no guardião dos tesouros do deus e fiel intendente de todos os seus bens (v. 53-56). Assim, objetos ricamente elaborados também fizeram parte do cenário: mesa, taças douradas e de prata – pequenas e grandes, jarros, *kráteres*[9]. Todos esses objetos preciosos produzem o elemento festivo e iluminam, com o seu brilho, o espaço interno da tenda. Além de muitas flores, a essência de mirra (*balsamodendron myrrha*), proveniente do Oriente, aromatizava o ambiente, ao tempo em que apontava para a universalidade do oráculo, e a música se fazia presente através das flautas. Tudo aliado a uma abundante quantidade de alimento e de um vinho especial, trazido dos Montes Biblinos[10]. Podemos imaginar um ambiente requintado e acolhedor. Xuto, como informamos acima, não estava presente para auxiliar o filho; entretanto, em cada detalhe, Íon foi secundado pelo seu pai biológico – Apolo. O simbolismo do brilho assente nesse ambiente faz-nos não descurar da ligação profunda entre o deus e o jovem. Lembremo-nos do *Hino Homérico a Apolo* quando, em mais de uma passagem, o seu brilho é mencionado[11].

---

8 As tapeçarias não só se prestavam à ornamentação, mas facilitaram a construção da tenda fazendo as vezes de parede e servindo para dar sombras ao ambiente (DUARTE, 2011, p. 7).

9 Vasos de cerâmica onde se misturavam o vinho com a água antes de servir.

10 Região da Trácia famosa pela qualidade de seus vinhos (LOURENÇO, 2005, p 98).

11 A menção ao brilho de Apolo aparece no hino, v. 202-203: "Enquanto Febo Apolo citariza, movendo-se com belos e elevados passos, um brilho reluz em torno dele, e luzes cintilam de seus pés, e de sua túnica bem tecida". Um pouco mais a frente, entre os versos 440-445, no relato da instalação do templo de Apolo em Delfos, o deus é identificado com o sol: "Ali, o senhor arqueiro Apolo, parecendo um astro ao meio dia, lançou-se da nau. Muitas centelhas voavam dele e um clarão ia para o céu. Em seu recinto entrou, passando pelas preciosas trípodes. Ali inflamou a chama, mostrando seus dardos [os raios de sol], e o clarão deteve toda Crisa [antiga cidade da Fócida, próxima a Delfos]" (440-445).

Maria de Fátima Sousa e Silva faz uma análise extremamente rica dos elementos visuais presentes na obra de Eurípides e, especificamente, no episódio da tenda, chama a atenção para o contraste entre o claro e o escuro presentes na tapeçaria do teto: "Movimento, jogo de tonalidades, distribuição em planos dos vários motivos estão presentes neste círculo do universo, que se estende sobre um fundo sucessivamente claro e escuro" (SILVA, 2005, p. 323).

Por um momento, de certo, tanto as servas, que ouviam o relato do mensageiro, quanto os espectadores, presentes no teatro, devem ter esquecido a perseguição dos délfios à rainha e o sério perigo que ela corria. O que era possível aos convivas contemplar na tenda? Ouçamos atentamente o mensageiro. Pensemos no quanto as servas devem ter se extasiado com o relato, uma vez que haviam ficado tão deslumbradas ao se depararem com as esculturas das métopas do templo de Apolo, descritas no Párodo, e, por que não dizer, nós mesmos?

O mensageiro descreve os motivos da tapeçaria, brindando-nos por cerca de 24 versos com uma *ékphrasis* (v. 1141-1165) que, apenas aparentemente, mostra-se dissonante. A *ékphrasis* é um recurso popular na poesia e na prosa gregas antigas. Vemo-la, por exemplo, na descrição do escudo de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada* e no *Escudo de Héracles*, num fragmento atribuído a Hesíodo. Na tragédia em apreço, contamos com mais duas *ékphrasis*: primeiro, a descrição, feita pelo coro, do conjunto monumental esculpido no templo de Apolo; segundo, na cena de reconhecimento, Creúsa, identificando o cesto em que abandonou o filho, descreve para Íon os objetos ali contidos sem os ver, especialmente um tecido bordado feito por ela e que envolvia o bebê quando foi exposto (REHM, 1994, p. 145). Aelius Theon, retórico do século I d. C., assim a define: "a *ékphrasis* é uma linguagem descritiva que traz o objeto nitidamente perante os nossos olhos". Essa definição aparece sem grandes alterações em outros retóricos até o V d.C. (GOLDHILL, 2007, p. 3; BECKER, 1992, p. 5). Goldhill informa que no conceito de Aelius Theon está implícito a noção de *enargeia* – a habilidade de tornar visível, e acrescenta: "o objetivo é fazer um público quase se tornar espectador" (GOLDHILL, 2007, p. 3). João Adolfo Hansen explica como o termo *ékphrasis* foi ganhando novos significados e passou a ser utilizado fora dos usos retóricos antigos, notadamente no

século XX, quando historiadores da arte cristalizaram o termo como 'descrição de obra de arte' (HANSEN, 2006, p. 86-87).

No caso sob exame, interessa-nos analisar a descrição (*ékphrasis*) das tapeçarias feitas pelo mensageiro. Trata-se de três conjuntos de tapeçaria dispostas no teto, nas paredes e na entrada da tenda. No teto foram dispostas as tapeçarias, presente de Héracles a Apolo, despojo da luta que o herói sustentou contra as Amazonas. As tapeçarias foram assim descritas pelo mensageiro - atentemo-nos ao seu relato:

> O Céu no círculo do éter reunindo os astros; o Sol guiando os seus cavalos para a chama derradeira do dia, arrastando o brilho luminoso da Estrela da Tarde; a Noite vestida de Negro conduzindo impetuosamente o seu carro puxado por uma só parelha, e os astros seguindo no encalço da deusa; a Plêiade avançando no meio do éter e Orion segurando sua espada; lá no alto, a Ursa voltando para o polo a sua calda dourada; o círculo da lua cheia, divisora dos meses, atirando de cima os seus raios; e as Híades, sinal claríssimo para os marinheiros, e a que traz a luz, a Aurora perseguidora dos astros. (v. 1146ss)

Após descrever o teto, o mensageiro, sem que nada tirasse a sua atenção, continua o seu relato; as paredes são agora o objeto do seu discurso; ouçamo-lo: "E pôs nas paredes outras tapeçarias dos bárbaros: naus bem apetrechadas de remos, defronte das helênicas; homens metade animais e cavaleiros caçando veados e selvagens leões" (v. 1159ss).

Faltava ainda um espaço de importância fundamental – a entrada, cujas tapeçarias são assim descritas: "Junto à entrada, Cécrops perto das filhas enrolando e desenrolando as espirais, oferenda de algum ateniense" (v. 1163-1164).

Voltaremos a essas passagens; acreditamos que a sua análise faça mais sentido um pouco adiante.

A audiência não viu no palco a tenda, ela não existe *per se.* O poeta clama aos nossos sentidos a elaboração mental desse espaço e a sua decoração. Segundo Adam T. Smith, a representação do espaço nos relevos de pedra recuperados dos palácios assírios, que retratam lugares e eventos, não é menos parte de uma compreensão da espacialidade assíria do que os muros e portas dos palácios em que eles foram exibidos (SMITH, 2003, p. 74). De forma análoga pensamos em relação ao espaço da tenda na

ékphrasis euripidiana. Ela não é menos importante para a compreensão espacial grega e para a compreensão da própria trama quanto o templo ou os altares de Apolo.

Como Íon – de simples guardião do templo de Apolo, aquele jovem que vemos no prólogo, varrendo o templo e afugentando os pássaros que teimavam em tudo sujar – resulta investido de autoridade, o anfitrião por excelência, o homem respeitado, que elegantemente recebe os seus convivas? Há um contexto conhecido dele e do pai/rei. Ele acaba de ter a paternidade reconhecida pelo rei de Atenas (Xuto), mas, por trás disso, temos um ambiente construído. O ambiente foi projetado cuidadosamente para o banquete real, e Íon soube fazer a sua adequada apropriação. Ao mesmo tempo, esse espaço construído moldou-lhe uma nova conduta e tornou-se, por assim dizer, um sujeito ativo do drama, passando a agir sobre Íon. As medidas, a direção da tenda, os objetos, a rica tapeçaria disposta nas paredes, no teto e na entrada, os elementos que ela comunica (as informações simbólicas para as quais Rapoport nos chama a atenção), tudo foi minuciosamente pensado, e é esse ambiente, por excelência, o espaço de Íon (ou o palácio de Íon?), onde ele se inflama de poder e corporifica a autoridade máxima. Se, por um lado, a tenda é um espaço doméstico em que pai e filho celebram o encontro, por outro é um espaço político, onde o rei – Xuto – ordena ao sucessor recepcionar os súditos, como convém à realeza. Foi essa postura que o herói assumiu quando sofreu a tentativa de assassinato. Bravo e destemido, bate os braços sobre a mesa e aos gritos interroga o Velho servo de Creúsa: "Quem é que tinha a intenção de me matar? Indica-mo velho! Pois era esse o teu zelo – foi da tua mão que recebi a bebida" (v. 1210-1211).

O Velho reluta e só com o expediente da tortura revela o ardil da tentativa de envenenamento urdida pela rainha. O jovem, futuro rei, mostrando-se justo, como convém a um verdadeiro soberano, leva o seu algoz – Creúsa - ao julgamento nas instâncias legais, e a condenação dá-se assim pelo sufrágio dos cidadãos délfios[12].

---

[12] O Santuário era administrado pela Liga Anfictiônica, mas nosso conhecimento sobre a administração é bastante escasso. Segundo Scott (2010, p. 36), a Liga era responsável por proteger a terra sagrada ao redor do santuário, mas é sintomático que Íon reivindique na defesa do território sagrado a autoridade da cidade de Delfos e não a Liga.

A audácia do servo em penetrar nesse ambiente é absolutamente descabida. Era de se esperar que tal crime, por diversos motivos, não passasse impune: primeiro, tratava-se da violação de um espaço sagrado, o santuário do deus Apolo, com a introdução nesse recinto da tentativa de assassinato (no verso 806, o coro adjetiva esse espaço como "tendas sagradas, *hierás*"); segundo, Íon foi recolhido e criado pela pitonisa, brincando ao redor do templo na infância e, quando jovem, tornou-se o seu guardião; terceiro, Íon e Xuto comemoravam os laços familiares recém-descobertos, sob a outorga e proteção de Apolo; quarto, Creúsa era uma ateniense mas estava em Delfos, onde se passa a ação, portanto em solo estrangeiro, e não respeitava as leis locais; quinto, Íon foi concebido por Apolo, seu pai divino, e protegido durante todo o tempo para tornar-se rei de Atenas. Tratava-se, portanto, de uma violação de caráter divino e de caráter legal. Logo, a condenação da rainha era certa; fora de si e assessorada por um mau conselheiro[13] – o Velho – ela calculou erroneamente o alcance da sua ousadia em um espaço que lhe era adverso.

As tapeçarias (dispostas nas paredes, no teto e na entrada) são um contributo decisivo para dar vida própria ao espaço da tenda, podendo bem ser entendidas pela frase célebre de Winston Churchill: "moldamos os nossos edifícios e mais tarde eles nos moldam" (apud SMITH, 2003, p. 72)[14].

A interpretação de todo o complexo iconográfico é, sem dúvida, uma questão em aberto e pode suscitar múltiplas abordagens[15]. Acreditamos que o momento histórico vivido por

---

13 Segundo Kitto, o Velho era: "mau conselheiro, absolutamente certo do que aconteceu e do que vai acontecer" (KITTO, 1990, p. 248).

14 O estadista britânico teria repetido a assertiva em alguns discursos referindo-se à reconstrução do *Houses of Parliament* destruído durante a Segunda Guerra Mundial.

15 Bastante instigante a nosso ver é a análise de Adriane da Silva Duarte, em que ela associa a construção da tenda à *skené,* erguida para abrigar o espetáculo dramático. Seu trabalho mostra como, em termos de forma, de extensão, dentre outros detalhes, o poeta reproduzia no palco o próprio teatro de Dioniso (o texto *Cena e Cenografia no Íon de Eurípides* foi apresentado no II Colóquio Visões da Antiguidade: vertentes da *Ékphrasis* e está no prelo). Katerina Zacharia menciona que o banquete na tenda pode representar uma reflexão da forma como se comemorava as vitórias após os jogos Píticos (ZACHARIA, 2003, p. 9), mas não nos enveredamos nessas análises.

Atenas quando a peça foi escrita pode nos dar uma luz e nos possibilitar pensar em algumas questões. A peça foi encenada, provavelmente, entre 413 e 411 a. C.; logo, no período após a catastrófica expedição à Sicilia. Atenas sofreu um dos maiores reveses da sua história[16]. A situação da cidade era muito grave. Em meio à guerra na Sicília, os atenienses tiveram de suportar a invasão à Deceléia em 413 a. C., pelo rei de Esparta, Ágis, que lá instalou uma guarnição permanente.

Talvez nesse momento de dúvidas e incertezas, muitos atenienses, em especial Eurípides, estivessem se interrogando sobre o futuro ateniense e mesmo sobre o significado de ser ateniense. O poeta poderia estar questionando a autoctonia como elemento válido para o futuro político de Atenas. A condução do seu argumento leva-nos a entrever uma mensagem de pan-helenismo: Íon é fruto de uma união ilegítima. Vejamos sob o ângulo ateniense: ele é filho de uma princesa autóctone (de Atenas) e do deus estrangeiro (de Delfos), um bastardo desde a sua concepção; Xuto, seu pai social, é também um estrangeiro (um aqueu, filho de Éolo e neto de Zeus) que recebeu a honra de desposar Creúsa por ter lutado ao lado dos atenienses e vencido os eubeus; e a rainha, a única autóctone, é descendente de Erictônio, aquele que nasceu da Terra. É a essa tríade (Xuto, Creúsa e Íon) que o futuro de Atenas é entregue no final da peça. Íon representa a continuação da Atenas política, mas sob nova perspectiva. A autoctonia já não parece funcionar na prática. Vejamos como a leitura da *ékphrasis* pode nos ajudar a reforçar esta hipótese. Acreditamos que o poeta usou à exaustão os artifícios de que dispunha para passar a sua mensagem.

Héracles, que presenteia Apolo com a tapeçaria disposta no teto, como nos lembra Adriane da Silva Duarte,

---

16 O relato de Tucídides é desesperador. Parte do exército havia sido dizimada no rio Assínaros, e aqueles que dali escapavam morriam nas mãos dos siracusanos. Um sem número de atenienses e aliados foi transformado em escravos. Muitos prisioneiros foram confinados nas pedreiras siracusanas sob o sol e o calor ou baixas temperaturas. Com fome e sede, doentes e feridos morriam à míngua, e o mau cheiro tornava o ambiente mais funesto. Foram setenta dias em que um número não inferior a sete mil pessoas sofreu todas as desventuras possíveis. Nícias e Demóstenes, dois dos mais ilustres generais, foram executados (TUCÍDIDES, VII, 85-87).

> é um símbolo ambíguo, pois representa a violência, por vezes fora do controle, mas também é o que a domestica, restaurando a ordem, ao combater seres monstruosos como a Hidra. O mesmo pode-se dizer de Íon, que descende de Apolo e de Erictônio, o que emergiu da terra, e que, portanto, compartilha de ambas as naturezas, celeste e terrestre (2011, p. 13).

A tapeçaria foi despojo da luta entabulada entre o herói e as Amazonas, as guerreiras asiáticas, aliadas dos troianos na Guerra de Tróia. Mastronarde diz-nos que a representação da amazonomaquia, tanto quanto a das guerras persas, e a centauromaquia "servem como uma iconografia emblema do triunfo da modernidade, da ordem, e do controle sobre os excessos, sobre a desordem e a barbaridade" (MASTRONARDE, 1975, p. 169). Essa interpretação está bem ao propósito da mensagem euripidiana, segundo pensamos.

O espaço celeste – nas tapeçarias do teto - retratando a passagem incessante do tempo, no momento exato em que a Aurora se aproxima, deixando para trás os astros da noite, remete-nos a um tempo novo, em que é chegada a hora de deixar o passado para trás e assumir uma outra postura. Na concepção de Duarte, "essa passagem sinaliza para o futuro, um amanhã luminoso" (DUARTE, 2011, p. 12). Os atenienses são chamados à reflexão: ao tempo em que precisam esquecer as desventuras sicilianas, devem se lembrar de um passado glorioso – do grego vencedor/civilizador – expresso na amazonomaquia, tema presente também nas métopas do lado Oeste do Pártenon e, claro, expresso nas tapeçarias dispostas nas paredes, com seus elementos do mundo oriental, persa em particular (os seres híbridos), com suas imagens de luta e de guerra, e naus helênicas confrontadas com inimigos, sugerindo uma alusão à vitória ateniense nas guerras pérsicas. Os atenienses devem, por outro lado, refletir sobre o porvir, que, necessariamente, abre-se ao novo. É hora de repensar o projeto autóctone[17], centrado em uma glória

[17] Nicole Louraux afirma que "os mitos da autoctonia fornecem um *tópos* eficaz a mais de um discurso cívico, servem para legitimar a hegemonia de Atenas ou dão um fundamento imemorial à ideologia ateniense da cidadania" (LOURAUX, 1979, p. 3). A autora acrescenta que coexistem no seio da cidade dois discursos sobre a autoctonia: aquele de Erictônio (a terra produziu o primeiro cidadão) e a

imorredoura, que já não existe. O futuro é algo que deve ser construído sob outra perspectiva.

É a esse futuro que Cécrops – primeiro rei mítico ateniense - e as suas filhas convidam Íon a adentrar pela "porta" da tenda, guardada por eles, e tão bem descrita pelo mensageiro nessa tapeçaria. É através dela que Íon faz a sua passagem de Delfos para Atenas. Alusão clara ao tema que norteia toda peça – a autoctonia, bem simbolizada pelas espirais da serpente. Foram às filhas de Cécrops que Atena entregou Erictônio após recolhê-lo da terra (v. 269-272). Se outrora protegeram Erictônio o fazem agora ao seu descendente mais ilustre – Íon. O mito era conhecido não só em Atenas, mas além dos seus muros. Íon afirma que era comum ver essa cena representada em pinturas (v. 271).

O espaço da tenda está repleto de significado tanto político quanto religioso, e carregado de forte simbolismo: ela foi erguida sob o solo sagrado do deus pan-helênico – Apolo – e a sua portentosa decoração foi tomada de empréstimo do tesouro do deus. É essa tenda a expressão de um convite à abertura política e é Íon – esse personagem híbrido, autóctone, bastardo e estrangeiro – o seu anfitrião. É o próprio deus quem salva a casa dinástica ateniense. A associação de Apolo e, sobretudo, a opção do poeta em performar a sua trama no cenário fictício de Delfos é bastante significativa para a sua mensagem. Segundo Chalkia, o mito de Creúsa é ateniense, e Sófocles escreveu uma peça – *Creúsa* – situando a ação em Atenas, diferentemente do que fez Eurípides (CHALKIA, 1986, p. 97). Infelizmente essa peça não chegou até nós, e, assim, não temos elementos para comparação. Entretanto, não acreditamos que tenha sido despropositadamente que Eurípides tenha lançado mão de Delfos para o seu cenário fictício, o lugar de convergência de diferentes povos, regido por um deus pan-helênico. Creúsa estava errada quando tomava Apolo como

---

autoctonia presente na oração fúnebre, acordada entre os cidadãos. Ambos os discursos consagram a singularidade de Atenas (LOURAUX, 1979, p. 3). O mito cívico é o mito da cidade clássica, do século V a. C., rememorado no quadro da cidade: sobre a acrópole, nas festas religiosas das Panatenéias e no Cerâmico, na cerimônia dos funerais públicos. "É com efeito do V século a.C. que datam, na cerâmica ateniense, as representações figuradas do nascimento de Erictônio, também aquelas que colocam em cena todos os heróis nacionais da *pólis*" (LOURAUX, 1979, p. 5).

deus vil e monstruoso, pois, a partir de algo que, à primeira vista parecia absolutamente desesperador, a violação de uma princesa, é que foi possível a sobrevivência da raça autóctone, evidentemente não mais sob o símbolo da *eugenia*. Eurípides pode estar repetindo um tema que lhe é bastante familiar – a impotência da razão humana. Durante todo o tempo Apolo não só esteve ao lado do filho como tratou de protegê-lo, como a demonstrar, com seu cuidado, a fragilidade do homem em sua dimensão terrestre. Como acentuam Anne Pippin Burnett e Irene J. F. de Jong, embora Apolo seja um personagem invisível ele atua: primeiro, atua pela geração da criança e movimenta-se para defender a sua criação; segundo, atua por meio da sacerdotisa que cuida de Íon quando ele chega ao templo ainda bebê; terceiro, atua por meio da pomba que bebe o vinho envenenado, fazendo com que Íon descubra a tentativa de assassinato contra si; quarto, envia Atena como sua porta-voz para esclarecer o passado e apontar o futuro (BURNETT, 1962, p. 98; DE JONG, 2003, p. 370). Apolo é então, aos olhos de Eurípides, a despeito dos seus críticos[18], o deus benevolente que gera um filho e salva a raça autóctone ateniense, mas essa é outra questão, que não nos é possível discutir nesse momento.

A tenda é o espaço em que Íon definitivamente alcança a plenitude do seu processo de amadurecimento. A sua trajetória – de um jovem puro e inocente, devotado integralmente ao deus Apolo, ao qual imaginava igualmente puro e inocente e considerava como pai sem saber que de fato o era – segue em linha crescente. Da descrença na história de violência que o deus teria praticado contra uma mulher (v. 335ss) à decepção: Íon desafia o deus, censura-o por ligar-se à força a jovens e deixar morrer os filhos gerados às escondidas (v. 435ss), atitudes repudiáveis àqueles que ditam as leis e devem nortear o comportamento humano, sobretudo através dos bons exemplos. Mas é no ambiente da tenda e na sua interação com o herói, que a um só tempo foi o arquiteto, o pedreiro e o decorador desse espaço, que vemos o completo desabrochar do jovem de fina sensibilidade; e podemos

[18] Segundo Burnett (1962, p. 89), uma das críticas de alguns eruditos à peça é que ela é antiapolínea e extremamente hostil ao deus, mostrando-o como um bruto, mentiroso e trapalhão, como é o caso de G. Norwood (1942 apud BURNETT, 1962, p. 89), e como um deus reles e desprezível, como o define L. H. G. Greenwood (1953 apud BURNETT, 1962, p. 89).

concordar com Rush Rehm (1994, p. 147) ao definir o *Íon* de Eurípides como um *bildungsdrama*, cuja essência dramática consiste na formação do protagonista, no seu processo de crescimento, na passagem da sua perda de inocência à maturidade. É na prática do espaço que Íon amadurece e forja o seu poder; torna-se o homem completo que o reinado em Atenas lhe exigirá. Espaço que deve ser visto como uma via de mão dupla, ora em um sentido ora em outro, assumindo posições passiva e ativa concomitantemente.

Notamos que as tapeçarias que ornamentam a tenda de Íon provêm de destinos diferentes (as tapeçarias do teto pertenciam às Amazonas, eram asiáticas, portanto; as tapeçarias das paredes eram de origem bárbara; e, finalmente, as tapeçarias da entrada eram atenienses), o que transforma a tenda em um espaço aberto, sem fronteiras, semelhante ao próprio Santuário, onde ela está assentada; um bom indicador para refletirmos sobre a mensagem "pan-helênica" de Eurípides. Maria de Fátima Sousa e Silva nos chama a atenção para esse fato: "a variedade de estilos, que resulta da origem diversa das tapeçarias, sugere a amplitude sem fronteiras do oráculo de Apolo e a diversidade dos seus devotos" (SILVA, 2005, p. 321).

Façamos um exercício de analogia e encontremos a tenda transmudada de palácio real, uma reprodução de onde Íon reinará, um espaço cumulado de riquezas[19], cujos objetos ostentam o luxo e opulência, como as tapeçarias trabalhadas e os metais preciosos presentes nas taças[20]. Esses elementos, como observa Jean Pierre Vernant, na análise do palácio micênico, são "símbolos de poder, instrumentos de prestígio pessoal, exprimem na riqueza um aspecto propriamente régio" (VERNANT, 1986, p. 19). Íon assume

---

[19] A literatura está repleta de alusões à magnificência dos palácios gregos, por exemplo, a referência à riqueza de Ulisses, "nem vinte homens juntos tinham uma tal fortuna" (*Odisséia*, XIV, v. 98), ou a de Agamenão, como é possível entrever da lista dos gloriosos presentes com que ele pretende se desculpar com Aquiles (*Ilíada*, IX, v. 120ss), ou ainda, as inúmeras tragédias que notam a prosperidade dos palácios (apenas como exemplo a prosperidade do palácio de Tróia em *Hécuba* e o afortunado palácio de Tebas, ambas peças de Eurípides).

[20] Ao tratar da realeza micênica, Jean Pierre Vernant fala sobre o papel militar de defesa do palácio e da sua riqueza e cita alguns dos seus bens preciosos: "Trata-se de produtos de uma indústria de luxo, jóias, taças, tripés, caldeirões, peças de ourivesaria, armas trabalhadas, barras de metal, tapetes, tecidos bordados" (VERNANT, 1986, p. 19).

as funções reais em todos os campos[21]: administrativo (desde a construção da tenda ao seu abastecimento); político (convocação dos magistrados délfios para comunicar o ato de infração de Creúsa); religioso (observância do ritual da libação; é ele, após ser servido, o primeiro a realizar a libação e ordenar que os outros façam o mesmo, v. 1192); social (o dever da hospitalidade com os convidados); militar (a defesa do espaço). Íon assume a função de protetor, enquanto os fiéis súditos (os convidados), com o dever da lealdade, prontamente, transformam-se no exército real e marcham sobre o inimigo (Creúsa). Nesse palácio-tenda ou tenda-palácio, as obras de artes (tapeçarias) contribuem decisivamente para a afirmação do poder de Íon e de Atenas, criando um ambiente de ostentação, de admiração e contemplação por parte dos súditos ao lembrar, em cada detalhe, o poder e a glória de Atenas. E é nesse espaço, com toda a sua estrutura material e simbólica do poder e das convenções (políticas, religiosas, culturais) que será gestado um novo Íon, destinado ao comando de Atenas. Nada é deixado ao acaso pelo tragediógrafo e no encalço dos pormenores de sua obra encontramos um ambiente rico, repleto de informações que, em esforço prazeroso, tentamos extrair, mas sempre em mente que muito ainda está por ser feito; ademais, não nos é possível alcançar com toda profundidade a obra de um poeta da envergadura de Eurípides.

REFERÊNCIAS

BECKER, Andrew Sprague. Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and thePseudo-Hesiodic "Shield of Herakles. *The American Journal of Philology*, vol. 113, n. 1, 1992, p. 5-24.

BURNETT, Anne Pippin. Human Resistence and Divine Persuasion in Euripide' Íon. *Classical Philology*. vol. 57 n. 2, 1962, p. 89-103. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/266414. Acesso em 04 de abril de 2011.

BURNETT, Anne Pippin. *Catastrophe Survived: Euripide' plays of mixed reversal*. Oxford: Claredon, 1971.

CHALKIA, I. Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide. Essai d'analyse socio-culturelle. *EEThess Suppl.*, 64, Thessaloniki, 1986.

[21] Notamos que essas instâncias (política, religiosa, econômica, administrativa) não existiam em separado no mundo grego.

DE JONG, Irene J. F. Three Off-Stage Characters in Euripides. In: MOSSMAN, Judith (org). *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

MALHADAS Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin et al. *Dicionário Grego-Português.* vol. 2. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

DIGGLE, J. *Euripidis Fabulae,* vol. II. Oxford: Clarendon Press, 1981.

DUARTE, Adriane da Silva. *Cena e Cenografia no Íon de Eurípides. Cena e Cenografia no Íon de Eurípides*, II Colóquio Visões da Antiguidade: vertentes da *Ékphrasis*, 2011 (no prelo, cedido gentilmente pela autora).

EURÍPIDES. *Íon.* Trad. notas de Frederico Lourenço. 2ª edição. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

GOLDHILL, Simon. What is Ékphrasis For? *Classical Philology*, v. 102, n. 1, 2007, pp. 1-19.

GREENWOOD, L. H. G. *Aspects of Euripidean Tragedy.* Cambridge: Cambrigde University Press, 1953.

HANSEN, João Adolfo. Categorias Epidíticas da Ékphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n 71, p. 85-105, 2006.

HOMERO. *Ilíada.* Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Biblioteca editores independentes, 2009.

HOMERO. *Odisseia.* Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Biblioteca editores independentes, 2010.

KITTO, H. D. F. *Tragédia Grega - Estudo Literário.* Vol. II. Coimbra: Armenio Amado, 1990.

LAWRENCE, Denise L.; LOW, Setha M. The built Environment and Spatial Form. *Annual Review of Antropology*, v. 19, 1990, p. 453-505. Disponível em http://www.jstor.org. Acesso 25 de maio de 2009.

LOURAUX, Nicole. L'autochtonie: une topique athénienne. Le mith dans l'espace civique. *Annales. Économies, Societés, Civilisatons*, 34e année, n. 1, 1979, p. 3-26

LOURENÇO, Frederico. *Eurípides Íon.* Tradução do Grego, Introdução e Notas. 2 ed. Lisboa: Colibri, 2005.

MASSI, Maria Lúcia. Hino Homérico a Apolo. In: *Hinos Homéricos*: tradução, notas e estudo Edvanda Bonavina da Rosa et al.; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

MASTRONARDE, Donald. Iconography and imagery in Euripides' "Íon". *California Studies in Classical Antiquity*, v. 8, 1975, p. 163-176.

RAPOPORT, A. *Aspectos Humanos de La forma urbana.* Barcelona: GG, 1978.

RAPOPORT, A. *The meaning of built environment: a non-verbal communication aprroach.* Arizona: University of Arizona Press, 1982.

REHM, Rush. *Greek Tragic Theatre.* Londres: Routledge, 1994.

SCOTT, M. *Delphi and Olympia The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e Silva. *Ensaios sobre Eurípides.* Lisboa: Cotovia, 2005.

SMITH, Adam T. The political landscape: Constellations of Authority in Early Complex Polities. Berkeley: University of California Press, 2003.

TUCÍDIDES. *Guerra do Peloponeso.* Brasília: UNB, 1999.

VERNANT, Jean Pierre Vernant. *As Origens do Pensamento Grego.* São Paulo: Difel, 1986.

ZACHARIA, Katerina. *Converging Truths. Eurípides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition.* Boston: Brill, 2003.

ZEITLIN, Froma. Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' Ion. In: ZEITLIN, Froma. *Paying the other: Gender and Society in Classical Greek Literature.* University of Chicago Press, 1996, p. 285-338.

FILOLOGIA CLÁSSICA

Apontamentos acerca da *Biblioteca* de Apolodoro

Luciene Lages*

Introdução

É fato que a narrativa mítica se presentifica na literatura grega desde suas origens, seja em micronarrativas, como encontramos nos poemas homéricos; seja como explicação da origem do *cosmos* grego, como o fez Hesíodo em sua *Teogonia;* seja como elemento essencial para a elaboração de peças dramáticas, do qual se serviram os três grandes tragediógrafos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides). Acrescente-se a isso o papel que o mito desempenhou nas artes plásticas gregas através das cenas mitológicas que foram esculpidas nos frontões e métopas dos templos ou nas inúmeras pinturas em cerâmica. Contudo, a preocupação com o estudo dos mitos aparece sobretudo em escolas da Atenas do séc. IV a. C. - das quais se destaca a de Isócrates – devido à necessidade de se compreender a literatura composta até então. Posteriormente, no século III a. C., em Alexandria, na corte de Ptolomeu, surge uma corrente literária que via o mito desvinculado de seu caráter religioso, mas centrado em seu motivo estético. A preocupação com a compilação de mitos surge, então, como necessidade de se instruir estudantes de Humanidades da época e também poetas e tratadistas. Naturalmente, a mitografia não nasce com a mitologia. De acordo com Claude Calame[1], a mitografia começa exatamente quando, por exemplo, um Apolodoro, se fazendo de narratologista, apresenta relatos que têm existência, de fato, em manifestações rituais e fontes literárias. Essa mitografia se destina a um público definido através de determinadas formas poéticas e de determinadas circunstâncias de enunciação - que o mitógrafo

* Professora de Língua e Literatura Gregas da Universidade Federal da Bahia e Coordenadora do Núcleo de Antiguidade, Literatura e Performance (NALPE/UFBA), registrado no CNPq.

1 Cf. CALAME, 2011, p. 80. Veja-se também SAÏD, 2008, p. 83-84.

assume e que comportam um aspecto pragmático que constitui sua obra - inseridas em um contexto cultural específico.

Desse tipo de acervo mitológico, a *Biblioteca* de Apolodoro é o único que chegou até nós praticamente completo e, como apresenta um *corpus* muito amplo, facilita comparações com narrativas mais antigas, chegando, em muitos casos, a apresentar um relato mais completo de determinados mitos do que o modo fragmentado em que aparecem na obra de certos poetas gregos. Resulta em uma compilação cuidadosa dos mitos já conhecidos e é organizada em forma de genealogias, como o fez Hesíodo. Tal coleção apresenta tanto o começo - a origem do mundo grego com suas potências divinas - quanto as narrativas de grandes heróis helênicos, como Héracles, Aquiles, Odisseu, Teseu e Édipo, entre outros. Adquiriu importância como texto de referência ao longo dos séculos, não só pelo conjunto de mitos catalogados ali, mas também pelas repetidas alusões às obras de mitógrafos que lhe serviram de fonte e dos quais, hoje, não temos sequer fragmentos.

1. Manuscritos e edições

A obra hoje se apresenta em três livros e uma epítome. Os manuscritos são numerosos, mas, em sua maioria, tardios e incompletos, interrompendo a narrativa no livro III, no meio das aventuras de Teseu em Atenas. Para esse conjunto, destaca-se o manuscrito Parisinus Graecus 2722 (séc. XIV) da Biblioteca Nacional de Paris, intitulado *Biblioteca do gramático Apolodoro de Atenas;* e o Laudianus 55 (séc. XV), da Biblioteca Bodleiana de Oxford.

Já a edição *princeps* aparece em Roma em 1553. Organizada por Benedictus Aegius, contém o texto grego e uma tradução latina com notas. A essas seguiram-se outras, das quais se pode destacar a primeira edição comentada de Heyne em 1782-1783; a edição de C. Müller, Apollodori *Bibliotheca*, Paris, 1841; a de Westermann em 1843, que parte da edição de Heyne, mas a critica duramente e retorna à de Aegius, apresentando, por fim, um aparato crítico mais completo. O texto completo, como conhecemos hoje, data de 1894 e foi editado por Richard Wagner, acompanhado de aparato crítico e índices. Desde 1885, o editor se dedicou a examinar manuscritos de obras mitológicas na Biblioteca do Vaticano em Roma e descobriu um manuscrito grego (*Codex Vaticanus* n. 950) do final do século XIV, que continha as partes consideradas perdidas,

ou seja, a epítome. Dois anos mais tarde, em 1887, em Jerusalem, Papadopulos-Kerameus descobriu o manuscrito de número 366, presente no Codex *Sabbaiticus*, que continha uma epítome similar. Curiosamente, Frazer, tradutor da edição inglesa, afirma que a publicação quase simultânea das duas epítomes aconteceu sem o conhecimento um do outro (FRAZER, 1921, p. xxxv). A obra ficou muito conhecida a partir desta tradução inglesa de George Frazer, que não recorreu a manuscritos, mas baseou-se principalmente na edição de Wagner. Apresenta texto grego, comentários e notas de referência. Há traduções da obra em inglês, francês, espanhol, mas nenhuma ainda em língua portuguesa[2].

2. Título, datação e autoria

Não sabemos, de fato, se a obra se intitulou *Biblioteca*, pois era comum que os títulos de obras – muitas vezes inexistentes – que chegaram a Alexandria no século III e II a. C. fossem nomeados pelos eruditos pautados na sua temática, qual fosse uma Teogonia ou uma Hierogonia, de modo que "Biblioteca" se referia àquelas obras que se apresentassem como uma "compilação de várias fontes" em torno de um tema único ou amplo. Pode-se destacar, principalmente, três obras que receberam tal denominação (ARCE, 2001, p. 13): a *Biblioteca* de Apolodoro; a *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo (90a.C.-30a.C.); e a *Biblioteca* de Fócio (820-893), patriarca de Constantinopla em 858, também conhecida como *Mirionbiblion* ou *Inventário e enumeração dos livros que li* e que recebe o título de *Biblioteca* na época bizantina tardia. Além da insegurança com relação ao título da obra, pairam muitas dúvidas também sobre o autor e a data de composição da *Biblioteca.*

Acredita-se que a obra foi composta entre os séculos I a.C. e III d.C. Parte dessa lacuna deve-se à questão da autoria. A designação de Apolodoro de Atenas, discípulo de Aristarco de Samotrácia, como autor da coleção gerou muitas controvérsias, e a

[2] Sobre os manuscritos, veja-se o artigo de Clúa Serena (2002), em que o autor procura, através da investigação dos manuscritos e dos códices da epítome, reiterar e complementar a credibilidade da edição organizada por Richard Wagner em 1894. Veja-se também o prefácio da edição francesa de Clavier (*Bibliothèque d'Apollodore L'Athénien,* 1805).

maioria dos estudiosos descarta essa hipótese[3]. Apolodoro de Atenas foi um gramático que viveu em torno de 140 a.C. e escreveu, entre outras obras, um *Perí theôn*, *Sobre os deuses*, e uma *Crônica*[4].

As controvérsias quanto à atribuição da autoria ao gramático ateniense se intensificam graças a Fócio, patriarca de Constantinopla em 858. Fócio, para compor a sua *Biblioteca* (códice 186-2), afirma ter tido em suas mãos uma cópia de um manuscrito de Apolodoro Gramático, em que se contam as mais antigas histórias de deuses e heróis, origem de países, tribos e cidades, e outros assuntos desde o começo do mundo, passando pela guerra de Tróia até o retorno e morte de Ulisses[5]. Alguns aventam a possibilidade de que não se trata do mesmo texto e descartam a indicação de Apolodoro de Atenas como o possível autor, porém a *Biblioteca* passou a ser identificada como tal devido, exatamente, à indicação do Patriarca (DILLER, 1935, p. 300). Como as datas dos escoliastas também são duvidosas ou pertencem, em geral, à época bizantina, alguns estudiosos tem preferência pela denominação de Pseudo-Apolodoro ou, simplesmente, Apolodoro, para se referir ao autor da *Biblioteca*. De acordo com Frazer, foi o filólogo Carl Robert, em dissertação intitulada *Di Apollodori Bibliotheca* (Berlim, 1873), quem se dedicou de modo mais contundente à questão da autoria. Atesta, entre outras coisas, que Apolodoro de Atenas não pode ser o mesmo que escreveu a *Biblioteca* (FRAZER, 1921, p. ix-x). Sua proposição se serve, principalmente, da seguinte passagem do Livro II (1, 3) da *Biblioteca:*

> Ἄργου δὲ καὶ Ἰσμήνης τῆς Ἀσωποῦ παῖς Ἴασος, οὗ φασιν Ἰὼ γενέσθαι. Κάστωρ δὲ ὁ συγγράψας τὰ χρονικὰ καὶ πολλοὶ τῶν τραγικῶν Ἰνάχου τὴν Ἰώ λέγουσιν· Ἡσίοδος δὲ καὶ Ἀκουσίλαος Πειρῆνος αὐτήν φασιν εἶναι. ταύτην ἱερωσύνην τῆς Ἥρας ἔχουσαν Ζεὺς ἔφθειρε. φωραθεὶς δὲ ὑφ' Ἥρας τῆς μὲν κόρης ἁψάμενος εἰς βοῦν μετεμόρφωσε λευκήν, ἀπωμόσατο δὲ ταύτῃ μὴ συνελθεῖν· διὸ φησιν

---

3 Cf. FORSDYKE, 1957, p.149; CALAME, 2011, p. 70.

4 As referências a Apolodoro são poucas. Curiosamente, nas *Noites Áticas* (XVII, 4, 5) de Aulo Gélio, há duas referências a um escritor de *Crônicas*, indicação comumente aceita para Apolodoro de Atenas que teria sido, segundo Gélio, um escritor celebradíssimo.

5 Cf. PHOTII, 1824, p. 103 [ed. Bekkeri]; CALAME, 2011, p. 71; FRAZER, 1921, p. ix-x; CLAVIER, 1805, p.v.

> Ἡσίοδος οὐκ ἐπισπᾶσθαι τὴν ἀπὸ τῶν θεῶν ὀργὴν τοὺς γινομένους ὅρκους ὑπὲρ ἔρωτος.
>
> Íaso era filho de Argos e de Ismênia, filha de Esopo, do qual dizem nascer Io. Porém, Castor, o cronista, e muitos dos tragediógrafos afirmam que era filha de Ínaco; mas Hesíodo e Acusilau dizem que era filha de Píren. Zeus a seduziu enquanto ela se ocupava do sacerdócio de Hera. No entanto, tendo sido flagrado por Hera, tocando a jovem, a transformou em uma vaca branca e jurou não ter tido relações com ela. Por isso, diz Hesíodo que os juramentos feitos por amor não atraem a cólera dos deuses[6].

É nesse trecho da genealogia de Ío que se referenda a defesa de que Apolodoro de Atenas não pode ter sido o autor de tal obra. Na passagem acima, é citado um certo autor romano, Castor de Rodes, que teria vivido no tempo de Cícero e de Pompeu, o Grande, e teria escrito uma *Crônica*, *Chronika Agnoemata*, fixada em 61 a.C.; logo, esse Apolodoro deve, certamente, ter vivido depois de 60 a.C., e não no século II a. C., como o ateniense gramático. Frazer referenda tal argumento e defende que só é possível afirmar com segurança que a obra foi composta muito provavelmente no século I ou II da nossa era (FRAZER, 1921, p. xi). Alguns estudiosos, como Hermann Diels, atestam tratar-se de um autor anônimo que se serviu do nome do famoso gramático para conseguir prestígio para sua obra. Diels acrescenta ainda que as narrativas da *Biblioteca* provavelmente tomaram o lugar de outras leituras mais sofisticadas daquele período (DIELS, 1981, p. 617). Mais controversa é a posição do helenista Pierre Grimal que defende a autoria de Apolodoro de Atenas, mas não como autor dos primeiros escritos que nos chegaram:

> A Biblioteca que possuímos sob o seu nome não é obra sua, pelo menos na redacção conservada. Embora o problema esteja longe de estar resolvido, é provável que a versão que chegou até nós remonte a um abreviador do séc. I d.C., que se contentou em seguir o plano e os dados gerais da obra primitiva, sem trazer qualquer contribuição pessoal. Se não se verificasse esta hipótese, isto é, se a obra fosse posterior ao séc. II a.C., seria difícil explicar a total ausência de alusões ao mundo romano. (GRIMAL, 1997, p. xliii)

---

6 As traduções dos trechos da *Biblioteca* neste trabalho são nossas.

O argumento de que, por não fazer alusões ao mundo romano, a *Biblioteca* forçosamente foi composta até o século II a. C. nos parece insuficiente. Basta nos lembrarmos do sírio helenizado, Luciano de Samósata, que viveu no período de Marco Aurélio (161-180 d.C.) e nos deixou uma obra vasta de diálogos satíricos e obras de ficção de tema filosófico, religioso, literário, a exemplo daqueles autores helenizados que se dedicaram a compor obras com motivos totalmente gregos, sem fazer maiores referências à cultura ou mitologia romanas, mesmo que tenham vivido em tempos memoráveis do Império. Soma-se a isso o fato de que Luciano compunha em grego no dialeto ático próprio do período clássico. John Forsdyke (1957, p. 151), por exemplo, defende que a omissão ao mundo romano é deliberada e que Apolodoro se recusou a reconhecer a exploração da mitologia grega pelos estrangeiros etruscos e romanos (lembremo-nos de que Eneias aparece vinculado a Tróia, mas Apolodoro não o indica como o fundador da civilização ocidental).

Como não há dados suficientes que confirmem a autoria de Apolodoro de Atenas, a maioria dos estudiosos nega essa possibilidade e aposta em uma data de composição mais tardia, como Carrière e Massonie (1991, p.10-12), que sustentam a data de cerca de 200 d.C, com base em critérios linguísticos e em paralelos encontrados, por exemplo, com as obras de Pausânias (115-180) e Filóstrato (170-250). Excluído Apolodoro de Atenas, a maioria dos estudiosos acredita na possibilidade de que esse tal Apolodoro foi um grego, da Ásia menor, que teria como prováveis correspondentes-interlocutores Alexandre de Mindo (época augustiana-tiberiana); Dioniso de Samos, Higino e Antonino Liberal (séc. II d. C.), ou outros autores de manuais mitográficos. Desse modo, tanto a autoria quanto a data de composição são questões que demandam ainda maiores evidências.

3. As Fontes e os Livros

No que diz respeito às fontes, Cameron (2004, p. 93) classifica as obras mitográficas que sobreviveram da época romana em duas principais categorias: as que fazem referência explícita aos autores nos trechos das narrativas (Apolodoro, Eratóstenes e Higino) e aquelas que dão as referências das fontes no final de uma

seção (Pseudo-Plutarco e muitos escólios) ou nas margens (Partênio e Antonio Liberal), de modo que as do primeiro tipo facilitam avaliar melhor a adequação e a precisão da citação. Como parte desse primeiro grupo, Apolodoro se serviu de variadas fontes para a composição de sua obra. Apresenta a versão de vários poetas ou mitógrafos, indicando as diferenças nominalmente, como nesses trechos:

> Ἥρα δὲ χωρίς εὐνῆς ἐγέννησεν Ἥφαιστον· ὡς δὲ Ὅμηρος λέγει, καὶ τοῦτον ἐκ Διὸς ἐγέννησε. ῥίπτει δὲ αὐτὸν ἐξ οὐρανοῦ Ζεὺς Ἥρα δεθείσῃ βοηθοῦντα· ταύτην γὰρ ἐκρέμασε Ζεὺς ἐξ Ὀλύμπου χειμῶνα ἐπιπέμψασαν Ἡρακλεῖ, ὅτε Τροίαν ἑλὼν ἔπλει. πεσόντα δ' Ἥφαιστον ἐν Λήμνῳ καὶ περωθέντα τὰς βάσεις διέσωσε Θέτις.
>
> Hera, sem coabitar com varão, gerou Hefesto; no entanto, Homero diz que este foi gerado de Zeus. Mas Zeus o expulsou do céu ao socorrer Hera, que havia sido atada. Pois a esta Zeus dependurou a partir do Olimpo por ter enviado uma tempestade a Héracles, quando se lançou ao mar depois de tomar Tróia. Mas, caindo Hefesto em Lemnos e mutilando os pés, Tétis o salvou. (*Biblioteca* I, 3,5)
>
> Πανύασις δὲ Τριπτόλεμον Ἐλευσῖνος λέγει· φησὶ γάρ Δήμητρα πρὸς αὐτὸν ἐλθεῖν. Φερεκύδης δὲ φησιν αὐτὸν Ὠκεανοῦ καί Γῆς.
>
> Paniasis diz que Triptólemo é filho de Elêusis, pois afirma que Deméter se dirigiu a ele. Ferecides, ao contrário, diz que é filho de Oceano e Gaia. (*Biblioteca* I, 5, 2)

Apolodoro não se prende apenas às diferenças entre as fontes. Em certos trechos, conjuga elementos de um ou outro autor para criar uma versão mais completa, sem produzir antagonismos:

> λέγεται δὲ καὶ τὴν Χίμαιραν ταύτην τραφῆναι μέν ὑπὸ Ἀμισωδάρου, καθάπερ εἴρηκε καὶ Ὅμηρος, γεννηθῆναι δὲ ἐκ Τυφῶνος καὶ Ἐχίδνης, καθὼς Ἡσίοδος ἱστορεῖ. ἀναβιβάσας οὖν ἑαυτὸν ὁ Βελλεροφόντης ἐπὶ τὸν Πήγασον, ὃν εἶχεν ἵππον ἐκ Μεδούσης πτηνόν γεγεννημένον καὶ Ποσειδῶνος, ἀρθεὶς εἰς ὕψος ἀπὸ τούτου κατετόξευσε τὴν Χίμαιραν.

> E dizem também que a Quimera havia sido criada por Amisodares, assim afirma também Homero, e que havia nascido de Tífon e Equidna, como relata Hesíodo. Então, Belerofonte montado sobre Pégaso, cavalo alado que havia nascido de Medusa e Posídon, elevando-se às alturas, a partir dali derrubou com suas flechas a Quimera. (*Biblioteca*, II, 3,1-2)

Ou dizendo de outro modo, se serve das fontes sem preocupação em solucionar discrepâncias ou contradições entre elas. Para John Forsdyke (1957, p. 150-151), o mitógrafo apresenta relatos abrangentes dos mitos e como eles foram representados na literatura clássica. Apresenta também variantes consideráveis, mas não faz indicação se uma versão é mais autêntica ou plausível do que a outra, não se preocupa em apresentar uma versão mais critica ou inventiva, apenas se utiliza do cânone da mitologia grega como validade histórica.

Entre os vários autores que são citados, encontramos as seguintes ocorrências:

12 (doze) para Ferecides (500 a 450 a.C.) e para Hesíodo (entre o final do século VIII e o início do século VII a.C.);
8 (oito) para Acusilau (550 a 500 a.C.);
5 (cinco) para Homero (séc.VIII a.C.);
4 (quatro) para Eumelo de Corinto (final de século VIII a.C.) e Eurípides (480 a 406 a.C.);
3 (três) para Paniasis de Halicarnasso (454 a.C.);
2 (duas) para Cércope de Mileto (séc. VIII a.C.) e para Herodoro de Heraclea (final do séc. V a.C.);
1 (uma) para Castor de Rodes (+/- 60 a.C.), Asclepíades (epigrafista e poeta lírico +/- 270 a.C.), Píndaro (518 a 438 a.C.), Apolônio de Rodes (295 a 230 a.C.), Telesila (sec.VI a V a.C.), Ásio de Samos (+/- séc. VI a.C.), Estesícoro (entre 632 e 553 a.C.), Meleságoras (antes do séc. V a.C.), Dioniso mitógrafo (sec. II a.C.), Demarato (sec. II a.C.).

Deve-se levar em conta também as vezes em que se refere aos três trágicos, ou ao autor pela obra, como, por exemplo: o autor dos *nóstoi;* o autor da *Alcmeónida.* Em certos trechos, por fim, se

utiliza da narrativa desses autores como fonte, sem citá-los nominalmente.

Mesmo que, em certos momentos, Apolodoro apresente sua versão de um mito sem fazer referência a um autor específico, na construção de seus relatos, alguns autores se revelam como suas fontes mais precisas. Como fontes primárias, destacam-se Homero, Hesíodo, Píndaro e Eurípides. Além desses, devem ser também consideradas três fontes secundárias. A primeira, Acusilau de Argos (550 a 500 a. C.), mitógrafo e genealogista, que teria escrito 3 (três) livros de genealogias de deuses e homens, que cobriam desde a origem do cosmos com Caos até a guerra de Tróia. A segunda, Ferecides de Atenas[7], mitógrafo, genealogista e recompilador de histórias, o continuador de Acusilau, que escreve em jônico, pouco antes da Guerra do Peloponeso, uma *Teogonia* em 10 (dez) livros em prosa. Apesar de ter nascido na ilha de Leros, viveu a maior parte da sua vida em Atenas. Seu trabalho foi uma das principais fontes de Apolodoro. Por fim, destaca-se ainda Paniasis de Halicarnasso, que teria escrito uma *Heracléia* em 14 (catorze) livros, dos quais nos restaram apenas fragmentos (ARCE, 2001, p. 16). Muitos estudiosos se perguntam se, de fato, Apolodoro teria lido todas essas obras, mas acredita-se que o autor tratou dos temas recorrendo a outros autores, inclusive a muitos que já haviam sido esquecidos, e às passagens que tratassem exclusivamente do tema em questão. Frazer (1921, p. xx), tradutor da versão inglesa, defende que a *Biblioteca* é uma compilação fiel, mesmo que de modo acrítico, a partir das melhores fontes literárias do mundo grego. Para Cameron (2004), no entanto, o excesso de citações aos autores canônicos provoca a ilusão de que Apolodoro lida com facilidade com uma gama de textos, quando é muito provável que a maioria de suas citações sejam de segunda ou terceira mão, e que jamais tenha tido uma cópia original dos textos que cita[8].

---

7 Sobre Ferecides, veja-se o artigo de Jordi Pàmias (2005, p. 27-34).

8 Cameron, em *Greek Mythography in the Roman World,* insiste na tese de que é natural que Apolodoro estivesse familiarizado com Homero, Hesíodo e o drama ático, o que pôde facilitar uma interpretação errônea de que ele partia de um estudo em primeira mão dos textos que cita, como acreditaram Frazer e M. Van der Valk. Para o autor, os mitógrafos desse período não tinham necessidade de fazer suas pesquisas em primeira mão porque tal trabalho já tinha sido feito, visto

Se, por um lado, os autores canônicos são referenciados adequadamente, por outro lado, Apolodoro constrói seus relatos com certa liberdade: introduz modificações em dados anteriormente conhecidos, como no caso dos pretendentes de Penélope, aos 108 pretendentes (*Odisseia*, XVI, 245-53), acrescenta mais 28 nomeando cada um[9] (*Biblioteca,* epítome, VII, 26-30); oferece complementações que buscam suprir lacunas, como no episódio das sereias que, além da narrativa já conhecida em Homero (*Odisseia*, XII, 37-54; 164-200), apresenta a genealogia completa desses seres, seus nomes, dons e males: filhas de Aqueloo e Melpômene, Pisínoe tocava lira, Aglaope cantava e Telxíope tocava flauta, a qualquer tripulação que passasse por elas estava reservado o destino fatal (*Biblioteca*, epítome, VII, 18-19).

Um outro aspecto significativo é o fato de que o modo como Apolodoro apresenta as suas fontes serve como evidência para o estudo dessas mesmas fontes. É o caso do ciclo épico narrado por ele, em que não faz referência a Homero ou nomeia outro possível autor. Refere-se ao "autor dos Tebaidas", ou como "aquele que escreveu os *nóstoi*", aponta o "escritor da pequena *Ilíada*" (epítome V, 14). Para Scott (1927, p. 213), o fato de a *Biblioteca* representar uma coleção erudita e tradicional de material mitológico e não considerar Homero autor de nenhum dos poemas do ciclo épico prova que os gregos nunca o consideraram seriamente como autor desses poemas.

Para Carrière e Massonie (1991, p. 14-17), a obra é uma síntese da literatura mitográfica em verso e prosa, e a organização do tempo mítico entre a criação do mundo e o fim da época heróica tem um tipo de perfeição geométrica, arranjada esquematicamente em genealogias verticais e horizontais. Através de um sistema de representações unificadas abarca todas as diferenças culturais e geográficas, harmonizando a diversidade de tradições locais e

---

que tinham a seu dispor muitos trabalhos de comparações entre as teogonias e genealogias ou resumos de trabalhos iniciais, ao invés de textos originais (CAMERON, 2004, p. vii, ix, 93, 159-160).

9 Cameron chama a atenção para o cuidado necessário com relação a aceitação de que essas informações extras não devem ser tomadas facilmente como corretas, mesmo que Apolodoro não tenha inventado os nomes dos pretendentes e companheiros de Odisseu, certamente podem ter sido inventados por um antecessor anônimo que seguia Ferecides e Acusilau (CAMERON, 2004, p. 151).

discursos eruditos. As genealogias encontram-se organizadas nos livros do seguinte modo:

Livro I – Teogonia[10]: descendentes de Urano e Géia, titanomaquia, deuses olímpicos. Prometeu e a criação da humanidade. Deucalião e Pirra, os descendentes de Éolo, Jasão e os Argonautas.

Livro II – Descendentes de Ìnaco (filho do Oceano e de Tétis); a linhagem de Argos, especialmente Perseu, Héracles e os heráclidas.

Livro III – Descendência de Agenor: Europa, Cadmo, fundação de Tebas, Dioniso, Minotauro, Édipo, Tirésias, Apolo e Admeto, Teseu (infância).

Epítome - Teseu (aventuras), Dédalo, Egeu, Pélope, pré-homérica (o rapto de Helena), e uma pós-homérica (retorno dos heróis de Tróia até a morte de Odisseu).

Considerações finais

Desde o século III a.C. até os nossos dias, a *Biblioteca* é usada principalmente como obra de referência por estudiosos que desejam refrescar sua memória com os detalhes de um mito. A obra, porém, não escapa de críticas contínuas da parte de seus estudiosos, por se tratar de uma coleção composta de forma acrítica. Em geral, a suposta falta de inventividade de Apolodoro é marcada, mas logo após vem acompanhada da tentativa de valorar a obra a partir desse aspecto que a faz um resumo conveniente da mitologia grega tradicional, mesmo sem intentar explicá-la ou criticá-la (FRAZER, 1921, p. x). Em *La Morfología de La Biblioteca de Apolodoro*, Montero (1986, p. 29) afirma que a obra apresenta certo esquematismo inegável (em geral, apenas uma versão dos mitos); lacunas na narrativa de certos mitos; e influências literárias inegáveis e determinantes na construção das genealogias (o que não representa, necessariamente, um aspecto negativo). A autora, no entanto, defende que o esquematismo dos relatos põe de modo mais manifesto a estrutura dos mitos. Frazer, por sua vez, relaciona a obra ao livro de *Gênesis.* Para o helenista, o que aproxima as duas obras é o fato de que ambas professam a história do mundo a

[10] Sobre a comparação entre a teogonia de Hesíodo e de Apolodoro, veja-se o artigo de Viriato Semião (2004, p. 57-84).

partir da sua criação, da ordenação do universo; as mutações da natureza e as vicissitudes do homem são expostas, ampliadas e distorcidas por meio do véu mítico (FRAZER, 1921, p xxii-xxiii). É fato que a obra possui valor documental inegável, visto que apresenta uma compilação primorosa a partir das melhores fontes a que Apolodoro teve acesso, mesmo que indiretamente, e, a despeito das narrativas simples, carentes de expressões poéticas, oferece uma vantagem: a linearidade na construção do mito facilita a compreensão global acerca do mesmo, e, se as formas são simples, trazem à superfície conteúdos complexos. O mitógrafo da *Biblioteca*, oportunamente, pode agradar tanto o público sofisticado quanto o comum. É também por esse caráter que a obra se faz de maior alcance entre aqueles iniciantes ou já iniciados no estudo da mitologia e da história heroica da Grécia, o que também justifica a necessidade de sua tradução para o português, empreendimento a que por ora temos nos dedicado.

REFERÊNCIAS

APOLLODORUS. *The Library*. Trad. George Frazer. 2 vol. Cambridge/London: Loeb Classical Library, 1921.

APOLODORO, *Biblioteca*. Trad. M. R. De Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

APOLODORO. *Biblioteca*. Introd. trad. e notas de Julia Garcia Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

ARCE, Javier. Introducción. In: APOLODORO, *Biblioteca*. Trad. M. R. De Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 2001. p. 7-36.

AULO GÉLIO. *Noites Áticas*. Tradução e notas de José R. Seabra F. Introdução de Bruno Fregni Basseto. Londrina: Eduel, 2010.

CALAME, Claude. *Mythe et Histoire dans L'Antiquité Grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

CAMERON, Alan. *Greek Mythography in the Roman World*. New York: Oxford University Press, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude, MASSONIE, Bertrand. *La Bibliothèque D'Apollodore*. Traduite, annotée et commentée. Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon/Les Belles Lettres, 1991.

CLAVIER, Étienne. *Bibliothèque D'Apollodore L'Athénien*. 2 t. Paris: Delance et Lesuer, 1805.

CLÚA SERENA, José Antonio. Notas Críticas a La Biblioteké del PS.-Apolodoro I. *Anuario de Estudos Filológicos*, vol. XXV, 2002, p. 47-54.

DIELS, Hermann (ed.). Apollodori fragmentorum Sabbaiticorum supplementum, *RhM*, 46, 1981, p. 617-18.

DILLER, Aubrey. The Text History of the Bibliotheca of Pseudo-Apollodorus. *American Philological Association*, Vol. 66, 1935, p. 296-313.

FORSDYKE, John. *Greece before Homer: Ancient Chronology and Mythology.* Nova Yorque: W. W. Norton & Company Inc., 1957.

FRAZER, James George. Introduction in Apollodorus. In: APOLLODORUS. *The Library.* Cambridge/London: Loeb Classical Library, 1921. p. ix-xliii

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: edições Cotovia, 2005.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: edições Cotovia, 2003.

MONTERO, Consuelo Ruiz. La Morfologia de La Biblioteca de Apolodoro. *Faventia*, 8/1, 1986, p. 29-40.

PÀMIAS, Jordi. Ferecides de siros y Ferecides de Atenas. Una nueva aproximación. Universitat Autònoma de Barcelona: CFC (G) *Estudos griegos e indoeuropeos*, 2005, p.27-34

PHOTII. *Bibliotheca*. *Ex recensione* Immanuelis Bekkeri. Berolini: Typis et Impensis G. Reimeri, 1824.

PRIETO, M. H. T. C. U.; PRIETO, J. M. T. C. U.; PENA, A. N. *Índices de nomes próprios latinos e gregos.* Coimbra: Calouste Gulbenkian/JNICT, 199_.

SAÏD, Suzanne. *Approches de la mythologie grecque: lectures anciennes et modernes*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

SCOTT, John. Apollodorus and Homer. *The Classical Journal*, Vol. 23. n°3, 1927, p. 211-213.

VIRIATO SEMIÃO. A genealogia dos deuses: comparando Hesíodo com Apolodoro. *Boletim de Estudos Clássicos*, n°42, Coimbra, dez. 2004, p. 57-84.

RETÓRICA

As origens e o desenvolvimento da retórica romana

William J. Dominik·

A retórica romana tanto é um reflexo do processo natural de mudança cultural e política como é uma expressão de seu desenvolvimento teórico e prático a partir de suas origens gregas.[1] Embora a retórica, em seu nível mais básico em Roma, envolvesse o ato de falar e, em um nível mais acadêmico, fosse regida por um complexo conjunto de regras, ela é melhor considerada como parte de um processo cultural muito mais amplo. Pode parecer difícil extrair das fontes um balanço positivo do desenvolvimento da retórica romana por causa do tema de secundaridade e do declínio que atravessa a narrativa de sua evolução. Mas a concepção romana da retórica desde seus primórdios voltou-se ideologicamente para a retórica nativa, uma retórica rústica que se assenta, em termos práticos, como sua fonte fundamental. Portanto, uma abordagem construtiva, não só envolve a consideração dos meios em que a retórica romana desenvolveu-se a partir do grego, mas também como esta língua deixou a sua marca na disciplina, de modo que se tornou um exercício acadêmico e um fenômeno cultural distintivo em seu próprio direito. O desenvolvimento da retórica romana igualmente refletiu os valores estabelecidos da elite masculina, mesmo quando sua teoria e prática ajudaram a moldar, em importantes aspectos, atitudes culturais em direção à identidade nacional, de classe e de gênero.

Como a pedra angular do sistema romano de educação, a retórica desempenhou um papel importante em munir a jovem elite masculina de Roma com o treino e a experiência necessárias para defender e manter a sua posição na arena pública. A prática da retórica em reuniões públicas (*contiones*), tribunais, Senado, fórum, funerais públicos e salões era tanto uma marca de privilégio

· Universidade de Otago (Nova Zelândia).

1 Gostaria de agradecer ao Prof. José Amarante e à Profª Ilza Ribeiro (Universidade Federal da Bahia) por sua assistência na tradução deste texto para publicação.

social como era um reflexo do poder político e social da classe dos patrícios. As assembléias públicas ofereciam aos cidadãos adultos do sexo masculino a oportunidade de aprimorar suas habilidades de retórica para fins legislativos e eleitorais em um ambiente por vezes violento. Mas o auge da retórica romana parece ter sido alcançado no Senado, ainda que suas regras prescritas e tradicionais, sua hierarquia social e as alianças políticas tenham predeterminado, se não limitado, a sua prática por profissionais altamente qualificados.

Na realidade, apenas um número relativamente pequeno da elite masculina era capaz de falar nas assembléias públicas e no Senado. Em assembléias públicas só aqueles que tenham sido escolhidos ou convidados poderiam falar, enquanto no Senado, mesmo aqueles que tinham o privilégio de falar o faziam de acordo com a sua posição social e senioridade. Quando houve a ampliação do Senado durante o primeiro século a.C., com alguns dos novos membros vindos de cidades provinciais e da classe equestre, principalmente não-senatorial, manteve-se um grupo de status e privilégio distinguido pelo exercício de retórica. Foram, provavelmente, os tribunais de justiça que forneceram o maior número de oportunidades para aqueles membros das classes superiores que estavam decididos a projetar seu nome. O avanço político de uma figura como Cícero, que em 63 a.C tornou-se o primeiro homem em mais de 30 anos a tornar-se um *novus homo*, quando foi eleito cônsul (cf. Cic. *Leg. agr.*), deve-se em grande parte às habilidades retóricas e oratórias que ele tinha adquirido e que foram reveladas em suas bem sucedidas defesas de clientes proeminentes nos tribunais.

A mais antiga referência existente sobre a retórica na literatura romana aparece nos *Anais* (308[2]) de Ênio, uma obra que apareceu pouco antes ou depois do início do segundo século a.C. Cícero observa que a referência à deusa *Suada* é a contraparte romana da *Peithô*, a deusa da persuasão (*Brut.* 59). A referência a Ênio aparece aproximadamente na mesma época em que Suetônio observa que a retórica fez sua presença conhecida em Roma (*Rhet.* 1). Cícero, o mais influente retórico e orador romano da república, observa que a retórica formal foi originalmente desconhecida para os romanos, mas que eles alcançaram sucesso como o resultado de

2 Skutsch, Otto (org.). *The Annals of Quintus Ennius*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

seu próprio talento e esforços; eventualmente, de acordo com Cícero, o contacto com oradores e professores gregos inspiraram os romanos a desenvolver suas habilidades através do estudo da retórica formal (*De or.* 1.4.14). A partir dos tratados de retórica parece que houve duas principais vias de entrada para a retórica grega em Roma: através de estudiosos familiarizados com a retórica que, como professores, vieram da Grécia e da Magna Grécia para Roma e por meio de romanos que, com o objetivo de estudar, viajavam para a Grécia, especialmente Atenas e Rhodes, e, em seguida, retornavam a Roma. Apesar do influxo de idéias gregas de retórica em Roma, Cícero sugere que os romanos tenham utilizado a retórica no serviço público de acordo com as extravagâncias individuais dos oradores, sem o recurso a uma forma sistematizada de retórica. Este uso reflete a retórica em suas formas originais, como meio de persuasão ou de glorificação na esfera pública. Nos estágios iniciais do seu desenvolvimento formal, no entanto, a retórica romana era essencialmente a retórica grega adaptada ao ambiente romano, principalmente nas assembléias públicas e tribunais, embora ela sempre tenha envolvido mais do que apenas falar em público. O ambiente político assumiu um papel importante na expansão da retórica na república. Durante este período a retórica parecia cada vez mais funcionar como um instrumento jurídico, cujo objetivo estava voltado à persuasão.

Como César observa, uma das características definidoras da sociedade romana era a sua adaptabilidade a e sua adaptação de ideias e práticas de outras culturas (Sall. *Cat.* 51.37-8). Era esse o caso mesmo quando uma cultura como a dos gregos era vista com desconfiança e intolerância, como exemplificado na atitude de Marco Pórcio Catão: *quandoque ista gens suas litteras dabit, omnia corrumpet* ('uma vez que esta raça vai nos oferecer a sua cultura, ela irá corromper tudo', Plin. *NH* 29.14). Em relação a Catão, o Velho, ele próprio revela uma familiaridade com a cultura grega e sinais de conhecimento da retórica grega em seus escritos. Esta ambivalência em relação às coisas gregas se aplica particularmente à retórica grega nos estágios iniciais do desenvolvimento da retórica romana. Durante este período, parece que Roma se ressentia e resistia à retórica grega mesmo quando estava absorvendo o seu sistema e regras, como sugerido na própria dívida de Catão à retórica grega, evidente nos fragmentos existentes de seu discurso *Oratio pro Rhodiensibus* (Gell. *NA* 29.14).

Este processo de assimilação revigorou a disciplina da retórica e ajudou a transformar a cultura romana.

A presença crescente da retórica grega em Roma e sua progressiva influência no segundo século a.C. é perceptível a partir do decreto que expulsou de Roma os retóricos, em 161 a.C., junto com os filósofos (Suet. *Gram.* 25), que foram fundamentais no ensino da retórica. A razão para a expulsão dos retóricos é difícil de determinar, mas talvez tenha sido devido à relativa sofisticação e eficácia das técnicas gregas, em comparação com a retórica romana tal como personificada na figura contemporânea de Catão, o Velho, que tanto insistiu na simplicidade rústica e no sentimento anti-helênico. Mas a expulsão dos retóricos também pode ter tido algo a ver com a preocupação sentida pela elite senatorial sobre o uso de retórica por estranhos que estavam começando a forjar carreiras, consideradas, então, como uma ameaça à ordem política estabelecida. Embora Catão, como um censor, possa ter sido uma das vozes por trás do decreto, ele próprio era um orador distinto (Cic. *Brut.* 60, 65) e instruído a respeito da retórica. De acordo com Quintiliano, *Romanorum primus . . . condidit aliqua in hanc materiam M. Cato* ('Marco Catão foi o primeiro romano . . . a lidar com este tema', *Inst.* 3.1.19), o que pode referir-se a uma discussão sobre o estilo evidente nestes fragmentos supérstites de Catão: *orator est . . . vir bonus, dicendi peritus* ('o orador é um bom homem que é especializado em falar', *Inst.* 12.1.1); *rem tene, uerba sequentur* ('compreenda o assunto exposto; as palavras se seguirão', Cat. *Fil.*; Iulus Victor 17[3]). Embora a definição do Catão de *uir bonus* ('um homem bom') faça alusão à conduta moral e às habilidades esperadas de um romano da elite masculina, o seu conselho para o orador, que salienta que o discurso segue naturalmente a partir do fato de se ter conhecimento sobre o tema em discussão, sugere que a simplicidade do ato de fala era para ser valorizada mais que as complexas regras que regiam a retórica formal. A concepção de Catão do orador romano envolvia mais do que simplesmente a capacidade de falar bem: gênero e posição social, isto é, *uir*, estavam intimamente ligados com a competência retórica, uma ligação que enfatizou o papel único da classe da elite masculina na hierarquia social e política de Roma. Simplesmente, propõe: a

[3] Halm, Carolus (org.). *Rhetores Latini Minores*. Leipzig: Teubner, 1863. p. 374.

retórica em mãos romanas envolveu o exercício e a manutenção do poder cívico por essa classe pequena e privilegiada.

É possível considerar uma figura como Catão, que confiou na experiência prática, em lugar de um treinamento formal em retórica, como representando um estágio não refinado no desenvolvimento do estilo latino e, consequentemente, como sendo imperfeito em comparação com os oradores posteriores. Os romanos estavam incertos quanto ao que fazer com os estilos de diferentes gerações de oradores, mas tinham eles mesmos a tendência a considerarem os primeiros oradores como primitivos e menos sofisticados. A avaliação de Cícero em relação a Catão é uma ilustração dessa tendência, mas até ele reconhece que a expressão antiquada de Catão era apropriada para seu próprio tempo (*Brut.* 68). Como sugerido na observação de Cícero, uma abordagem mais construtiva é a de considerar estilo como sendo um elemento em um minuncioso conjunto de circunstâncias linguísticas e culturais em funcionamento. Mesmo em um estágio inicial de desenvolvimento, a primitiva retórica romana tentou afirmar a sua independência da retórica grega em relação ao estilo. Em particular, a abordagem de Catão é um exemplo da nativa retórica latina que se esforçou para atingir seus próprios efeitos, em vez de apenas adotar os modelos do sistema retórico grego. Para Catão, a retórica romana tanto era sobre questão de atitude e de praticidade como era sobre questão de teoria formal e técnica. Ele valorizava a simplicidade, a brevidade e a contundência, qualidades que espelhavam o estilo ático dos gregos, o que pode parecer irônico, dados os comentários depreciativos feitos por ele sobre a cultura e a retórica gregas. O asianismo, um estilo floreado, assim chamado porque se pensou que teria se originado da Ásia Menor (Quint. *Inst.* 12.10.16-22), foi visto como excessivo e, portanto, antitético à sensibilidade e ao caráter romano.

Qualquer que possa ter sido a verdadeira motivação do decreto em 161 a.C. em relação aos retóricos, ele não foi capaz de conter por muito tempo o fluxo da retórica grega em Roma, como sugerido pelo fato de que os retóricos gregos, mais propriamente que Catão, ganharam supremacia nos anos após a proibição. A princípio, parece que os professores gregos de retórica ressurgiram nas casas particulares das famílias da elite romana (Cic. *Brut.* 27.104), então gradualmente recuperaram uma posição segura no cenário público. Retóricos famosos como Diófanes de Mytilena e Menelau de Marathunte, professores de Tibério Graco e Caio

Graco, respectivamente, ensinaram retórica tanto para patrícios quanto para plebeus, utilizando manuais que tornaram o assunto compreensível para aqueles que tinham um nível moderado de educação. Até o início do primeiro século, a retórica era um elemento permanente em Roma.

Embora o banimento anterior dos retóricos de Roma possa ser atribuído, em parte, ao preconceito contra a retórica grega, é evidente que o sentimento para com a retórica, especialmente para com a retórica grega, mudou sensivelmente por volta do século I a.C. Esta mudança de sentimento é evidente em dois desenvolvimentos aparentemente contraditórios. O primeiro foi a composição de um *commentarium* ('caderno', Cic. *De or.* 1.48.208) romano ou um *libellus* ('livrinho', 1.47.206) de retórica pelo orador Marco Antônio entre 102 e 92 a.C. A julgar pelo relato de Cícero e os comentários de Quintiliano, este caderno parece ter sido uma compilação de notas e sugestões derivadas da atividade oratória de Antônio em Roma, incluindo sua experiência prática nos tribunais, em vez de um efetivo tratado de retórica; além disso, parece ter sido elaborado a partir da filosofia Peripatética e Acadêmica que ele encontrou em Atenas (cf. *De or.* 1.8.82-1.20.93). Enquanto as fontes sugerem que a retórica tornou-se totalmente enraizada na sociedade romana por esta altura, ela tinha sido dominada por retóricos gregos. O caderno de notas de Marco Antônio foi um reflexo do encanto natural da retórica por um romano de mentalidade, bem como uma tentativa de popularizá-la em Roma. Este caderno também foi um reflexo do aumento da confiança entre os praticantes romanos da retórica e uma tentativa de adaptá-la às condições sociais e políticas predominantes.

O segundo desenvolvimento ocorreu em 92 a.C., quando Licínio Crasso e Domício Ahenobarbo, os censores para este ano, promulgaram um decreto desaprovando os retóricos latinos (Suet. *Rhet.* 1). Crasso, um líder entre os *optimates*, nos fornece uma razão cultural para o impedimento empreendido aos retóricos latinos no *De Oratore* de Cícero, observando que faltavam neles a educação e sofisticação dos seus colegas gregos (3.24.93-5). Motivos políticos também eram evidentes, como pode ter sido o caso com a proibição anterior dos retóricos, em 161 a.C. O decreto em 92 a.C. pode ter se originado principalmente com Crasso, como sua figura sugere em *De Oratore*, onde não há nenhuma menção a Ahenobarbo, e pode ter sido destinado, em parte, a proteger os interesses das classes de elite, bloqueando a rota de avanço político

e social para outras classes. Plócio Gallo, que supostamente foi o primeiro retórico a ensinar em latim (Cic. *Ep. ad M. Titinium*; cf. Suet. *Rhet.* 2), era admirado por Caio Mário (Cic. *Arch.* 9.20). A cultura e a língua grega foram associadas às classes de elite em Roma, com a qual Crasso se identificava, e Mário era indiferente e até mesmo contra a cultura grega (Sall. *Iug.* 85.32; Plut. *Mar.* 2.2; Val. Max. 2.2.3). Embora Cícero (*Arch.* 9.19) e alguns estudiosos modernos (CLARKE, 1996, p. 12) tenham sugerido que a oposição de Mário era um reflexo de sua própria falta de refinamento cultural ou ignorância, o privilégio da retórica romana em si foi uma forma de afirmar a superioridade romana, uma ideia com a qual Mário teria concordado, a julgar pelos comentários de Plutarco (*Mar.* 2.2) e Valério Máximo (2.2.3; cf. 2.2.2).

O decreto pode também refletir as tensões políticas que existiam entre Roma e seus aliados italianos que levaram à eclosão da Guerra Civil em 91 a.C. De acordo com este cenário, os retóricos latinos e suas escolas teriam sido vistos como os meios pelos quais os aliados obtiveram as habilidades necessárias para levar adiante sua causa por uma maior voz nos assuntos públicos em Roma. Independentemente das razões precisas para o decreto em 92 a.C., é evidente que a prática da retórica raramente estava distante do cenário político durante a república.

Não obstante, a julgar pelo aparecimento de dois manuais de retórica que surgiram logo depois, o decreto dos censores não parece ter tido um efeito de longa data. O mais antigo tratado romano de retórica existente é o *De Inventione*, de Cícero, que pode ter aparecido em torno de 87/6 a.C. ou um pouco depois; a data é baseada na própria observação de Cícero de que o *De Inventione* foi composto em sua juventude (*De or.* 1.1.5), provavelmente em 88 a.C., na idade de 18 anos, depois de ter estudado filosofia sob as ordens de Filão de Larissa, em Roma (Cic. *Fam.* 13., *Tusc.* 2.3). O *De Inventione* sucedeu quase ao mesmo tempo, possivelmente entre 86-82 ou mesmo mais tarde, de acordo com a *Rhetorica ad Herennium*, de autoria incerta, que é o primeiro tratado completo de retórica escrito em latim a sobreviver. Ambas as obras são derivadas de atividade acadêmica e de uma fonte grega comum que provavelmente se desenvolveu na ilha de Rhodes, um importante centro de retórica, de modo que fornecem um vislumbre do estado de retórica em Roma nas primeiras duas décadas do primeiro século a.C.. Esses primeiros manuais seguem a tradição da doutrina retórica grega, especificamente a *Rhetorica ad*

Alexandrum de Anaxímenes, o único manual pré-aristotélico de retórica supérstite; a *Rhetorica* de Aristóteles; e o trabalho de Hermágoras de Temnos.

Entretanto, as origens de um espírito romano independente e de idéias romanas sobre educação retórica podem ser detectadas no *De Inventione*, o que possivelmente sinaliza uma tentativa por parte de Cícero para estabelecer sua reputação como um orador romano em um ambiente dominado pelos tratados retóricos gregos, e especialmente no mais sofisticado *Rhetorica ad Herennium*. A *Rhetorica ad Herennium* não apenas concebe a idéia de uma retórica romana com base na precisa Latinidade (4.12.17), mas também coloca ênfase na simplicidade, clareza e praticidade em contraste com a natureza complexa, sutil e teórica do sistema retórico grego (cf. 1.1.1). Apesar da relação ambivalente entre retórica e filosofia, em grande parte a doutrina retórica romana foi influenciada pela filosofia grega, como é evidente naqueles textos (e.g., *Inv. Rhet.* 2.3.8; *Rhet. Her.* 2.11.16, 2.21.34, 3.2.3, 4.17.24) e como Crasso em *De Oratore* relata a Antônio (3.15.56-3.18.68), cuja própria doutrina de *status*, a determinação da questão em disputa, é indicativa de tal influência (cf. Quint. *Inst.* 3.6.45).

O sistema (*technē*) de retórica veiculado nestes manuais, que trazem as marcas claras do conteúdo filosófico e cultural da retórica grega, sugere que ela tenha chegado a Roma de uma forma abrangente e sofisticada. No entanto, a descrição e análise das regras e doutrinas retóricas nestes primeiros manuais romanos apresentam evidências de alguma simplificação do complexo sistema grego de regras e doutrinas retóricas. Ao mesmo tempo, uma abordagem reflexiva, retoricamente auto-consciente é evidente, especialmente na romanização dos termos retóricos gregos e no uso de *exempla* da literatura, história e política romanas (em oposição às dos gregos); esta abordagem também é evidente no tratamento de tais assuntos, como estilo e organização do assunto exposto, em comparação com o sistema grego. Apesar da confiança crescente dos retóricos romanos, evidente no surgimento de seus próprios manuais, eles contêm inconsistências, incertezas e observações ponderadas. Antônio não terminou o seu *commentarium* (Quint. *Inst.* 3.1.19), o qual Cícero viu como sendo um trabalho superficial (*Brut.* 163). O mesmo fez o próprio Cícero, que repudiou o seu prematuro *commentariola* (tratados curtos) na obra posterior *De Oratore* (1.2.5). O autor desconhecido da *Rhetorica ad Herennium* observa que ele estava escrevendo o seu trabalho

para o seu amigo e parente Caio Herênio (1.1.1, 4.56.69), o que pode sugerir que não era destinado fundamentalmente a um público mais amplo.

Outros tratados logo se seguem, nomeadamente o *De Oratore* de Cícero e o *Partitiones Oratoriae*, que foram compostos na década de 50 a.C. Estes foram, por sua vez, seguidos por *Brutus* e *Orator* de Cícero, compostos em 46 a.C, em que o orador colocou grande ênfase em questões estilísticas e linguísticas em sua polêmica contra os Aticistas. O próprio estilo da prosa de Cícero parece ser um reflexo dos pontos de vista que ele defende nessas obras e representa um afastamento notável do estilo nativo romano cultivado por Catão e pelos outros primeiros retóricos. Pelo final do primeiro século d.C., a retórica romana havia desenvolvido seu próprio corpo sistemático de conhecimento suficiente para permitir a Quintiliano produzir, na forma de sua *Institutio Oratoria*, o manual mais abrangente de retórica que tinha aparecido até o momento.

Desde o início, a retórica romana era muito mais do que a mera sistematização da retórica grega. Uma dinâmica e uma perspectiva cultural romana permearam mesmo os primeiros tratados desde quando a retórica assumiu um papel significativo na construção de uma identidade da elite masculina. Em um nível prático, suas influências foram sentidas especialmente nas esferas política e judicial, que eram intimamente ligadas. O poder político na Roma republicana estava concentrado no Senado, a sede do governo central, e a atividade retórica neste restrito conselho em Roma teve lugar entre um pequeno grupo da elite dos senadores. Não foi só na última parte do segundo século a.C., após as reformas dos Gracos, que a retórica formal parece ter assumido um papel maior na sociedade romana. A popularização da lei dependia, em parte, em retirar os tribunais do poder dos senadores, que estavam habituados a dominar o cenário judicial e a controlar os seus processos. Este desenvolvimento político foi reforçado na esfera judicial, onde o direito romano se tornou fortificado como um sistema codificado, um processo que parece ter começado com o *De Usurpationibus* de Ápio Cláudio Cego, censor em 312 a. C, e ter sido continuado por Quinto Múcio Cévola e Sérvio Sulpício Rufo no primeiro século a.C. O uso generalizado de retórica começou com os grandes processos políticos quando da introdução e rápido crescimento da acusação no nível popular, isto é, por acusadores de fora das principais famílias em Roma, o que

deu origem a grande quantidade de questões judiciais. A criação, em 149 a.C., e crescimento das *Quaestiones perpetuae* ('tribunais permanentes do júri') forneceram um mecanismo legal pelo qual os principais cidadãos e políticos poderiam instaurar ações penais contra uma outra parte. Os advogados eram os senadores e magistrados antigos que, como patronos de clientes, estavam envolvidos em casos criminais e civis. A ligação entre *patroni* e *clientes*, que dominou a estrutura social romana, naturalmente se estendeu ao âmbito judicial, em que patronos defendiam os direitos dos seus clientes e foram apoiados, por sua vez, por estes.

Uma imagem do sistema de educação retórica no início do primeiro século pode ser construído a partir dos primitivos manuais de retórica. Nesta fase, não havia nenhum sistema formal de ensino em que os alunos progrediriam de um nível de competência para o próximo nível. O papel do *rhetor* não era claramente definido e, como observa Suetônio, cada um ensinava de acordo com a sua formação e sua inclinação (*Rhet.* 1). Embora os métodos dos distintos *rhetores* variassem, os objectivos essenciais da formação permaneceram os mesmos: a perfeita familiarização com os princípios, regras e definições do sistema greco-romano de retórica. Além de adquirir um conhecimento deste sistema, esperava-se de um estudante a proficiência em discursar através da prática de exercícios preliminares conhecidos como *progymnasmata*, que foram destinados, principalmente, a capacitar os alunos a aprenderem a expressar a mesma idéia de várias maneiras. Suetônio descreve como esses exercícios envolviam não só elucidar discursos em relação às suas formas, histórias e mitos, mas também compor narrativas, traduzir obras gregas, louvar e responsabilizar os homens notáveis, argumentar sobre dois lados de uma determinada questão, e defender ou refutar a credibilidade dos mitos (*Rhet.* 1).

Esses exercícios anteriormente mencionados eram destinados a fornecer uma preparação de base para os exercícios mais avançados a seguir. Mas, mesmo durante a primeira parte do primeiro século a. C., parece que esses exercícios elementares já estavam sob a pressão dos exercícios mais avançados, tais como a *quaestio*, a *suasoria*, e a *controversia*, que se ocupavam mais diretamente com (ou eram considerados mais relevantes para) as questões suscitadas nas assembléias públicas e nos casos dos tribunais. A *controversia* em si, por exemplo, já era exercitada em 91 a.C., a datação dramática do *De Oratore*, ou pelo menos por volta

de 55 a.C., a data de sua composição. Há pouco a distinguir entre os temas desses exercícios no império daqueles praticados na república. Muitos dos casos de tribunais, presumivelmente, eram utilizados como exercícios nas escolas. Na verdade, Crasso, em *De Oratore*, destaca não só o valor da instrução da vida real e a experiência prática (10.74), mas também a importância de debater questões que se assemelham aos casos reais apresentados perante o tribunal (1.33.149), enquanto ele e outros oradores fazem referência a uma série de casos semelhantes aos das assembléias públicas e dos tribunais (p. ex. 1.57.244, 2.24.100, 2.30.132).

As alteradas condições políticas do império naturalmente influenciaram a direção da retórica pública (DOMINIK, 1997, p. 59-66; 2007, p. 332-334). Enquanto as assembléias públicas parecem ter diminuído consideravelmente em importância como um local para o orador durante o império, as oportunidades para discursos ainda existiam no Senado e, especialmente, nos tribunais; além disso, os oradores voltavam-se cada vez mais para as salas públicas, a fim de mostrar seus talentos. Nesse cenário, a retórica funcionou como um passatempo social em que os oradores praticavam a *suasoria* e a *controversia*, agora conhecida coletivamente como *declamatio*, em prol de fama intelectual e divertimento. Durante o império, a declamação tornou-se associada à teatralidade e ao exibicionismo (Plin. *Ep.* 2.14; Quint. *Inst.* 2.10), mas, mesmo durante a república, uma figura como Cícero empenhou-se nos efeitos persuasivos e emocionais que dependiam de um modo teatral de elocução.

Como pode ser visto nas *Controversiae* de Sêneca, a atmosfera era muitas vezes violenta e espetacular e dava destaque tanto a personagens comuns quanto ao tirano (p. ex., 1.7, 2.5, 3.6, 4.7, 5.8), ao pirata (p. ex., 1.6, 1.7, 3.3, 7.1, 7.4), ao parricida (p. ex., 3.2, 5.4, 7.1, 7.3, 7.5) e à perversa madrasta (p. ex., 7.1, 7.5, 7.6, 9.5, 9.6). A *prática* de declamação, apesar das críticas de várias personalidades da literatura romana pelo fato de seus temas serem retirados da oratória prática (cf. Sen. *Controv.* 3 *praef.* 8-18; Petron. *Sat.* 1-4; Tac. *Dial.* 35.4-5; Juv. 10.166-7), estava intimamente ligada à realidade social e política do mundo romano. Como exemplificado nos tipos de caracteres acima mencionados, o mundo da declamação igualmente refletia e era reforçada pelos problemas sociais e políticos de Roma envolvendo autocracia, conspiração, pirataria, pilhagem, escravidão, conflitos familiares e violência, todos eles objetos de casos reais na sala do tribunal. Em um nível aculturativo, a declamação desempenhou um papel

particularmente importante no sentido de reafirmar o status da emergente elite masculina e de inculcar respeito pelos papéis masculinos, pelas normas e valores em relação aos do resto da sociedade, tais como papéis e valores femininos estereotipados.

Os estudiosos modernos,[4] seguindo o pensamento dos críticos antigos (Maternus em Tac. *Dial.* 29.1-35.5), geralmente condenam as escolas que deram origem à declamação pública. Mas é evidente que Seneca, o Velho (*Controv.* 2 *praef.* 3-4), Quintiliano (*Inst.* 2.10.1-2, 10.5.14) e Plínio, o Jovem (*Ep.* 2.3.5-6), defendem um veemente ponto de vista sobre a utilidade da declamação em geral e o seu papel no treinamento da retórica. A declamação era valorizada nas escolas porque forneceu o treinamento retórico necessário ao avanço político e social em Roma. Os exercícios declamatórios, que promoviam a agilidade mental e exigiam a capacidade de envolver-se em argumento engenhoso, não só tiveram a vantagem de proporcionar a prática em temas mais amplos (embora ainda limitados) e em situações mais extremas do que as que eram encontradas em casos reais, mas também permitiram aos praticantes o emprego de expressões mais elaboradas do que as normalmente utilizadas numa sala de tribunal ou numa reunião pública (cf. Quint. *Inst.* 2.10.5-7). Ao lidar com temas complexos e difíceis, os alunos aprenderam a desenvolver argumentos persuasivos e a manipular assuntos técnicos jurídicos, de tal modo que os casos reais pareceriam fáceis, por comparação.

Para um orador ter falado bem (*bene dixisse*) significava em Quintiliano fazer um discurso de acordo com as regras da retórica (2.17.25). O tamanho de seu tratado reflete ambos, a confiança dos retóricos romanos e a sofisticação de seu sistema de retórica no final do primeiro século d.C. Este manual não só fornece uma visão geral do sistema romano de retórica durante o período imperial, mas também discute alguns dos temas mais controversos entre os retóricos, incluindo a idéia de um declínio na oratória (10.1.80; cf. 2.4.41). Na verdade, a noção de tal declínio é um *locus communis* entre os escritores do primeiro século d.C. (Vell. Pat. 1.16-18; Sen. *Controv.* 1 *praef.* 6-7; Petron. *Sat.* 1-4, 88, 118; Pers. 1.15-18, 32-6, 121; Tac. *Dial.* 27.1-3, 25.3-26.8, 28.1-35.5; Juv. 1.1-4, 1.12-14, 7.105-49; Longin. *Subl.* 44), apesar de ter aparecido tão cedo como em Cícero (*Off.* 2.67), no século anterior, e muitos críticos modernos terem

[4] P. ex., Harry Caplan (1994, p. 162-173).

seguido o mesmo caminho, argumentando pela mesma ideia[5]; após a primeira parte do segundo século a noção de um declínio parece quase ter desaparecido, com o grego Longino sendo a exceção. Mas a carreira do próprio Plínio e as reflexões sobre o estatuto da retórica em suas *Epistulae* fornecem evidências importantes sobre a próspera prática da oratória durante o império e, portanto, servem como um contraponto importante para a concepção romana e a moderna de um declínio na oratória (DOMINIK, 2007, p. 323-338). No decurso de um período de três décadas, Plínio se refere a inúmeros discursos pronunciados no Fórum (5.8.8), no tribunal centumviral (p. ex., 2.11.14, 4.16.1-3, 6.33.1-11), nas casas do Senado e nos tribunais criminais (p. ex., 3.9.1-37, 5.20.1-7, 6.5.1-7), o que demonstra os inúmeros locais e oportunidades disponíveis para oradores no final do primeiro e início do século segundo d.C. Apesar dos próprios comentários de Plínio (*Ep.* 3.20.10, 8.14.8-9; *Pan.* 76.3-4) de que o Senado, dominado pelo imperador, diminuiu em importância como um local de debate político, é evidente, a partir de sua própria carreira, que os casos importantes eram ainda debatidos no Senado (p. ex., *Ep.* 2.11.2, 17; 7.33); além disso, o Senado continuou a servir como um fórum para numerosos processos menores, lidando com a legislação, a concessão de honras e assuntos de rotina. A contínua evolução da retórica no império é melhor vista como um processo de adaptação e de mudança de ênfase em vez de secundaridade e de declínio.

A retórica romana era igualmente um exercício acadêmico e um fenômeno cultural. Tornar-se bem versado com as regras do sistema retórico era apenas o primeiro passo no processo de se tornar um orador. As origens e o desenvolvimento da retórica romana envolveram um processo mútuo em que a retórica com suas origens diversas e diversas formas – igualmente grega e romana – ajudou a moldar a vida cultural e cívica em Roma; por sua vez, várias forças culturais ajudaram a moldar a forma e a prática da retórica romana. A função aculturativa da retórica não pode ser superestimada, pois era nas escolas, nos tribunais, nas assembléias públicas e salões que oradores aspirantes aprenderam o modo de apresentação pessoal e as habilidades retóricas esperadas nas classes de elite. A retórica e a oratória eram os meios pelos quais a elite publicamente definia o seu status, alcançava

5 P. ex., Gordon Williams (1978); Clarke (1996, p. 100-108).

fama e prestígio, empoderava-se ela própria, defendia sua posição, satisfazia as suas obrigações sociais, e transmitia seus valores dentro da sociedade romana. A grande estima com a qual a retórica foi avaliada e sua vitalidade são evidentes em ambos os períodos, republicanos e imperial, durante os quais ela dominou o cenário social e político de Roma.

Abreviaturas utilizadas no texto

Cat. *Fil.*	Catão, *Livros para o filho (Libri ad filium)*
Cic. *Arch.*	Cícero, *Em favor de Árchias (Pro Archia)*
Cic. *Brut.*	Cícero, *Bruto (Brutus)*
Cic. *De or.*	Cícero, *Sobre o orador (De oratore)*
Cic. *Ep. ad M. Titinium*	Cícero, *Carta a Marco Titínio (Epistula ad Marcum Titinium)*
Cic. *Fam.*	Cícero, *Cartas familiares (Ad familiares)*
Cic. *Inv. Rhet.*	Cícero, *Sobre a invenção (De inuentione)*
Cic. *Leg. agr.*	Cícero, *Sobre a lei agrária (De lege agraria)*
Cic. *Off.*	Cícero, *Dos deveres (De officiis)*
Cic. *Tusc.*	Cícero, *Questões Tusculanas (Tusculanae disputationes)*
Gell. *NA*	Aulo Gélio, *Noites Áticas (Noctes Atticae)*
Juv.	Juvenal
Longin. *Subl.*	Longino, *Tratado do sublime (Peri Hypsous)*
Pers.	Pérsio
Petron. *Sat.*	Petrônio, *Satiricon (Satyricon libri)*
Plin. *Ep.*	Plínio, o Jovem, *Cartas (Epistulae)*
Plin. *Pan.*	Plínio, o Jovem, *Panegírico (Panegyricus)*
Plin. *NH*	Plínio, o Velho, *História Natural (Naturalis Historia)*
Plut. *Mar.*	Plutarco, *Vidas Paralelas, Vida de Mário (Vitae*)
Quint. *Inst.*	Quintiliano, *A instituição oratória (Institutio oratoria)*
Rhet. Her.	*Retórica a Herênio (Rhetorica ad Herennium)*
Sall. *Cat.*	Salústio, *A conjuração de Catilina (De coniuratione Catilinae)*
Sall. *Iug.*	Salústio, *A guerra de Jugurta (Bellum Iugurthinum)*
Sen. *Controv. praef.*	Sêneca, o Retor, *Controvérsias, prefácio (Controuersiae, praefatio)*
Suet. *Gram.*	Suetônio, *Sobre os gramáticos (De grammaticis)*
Suet. *Rhet.*	Suetônio, *Sobre os retores (De rhetoribus)*
Tac. *Dial.*	Tácito, *Diálogo dos oradores (Dialogus de oratoribus)*
Val. Max.	Valério Máximo
Vell. Pat.	Veleio Patérculo

REFERÊNCIAS

CAPLAN, Harry. The Decay of Eloquence at Rome in the First Century. In: WICHELNS, Herbert A.; BRYANT, Donald C.; HEWITT, Barnard; WALLACE, Karl R. (org.). *Studies in Speech and Drama: In Honor of Alexander M. Drummond*. Ithaca: Cornell University Press, 1944. p. 295-325.

CLARKE, M. L. *Rhetoric at Rome: A Historical Survey*. Revisto por D. H. Berry. 3 ed. London: Routledge, 1996.

DOMINIK, William J. The Style is the Main: Seneca, Tacitus, and Quintilian's Canon. In: DOMINIK, William J. (org.), *Roman Eloquence: Rhetoric in Society and Roman Literature*. London: Routledge, 1997. p. 50-68.

DOMINIK, William J. Tacitus and Pliny on Oratory. In: DOMINIK, William; HALL, Jon (orgs.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden: Blackwell, 2007. p. 323-38.

HALM, Carolus (org.). *Rhetores Latini Minores*. Leipzig: Teubner, 1863.

SKUTSCH, Otto (org.). *The Annals of Quintus Ennius*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

WILLIAMS, Gordon. *Change and Decline: Roman Literature in the Early Empire*. Berkeley: University of California Press, 1978.

Poesia Latina

Expressividade na poesia latina: dois exemplos do *Corpus Tibullianum*

João Batista Toledo Prado*

Epígrafes:

Blessed be all metric rules that
forbid automatic responses,
force us to have second thoughts
free from the fetters of Self.
(Auden, *Epistle to a Godson*)

UMA BREVE uma longa, uma longa uma breve
uma longa duas breves
duas longas
duas breves entre duas longas
e tudo mais é sentimento ou fingimento
levado pelo pé, abridor de aventura,
conforme a cor da vida no papel.
(Drummond, *Arte Poética*)

O *Περὶ Ποιητικῆς* (ou, simplesmente, *Poética* de Aristóteles) é, como se sabe, a mais famosa e influente obra da Antiguidade Clássica a respeito de sua matéria própria – ao menos até onde alcança nossa capacidade de compreendê-la e nosso limitado conhecimento das fontes antigas – mas, apesar de versar sobre poesia, tem um discurso eminentemente voltado para a dimensão mais conteudística da composição poética (especialmente a épica e a dramática), ou, dizendo de outro modo, "com Aristóteles já se iniciava a tentativa de identificar o poético através do seu efeito sobre a vertente do conteúdo" (ECO, 1989, p. 235). As razões para tanto são diversas e provavelmente também comportam a pretensão filosófica do autor para compor um quadro gnosiológico

* Docente-Pesquisador da Área de Língua e Literatura Latinas do Depto de Linguística, FCL-UNESP-Campus de Araraquara-SP. Email: jbtprado@fclar.unesp.br. Sócio-fundador e ex-vice-presidente da SBEC e membro dos seguintes Grupos Acadêmicos certificados pelo CNPq: "Linceu: Visões da Antiguidade Clássica"; "Verve: *Verbum Vertere* - Estudos de Poética, Tradução e História da Tradução de Textos Latinos e Gregos"; "PROAERA - Programa de Altos Estudos em Representações da Antiguidade". O autor deseja expressar gratidão à **FUNDUNESP**, por cujo auxílio veio a participar do *I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia*, em que apresentou este trabalho.

dos principais fenômenos humanos (*sc*. política, retórica, poética) e naturais (física, metafísica). Por isso mesmo, não deixa de ser notável naquela obra a indisfarçável presença de afirmações que põem em relevo a forma, tais como: "a começar por Homero, temos o *Margites* e outros poemas semelhantes, nos quais, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico" (Ar., *Po.* 1448b); "os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado, pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente" (Ar., *Po.* 1449a); e "difere a Epopeia da Tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa" (Ar., *Po.* 1449b)[1], afirmações que talvez denunciem os esforços crítico-interpretativos de uma segunda poética, marginal à primeira, em que os elementos do ritmo e da harmonia, consubstanciais ao homem, como afirma Aristóteles, fossem regrados e esmiuçados, tal como propôs Eudoro de Sousa (2003, p. 38-9).

Como quer que seja, tanto hoje como na Antiguidade Clássica, poesia é, antes de mais nada, forma, e essa é a postura não somente da crítica moderna, mas é também o testemunho de poetas que, leitores de textos poéticos gregos e sobretudo latinos, afirmam seu primado, como, por exemplo, Joseph Brodsky (1986), quando assevera que não se escrevem poemas apenas para contar-se uma história (BRODSKY, 1986, p. 47), ou W. H. Auden (1972), quando abençoa a métrica porque impede automatismos de leitura e garante uma compreensão renovada dos enunciados poéticos (v. texto aqui epigrafado *supra*).

Apesar disso, no que toca aos estudos de métrica empreendidos pela tradição dos estudos clássicos, muito pouco se fez com o quase incomensurável aparato crítico produzido ao longo dos séculos, a não ser, em geral, contabilizar possibilidades de variação nos metros explorados por poetas romanos, sem que se tenha feito a correlação entre tais expedientes (e mesmo outros que não mereceram a atenção devida) e o potencial expressivo que deles decorre. Apenas muito recentemente é que tal empresa começa a ser realizada *passim*, mesmo assim, ainda timidamente.

Por isso, apontar caminhos por meio dos quais essa tarefa possa ser conduzida poderia ser a meta perseguida por uma *Poética*

[1] As traduções das passagens de Aristóteles são de responsabilidade de Eudoro de SOUSA (2003) e grifos nossos.

da expressão, que também se propusesse como instrumento de leitura de poemas, através da análise crítica de seus procedimentos técnicos, consignados pelos estudos feitos em poética clássica latina, o que deveria ser empreendido em conjunto com mecanismos aptos a encetar uma análise do plano de expressão, e cuja demonstração far-se-á neste texto, aplicando-os numa leitura de passagens de duas elegias de Tibulo, a saber: I.1,69-78 e I.7,1-10.

Além de tudo, caracterizar o estudo de uma poética do plano de expressão como instrumento eficiente para ler poemas em língua latina confere uma aplicação imediata às elaborações teóricas bem como um caráter social ao trabalho. Pretende-se com isso implicar a viabilidade do estudo do latim, língua antiga, em que se supere, com alguma filosofia da linguagem, a concepção, hoje insustentável, de saber apenas erudito e feito de muitos dados de tipo escolar. Uma concepção de base linguística só é possível no seio de uma reflexão que opere com a *forma* e não com a substância, trate-se da expressão ou do conteúdo dito linguístico.

Só com o abandono da substância, fônica, gráfica, de sentido, enfim, em benefício daquilo que só psiquicamente se percebe como relação significante-significado, pode-se entender o que aqui se está chamando filosofia da linguagem. Trata-se de algo a não ser de nenhum modo tomado como pura abstração ou filosofismo, de vez que a linguagem verbal, validada pelos inúmeros idiomas existentes, não prescinde nunca de um veículo, de uma *sub-stantia* material, como já sublinharam e insistiram nomes como Saussure (19??) e quase todos seus epígonos, como Jakobson (1985) e ainda vários outros. Trata-se de que substância será apenas sempre substância, nunca já o próprio signo da linguagem. Em matéria de linguagem, esse é um pressuposto a ser sempre observado. Quando se trata de línguas cujos falantes já desapareceram, como o latim, tal fato acutiza-se, pelo concomitante desaparecimento do dado fonético, apenas parcial e parcimoniosamente recuperável, muito mais pela possibilidade metalinguística de uma descrição, pelo mais, fonológica, que pela operação concreta de reconstrução fonética, cujos modelos são para sempre forçosamente hipotéticos, mercê do desaparecimento e irrecuperabilidade do dado fonético. Ainda assim, a dimensão fonológica garante a capacidade de percepção de contrastes e oposições que operam ao nível do signo.

É essa capacidade de perceber signos que percebe também a virtude de um signo de reciclar-se como novo significante, em nova relação, com um novo significado, em recursividade

ilimitada. É com tal espírito que devem ser encarados exemplos de leitura de poesia antiga, tais como se procurará mostrar com os excertos de Tibulo que constarão deste texto.

A escolha de Tibulo, deve-se acrescentar, foi motivada, primeiro, pelo interesse deste pesquisador nessa manifestação peculiar da poesia latina – a elegia – segundo, por sua intimidade com a obra daquele poeta, cujos poemas foram já alvo de trabalho anterior, em que se travou estreito contato com o texto, possibilitando o descortinar das qualidades poéticas que ora se propõe investigar sob o ângulo da expressividade poética. Esclareça-se, entretanto, que a leitura aqui proposta não levará em conta, neste momento, a obra de Tibulo como dado filológico, nem em particular nem em sua inteireza, já que as passagens de elegias tibulianas frequentarão este texto apenas em caráter exemplar, como uma reflexão sobre as grandes linhas reguladoras da poética clássica, através de considerações feitas em torno de uma de suas representações possíveis e historicamente muito profícuas: o dístico elegíaco.

Por isso, nunca será demais insistir em que a escolha de passagens de elegias tibulianas só fará sentido se o que aí for indicado valer, com o estatuto de metalinguagem, para a leitura e o entendimento apreciativo de todos os poemas latinos deste e de outros poetas que tenham como língua materna a da Roma antiga. Só assim o trabalho terá garantido seu papel de atividade de formação, tendo por decorrência e objetivo maior a educação do cidadão, por meio da leitura competente de poemas. Nunca é demais lembrar que a consciência do papel que cada qual exerce na *ciuitas* é o que justifica a necessidade das especializações setorizadas do conhecimento, como formas legítimas da realização humana.

Assim senso, será abordada a seguir a relação substância X forma X expressão individual em Tibulo, a fim de verificar, para cada unidade linguística e para cada unidade do verso, como se dão o encontro e o aproveitamento da língua latina na métrica das passagens dos poemas elegíacos selecionados na breve amostragem deste texto. As passagens escolhidas aqui entrarão como alguns dos muitos exemplos disponíveis no imenso corpo da literatura latina, em que é possível averiguar poetas adequando, com desenvoltura e habilidade, a língua latina às possibilidades métricas do verso escolhido, a tal ponto que se chega a indagar se é o verso que ajuda a aprimorar a língua ou vice-versa.

Por isso a análise das passagens consistirá em lê-las não pela coerência narratológica ou pela falta dela, mas pela poesia que encerram. Dessa perspectiva, se a leitura não faculta a descoberta de algo "novo", honra, pelo mais, o esforço investido num projeto artístico que, em Roma ou em qualquer parte, leva homens sensíveis à linguagem verbal a gerar textos que são artefatos de Poética e que, como tais, não consistem apenas num ou noutro nível de seus componentes constitutivos, assim como, por exemplo, o nível da narratividade do poema, com todos os seus elementos característicos (personagens, tempo, isotopias, conteúdo enfim), mas na própria poeticidade, que emerge da cadência da língua latina colocada em uma forma particular de frase, a frase melódica, a frase poética (no presente caso, a da elegia), bem como no tratamento dado à língua latina pelo poeta, em seu aspecto empreendedor de contrastes prosódicos, que a enriquece de tal forma até ser capaz de "fundar" novamente sua língua.

A leitura consistirá, então, em mostrar, por exemplo, como o efeito de sentido de unidade é obtido pela superposição dos dois sistemas, o da língua e o da métrica, o que se poderá verificar pelo exame da frequência com que o verso talha ou não o léxico e a sintaxe latinas e em que circunstâncias expressivas pretendidas e indicadas pelo plano de conteúdo.

Dessa forma, se se investirem todos os grafismos de que se vale a métrica tradicional a fim de assinalar as quantidades das sílabas poéticas (breve ˘ , longa ¯ , e, em nossa notação, o sinal de trema ¨, que, colocado sobre vogais finais do verso, corresponderá à quantidade breve da sílaba, neutralizada naquela posição), quantidades que são constituintes dos pés (separados pelo sinal |) que engendram o ritmo dos versos, em cujo desenrolar se assinalam também os sândis - ‿ - , as sinalefas - ⁀ - e as cesuras pentemímeras ou heftemímeras, com ou sem as tritemímeras que podem equilibrá-la, todas as três assinaladas por meio de - ‖ -, com as cesuras secundárias e potenciais marcadas com meia aspa - ’ - quaisquer que sejam tais versos, nesse caso, os do dístico elegíaco, ou seja, a unidade estrófica conhecida pelo nome de *dístico elegíaco,* devido a sua ampla ocorrência no contexto de poemas elegíacos, as passagens a seguir poderiam ficar assim representadas:

I, 1		**I, 1**
Īntĕrĕ/ā, // dūm/ fātă sĭ/nūnt// iūn/gāmŭs‿ ă/mōrēs:	69	Enquanto permitir a sorte, amemo-nos:
iām uĕnĭ/ēt tĕnĕ/brīs// / Mōrs‿ădŏ/pērtă că/püt;	70	já logo chega a Morte, cabeça envolta em trevas;
iām sū/brēpĕt‿ĭ/nērs//‿æ/tās,' nĕc‿ă/mārĕ dĕ/cēbït,	71	já se insinua a idade inerte: e amar
dīcĕrĕ/ nēc' cā/nō// / blāndĭtĭ/ās căpĭ/të.	72	ou seduzir amantes não calha às brancas cãs.
Nūnc lĕuĭ/s‿ ēst// trāc/tāndă Vĕ/nūs//, dūm/ frāngĕrĕ/ pōstēs	73	A suave Vênus se cultue agora:
nōn pŭdĕ/t‿ ēt' rī/xās// ‿ | īnsĕrŭ/īssĕ iŭ/uät;	74	brigar e quebrar portas não vexe, antes agrade.
hīc‿ĕgŏ/ dūx// mī/lēsquĕ bŏ/nūs://// uōs,/ sīgnă tŭ/bāequë,	75	Nisso sou bom chefe e soldado: tubas,
ītĕ prŏ/cūl,' cŭpĭ/dīs// / uūlnĕră/ fĕrtĕ uĭ/rīs,	76	clarins, longe de mim! Mas chagas dai aos ávidos;
fĕrte‿ ĕt‿ ŏ/pēs://‿ ĕgŏ/ cōmpŏsĭ/tō// sē/cūrŭs‿ ă/cēruō	77	dai-lhes ouro também. Eu, com bem pouco,
dītēs/ dēspĭcĭ/ām// / dēspĭcĭ/āmquĕ fā/mëm.	78	sou tranquilo e desdenho fome, ricos desdenho.

A escansão permite recolher inúmeros dados que não só se manifestam na forma da superfície mas que também interagem com o conteúdo, estabelecendo várias tensões, p. ex.:

Versos 69-70:

Hex.: aqui começa a síntese das tensões dialéticas expressas na elegia I.1, tanto pela língua quanto pela métrica: a "filosofia" do enunciador equipara-se ao *carpe diem* horaciano e, mais ainda, ao *Viuamus, mea Lesbia, atque amemus* de Catulo. Ao invés da canônica cesura pentemímera, esse verso pratica as autorreguladoras cesuras trite- e heftemímera, que sublinham primeiro o sentido de concomitância expresso pelos advérbios *interea* e *dum*, depois, a pausa lógica entre as orações, decompondo o verso em três sintagmas. Já o sândi torna como que concreto, no plano fônico, o sentido expresso em *iungamus amores* (amemo-nos). O efeito total do par de cesuras destaca o sintagma *dum fata sinunt* (enquanto permitirem os fados), motivo por que, na tradução, ele abre o trecho, em posição de cabeça de verso. Além disso, a distribuição simétrica absoluta dos pés (DSDSDS) produz um efeito de distensão e tensão rítmicas ao longo da linha, o que torna possível

entrever uma sugestão do movimento rítmico do ato amoroso de que fala a proposição latina.

Pent.: a sucessão regular de dátilos, entrecortados apenas pela cesura fixa do pentâmetro (sempre no 3º meio-pé) que divide o verso em dois hemistíquios, deixa patente o paralelismo exato da construção (DD+meio-pé // DD+meio-pé), o que, pela recorrência dos mesmos dátilos, faz eco à aproximação da Morte, cujos passos se fazem ouvir pelo acúmulo de oclusivas dentais e bilabiais (/t/, /b/, /d/, /p/); além disso, o paralelismo perfeito dos dois hemistíquios do pentâmetro estabelecem uma tensão entre esse verso e o hexâmetro, dividido em três segmentos, como a sugerir, de um lado, a própria tensão entre a aproximação inevitável da morte, no pentâmetro, e, de outro lado, a vida, representada por *iungamus amores*, no hexâmetro. Sublinhe-se também a fusão fonossintática de *Mors* e *adoperta* (A Morte coberta... na cabeça) pelo efeito do sândi, que parece sugerir a aceleração do movimento de proximidade da morte.

Versos 71-2:

Hex.: anáfora do advérbio em ársis para vincular sintático-semanticamente os dísticos, ao mesmo tempo em que se enfatiza o imediatismo e inevitabilidade das ações; o advérbio *iam* (já, logo) confronta-se, pelo sentido, com *subrepet iners aetas* (instila-se a tarda idade), tanto pelo sentido como pela intercalação de ritmos (SD e uma longa + cesura + outra longa), no entanto a inevitabilidade da velhice toma forma na velocidade dos sândis, três ao todo, inclusive na entrevoz da cesura; este, um sândi apenas sugerido, já que a cesura pentemímera parece sustar sua manifestação. Esse jogo de forças contrárias é mais uma vez reforçado pela cesura secundária e potencial após *aetas* (idade), que destaca essa palavra e, de novo, impõe nova lentidão; tal jogo é reforçado pelo balanço rítmico dos pés (SDSD); o efeito geral sugere a repulsão e o avanço inevitável da idade senil, em que amar e falar palavras ternas será indecoroso, tema que passa a ser desenvolvido no sintagma final, *nec amare decebit*, destacado sintática e ritmicamente, pelo efeito da cesura secundária no 2º hemistíquio.

Pent.: a cesura principal aliada à secundária destaca *cano*, remetendo-o à *capite* (com a cabeça já branca), com o qual concorda morfossintaticamente, mas também pela posição homóloga de fim de hemistíquio. O destaque por meio de tais expedientes realça

retoricamente a condição das interdições antes enunciadas (*sc*., não amar nem dizer blandícias – *dicere* e *banditias* estão em relação mútua também por ocuparem as mesmas alocações de início de hemistíquio): aos velhos não se permitiam, por bom senso, a expressão de sentimentos naturais aos jovens, um dos vários lugares-comuns da tópica elegíaca.

Versos 73-4:

Hex.: uma vez mais a cesura é trite- e heftemímera; isso impõe três segmentos ao verso, conferindo-lhes realce expressivo: *Nunc leuis est* (Agora é a leve) – o sândi torna a unidade final mais imediata e sugere rapidez e inevitabilidade – *tractanda Venus* (Vênus com que se deve lidar) e a or. adv. *dum frangere postes*; a recorrência de oclusivas /d/, /g/, /p/, /t/ e vibrantes /r/ fornece expressão concreta a *frangere postes* (quebrar umbrais), o que se procurou manter na trad. ("quebrar portas") com /k/, /b/, /p/, /t/. Além disso, as cesuras iluminam *tractanda Venus*, que presidirá as ações tanto no plano do sentido frasal, como no da fonossintaxe do verso, sem mencionar a nova ocorrência da alternância perfeita de pés (DSDSDS), que sugere novo movimento sinuoso de alargamento e contração, como que para ilustrar as ações ao mesmo tempo destemperadas e agradáveis que o amante executa sob a égide da deusa do amor.

Pent.: a interposição do espondeu na palavra *rixas* (brigas, disputas) é realçada pela cesura principal fixa e também pela secundária após *et*, o que, ao mesmo tempo em que destaca esse termo e forma um paralelo homológico com *iuuat* (agrada, ou seja – ter-se metido em brigas – agrada) no fim do 2º hemistíquio, estabelece uma tensão porque impede o sândi entre *rixas* e *inseruisse*; aliás, os dois sândis acirram essa tensão bem como o sentido do sintagma, assim como o infinito perfeito *inseruisse* (ter-se metido), separado em dois pés, a reforça. Observe-se que o acúmulo de novas oclusivas /p/, /d/, /t/, /k/, no 1º hemistíquio desse pentâmetro, representa ainda um eco a *dum frangere postes* do fim do hexâmetro anterior.

Versos 75-6:

Hex.: as duas cesuras trite- e heftemímera desse verso pontuam os predicativos de *ego*, pondo-os em relevo, sobretudo seu núcleo, ou seja, *milesque bonus* (e um bom soldado); a

heftemímera, em particular, também articula a separação entre *ego/tu* (*uos*), para opor e aproximar ao outro (o não-eu) os emblemas bélicos *signa tubaeque* (estandarte – ou sinal de guerra, como o sopro dos clarins – e tubas); como se vê, a intervenção da métrica, aqui, é solidária com a polissemia proposta pelas duas acepções implicadas para *dux* e *miles*, a literal, atributo de um outro, que buscará riquezas, mas terá de arcar com as feridas impostas pelos combates, e a conotada a partir de *hic* (este ou aqui), que aponta para o dístico anterior, sob o signo de Vênus, e, portanto, sob o do *militia amoris* (a campanha do amor); esse aspecto tensivo entre conteúdos é, uma vez mais, realçado e tornado manifesto pela alternância regular de pés (DSDSDT).

Pent.: a ocorrência do predicado verbal *ite procul* em verso separado, isto é, no pentâmetro em vez de ocorrer no hexâmetro, homologa-se a seu sentido de separação e afastamento; a cesura confia *uulnera* (ferimentos) ao segundo hemistíquio, junto a *uiris* complemento de *ferte* (trazei aos homens), no mesmo semímetro; assim, por efeito da cesura fixa mais a secundária após *procul*, destaca-se *cupidis* que fica em paralelo com *uiris*, com o qual concorda; também esse pentâmetro estabelece um paralelismo entre os dois pares de três elementos que formam cada hemistíquio, ambos formados por duas vezes DD+longa, todos sob a marca do inicial *ite procul* (ide para longe).

Versos 77-8:

Hex.: há uma nova oposição antitética entre *hic ego* e o *tu* discursivo, manifesto no *uos* (vós) gramatical, que se depreende do imperativo *ferte*; o sentido de *ferte et opes* (dai-lhes também riquezas) está fortemente realçado pela sugestão conjuntiva operada pelo sândi e pela sinalefa e, também, por sua ocorrência em cabeça de verso; a cesura tritemímera opõe novamente o predicado de *tu* (*uos*) ao de *ego* que é retomado aqui; a heftemímera traça um paralelo semi-quiasmático entre *ego...securus* e *composito...aceruo*.

Pent.: o fecho pentamétrico da elegia dá-se com um elegante paralelo entre duas proposições simétricas; ele é pontuado ainda pela cesura fixa, que incide bem no instante em que começa a conversão, deixando os objetos de *despiciam* (desprezarei) nas extremidades do verso, portanto, opostos lógica e espacialmente, i. e., temporalmente – para lembrar conhecido princípio saussureano, segundo o qual a realidade primeira e última da linguagem é

sempre oral (SAUSSURE, 19??, p. 27) – ao *ego* que o enuncia. Além disso, há leve e igualmente elegante sugestão paranomástica entre *dites* / *despiciamque* / *fame*, como se os ricos e a fome existissem, para o eu poemático, na redistribuição dos restos fonêmicos do ato de desdenhar, restos subsistentes no após-espelhamento estrutural do contínuo frase/verso.

Na passagem dos versos 1 a 10 da Elegia I.7, submetida aos mesmos princípios de escansão e leitura, pode-se perceber o que segue:

I, 7		**I, 7**
Hūnc cĕcĭ/nērĕ dĭ/ēm // Pār/cæ' fā/tālĭă / nēntēs	1	Já cantaram as Parcas este dia, fiando os fios fatais,
stāmĭnă, / nōn‿ūl/lī // / dīssŏlŭ/ēndă dĕ/ō,	2	que deus nenhum desune,
hūnc fŏre‿Ă/quītā/nās // pōs/sēt' quī / fūndĕrĕ / gēntēs,	3	dia que os Aquitanos venceria e, por um bravo vencido,
quēm trĕmĕ/rēt' fŏr/tī // / mīlĭtĕ / uīctŭs‿Ă/tāx.	4	já o Átax tremeria.
Ēuē/nērĕ: nŏ/uōs // pū/bēs' Rō/mānă trĭ/ūmphōs	5	E aconteceu: romanos novos viram
uīdĭt‿ĕ/t‿ēuīnc/tōs // / brācchĭă / cāptă dŭ/cēs;	6	triunfos, braços cativos, e chefes dominados;
āt tē / uīctrī/cēs // lāū/rōs,' Mēs/sāllă, gĕ/rēntëm	7	E a ti, Messala, em vitoriosos louros,
pōrtā/bāt' nĭtĭ/dīs // / cūrrŭs‿ĕ/būrnŭs‿ĕ/quīs.	8	carro ebúrneo trazia, com límpidos corcéis.
Nōn sĭnĕ / mē‿ēst // tĭbĭ / pārtŭs‿hŏ/nōs: // Tār/bēllă Pÿ/rēnē	9	Não sem mim honra tal nasceu: tarbelos
tēstĭs‿ĕ/t‿Ōcĕă/nī // / līttŏră / Sāntŏnĭ/cī,	10	Pirineus testemunham e as praias dos santões.

Versos 1-2:

Hex.: além de *cecinēre* (forma verbal condensada da 3ª pes. pl. do pret. perf. ind. do verbo *canere*, cantar, falar melodiosamente), que ocupa pouco mais de 2 meios-pés, e sugere o canto profético das Parcas, a cesura marca nesse verso um nítido momento de câmbio rítmico-semântico, assinalado pelo contraste entre os dois primeiros dátilos e os dois espondeus seguintes, o que faz desse um recurso particularmente expressivo, sobretudo por salientar a oposição de sentido entre a alegre profecia do dia de glória do general Messala, patrono de Tibulo, e seu anúncio por parte da presença numinosa, mas também grave e solene, das 3 irmãs Parcas, tecelãs do tempo de vida e também do destino de

todos os seres, até mesmo dos deuses.

Pent.: a cesura fixa assinala, também no pentâmetro, dois instantes distintos do verso, forjando um contraste tanto semântico quanto fonológico: ocorre que, para assinalar o poder irresistível das Parcas, sobre o qual nem mesmo os deuses têm poder, empregou-se o gerundivo *dissoluenda*, que concorda com *stamina* (fios), ou seja, fios que não podem ser desatados nem mesmo por um deus (*non ulli deo*); esse um tanto desusado pentassílabo (os pentassílabos que costumam ocorrer na 2ª metade dos pentâmetros tibulianos são, em geral, infinitos perfeitos, como o *inseruisse* de I.1.74 visto há pouco: cf. CARTAULT, 1911, p. 141-2) responde quase sozinho pelo segundo hemistíquio, e é notável que assinale a noção de indesjungibilidade dos fios ou do que quer que com eles tenha sido ligado, porque tal unidade do léxico reúne física e acusticamente o 4º e o 5º pés; *stamina* está no 1º hemistíquio, separado de *dissoluenda*, distância que materializa a idéia de separação, entretanto, os termos de *non ulli deo* o estão muito mais, não só por ficarem em hemistíquios distintos, mas também por formarem pés diferentes; além disso, os fonemas vocálicos desse sintagma descontínuo produzem um efeito de assonância, porque estão curiosamente reunidos em *dissoluenda*, de modo espelhado e quase perfeitamente invertidos, ao passo que dispersos nos demais elementos de "por deus algum", assim como também os fonemas consonantais, presentes na mesma forma *dissoluenda*, mas saltuários nos termos que constituem o sintagma *non ulli deo*, como a sugerir no plano fônico uma dispersão, separação, desmembramento até, daqueles deuses que, porventura, se atrevessem a tentar a separação dos fios tecidos pelas funestas irmãs.

Versos 3-4:

Hex.: o hexâmetro do verso 3 inicia com a expressiva anáfora de *hunc*, que implica *diem* (este mesmo dia) *fore* (vindouro, na profecia das Parcas), que é também anáfora retórica, em paralelo com o mesmo *hunc* do início do verso 1. A sinalefa entre *fore* e o "a" inicial de *Aquitanas* forma uma unidade fonossintática compacta, que abarca quase todo o primeiro hemistíquio, entretanto, esse "a" é como que capturado pelo primeiro pé, ao passo que suas sílabas mediais constituem o segundo pé, e a final, parte do terceiro pé, onde recai a cesura; a sugestão aí é a do desbaratamento das tribos aquitanas (*Aquitanas gentes*) relatado pelo verbo *fundere*, de resto

materializado também pelo afastamento de determinante e determinado, sublinhados pelo paralelismo posicional: ambos em fim de hemistíquio, mercê do efeito provocado pela cesura pentamímera. Tal efeito parece reforçado pela posição do relativo *qui* que, embora tenha por antecedente *hunc*, é também sílaba de *A**qui**tanas*, e, colocado entre essa palavra e *gentes* (povos, tribos) e ainda reforçado pela cesura secundária após *posset*, pode ser interpretado como mais um elemento a compor a imagem dos prófugos aquitanos, vencidos e dispersados pelas tropas de Messala. Além disso, a sequência de três espondeus, somados à sílaba longa do 5º pé, sugere, por sua extensão prolativa, a distância e raio de alcance da dispersão das tribos desbaratadas pelo general romano.

Pent.: a cesura fixa põe em paralelo o adjetivo *forti* (bravo), que concorda com *milite* (pelo bravo soldado), e seu correspondente em final de hemistíquio, *Atax* (o rio Átax, que, descendo dos Pirineus, cruza a Gália narbonense), criando um contraste até mesmo jocoso, uma vez que o rio está destinado a tremer (*tremere*), talvez por ter suas águas turvadas pela passagem e contendas das tropas de Messala, ao passo que o atributo do soldado (no contexto, provavelmente o próprio Messala) é a coragem, marcado pelo adjetivo *fortis*. Note-se que o sândi vincula fonologicamente *Atax* a *uictus* (vencido), como que para forjar uma impressão de pertença que reforça a inevitabilidade da profecia: o rio há de tremer inapelavelmente.

Versos 5-6:

Hex.: a forma contrata *euenēre* (aconteceram), que supõe um sujeito cujo papel bem poderia ser exercido por pronome neutro plural de sentido coletivo, como *haec* ou *quae* (tais coisas), ocupa quase dois pés inteiros e, em posição de cabeça de verso, com suas três longas sucessivas, confere um tom solene que acomoda bem o resultado da predição das Parcas. A cesura pentemímera põe em paralelo *pubes* (juventude) e *triumphos* (triunfo, parada militar romana), e a secundária destaca *pubes*. Insinua-se, aí, também uma função apelativa, perceptível pela escansão que reparte *nouos* (novos) em dois pés distintos, aproximando a sílaba longa -*uos*, em ársis, de *pubes* (juventude), como se esta mantivesse relação apositiva com um *uos* (vós) pronominal, usado como vocativo, ainda mais pelo fato de *pubes* encontrar-se destacado pelas cesuras principal e secundária. O acúmulo de espondeus, nos pés 1, 3, 4 e

6, amplifica a solenidade cujo tom já havia sido anunciado pelo *euenēre* inicial, da mesma forma que, no nível puramente semântico, a aproximação de *nouos* e *pubes* propicia substancial incremento do traço /novidade/ que ambos partilham.

Pent.: a cesura fixa vincula *euinctos* a *duces* (chefes vencidos, subjugados), e os sândis fundem as três primeiras palavras do verso, *uiditeteuinctos* (viu e vencidos), criando uma única unidade fonossintática para desempenhar o primeiro hemistíquio que, ao mesmo tempo, materializa a ideia de prisão, cativeiro, implicada no plano de conteúdo da frase. Difícil seria não perceber também a deliberada profusão de fonemas oclusivos / d/ /t/ /c/ /b/ /p/, que busca tornar patente o ruído da marcha de vencidos e vencedores durante o presumível estrépito do triunfo.

Versos 7-8:

Hex.: o verso 7 marca o aparecimento triunfal de Marco Valério Messala Corvino, general de Augusto, conquistador dos Aquitanos, patrono do cenáculo literário do qual Tibulo fazia parte. O triunfo relatado na elegia I.7 fica, nesse momento, muito solene, e a marcha imponente do comandante vencedor é marcada pelo ritmo lento e compassado do maior acúmulo de espondeus possível ao hexâmetro. Com isso, diz-se-ia possível "ver" a figura triunfal de Messala, *lauros uitrices gerentem* (no momento em que porta a coroa de louros da vitória), desfilando diante do destinatário do discurso poemático. As cesuras principal e secundária destacam *lauros*, símbolo maior do triunfo, sob cuja égide todo esse dístico se articula e subordina.

Pent.: no pentâmetro, a cesura fixa, auxiliada pela secundária, destaca o adjetivo *nitidis* e, pela posição de fim de hemistíquio, relaciona-o a *equis* (com cavalos brilhantes), com o qual também concorda gramaticalmente, fato reforçado por uma fortuita rima interna (*-dis* e *-quis*). A sucessão de oclusivas /p/ /b/ /t/ /d/ no primeiro semímetro serve, nesse caso, à sugestão plástica da cadência compassada dos cavalos que tracionam o carro triunfal. No segundo semímetro, os sândis sucessivos atrelam o carro ebúrneo (*currus eburnus*) aos cavalos (*equis*), fato operado pelos dois sândis apoiados, de novo fortuitamente, duas vezes na mesma vogal -e-. Isso não apenas forja uma certa impressão de identidade léxica, mas também, para reforçá-la, as palavras *currus* e *eburnus* manifestam-se como rearranjos semi-paronomásticos, como se para sugerir codependência entre forma e

substância, gerando uma interessante e rara metonímia de base fonológica.

Versos 9-10:

Hex.: o ritmo aligeirado dos três dátilos iniciais parecem sugerir o sentimento festivo com que foram preparadas as honrarias a Messala reportadas pela frase latina e, mais uma vez, o par de cesuras trite- e heftemímera secciona o verso em três sintagmas: no primeiro encontra-se *non sine me est* (não sem mim foi), expressão do contributo pessoal do eu poemático na preparação das pompas triunfais de que desfruta o general, empenho também fonologicamente reforçado pela sinalefa que reúne *me* a *est*; no segundo sintagma, que se eleva e sobressai do centro do verso, acha-se *tibi partus honos* (honra a ti preparada), sendo que, aí, a neutralizada pronúncia do grafema de aspiração "h", segundo o testemunho que nos dão esticólogos e gramáticos do período, permite novo sândi entre *partus* e *honos* e, novamente, a sugestão de consubstancialidade; finalmente, o sintagma final, em que comparece *Tarbella Pyrene* (a região dos montes Pirineus habitada pelo povo tarbelo); trata-se de elemento geográfico estrangeiro, característica de poemas de inflexão épica, como os epílios[2] e passagens de poemas de outra natureza que, como essa elegia, a eles recorrem para elevação do tom genérico.

Pent.: a cesura fixa relaciona *Oceani* a *Santonici*, já gramaticalmente vinculados pela concordância nominal e também ligados a *litora* pelo genitivo (litorais do Oceano dos santões, ou seja, das regiões litorâneas habitadas por esse povo gaulês); o adjetivo gentílico contém quase todos os fonemas do substantivo *Oceanus*, o que intensifica e materializa a expressão do mútuo pertencimento e vínculo geográfico desses termos, além da plástica sugestão de que apenas as praias, *litora*, separa aquele povo do oceano. Por último, o efeito dos dois sândis seguidos é fundir em uma só unidade todos os termos que compõem o primeiro hemistíquio, o que produz um curioso efeito: *testis* liga-se gramaticalmente a *Pyrene*, último termo do hexâmetro, porém, a flexão de caso de *testis* é a mesma do genitivo, o que favorece uma

[2] Cf. comentários introdutórios de Grilli e Paduano ao *carmen* 64 de Catulo (CATULLO, 1997, p. 255-261), bem como as notas ao *carmen* IV, se bem que, aí, numa chave caricata ao epílio tradicional (CATULLO, 1997, p. 16).

sutil polissemia, em que tanto os Pirineus quanto o próprio *Oceanus* (a divindade, portanto) seriam testemunhas do que assevera o eu poemático, fato, ademais, perfeitamente sustentado e coerente pelo contexto, ainda que, em termos estritamente sintáticos, o atributivo prenda-se a *litora*.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 7 ed. Trad., pref., intr., coment. e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AUDEN, W.H. *Epistle to a Godson and other poems*. New York: Random House, 1972.

BRODSKY, J. The keening muse. In: BRODSKY, J. *Less than one*. Selected essays. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1986. p. 34-52.

CARTAULT, A. *Le distique élégiaque chez Tibulle, Sulpicia, Lygdamus*. Paris: Félix Alcan, 1911.

CATULLO, G. V. *Le poesie*. Intr. e trad. di G. Paduano; commento di A. Grilli. Torino-Italia: Einaudi, 1997.

DRUMMOND de ANDRADE, C. Arte Poética (in: A Paixão Medida). In: DRUMMOND de ANDRADE, C. *Poesia e prosa*. 6 ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

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

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 12 ed. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 118-162.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 9 ed. Trad. A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 19??.

SOUSA, E. História e crítica literária em Aristóteles. A Poética e os escritos congéneres. In: ARISTÓTELES. *Poética*. 7 ed. Trad., pref., intr., coment. e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. p. 13-47.

TIBULLE. *Tibulle et les auteurs du* Corpus Tibullianum. Texte établi et traduit par M. Ponchont. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

A engenhosidade de Horácio na composição de suas odes: a ode III, 9

Heloísa Maria Moraes Moreira Penna*

Nē fōrtĕ crēdās // īntĕrĭtūrā quāe
lōngē sŏnāntēm // nātŭs ăd Āufĭdŭm
nōn āntĕ uōlgātās pĕr ārtīs
uērbă lŏquōr sŏcĭāndă chōrdīs.
[IV, 9, 1-4]

Não creias que acaso morrerão os versos
que eu, nascido, ao longe, junto ao sonante Áufido,
recito, por artes não antes divulgadas,
com acompanhamento da lira.

Horácio, no livro IV das Odes, mostra-se seguro do valor da poesia lírica em imortalizar pessoas, fatos e o próprio poeta. Essa capacidade, à altura dos poemas épicos, a provam as consagradas obras líricas de Píndaro, de Simônides, de Alceu, de Estesícoro, de Anacreonte e de Safo, fontes gregas do venusino[1].

O tom da poesia lírica pode ser jocoso, *lyra iocosa* (III, 3)[2]; pesaroso, *lugubris cantus* (I, 24, 2-3); doce, *cantus dominae dulcis* (II, 12, 13); ofensivo, *criminosus iambus* (I, 16, 3-4); leve, *modus leuiore plectro* (II, 1, 40); solene, *maius plectrum* (IV, 2, 33); imbele, *imbellis lyra* (I, 6, 10); belicoso, *sonans plenius aureo plectro* (II, 13, 26); choroso, *flebilis modus* (II, 9, 9), tumultuoso, *numerus lege solutus* (IV, 2, 11-12). Horácio declarou-se partidário da cítara de acentos frouxos, *mollibus citharae modis* (II, 12, 3-4), que melhor ritmava os banquetes, os encontros amorosos e os elogios, *conuiuia, proelia*

* Professora de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

1 *Non si priores Maeonius tenet/ sedes Homerus, Pindaricae latent/ Ceaeque et Alcaei minaces/ Stesicoriue graues camenae; // nec siquid olim lusit Anacreon,/ deleuit aetas; spirat adhuc Amor/ uiuuntque comissi calores/ Aeoliae fidibus puellae* [IV, 9, 5-12].

2 Todas as citações de Horácio foram retiradas do livro: HORACE, 2002.

uirginum in iuuenes (I, 6, 17) e *lucidum fulgentis oculos* (II, 12, 15-16). Entretanto não se furtou de compor, com uma vasta gama de metros, por sugestão de Mecenas e de Augusto, e de estimular os amigos a fazê-lo, poemas sobre os feitos do príncipe, *cantemus Augusti tropaea* (II, 9, 19); sobre o poder da coragem, *Virtus, recludens inmeritis mori/ caelum* (III, 2, 21-22); sobre os mitos e as guerras, *sermones deorum et / magna* (III, 3, 71-72); sobre os heróis nacionais, *hoc cauerat mens prouida Reguli* (III, 5, 13). Sempre se desculpando de possíveis limitações advindas das medidas impróprias e do parco talento, *modis paruis* (III, 3, 72); *parua uela* (IV, 15, 3-4); *culpa detereri ingeni* (I, 6, 12).

Diante da variedade de metros e da amplitude de temas[3], o poeta lírico permite-se criar de acordo com sua inspiração, que pode brotar de uma frase lida, de uma palavra ouvida, de uma paisagem contemplada, ou que surge estimulada pela musicalidade de um ritmo métrico que despertou recordações, estimulou pensamentos e sugeriu temas. De fato os esquemas métricos têm estrutura diversificada, dependendo do ordenamento de suas unidades métricas, que produzem efeitos impressivos e estimulam a criatividade.

1. Breve Análise de um Dístico (Glicônico + Asclepiadeu Menor)

As odes compostas no dístico formado por um glicônico e um asclepiadeu menor são em número de 12, nos quatro livros das Odes, e distribuídas pelos seguintes temas: 1 de cunho moral (III, 24), 3 báquicas (I, 36; III, 19 e III, 28), 4 amorosas (I, 13; I,19, III, 9; III, 15), 3 metapoéticas (III, 25; IV, 1; IV, 3) e 1 dirigida ao navio (I, 3).

Passemos à análise desse esquema métrico que é composto de um verso de oito sílabas, o glicônico (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯), e um de doze sílabas, o asclepiadeu menor (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ // ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯). O primeiro verso do dístico não apresenta cesura; o segundo apresenta, após a sexta sílaba, uma cesura masculina que o divide em dois hemistíquios isossilábicos, mas com diferente distribuição de quantidades silábicas. Muitas vezes o poeta faz coincidir a pausa métrica do asclepiadeu menor (segundo componente do dístico) com a gramatical, semântica e/ou sintática, fortalecendo a cesura e

[3] Para um estudo mais amplo dos metros horacianos, nos livros das Odes, cf. PENNA, 2007.

deixando a impressão de que o dístico é formado de três *cola*, o primeiro de oito sílabas (glicônico), o segundo e o terceiro de seis (1º e 2º hemistíquio do asclepiadeu). A coincidência da pausa formal e de sentido é um recurso estilístico que define limites e facilita a simetria entre as metades: *dēbēs Vērgĭlĭŭm;// fīnĭbŭs Āttĭcīs* (I, 3, 6)*; tēcūm uīuĕrĕ āmēm,// tēc(um) ŏbĕām lŭbēns* (III, 9, 24)*; ēt tē*, *Chlōrĭ*, *dĕcēt.// Fīlĭă rēctĭūs* (III, 15, 8)*; dā nōctīs mĕdĭāe*, *dā*, *pŭĕr*, *āugŭrĭs* (III, 19, 10)*; clārūs pōstgĕnĭtīs;// quātĕnĭs*, *hēu nĕfās!* (III, 24, 30)*; nīl mōrtālĕ lŏquār.// Dūlcĕ pĕrīcŭl(um) ēst* (III, 25, 18)*; Nēptūnī făcĭām?// Prōmĕ rĕcōndĭdŭm* (III, 28, 2)*; rūrsūs Bēllă mŏuēs?// Pārcĕ prĕcōr*, *prĕcŏr* (IV, 1, 2).

Entre o glicônico (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯) e o primeiro hemistíquio do asclepiadeu (¯ ¯ ¯ ˘ ˘ ¯) há grande semelhança formal já que ambos possuem a mesma sequência pódica inicial de espondeu e dátilo. Ambos são constituídos de mais longas que breves, o que imprime gravidade e lentidão ao trecho. O segundo hemistíquio do asclepiadeu (¯ ˘ ˘ ¯ ˘ ¯) diferencia-se do primeiro e do glicônico por apresentar um dátilo seguido de um troqueu, o que, ritmicamente traduz-se em mais leveza e equilíbrio.

A justaposição do glicônico e do asclepiadeu menor dá movimento e vivacidade aos versos, as três pausas do dístico (final do glicônico, meio e fim do asclepiadeu) indicam uma leitura em partes bem definidas e a sutil variação métrica entre os *cola* promove mudança de tom entre as partes.

O poema composto em dísticos constituídos de glicônico e asclepiadeu menor é dinâmico, desenvolve-se gradualmente e blocos de sentido são destacados. O poeta parece aproveitar a estrutura métrica tripartida do dístico para harmonizar, sempre que possível, forma e conteúdo. Assim no objetivo e grave glicônico ele inicia o assunto a ser desenvolvido no asclepiadeu. Numa única dicção, visto que não há cesura, distribui acertados epítetos, *mātēr sāeuă Cŭpīdĭnŭm* (I, 19, 1 e IV, 1, 5), *nēu mūltī Dămălīs mĕrī* (I, 36, 13); menciona as oferendas iniciais de um rito sagrado, em ordem de importância, *ēt tūr(e) ēt fĭdĭbūs iŭuăt* (I, 36, 1) ou qualifica sua futura obra, *nīl pāru(um) āut hŭmĭlī mŏdō* (III, 27, 17); propõe questões, *quīd sī prīscă rĕdīt Vĕnŭs* (III, 9, 17), *quīd lēgēs sĭnĕ mōrĭbŭs* (III, 24, 35), *fēstō quīd pŏtĭūs dĭē* (III, 28, 1); interpela diretamente seu interlocutor, logo no início da ode, *cūm tū*, *Lȳdĭă*, *Tēlĕphī* (I, 13, 1), *quō mē*, *Bācchĕ*, *răpīs tŭī?* (III, 25, 1), *īntērmīssă*, *Vĕnūs*, *dĭū* (IV, 1, 1), *quēm tū*, *Mēlpŏmĕnē*, *sĕmĕl* (IV,

3, 1); expõe suas intenções, *dīc(am) īnsīgnĕ*, *rĕcēns*, *ădhŭc* (III, 25, 7), *nōs cāntābĭmŭs īnuĭcĕm* (III, 28, 9); adverte, *nēu dēsīnt ĕpŭlīs rŏsāe* (I, 36, 15), *nōn*, *sī quīd Phŏlŏēn sătĭs* (III, 15, 7); declara, com sinceridade, seu amor, *ūrīt mē Glўcĕrāe nĭtŏr* (I, 19, 5), *mē nūnc Thrēssă Clŏē rĕgĭt* (III, 9, 9); constata naturalmente suas limitações, *nōn sūm quālĭs ĕrām bŏnāe* (IV, 1, 3), *mē nēc fēmĭnă nēc pŭĕr* (IV, 1, 29); e suplica, *rēddās īncŏlŭmēn prĕcŏr* (I, 3, 7).

O asclepiadeu menor é um verso longo que, vindo após o glicônico no dístico, serve de veículo para o desenvolvimento da idéia "lançada" no curto glicônico. A impressão rítmica provocada pelo arranjo métrico do asclepiadeu menor estimula a expressão do antitético, do enfático, do minucioso. A distribuição desigual das quantidades caracteriza o primeiro hemistíquio como impositivo e grave e o segundo como solene e descontraído.

A cesura facilita a oposição e o confronto de idéias, entre as duas partes do asclepiadeu menor, limita períodos, além de destacar formalmente porções de sentido. O comprimento do verso permite a expressão do pensamento analítico, e o esquema métrico de cada hemistíquio promove uma leve mudança de tom. Assim os antônimos são posicionados simetricamente nas duas metades para realçar o contraste, *nēu* ***uīuāx*** *ăpĭūm,// nēu* ***brĕuĕ*** *līlĭŭm* (I, 36, 16), *mērcēmūr*, *quĭs* ***ăquām*** *// tēmpĕrĕt* ***īgnĭbūs*** (III, 19, 6), ***uēnārīquĕ tĭmēt,// lūdĕrĕ dōctĭŏr*** (III, 24, 56), *īntēr* ***uērbă*** *cădīt// līnguă* ***sĭlēntĭō*** (IV, 1, 30); sinônimos, em simetria, para expressar a totalidade ***thēsāurĭs*** *Ărăb(um) ēt//* ***dīuĭtĭs*** *Īndĭāe* (III, 24, 2); o segundo hemistíquio desenvolve o primeiro, *sīc frātēs Hĕlĕnāe,// lūcĭdă sīdĕrā* (I, 3, 2), *Thūrīnī Cālăĭs // fīlĭŭs Ōrnўtī* (III, 9, 14); o segundo hemistíquio tem tonalidade heróica, *plācār(e) ēt uĭtŭlī //* ***sānguĭnĕ dēbĭtō*** (I, 36, 2), *Cōdrūs*, *prō pătrĭā//* ***nōn tĭmĭdūs mŏrī***, (III, 19, 2), *stēllīs īnsĕrĕr(e) ēt//* ***cōnsĭlĭō lŏuĭs****?* (III, 25, 6); em cada hemistíquio um talento, *dūlcīs dōctă mŏdōs // ēt cĭthărāe scĭens* (III, 9, 10); o segundo hemistíquio retoma o início ou fim do primeiro, ***tēcūm*** *uīuĕr(e) ămēm,//* ***tēc(um)*** *ŏbĕām lŭbēns* (III, 9, 24), ***dā*** *nōctīs mĕdĭāe,****// dā,*** *pŭĕr*, *āugŭrĭs* (III, 19, 10), *quōd spīr(o) ēt* ***plăcĕō*** *// sī* ***plăcĕō***, *tŭ(um) ēst* (IV, 3, 24).

2. A engenhosidade da Ode III,9

Dōnēc grātŭs ĕrām tĭbĭ
nēc quīsquām pŏtĭōr // brācchĭă cāndĭdāe
cērvīcī iŭuĕnīs dăbăt
Pērsārūm uĭgŭī // rēgĕ bĕātĭŏr.

Dōnēc nōn ălĭā măgĭs
ārsīstī nĕqu(e) ĕrāt // Lȳdĭă pōst Clŏēn
mūltī Lȳdĭă nōmĭnīs
Rōmānā uĭgŭī // clārĭŏr Īlĭā.

Mē nūnc Thrēssă Chlŏē rĕgĭt,
dūlcīs dōctă mŏdōs // ēt cĭthărāe scĭēns,
prō quā nōn mĕtŭām mŏrī
sī pārcēnt ănĭmāe // fātă sŭpērstĭtī.

Mē tōrrēt făcĕ mūtŭā
Thūrīnī Călăīs // fīlĭŭs Ōrnȳtī
prō quō bīs pătĭār mŏrī
sī pārcēnt pŭĕrō // fātă sŭpērstĭtī.

Quīd sī prīscă rĕdīt Vĕnŭs
dīdūctōsquĕ iŭgō // cōgĭt āēnĕō,
sī flāu(a) ēxcŭtĭtūr Chlŏĕ
rēiēctāequĕ pătēt // iānŭă Lȳdĭāe?

Quāmquām sīdĕrĕ pūlchrĭŏr
īll(e) ēst, tū lĕuĭōr // cōrtĭc(e) ĕt īnprŏbō
īrācūndĭŏr Hādrĭā,
tēcūm uīuĕr(e) ămēm, // tēc(um) ŏbĕām lŭbēns

Tradução

Enquanto eu te agradava/ e nenhum jovem mais poderoso colocava/ os braços em teu alvo pescoço/ eu vigi mais próspero que o rei da Pérsia.

Enquanto não ardias mais por outra/ e Lídia não secundava Cloé,/ Lídia de conhecido nome,/ vigi mais famosa que a Romana Ília.

Agora a Trácia Cloé me rege,/ versada nos tons doces e hábil na cítara,/ por quem eu não temeria morrer,/ se os fados garantissem a sobrevivência da minh'alma.

Abrasa-me com ardor recíproco/ Calais, filho do Turino Ornito,/ por quem duas vezes aceitaria morrer/ se os fados garantissem a sobrevivência do meu menino.

E se a antiga Vênus retornasse/ e reunisse os separados no seu jugo brónzeo,/ se a loura Cloé fosse banida/ e a porta da rejeitada Lídia se abrisse?

Embora ele seja mais belo que um astro/ e tu mais leve que a cortiça e mais colérico/ que o genioso Adriático/ contigo viver preferiria, contigo morreria feliz.

"Essa é uma canção amebeia, com versos cantados alternadamente por um homem e uma mulher" (WILLIAMS, 1969, p.75) em que o segundo cantor segue a forma e o conteúdo do primeiro, repetindo os elementos básicos dos versos, contrastando sentidos e buscando a superação, numa espécie de disputa de "egos". A estrutura da ode é dialógica, em que os interlocutores desfrutam de igual espaço para seus apartes.

Cada um dos participantes "conta com uma retórica individual" (COMMAGER, 1995, p.15) que o caracteriza e revela seus papéis no jogo amoroso. Ele se mostra, desde o início, delicado e saudoso, *donec gratus eram tibi* (1); ela ressentida, *donec non alia magis* (5), e segura, *multi Lydia nominis* (7). Enquanto ele se revela dominado por Cloé, *me nunc Thressa Chloe regit* (9), ela diz que ama e é amada, *me torret face mutua* (13).

As escolhas ideológicas revelam a índole dos amantes, já que no auge do sucesso o homem se sentia mais rico que o rei da Pérsia, *Persarum uigui rege beatior* (4); e a mulher, igualmente realizada, compara-se a uma figura de visibilidade nacional, que não se destaca pela riqueza material, mas pela respeitabilidade histórica, *Romana uigui clarior Ilia* (8).

Ele se vangloria de uma namorada da Trácia, "proverbialmente a parte mais selvagem da Grécia" (OWEN LEE, 1969, p.106, nota 2), *me nunc Thressa Chloe regit* (9), mas instruída nas artes musicais, *dulcis docta modos et citharae sciens* (10); o namorado dela é da civilizada Túrio, no sul da Itália, *Thurini Calais filius Ornyti* (14).

A confidência de Horácio (presumindo-o como o homem anônimo[4]), *pro qua non metuam mori* (11), e a réplica de Lídia, *pro quo bis patiar mori* (15), são indicativos da diferença discursiva do homem e da mulher. Ele se mostra corajoso, não temendo a morte; ela sacrifica-se, quantas vezes for preciso, pelo amado.

As duas últimas estrofes esclarecem as particularidades implícitas no diálogo: ele deseja reconciliar-se, *quid si prisca redit Venus* (17), daí sua pretensa humildade e seu *mea culpa*, *reiectaeque patet ianua Lydiae* (20). Lídia aceita a proposta não sem antes apontar os defeitos e vícios do parceiro, ao que parece, culpado pelo rompimento, ... *tu leuior cortice et inprobo / iracundior Hadria* (22-23). Daí sua postura altiva, *multi Lydia nominis* (7) que lhe permite almejar igualdade na relação e exigir reciprocidade de sentimentos, *tecum uiuere amem*, *tecum obeam lubens* (24).

Ele fala a linguagem masculina do poder com palavras que evocam autoridade, servidão e expulsão: *potior* (2), *rege* (4), *me regit* (9), *excutitur* (19), *reiectae* (20). Ela se volta para os sentimentos, evocando as imagens naturais do fogo, céu e água: *arsisti* (6), *torret* (13), *patiar* (15), *sidere* (21) e *Hadria* (23).

A cumplicidade da forma métrica do dístico com o conteúdo da ode, no canto amebeu, é patente. O diálogo se dá alternadamente e cada aparte dos dois participantes estrutura-se em uma estrofe de quatro versos formada por dois dísticos, num total de seis estrofes (três intervenções para cada um).

Esse esquema métrico adaptou-se perfeitamente à estrutura dialógica da ode III, 9, com seu conteúdo dinâmico e caracterizado pelas alternâncias e retomadas de assunto.

A disputa retórica entre os amantes que se esmeram em igualar-se, contrapor-se ou superar-se, em seus apartes, propicia uma notável simetria entre as estrofes, já que, na maioria dos versos, existe retomada de estruturas com pequenas modificações. Como num jogo, o embate verbal segue regras estabelecidas pela primeira estrofe de cada dupla. O último par de estrofes, no entanto, liberta-se do esquema formal de retomada para constituir-se em pergunta e resposta autônomas: na quinta estrofe o homem interroga timidamente, *quid si*..., esforçando-se por apresentar as condições favoráveis para o reatamento; na sexta a mulher responde corajosamente, *quamquam* ..., relevando as antigas

[4] Horácio na *Epistula* I, 20, 25 se descreve como alguém pronto a encolerizar-se, *irasci celerem*.

mágoas e declarando-se, por fim, ainda apaixonada. Dessa forma tem-se um final surpreendente em que ambos deixam de lado a competição e rendem-se, selando a paz.

3. Análise métrico-semântica da Ode III, 9

Propõe-se aqui uma análise métrico-semântica da ode em que as estrofes serão vistas aos pares, com atenção ao conteúdo do aparte dos enamorados e, ao mesmo tempo, tentando captar a harmonia do metro.

O homem abre o diálogo, expondo suas queixas e gratas lembranças; a mulher pronuncia-se em seguida respondendo "à altura" as reclamações do companheiro provocador:

1. Dōnēc grātŭs ĕrām tĭbĭ
2. nēc quĭsquām pŏtĭōr // brācchĭă cāndĭdāe
3. cērvĭcĭ iŭuĕnĭs dăbăt
4. Pērsārūm uĭgŭĭ // rēgĕ bĕātĭŏr.

5. Dōnēc nōn ălĭā măgĭs
6. ārsĭstĭ nĕqu(e) ĕrāt // Lȳdĭă pōst Clŏēn
7. mūltĭ Lȳdĭă nōmĭnĭs
8. Rōmānā uĭgŭĭ // clārĭŏr Īlĭā.

A poesia dialogada (canto amebeu) tem como característica principal a resposta a uma "provocação" em termos similares, contrastivos ou superiores, buscando cada altercador superar as declarações um do outro. É o que acontece desde o primeiro verso em que o rapaz, em tom galanteador, *donec gratus eram tibi* (1), relembra momentos felizes ao lado da amada, e ela, interpõe, logo de início sua mágoa pela traição, *donec non alia magis* (5). Ele, orgulhosamente, não nomeia seu rival, *nec quisquam potior* .. (2), mas expõe seu ciúme pelos abraços do outro, *bracchia ... dabat* (2-3); ela, porém, não só nomeia a outra como se identifica em auto-elogio, ... *Lydia post Cloen/ multi Lydia nominis* (6-7). Diante da alegação do rapaz que se sentia mais próspero que o rei da Pérsia, na época do namoro com Lídia, *Persarum uigui rege beatior* (4), a moça reage declarando ter-se sentido, durante o romance com ele, mais renomada que a mãe dos famosos gêmeos romanos, *Romana uigui clarior Ilia* (8).

O dístico composto de glicônico seguido de asclepiadeu menor, meio termo entre o agitado alcaico e o calmo sáfico,

contribui para o sucesso dessa ode, primor de simetria. A alternância de versos curtos e longos "retoma a atmosfera dos metros epódicos" (BONAVIA-HUNT, 1969, p.69) e assim torna o dístico apropriado para o excitamento, a indignação, a provocação e a ironia fina, sentimentos presentes na ode III, 9.

No primeiro par de estrofes o glicônico modula, com seu ritmo descendente e solene (espondeu, dátilo e troqueu), versos de sentido temperado, em que imperam a modéstia, *donec gratus eram tibi* (1), *donec non alia magis* (5); a delicadeza, *ceruici iuuenis dabat* (3) e a auto-afirmação, *multi Lydia nominis* (7). Os asclepiadeus, descendentes e longos, com uma cesura central bem marcada, registram uma ligeira variação de tom em suas metades. O primeiro hemistíquio tem mais gravidade (4 longas e 2 breves); o segundo mais leveza (2 ou 3 longas e 3 ou 4 breves). Os versos ritmados nessa sequência métrica têm, por serem mais extensos e interrompidos por uma pausa, conteúdo mais denso, que permite o desenvolvimento de períodos de sentido completo: *Persarum uigui rege beatior* (4), *Romana uigui clarior Ilia* (8), *dulcis docta modos et citharae sciens* (10), *si parcent animae fata superstiti* (12), *Thurini Calais filius Ornyti* (14), *si parcent puero fata superstiti* (16) e *tecum uiuere amem, tecum obeam lubens* (24).

A diferença rítmica entre os dois hemistíquios do asclepiadeu menor, devido à distribuição quantitativa das suas unidades métricas, que dá ao primeiro ar de gravidade e ao segundo impressão de leveza, parece ser aproveitada semanticamente pelo poeta: *nec quisquam potior // bracchia candidae* (2), em que as palavras do primeiro hemistíquio mencionam a amarga rejeição e as do segundo esboçam um delicado gesto; *arsisti neque erat // Lydia post Chloen* (6), em que a primeira metade traz a palavra molossa *arsisti*, denunciando a paixão dele por outra e a segunda metade, o doce nome das amadas; *Persarum uigui // rege beatior* (4) e *Romana uigui // clarior Ilia*, em que as duas palavras do primeiro hemistíquio exprimem força, enquanto as do segundo prosperidade.

Após as gratas lembranças da feliz convivência entre o casal, as terceira e quarta estrofes situam o leitor no presente (*nunc*) em que ambos procuram gabar-se dos namoros recentes:

9. Mē nūnc Thrēssă Chlŏē rĕgĭt,
10. dūlcīs dōctă mŏdōs // ēt cĭthărāe scĭēns,
11. prō quā nōn mĕtŭām mŏrī
12. sī pārcēnt ănĭmāe // fātă sŭpērstĭtĭ.

13. Mē tōrrēt făcĕ mūtŭā
14. Thūrīnī Căläĭs // fīlĭŭs Ōrnŷtī
15. prō quō bīs pătĭār mŏrī
16. sī pārcēnt pŭĕrō // fātă sŭpērstĭtī.

Ele está cativo (*me regit*) de uma estrangeira (Thressa Chloe), versada nas artes poéticas gregas (*dulcis docta modos et citharae sciens*).

Ela ama, e é correspondida (*me torret face mutua*), um rapaz de Túrio ou Sibari, "um lugar renomado pela riqueza e luxúria" (WILLIAMS, 1969, p.76).

Ele não temeria morrer por Cloé (*pro qua non metuam mori*) se, em troca, os fados lhe concedessem vida longa, a quem ele chama de *animae*, alma – "o único elemento do homem capaz de alcançar a imortalidade" (WILLIAMS, 1969, p.76).

Ela, procurando superar a declaração de amor do cantor e afirmando sua condição de igual na nova relação, declara-se capaz de morrer duas vezes por Calais (*pro quo bis patiar mori*), a quem chama carinhosamente de menino, *puer*.

Os versos da terceira e da quarta estrofe apresentam, diferentemente dos restantes da ode, independência semântica e sintática, já que encerram os elementos gramaticais essenciais para sua compreensão. Os glicônicos, de fácil fluência, modulam versos de conteúdo objetivo e "enxuto": como os que contêm confissões diretas, *me nunc Thressa Chloe regit* (9) e *me torret face mutua* (13); e os que revelam firmes intenções, *pro qua non metuam mori* (11) e *pro quo bis patiar mori* (15). Os asclepiadeus destacam, em seus primeiros hemistíquios, enfáticos pela proeminância de longas em sua composição métrica, as informações mais relevantes do verso: Cloé é versada nos doces ritmos que acompanha habilmente na cítara, ***dulcis docta modos*** *et citharae sciens* (10) e Calais é de Túrio, região mais prestigiada que a Trácia, e filho de Ornito, ***Thurini Calais****, filius Ornyti* (14); a condição do sacrifício já está expressa na primeira metade do verso e o verbo empregado, *parcent*, lembra no sentido (garantir a vida) e na forma (*parc-*, *parca*) as deusas romanas identificadas com as Moiras gregas, encarregadas de regular o tempo de vida dos mortais, ***si parcent animae****, fata superstiti* (12) e ***si parcent puero****, fata superstiti* (16).

As duas estrofes finais fogem do padrão das anteriores, em que há retomada de estruturas gramaticais e repetições de

palavras, num perfeito entrelaçamento sintático, semântico e rítmico. No entanto o diálogo continua com a arrependida interpelação do enamorado (5ª estrofe) e a pronta resposta da romântica Lídia:

17. Quīd sī prīscă rĕdīt Vĕnŭs
18. dīdūctōsquĕ iŭgō // cōgĭt ăēnĕō,
19. sī flāu(a) ēxcŭtĭtūr Chlŏĕ
20. rēiēctāequĕ pătēt // iānŭă Lȳdĭāe?

21. Quāmquām sīdĕrĕ pūlchrĭŏr
22. īll(e) ēst, tū lĕuĭōr // cōrtĭc(e) ĕt īnprŏbō
23. īrācūndĭŏr Hādrĭā,
24. tēcūm uīuĕr(e) ămēm, // tēc(um) ŏbĕām lŭbēns.

Dos versos 17 a 20 ele faz três perguntas em gradação ascendente, propondo reconciliação: o que acontecerá se a antiga chama se reativar (*quid si prisca redit Venus*), se ele abandonar a outra (*si flaua excutitur Chloe*) e deixar livre o caminho para Lídia (*reiectaeque patet ianua Lydiae*?).

Sem hesitação vem a resposta da mulher, sincera, divertida e com sabor de vingança. Ela elogia a beleza do atual namorado (*sidere pulchrior*) e critica os defeitos de caráter do antigo, que é leviano e impaciente (*tu leuior cortice et inprobo/ iracundior Hadria*). Apesar disso mostra-se interessada na reconciliação, numa surpreendente declaração de amor (*tecum uiuere amem, tecum obeam lubens*).

Nos glicônicos da quinta estrofe o poeta modula os termos favoráveis ao reatamento, quais sejam a intervenção de Vênus, *quid si prisca redit Venus* (17), e o rompimento com Cloé, *si flaua excutitur Chloe* (19). Nesse esquema métrico de tamanho médio, contínuo e de movimento descendente o ritmo equilibrado harmoniza-se com o sentido objetivo e sério das condições apresentadas pelo rapaz.

Os asclepiadeus desenvolvem as idéias contidas nos glicônicos da quinta estrofe, adicionando mais elementos persuasivos à proposição. A volta da antiga Vênus, mencionada no glicônico (17), é um argumento eficiente porque reúne os separados num pacto sagrado, *diductosque iugo cogit aeneo* (18), e o rompimento definitivo com Cloé, proposto no glicônico (19), representa a queda da barreira final para a reaproximação com Lídia, *reiectaeque patet ianua Lydiae* (20). Convém destacar as palavras iniciais dos asclepiadeus, *diductos* e *reiectae*, por sua forma

e sentido afins: palavras molossas de lenta dicção que enfatizam o sentido negativo e ressentido dos vocábulos. Em contraste com esse melancólico início as palavras posicionadas após a cesura trazem alento e "quebram" a má-impressão do momento: a trocaica *cogit* e a datílica *ianua* imprimem, ao segundo hemistíquio, leveza rítmica apropriada ao significado positivo de sua expressão.

Na última estrofe os dois versos glicônicos serviram ao poeta para apontar, por meio de hipérboles, as qualidades e defeitos dos rivais: no primeiro (21) a *persona* lírica Lídia eleva a beleza de Calais acima das estrelas, *quamquam sidere pulchrior*, no segundo (23) ela considera os acessos de raiva do antigo namorado mais violentos que o mar Adriático, *iracundior Hadria*. O verso *quamquam sidere pulchrior*, constituído de uma palavra espondaica e de duas datílicas, reflete no esquema métrico o sentido de cada termo: a conjunção é pronunciada com mais gravidade (duas longas), pois alerta para uma situação adversa; o sintagma comparativo tem a dicção solene da dipodia datílica, porém mais leve e moderada, indicadora do sentido positivo da expressão. O verso *iracundior Hadria* revela seu valor na estrofe, harmonizando sentido e forma. Com cinco sílabas longas e três breves sua dicção se torna arrastada, lenta e enfática. Com dois *ictus* e oito tempos a polissilábica *iracundior* imita na forma seu desagradável sentido e se opõe ao suave *pulchrior* (21). O Adriático, *Hadria*, é um mar de águas agitadas, sujeito a constantes tempestades e ventos, característica que permitiu a comparação do "mau humor" marítimo com a irascibilidade do rapaz. *Hadria* se opõe a *sidere* na constituição métrica e significado: o ablativo *Hadria* forma o pé crético, de maioria longa (longa, breve, longa); *sidere*, o pé dátilo, de quantidade equilibrada (longa, breve, breve); o primeiro evoca as tormentas humanas, o segundo a tranquilidade celestial.

O poeta tira o máximo proveito da extensão dos asclepiadeus (22 e 24) e busca ampliá-los recorrendo às elisões. Tal ampliação torna-se necessária, em alguns versos, em razão da distribuição do conteúdo na estrofe. O poeta constrói o glicônico, com reduzido número de palavras, devido à sua limitação de espaço (8 sílabas), e deixa para o asclepiadeu a "sobra" do verso anterior e palavras "puxadas" do posterior. O verso 22 é composto de sujeito e verbo do verso 21 (*ille est*), de sujeito e termos de comparação do próprio verso (*tu leuior cortice*), e de conectivo e adjetivo ligados ao substantivo do verso 23 (*et inprobo*). No verso 24, em que o poeta constrói uma enfática declaração de amor, o

amplo espaço concedido pelo esquema métrico do asclepiadeu permite a repetição de pronome pessoal, a antonímia verbal e a perfeita simetria numérica entre os hemistíquios, *tecum uiuere amem, tecum obeam lubens*.

Convém ressaltar a genial arquitetura do verso 24 que conjuga simetria métrica e semântica: cada hemistíquio inicia-se com o pronome *tecum*, formando o pé espondeu, indicando início grave e enfático; em seguida vêm os verbos *uiuere*, de um lado, e *obeam* do outro, palavras de sentidos opostos e de composição métrica de igual natureza (quantidades invertidas), o heróico dátilo e o teatral anapesto; as últimas palavras de cada hemistíquio pertencem ao mesmo campo semântico, *amem/lubens*, e formam o ascendente pé jambo, condizente com o sentido positivo e alegre dos dois vocábulos. O verso 24, com seu ideal de reciprocidade (viver e morrer juntos) desmente as declarações contidas nos versos asclepiadeus (11 e 15) em que os interlocutores, com o intuito de se ferirem, se dispõem a morrer por seus companheiros: *pro qua non metuam mori* e *pro quo bis patiar mori*.

Conclusão

A canção de amor amebeia, com suas alternâncias e retomadas, adaptou-se perfeitamente ao sistema dos dísticos glicônico mais asclepiadeu menor. A peça dialogada encontrou aí o ritmo ideal para seus embates da mesma forma que encontrou-o também o poeta num hino ao deus Baco que se apossa lenta e gradualmente do espírito do devoto extasiado. A estrutura rítmica do par de metro, fluente no primeiro verso e pausado no segundo, retornando sempre essa dinâmica, cadencia o transe do iniciado, a princípio resistente, para finalmente se entregar à experiência mítica: Quō mē, Bācchĕ, răpīs tŭī/ plēnūm? Quāe nĕmŏr(a) āut // quōs ăgŏr īn spĕcūs (III, 25, 1-2).

Para que o *ethos* dos esquemas métricos apareça em toda sua capacidade de interferência no conteúdo dos poemas, o poeta seleciona o material lingüístico compatível semanticamente com o tom da série métrica e o distribui cuidadosamente na estrutura padronizada para o máximo efeito artístico.

A observância da cesura e sua valorização por meio da pausa gramatical, semântica ou sintática, do posicionamento de palavras quantitativamente significativas para o contexto, ou sonoramente

relacionadas, antes e depois dela, foi um dos trunfos de Horácio para realçar as particularidades dos metros. O último verso da ode III, 9, *tecum uiuere amem, // tecum obeam lubens*, exemplifica o efeito artístico da harmonização da pausa métrica com a semântica e sintática.

Toda a observância das leis da linguagem poética rendeu a Horácio a fama de poeta engenhoso, um "ás" da composição que será lembrado como um clássico da Literatura da época áurea romana.

REFERÊNCIAS

BONAVIA-HUNT, Noel A. *Horace the Ministrel: A Pratical and Aesthetic Study of his Aeolic Verse*. Kineton: The Roundwood Press, 1969.

COMMAGER, Steele. *The Odes of Horace: a critical study*. New Haven: Yale University Press, 1962.

HORACE. *Horace, Odes et Epodes*. Tome 1. Texte établi et traduit par F. Villeneuve, 10 ed., Paris: Les Belles Lettres, 2002.

OWEN LEE, M. *Word, Sound, and Image in the Odes of Horace*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.

PENNA, Heloísa Ma. Moraes Moreira. *Implicações da Métrica nas odes de Horácio*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Latim, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, USP, São Paulo, 2007. 332p.

WILLIAMS, Gordon. *The Third Book of Horace's Odes*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

Livro II da *Eneida*: um livro augural

Milton Marques Júnior*

Não é segredo para ninguém que a *Eneida* é um poema de forte cunho religioso: a decisão de saída do herói de sua pátria, Troia, tomada e destruída pelos Argivos, é determinada pelos deuses, para que ele, Eneias, funde uma nova Troia com a anuência dos imortais habitantes do Olimpo. Como é característico no poema épico, o seu argumento encontra-se enunciado no *Proêmio* (I, v. 1-11); esta parte substancial do argumento, no entanto, só será detalhada no Livro II, levando-nos a conhecer os motivos por que o herói é impelido à fuga pelo fado (*fato profugus*, I, v. 2)[1]. Descortina-se, então, para o leitor, a essência do poema de Virgílio, a mais importante narrativa épica do mundo latino: os deuses escolhem um herói insigne pela piedade, determinam-lhe como destino a fuga, impõem-lhe provações e orientam o seu caminho através das profecias dos vários oráculos de Apolo. Deste modo, *fatum*, *pietas*, em seus desdobramentos de *fas* e *nefas*; *labor*, *prodigia*, *omina*, *augurium* e *pressagia*, são palavras que compõem o texto e formam a sua estrutura. Acrescente-se a isto a forte presença do verbo *cano*, desde o início do poema, cujo um dos sentidos é profetizar – *Arma uirumque cano* –, e o elemento augural torna-se, portanto, inquestionável.

Tomamos a palavra augúrio nesse ensaio com o sentido etimológico, que direciona a sua compreensão. *Augurium* é proveniente de *augeo, augere*, fazer crescer, aumentar, termo arcaico e poético, conforme nos ensinam Ernout e Meillet, explicando a diferença entre esse termo e *auspicium*:

* Professor Associado IV do Curso de Letras Clássicas da Universidade Federal da Paraíba. Atualmente está integrado ao GREC - Grupo de Estudos Clássicos e Literários -, com produção na área das Literaturas Grega e Latina, e Literatura Comparada.

1 Para a *Eneida*, usaremos a edição prepara por Jacques Perret (2006), que consta na bibliografia.

> *Augurium* é o "presságio" [favorável] no sentido mais amplo da palavra; é um termo muito mais compreensivo que *auspicium*, que designa simplesmente a observação dos pássaros, e a época arcaica distingue nitidamente os dois termos." (ERNOUT e MEILLET, 2001, p. 57)[2]

Recordemos que, embora a *Eneida* seja uma obra do período clássico latino, Virgílio remonta em sua narrativa ao princípio dos tempos ainda ditos míticos. Do mesmo modo como algumas formas utilizadas pelo poeta são arcaicas, também alguns significados, sobretudo os religiosos, guardam a sua substância arcaica. *Augurium* é, pois, o aumento, o presságio favorável que fará crescer. Nada mais claro: Troia destruída deverá crescer pelas mãos pias de Eneias, em outro lugar, pela anuência e vontade dos deuses, como uma cidade ainda mais florescente e rica do que aquela que, nas bordas do Helesponto, ora desaparecia.

Façamos uma breve caminhada por este Livro II, no sentido de mostrar o que ele representa dentro da *Eneida*, como ele difere da Odisseia, embora tenha uma estrutura semelhante e, principalmente, como diferem entre si os heróis narradores de ambas estruturas, Odisseu e Eneias, sendo este impelido pelos fados com uma missão determinada e já anunciada no Proêmio do poema, e aquele não. Essa caminhada faz-se necessária para podermos chegar com mais propriedade aos augúrios, que caracterizam esse episódio.

O Livro II da *Eneida* integra o segmento das *Provações* composto pelos quatro primeiros livros do poema, cuja narrativa se divide em dois grupos, a narrativa do tempo presente (Livros I e IV) e a narrativa do tempo passado (Livros II e III). O primeiro grupo narrativo, em terceira pessoa, marca a chegada e saída de Eneias da Líbia de então, mais precisamente, do reino de Cartago, em construção pela rainha Dido. O segundo grupo narrativo, em primeira pessoa, marca a saída de Eneias de Troia, em destruição, e a atribulada e errante viagem que ele está obrigado a fazer, em busca da nova terra, em que deverá fixar-se. O Livro II se inicia com Eneias atendendo ao pedido da rainha Dido, para narrar a sua história. O narrador geral do poema ainda comanda os dois

---

2 *Augurium* est le "présage" [favorable] dans le sens le plus large du mot; c'est un terme beaucoup plus compréhensif que *auspicium*, qui désigne simplement l'observation des oiseaux; et l'époque archaïque distingue nettement les deux termes.

primeiros versos e só retomará as rédeas de sua narrativa nos versos 716-718, fechando o Livro III e os relatos do herói Troiano. Nesse meio tempo, Eneias comandará, em primeira pessoa, a narrativa. Assim teremos, do verso 3 ao 804, o desenvolvimento do argumento do Livro II – A *Destruição de Troia*.

Ressaltemos que a narrativa de Eneias se encaixa perfeitamente na mesma estrutura já utilizada na *Odisseia* (cantos IX-XII), qual seja a de uma narrativa dentro de outra narrativa. Igualmente à *Odisseia*, é o personagem principal quem faz o relato, em meio a um banquete, para uma plateia de uma localidade estranha, que o acolheu e quer conhecer a sua trajetória. Assim, no poema homérico, Odisseu narra as aventuras de sua partida de Troia até a sua chegada à Feácia, em quatro cantos (IX-XII). Eneias, por sua vez, no poema virgiliano, narra a sua trajetória em dois livros (II e III). A proporção é a mesma. Dos vinte e quatro cantos da *Odisseia*, Odisseu é o responsável pela narração de quatro; dos doze livros da *Eneida*, Eneias é o responsável pela narração de dois. A proporção é de 1/6. Tal estrutura é mais uma constatação, dentre tantas fáceis de fazer, da leitura que Virgílio fez da obra homérica, pois as pistas são muitas ao longo da *Eneida*. Que Virgílio, pois, procura Homero como imitação não resta dúvida, mas ressalte-se que a imitação que ocorre não é no sentido de cópia, mas no sentido de ter em mente um modelo de excelência, a narrativa épica homérica, e, principalmente, de recriar em cima desse modelo. É o que ocorre na *Eneida*. Aqui, o ponto de vista a respeito da Guerra de Troia se desloca. Do vencedor passa para o vencido. Assim, se no canto VIII da *Odisseia*[3] vemos Odisseu, ainda anônimo, pedir ao aedo Demódoco para cantar as façanhas do herói Odisseu e do estratagema do Cavalo de Troia, devemos perceber aí a celebração do heroísmo dos Argivos vencedores em Troia, além de uma deixa para que o convidado misterioso possa se apresentar a todos como o herói de Ítaca, responsável direto pela destruição do reino de Príamo. A guerra já havia virado narrativa e andava na boca dos aedos, imortalizando os heróis. Na *Odisseia*, portanto, a Guerra de Troia já é poesia, já é canto inspirado pelos deuses (θέσπιν ἀοιδήν, VIII, v. 497). Por outro lado, Odisseu vai retornar para casa, Ítaca, um local sabido e certo, embora esteja sujeito pelos deuses a fazer muitas voltas, daí o

[3] *Odisseia*, VIII, v. 487-497. Para a *Odisseia*, utilizaremos a edição preparada por Victor Bérard (2002), que consta na bibliografia

epíteto de *polýtropos* (πολύτροπος), que aparece logo no primeiro verso da *Odisseia*. Se Odisseu faz muitas voltas e erra em sua viagem pelo mar, sentido primeiro do termo, não é só isto, porém, o que o epíteto indica. O herói de Ítaca é um homem sabidamente astuto (πολύμητις) e sua narrativa é recheada de aventuras, não necessariamente acontecidas, mas com o intuito de emocionar os circunstantes que, condoídos com tantas desventuras, o enviarão para o seu destino. As muitas voltas do pensamento de Odisseu o ajudarão no seu intento de voltar para casa.

Na *Eneida*, como já dissemos, a perspectiva passa do vencedor para o vencido. Eneias vai apresentar a Guerra de Troia como uma dor abominável, que não pode ser dita (*infandum dolorem*, v. 3), lembrando que *infandum* (*infandus, a, um*) deriva da mesma raiz de *fas*, o verbo *fari* (**for, fari, fatus sum*), com o sentido de *falar*, *dizer*, em latim, de acordo com Ernout e Meillet[4]. Mesmo o desfecho da guerra já sendo do conhecimento de todos, como podemos perceber no Livro I, no momento em que Eneias vê as imagens da guerra nas pinturas que cobrem as paredes do templo de Juno, erguido por Dido em Cartago[5], recordar o acontecido é uma narrativa dolorosa que faz o herói chorar, diante de tantos males já propagados pelo mundo[6]. Ao mesmo tempo, a narrativa pictórica das paredes do templo é a certeza de que ele e os demais Troianos foram imortalizados[7], assim como Odisseu e os Argivos também o foram na voz de Demódoco. Eneias, portanto, apresenta a guerra sob o ponto de vista do vencido, que tem sua cidade destruída, e se vê impedido de lutar por ela, pois os deuses já determinaram a sua destruição; por isto mesmo, vê-se obrigado a fugir do que restou da destruição, para, por determinação divina, fundar uma nova Troia, em terras cuja localização ele desconhece. Se pudesse, Eneias faria diferente, como podemos constatar, no Livro IV. Acusado por Dido de ingrato e de querer abandoná-la, após tudo que ela fez por ele, Eneias diz estar submetido ao destino e que, se fosse de sua vontade, ele estaria em Troia, honrando os mortos queridos e onde

---

4 Cabe pensar em um estudo sobre o *fas* e o *nefas*, na *Eneida*, observando as várias formas e vários sentidos do emprego do verbo **for* e seus derivados.

5 *Eneida*, I, v. 446-493.

6 *Eneida*, I, v. 459-460 (*Constitit et lacrimans "Quis iam locus" inquit "Achate,/quae regio in terris nostri non plena laboris?*).

7 *Eneida*, I, v. 457 (*iam fama totum uolgata per orbem*) e 463 (*Solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem*).

sua mão teria reconstruído uma outra Pérgamo (v. 340-344). Eis outra diferença, em relação a Homero: Eneias não faz voltas no pensamento, com o sentido de enganar Dido ou quem quer que seja. Ele cumpre as determinações dos *Superorum* sem subterfúgios, porque submetido ao destino e aos augúrios.

As diferenças são muitas e não só seria cansativo tentar exaurilas, mas também não é o objetivo deste ensaio. Apresentaremos, contudo, mais algumas, que servirão para confirmar o caráter augural do Livro II. Virgílio, com a narrativa de Eneias, preenche uma lacuna deixada por Homero sobre os detalhes da destruição de Troia. Odisseu pede a Demódoco para cantar o acontecimento, mas nós leitores não lemos o canto do aedo, como lemos o divertido episódio do triângulo amoroso envolvendo Ares, Hefestos e Afrodite (*Odisseia*, VIII, v. 266-367), pois o narrador faz apenas um sumário[8] do que foi a destruição da cidade Priameia (*Odisseia*, VIII, v. 498-520), tendo em vista que o mais importante é centrar a atenção nas lágrimas de Odisseu (v. 521-531), lágrimas não necessariamente sinceras, considerando a sua decantada astúcia, o que abrirá espaço para a narrativa dos quatro cantos seguintes, pelo próprio herói[9]. A narrativa de Eneias sobre a derrocada de Troia é, portanto, a mais completa que nos chegou através de um poema épico de qualidade inquestionável.

Por fim, Eneias erra por terra e por mar tanto quanto Odisseu, porém com objetivos diferentes, muito embora, ambos sejam provados. Odisseu, para saber se tem prudência e equilíbrio

---

8 O sumário apresentado na *Odisseia* é apenas para os leitores e ouvintes. Entenda-se que os circunstantes, presentes ao banquete, ouviram detalhadamente o canto narrativo do aedo. Para nós leitores, o sumário apresentado tem a função de não desviar a nossa atenção do objetivo da *Odisseia*: fazer Odisseu retornar à pátria e promover a retomada do seu lar.

9 A propósito da eloquência astuta de Odisseu/Ulisses, lembremos que um dos episódios marcantes no Livro II da *Eneida* é a fala de Sínon, o grego que se diz desertor e é aprisionado pelos Troianos. O discurso de Sínon astutamente forjado por Ulisses apresenta grande força persuasiva, pois está todo calcado na verossimilhança. Os fatos que ele narra aconteceram, mas não necessariamente da maneira como ele os apresenta aos Troianos. Além de trazer à tona a advertência de Laocoonte – *é assim que Ulisses é conhecido?* (*Sic notus Ulixes?*, v. 44) –, o discurso de Sínon se realiza como um dos exemplos mais marcantes do que é verossimilhança, um conceito tão caro aos estudos literários, mas, até onde sabemos, nunca tomado como exemplo.

(σωφροσύνη) suficientes para retomar seu reino; Eneias, para saber se a sua piedade (*pietas*), pela qual foi escolhido, o fará merecedor de ser o fundador de uma nova nação. A Odisseu, a volta ao lar; a Eneias, a fundação de uma nova nação com perspectivas de ser a maior nação da terra, como se pode ver nas visões proféticas ao longo do poema – Livros I, VI e VIII, principalmente.

O forte componente religioso do poema já se faz presente nas revelações oraculares dos Livros II e III, envolvendo o *fas* (o que é permitido aos homens pelos deuses) e o *nefas* (o que não é permitido aos homens pelos deuses). Eneias, herói piedoso, deverá realizar as suas ações estritamente dentro do que é permitido. Por isto mesmo, ele não pode tocar nos Penates com as mãos sujas de sangue da batalha, embora deva levá-los consigo. A solução é o seu pai, Anquises, segurá-los nas mãos, enquanto o herói carrega o velho pai nas costas (v. 717-720). Também o herói não poderá levar consigo a esposa Creúsa, pois os deuses não permitirão que tal aconteça (v. 778-779). As diferenças existentes entre as revelações dos dois livros da *Eneida* consistem no fato de que, no Livro II as revelações apontam para a necessidade de Eneias deixar Troia entregue ao seu próprio destino, a destruição. Trata-se de uma necessidade imposta pelos deuses, como sabemos. Já no Livro III, as revelações orientam o caminho do herói ao destino imposto pelos deuses. Essas orientações, que se mostram oraculares, aparecem de modo mais completo através da fala de Heleno, o único dos filhos de Príamo a ter sobrevivido à ruína do reino mais importante da Ásia Menor de então.

De que augúrios falamos propriamente, conduzindo Eneias ao seu destino florescente, uma vez vencidas as provações? Heitor aparece em sonhos a Eneias para dar as primeiras indicações do novo destino do herói (v. 287-297). Se Heitor do fundo do peito conduz os gemidos (*gemitus imo de pectore ducens*, v. 288) é para com esse ato conduzir Eneias à fuga ditada pelos deuses, fazendo-o procurar as grandes muralhas que ele deverá erigir (*moenia quaere magna statues*, v. 294-295), metonímia da grande cidade, direcionando Eneias para a glória futura, em troca de sua Troia, que naquele momento ruía. A complementar esta visão profética, temos os augúrios que ocorrem quando Eneias tenta convencer Anquises a ir consigo. Diante da recusa do pai, Eneias resolve combater, sendo impedido pela esposa e pelo prodígio (*mirabile monstrum*, v. 680) da cabeleira de Iulo em chamas, sem que ele se queime (v. 681-686. Vide o mesmo no Livro VII, com relação a

Lavínia). Tal prodígio leva Anquises a se dirigir a Júpiter, para a confirmação do presságio (*omina*, v. 691). O som tonitroante do trovão e a estrela correndo como uma tocha e marcando uma rota no céu são vistos por Anquises como o augúrio que vem de Júpiter e que determinam sua partida - *Vestrum hoc augurium* (v. 703). O coroamento dos augúrios se dá com a visão da imagem (*simulacrum*, v. 772) de Creúsa, instruindo Eneias sobre os detalhes de seu destino (v. 776-789): passado o longo exílio e depois de arada a planície do mar[10], Eneias chegará a uma terra fértil, lavrada pelos homens, onde corre o Tibre. Ali encontrará reino e esposa régia, e posses abundantes (*res laetae*, v. 783).

Os elementos aqui elencados são um exemplo pequeno do que os augúrios e os elementos religiosos, de modo geral, representam no contexto da *Eneida*. Na nossa concepção, cremos que quanto mais fazemos o estudo detalhado de termos e de expressões, mais conseguimos nos aproximar da camada verdadeiramente substancial do poema de Virgílio, procurando novos significados, que nos ajudarão a compreender melhor o porquê de sua permanência na cultura ocidental.

REFERÊNCIAS

ERNOUT, Alfred e MEILLET, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*: histoire des mots. 4 éd. Paris: Klincksieck, 2001.

HOMÈRE. *Odyssée*. Texte établi et traduit par Victor Bérard; introduction d'Eva Cantarella; notes de Silvia Milanezi. 3 vol. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

VIRGILE. *Énéide*; texte établi et traduit par Jacques Perret. 3 vol. Paris: Les Belles Lettres, 2006.

[10] Entenda-se: Eneias, para ter direito ao que o augúrio lhe prenuncia, deverá arar o mar, assim como se aram os campos, para que eles possam ser semeados, possam germinar e frutificar. Depois de arado o mar, ultrapassando os obstáculos e as provações, Eneias se realizará como o grande herói fundador de uma nação vitoriosa.

A 'bela morte' simbólica de Eneias

Alcione Lucena de Albertim·

Eneias, descendente da família real troiana, é filho de Anquises e da deusa Vênus. Por seu caráter piedoso, ele é escolhido por Júpiter para ser o continuador da raça troiana. Após a destruição de Troia, guiado pelos oráculos de Apolo, Eneias é impelido pelo destino a seguir rumo à Itália, terra dos seus ancestrais, onde edificará o berço do futuro *imperium romanum*. O périplo por ele percorrido, desde Ílio até o Lácio, dura dez anos. O herói erra por terra e por mar a fim de fundar as bases da futura Roma. Em sua errância, ele sofre inúmeras vicissitudes, pois, a despeito de haver sido escolhido pelos deuses para ser o fundador de uma grande civilização, ele precisa ser provado, a fim de lapidar o seu espírito para que se torne o pai da pátria. Isso se efetivará quando o seu próprio pai, Anquises, morre, em Drépano, na Sicília, tendo em vista que, até esse acontecimento, era ao ancião que cabiam as deliberações e a realização dos ritos sacrificiais aos deuses.

Após a morte de Anquises, sua alma, em sonho, aparece constantemente ao filho, a fim de que vá ao seu encontro no mundo dos mortos. Ele deseja mostrar-lhe o porvir glorioso dos seus descendentes, assegurando-lhe o êxito da missão conferida ao herói. É nesta circunstância que Eneias faz a *katábasis*, a descida ao mundo dos mortos, que, a nosso ver, configura a sua 'bela morte' simbólica.

A ‘bela morte’ ocorre quando o guerreiro, jovem, perece no campo de batalha, enquanto luta com um adversário tão ou mais valoroso do que ele próprio. Após a morte, é imprescindível que o herói receba os ritos fúnebres, o que lhe garantirá a imortalidade. Na ‘bela morte’, o herói encontra a consagração da sua glória, que através daquela se torna imperecível. Essa glória consiste em ter o herói os seus feitos cantados pelos aedos, trazidos à lembrança da coletividade a fim de servir de modelo a ser seguido pelas novas gerações.

· Professora Adjunta I - Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Cair no campo de batalha salva o guerreiro da inelutável decrepitude do corpo, e consequente deterioração de todas as qualidades que constituem a *areté*, a excelência do herói, a saber, força física, ardor guerreiro, coragem.

A necessidade de receber as honras fúnebres se dá porque estas conferem ao guerreiro um túmulo, o *sema*, que receberá os ossos, o qual será responsável por trazer o *mnema*, a lembrança da sua juventude, da sua força e dos seus feitos, que lhe outorgará a imortalidade.

A *katábasis* de Eneias é o ápice da *pietas*[1] do herói, haja vista realizá-la mediante os rogos da alma de seu pai Anquises, preterindo o perigo de enfrentar a morte ainda estando vivo, a fim de atendê-lo:

> sate sanguine diuum,
> Tros Anchisiade, facilis descensus Auerno:
> noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
> sed reuocare gradum superasque euadere ad auras,
> hoc opus, hic labor est. pauci, quos aequus amauit
> Iuppiter aut ardens euexit ad aethera uirtus,
> dis geniti potuere.
> (*Eneida*, VI, 125-131.)
>
> Troiano, gerado do sangue dos deuses, filho de Anquises, fácil é a descida ao Averno: noites e dias a porta do átrio de Dite está aberta; mas retornar e sair para as brisas superiores, este é o trabalho, esta é a dificuldade. Poucos, aqueles que, favorável, Júpiter amou ou o ardente valor (*uirtus*) conduziu aos ares, nascidos de um deus, puderam.[2]

Os versos citados tratam do encontro de Eneias e da Sibila, sacerdotisa de Apolo. Após ouvir o oráculo do deus proferido pela sacerdotisa, o troiano lhe pergunta acerca do caminho para o mundo dos mortos a fim de praticar com o pai. Ela, então, enfatiza não a dificuldade de adentrar os Infernos, pois noite e dia as portas estão abertas, mas de sair - 'hoc opus, hic labor est'. O que essa afirmação significa no que diz respeito a Eneias? Outros heróis

---

1 *Pietas* designa, sobretudo, a reverência aos deuses, e Anquises está dentre eles, tendo em vista que foi divinizado por Eneias em Drépano, na Sicília, um ano após a sua morte.

2 As traduções das citações gregas e latinas são nossas e têm caráter operacional.

desceram aos Infernos, Heraclés, Orfeu, Teseu e Piríto, Odisseu, por motivos diferentes. Heraclés foi pegar o cão Cérbero, porteiro do mundo dos mortos, em um dos seus doze trabalhos imputados a ele por Hera, através de Euristeu. Orfeu foi resgatar a esposa Eurídice que havia morrido picada por uma serpente. Teseu e Piríto foram tentar raptar Prosérpina, esposa de Plutão, pois ambos queriam conseguir uma filha de Zeus para si, e prometeram ajudar um ao outro nessa empreitada. Teseu havia raptado Helena, filha de Zeus e Leda; Piríto, por sua vez, buscou capturar Prosérpina, mas ficou preso no mundo subterrâneo. Teseu foi libertado por Heraclés. E finalmente Odisseu, que não chegou a entrar no mundo das almas, apenas ficando no limiar, para fazer a *nékyia*, a evocação aos mortos a fim de saber sobre o seu futuro. Eneias faz a *katábasis* impulsionado pela *pietas*, mas é o ardente valor (*ardens...uirtus*), que o fará atravessar a morte, representada nas diversas etapas da sua travessia pelo reino de Plutão:

> quod si tantus amor menti, si tanta cupido est
> bis Stygios innare lacus, bis nigra uidere
> Tartara, et insano iuuat indulgere labori,
> accipe quae peragenda prius.
> (*Eneida*, VI, 133-136)

> Porque se tamanha dedicação há para o teu espírito, se há tamanho desejo de duas vezes atravessar o lago Estígio, de duas vezes ver o negro Tártaro, e apraz entregar-se a um insano labor, escuta primeiro as coisas que devem ser executadas.

Antes de incorrer na empreitada de atravessar os Infernos, é preciso que Eneias cumpra alguns requisitos. Realizar o funeral de um dos seus companheiros, Miseno, cuja morte mancha toda a frota por ter sido fruto de uma *hýbris*, de um descomedimento contra o deus Tritão, e encontrar o ramo de ouro, salvo-conduto para a entrada nos Infernos. Eneias, antes de iniciar a sua jornada ao mundo subterrâneo, que deve ocorrer durante a noite, faz um sacrifício aos deuses infernais. Ocorre uma invocação (*inuocare*: *in* + *uoco*, chamar para dentro) pelo poeta às divindades ligadas ao império dos mortos, às sombras silenciosas, ao Caos, uma das forças primordiais, que denota a desordem inicial anterior à organização do cosmo, e Flegetonte, um dos rios do mundo subterrâneo, o que exprime o caráter sobre-humano da empresa,

que contribuirá para a imortalização do herói. É relevante mencionar que na descida ao Hades feita por Odisseu (*Odisseia*, XI), não ocorre invocação alguma, justamente porque o herói da *Odisseia*, por já haver conquistado a glória imperecível, imortalizada através do canto do aedo Demódoco, busca apenas o retorno para casa:

> Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes
> et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,
> sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro
> pandere res alta terra et caligine mersas.
> (*Eneida*, VI, 264-267)

> Deuses, para os quais existe o império das almas, sombras silentes, também Caos e Flegetonte, locais silenciados pela noite extensa, permitido seja para mim falar as coisas ouvidas; seja (para mim), com vosso consentimento, desvendar as coisas enterradas na terra profunda e na escuridão.

A 'bela morte' é um ritual de passagem, em que o herói conquista a imortalidade. No que concerne a Eneias, o campo de batalha, onde o guerreiro busca a morte, é representado pelas regiões as quais atravessa a fim de encontrar o seu pai, enfrentando perigos diversos. Logo na entrada do reino de Dite, Eneias se depara com as personificações dos males que atingem os homens, os quais lhes lembram a sua condição de mortais. São eles: o Luto (*Luctus*), os Remorsos vingadores (*ultrices Curae*), as pálidas Doenças (*palentes Morbi*), a triste Velhice (*tristis Senectus*), o Temor (*Metus*), a Fome (*Fames*), a torpe Pobreza (*turpis Egestas*), a Morte (*Letum*), o Sofrimento (*Labos*), o Sono (*Sopor*) irmão da Morte (*Leti*), as Alegrias perversas do espírito (*mala mentis Gaudia*), a Guerra mortífera (*mortiferum Bellum*), os tálamos das Eumênides (*thalami Eumenidum*) e a Discórdia insensata (*Discordia demens*). No meio do vestíbulo, Eneias se depara com um olmeiro opaco. Dele, os Sonhos vãos (*Somnia uana*) fazem morada, fixados sob todas as suas folhas. As sombras monstruosas ali também se encontravam. Os Centauros (*Centauri*), as Cilas biformes (*Scyllae biformes*), Briareu hecatonquiro (*centumgeminus Briareus*), o monstro de Lerna (*horrendum Lernae*), a Quimera armada com chamas (*Chimaera armata flammis*), as Górgonas (*Gorgones*) e as Harpias (*Harpyiae*) e a sombra de tríplice corpo (*forma tricorporis umbrae*), Gerião, gigante

com três corpos, morto por Hércules. Trata-se de seres ctônicos, todos pertencentes a uma época bem anterior à guerra de Troia, seres que surgiram no período próximo das forças primordiais. Denotam a força bruta do princípio do cosmo.

Depois que atravessa a entrada, Eneias, finalmente, chega às margens do rio Aqueronte. Para adentrar o reino de Dite, é preciso atravessá-lo. Antes de continuar a narração da trajetória do filho de Anquises pelos Infernos, teçamos um comentário acerca dos dois quadros apresentados acima, pelos quais Eneias passou, mostrando a relevância dessas cenas na 'bela morte' simbólica do herói. Os cenários representam duas fases distintas da raça dos homens. O primeiro cenário coaduna as personificações dos males que atingem os homens da raça de ferro – ᾽χαλεπὰς δὲ θεοὶ δώσουσι μερίμνας: e os deuses lhes darão penosas inquietações' (*Trabalhos e Dias*, v. 178) – cuja degradação os levará à total aniquilação. O segundo remete aos primórdios da raça de ouro – ᾽οἳ μὲν ἐπὶ Κρόνου ἦσαν, ὅτ᾽ οὐρανῶι ἐμβασίλευεν: eles existiam no tempo de Crono, quando reinava no céu' (*Trabalhos e dias*, v. 111) – que simboliza a época áurea dos mortais, em que conviviam com os deuses, desconhecedores da fadiga e do sofrimento. É a época do surgimento desses seres ctônicos, cuja forma monstruosa os situa em um mesmo grupo. Com efeito, é possível inferir da discussão acima, que Eneias, ao passar por esses dois sítios, que denotam o ápice tanto da ventura quanto da desventura dos mortais, vença, ele mesmo, essa condição de mortal.

Seguindo a viagem, Eneias chega às margens do rio Aqueronte. Lá, ele vê, na beira do rio, as almas daqueles que não receberam sepultura, dentre elas está seu piloto, Palinuro, que lhe relata como ocorreu sua morte. Foi surpreendido pelo sono, que provocou a sua queda no mar. Quando Palinuro finalmente chegou às margens de uma terra estranha, foi atacado por gente bárbara, que tinha a esperança de com ele encontrar algum despojo. Ele pede a Eneias que o leve consigo na travessia do rio, o que causa horror a Sibila. Ela interfere dizendo que a ele será conferido um túmulo por povos vizinhos, que, assolados por uma peste, encontrarão o corpo e o sepultarão. A Palinuro será conferida uma terra com o seu nome. Trata-se do promontório Palinuro, na região de Pestum, ao sul de Cumas. Ao ouvir essas palavras, ele se alegra, não apenas pelo fato de ser enterrado, mas, sobretudo, porque seu nome será sempre lembrado. Desse modo,

percebemos a ênfase dada à importância de ser lembrado pelos que vivem.

É chegado o momento de adentrar os Infernos. A única forma de atravessar o Aqueronte seria pela barca de Caronte, no entanto, o barqueiro se antepõe a transportar Eneias, pois não estava satisfeito em ter, outrora, atravessado outros viventes, apesar de serem descendentes de deuses, pois causaram algum tipo de problema. Trata-se de Hércules, que aprisionou Cérbero, porteiro dos Infernos, e de Teseu e Pirito, que tentaram raptar a senhora de Dite, Prosérpina. Mas a Sibila procura convencer o barqueiro, tranquilizando-o acerca das suas intenções, pois não tinham semelhantes insídias em mente. Depois, a sacerdotisa remete às qualidades de Eneias. Entretanto, isso não é suficiente para convencê-lo:

> *Troius* Aeneas, pietate insignis et armis,
> ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras.
> (*Eneida*, VI, 403-404)
>
> O Troiano Eneias, insigne pela piedade e pelas armas, desce às profundas sombras do Érebo, rumo ao genitor.

Teçamos um comentário acerca dos versos acima. Quando o filho de Vênus busca subir na barca de Caronte para atravessar o Aqueronte e chegar ao outro lado da margem, a Sibila tenta convencer o velho barqueiro remetendo aos três valores que Eneias reúne em si, os quais serão, também, alguns dos futuros valores basilares do caráter de um romano, a *pietas* (*insignis pietate*) – reverência aos deuses, a *uirtus* (*insignis armis*) – excelência guerreira, e a *fides* (*ad genitorem...descendit*) – confiança, fidelidade à palavra dada, pois desceu ao Érebo pela fidelidade à justiça e ao pai. É pertinente mostrar que neste instante da narrativa, Eneias é denominado troiano (*Troius*) pela Sibila, o que podemos contrapor a um momento posterior, quando ele está conversando com a alma do seu pai, no mundo subterrâneo. Eneias é denominado romano por Anquises, na ocasião em que o ancião lhe recomenda a linha de conduta que deve ter como pai da pátria – 'tu regere imperio populos, Romane, memento: tu, Romano, lembra-te de governar os povos sob (teu) poder' (*Eneida*, VI, 851). A primeira referência concerne a instantes antes do início da jornada do Anquisíada pelos Infernos. A segunda, diz respeito ao momento final da sua

travessia. No primeiro momento, o herói é descrito com os três valores de caráter que o levarão ao cumprimento da sua missão, impelindo-o na sua trajetória até chegar ao Lácio. No segundo momento, são mostradas as qualidades que a partir de agora também deve exercer, tendo um império a reger. Dessas duas referências, é possível inferir que o adversário enfrentado por Eneias na sua 'bela morte', o qual deve ser tão ou mais valoroso que o próprio guerreiro, trata-se dele mesmo, pois morre o Eneias troiano (*Troius Aeneas*) e nasce o Eneias romano (*Romane*).

Não tendo se deixado persuadir pelas qualidades de Eneias apontadas pela Sibila, Caronte aquiesce quando a ele a sacerdotisa mostra o ramo de ouro, salvo-conduto para a entrada nos Infernos – 'tumida ex ira tum corda residunt (*Eneida*, VI, 407): então o túmido coração acalma-se da ira'. É a dádiva com a qual Prosérpina exige que se lhe honre, a fim de poder entrar no seu reino. Tratando-se de um visgo, é símbolo da vida, pois resiste verdejante ao inverno mais rigoroso. Prosérpina, passando parte do tempo no mundo dos vivos, junto a sua mãe Deméter, e parte, no mundo dos mortos, junto ao esposo e tio, Plutão, recebe, juntamente com o ramo de ouro, a confirmação da vida, que nela persiste junto à mãe:

> ergo alte uestiga oculis et rite repertum
> carpe manu; namque ipse uolens facilisque sequetur,
> si te fata uocant; aliter non uiribus ullis
> uincere nec duro poteris conuellere ferro.
> (*Eneida*, VI, 145-148)
>
> Procura, pois, no alto, com os olhos, e encontrado, colhe com a mão, conforme o rito; pois ele próprio segue, voluntário e facilmente, se os destinos te chamam; de outro modo, com nenhuma força poderás vencer nem com duro ferro arrancar.

Eneias colhe o ramo de ouro sem nenhuma dificuldade. Desprendendo-se do galho voluntariamente, ele o apanha facilmente. Neste sentido, o ramo de ouro é símbolo da vontade divina quanto ao cumprimento do destino de Eneias.

Chegados a outra margem, deparam-se com Cérbero, porteiro dos Infernos, para quem a sacerdotisa, já vendo o pescoço se eriçar de serpentes, lança três bolos soporíferos, um para cada cabeça. O animal cai no solo e adormece. Apressam-se a atravessar a entrada

e a se afastar da margem. Agora, já tendo penetrado propriamente no mundo subterrâneo, seguem a jornada. Primeiro deparam-se com o lugar onde estão as almas infantis e dos inocentes condenados à morte. Os locais para onde vão as almas são determinados por um tribunal, tendo Minos como juiz. Ao lado, está o vale dos suicidas, pântano horrendo, em que o Estige, dividido em nove braços, os aprisiona. Não longe dali, está o campo das lágrimas, onde ficam aqueles que morreram consumidos por um amor devastador. É neste local que ele encontra a alma da rainha de Cartago, Dido, que, abandonada pelo troiano, suicida-se. Mais adiante, em campos mais recuados, estão os varões ilustres na guerra, os heróis célebres pelas suas armas. Neste lugar, Eneias depara-se com a alma de Deífobo, irmão de Heitor, que tendo se tornado o esposo de Helena após a morte de Páris, foi traído pela esposa. Com a ajuda de Helena, Menelau o matou, enquanto dormia tranquilo em seus aposentos. Eneias e a Sibila chegam ao ponto em que o caminho se bifurca. A direita leva ao reino de Plutão. A esquerda conduz ao Tártaro, local onde os castigos são aplicados. Lá, estão aqueles que praticaram crimes odientos. Dentre os supliciados do Tártaro, está Flégias, que outrora tentou incendiar o oráculo de Delfos, e por isso foi morto por Apolo. Condenado ao Tártaro, sobre sua cabeça pende uma negra pedra, que ameaça rolar e parece prestes a cair. Ele, tomando as outras almas como testemunha, adverte: 'discite iustitiam moniti et non temnere diuos' (*Eneida*, VI, 620): 'advertidos, aprendei a justiça e a não desprezar os deuses'. Esse verso reitera um anterior, em que a Sibila se dirige a Eneias, logo que chegam à bifurcação entre o reino de Dite e o Tártaro: 'dux inclute Teucrum, nulli fas casto sceleratum insistere limen (*Eneida*, VI, 562-563): ínclito comandante dos Teucros, a ninguém é permitido, casto, calcar o limiar criminoso'. A ênfase dada a esses versos se justifica, colocando-se em evidência o valor da *fides*, da fidelidade à justiça. É por ela, também, que Eneias segue o seu destino, como tenta explicar a Dido no seu encontro com a rainha nos Infernos:

> per sidera iuro,
> per superos et **si qua fides tellure sub ima est**,
> inuitus, regina, tuo de litore cessi.
> sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,
> per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
> imperiis egere suis
> (*Eneida*, VI, 458-463)

> Pelos astros eu juro, pelos deuses superiores **e se qualquer fidelidade existe sob a profunda terra**, contra a minha vontade, rainha, parti do teu litoral. Mas (foram) as ordens dos deuses, as quais agora a ir por estas sombras e por locais repugnantes de bolor e pela noite profunda impelem-me, a necessitar dos seus comandos

Dido, rainha de Cartago, suicidou-se quando Eneias a abandonara a fim de atender às ordens de Júpiter, que, através de Mercúrio, deus mensageiro, advertira-o da necessidade de partir, pois o seu destino lhe aguardava o cumprimento. Na ocasião, os deuses taparam-lhe os ouvidos para que não escutasse os lamentos e o desespero de uma mulher magoada, ferida pelo abandono e pela indiferença do amante, e, sem pensar duas vezes, Eneias parte com seus companheiros, depois de haver permanecido por um ano nas terras cartaginesas. Desse modo, é possível perceber a força da *fides* nas ações do herói, a qual, conjuntamente com a *pietas* e a *uirtus*, conduzi-lo-á ao seu destino.

Seguindo pela direita, Eneias e a Sibila chegam aos muros do palácio de Plutão. Aproximam-se das portas. Na entrada, Eneias purifica-se, borrifando com água fresca o seu corpo. Ele fixa no limiar à sua frente o ramo de ouro, presente para Prosérpina. Terminados os seus deveres, caminham em direção às venturosas habitações. Lá, as almas têm o seu sol e suas constelações. Umas, sobre a relva, exercitam-se na palestra, medem suas forças no jogo e lutam na areia fulva, outras, cantam e dançam sob ritmo cadenciado. Lá está a antiga descendência troiana, Ilo, Assáraco e Dárdano, pais da raça troiana. Eneias admira, de longe, as armas e os carros sem consistência dos guerreiros. Alguns conservam os mesmos hábitos, os que gostavam de armas, de carros e de apascentar os cavalos. Outros, à direita e à esquerda, banqueteavam-se sobre o gramado e cantavam em coro a alegre peã, no meio de um bosque fragrante de loureiros. Nos venturosos campos, encontram-se os guerreiros feridos na defesa da pátria, os castos sacerdotes, os pios vates e aqueles que algum bem fizeram à vida:

> hic manus ob patriam pugnando uulnera passi,
> quique sacerdotes casti, dum uita manebat,
> quique pii uates et Phoebo digna locuti,
> inuentas aut qui uitam excoluere per artis

quique sui memores aliquos fecere merendo:
omnibus his niuea cinguntur tempora uitta.
(*Eneida*, VI, 660-665)

Lá, um esquadrão dos que sofreram ferimentos lutando por causa da pátria, e aqueles que eram castos sacerdotes, enquanto a vida permanecia, e aqueles que eram pios vates que anunciaram coisas dignas a Febo, aqueles que embelezaram a vida através das artes ou dos inventos, aqueles que de si obraram, merecendo algumas lembranças: a todos estes, as têmporas são cingidas por nívea fita.

Depois, Eneias e a Sibila seguem ao encontro de Anquises guiados por Museu, poeta grego, contemporâneo de Orfeu. O ancião se encontrava em um vale verdejante, a contemplar as almas dos seus caros descendentes que iriam reencarnar. Antes de prosseguirmos, analisemos a relevância dos referidos versos, concernentes à 'bela morte' de Eneias.

A descrição acima diz respeito à região destinada aos bem-aventurados – 'et amoena uirecta fortunatorum nemorum sedesque beatas (*Eneida*, VI, 638-639): aprazíveis arvoredos de bosques venturosos e as beatas moradas'. É possível comparar essa região ao local destinado aos heróis, descrito no mito hesiódico das raças, como indicam os versos abaixo:

καὶ τοὶ μὲν ναίουσιν ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες
ἐν μακάρων νήσοισι παρ᾽ Ὠκεανὸν βαθυδίνην,
ὄλβιοι ἥρωες, τοῖσιν μελιηδέα καρπὸν
τρὶς ἔτεος θάλλοντα φέρει ζείδωρος ἄρουρα.
(*Trabalhos e Dias*, v. 170-173)

E eles, heróis afortunados, tendo o coração livre de inquietações, habitam na ilha dos bem-aventurados, às margens do Oceano turbilhonante; para eles, três vezes ao ano a terra fecunda leva uma florescente e doce colheita.

No trecho da *Eneida* citado pouco atrás (VI, 660-665), o lugar destinado às almas venturosas recebe aqueles que, em vida, exerceram a *uirtus*, sofrendo ferimentos na guerra a fim de proteger a pátria. Também aqueles que vivenciaram a *pietas*, sendo reverentes aos deuses. E aqueles que praticaram a *fides*, contribuindo com a vida, sendo fieis à justiça. Todos esses valores estão presentes em Eneias, que chega ao campo dos venturosos no ápice da sua jornada, local destinado àqueles que, por seu caráter,

foram imortalizados na lembrança dos que vivem. Desse modo, percebemos que Eneias, completando a sua 'bela morte', chega ao lugar destinado aos grandes heróis e aos homens virtuosos, denominado Campos Elísios. É o que Anquises lhe afirma, quando lhe aparece em sonho, convocando-o a encontrar-se com ele:

> non me impia namque
> Tartara habent, tristes umbrae, sed amoena piorum
> concilia Elysiumque colo.
> (*Eneida*, V, 733-735)
>
> Com efeito, o ímpio Tártaro e as tristes sombras não me detêm, mas habito o Elísio, as aprazíveis assembleias dos piedosos.

Finalmente, Eneias encontra Anquises, que expressa as inquietações que sofreu diante da possibilidade de seu filho não conseguir chegar até ele – 'uenisti tandem, tuaque exspectata parenti uicit iter durum pietas? (*Eneida*, VI, 687-688): enfim, vieste, e tua piedade esperada pelo pai venceu o árduo caminho?!' Anquises enfatiza o valor da piedade, que fizera Eneias enfrentar tantos perigos para ir com ele praticar, a fim de que lhe outorgasse o poder e o papel de fundador de uma civilização. Eneias, então, responde – 'Tua me, genitor, tua tristis imago saepius occurrens haec limina tendere adegit (*Eneida*, VI, 695-696): tua, genitor, tua triste imagem, que sempre se apresentando, obrigou-me a vir a estes limiares'. Este momento é o ápice da *pietas* de Eneias.

Depois, Anquises mostra a Eneias as almas dos seus descendentes que irão reencarnar e compor o cenário da glória e da soberania romana. Diante de tão ilustres personagens, como ainda temer o futuro, questiona o ancião ao filho – 'et dubitamus adhuc uirtutem extendere factis, aut metus Ausonia prohibet consistere terra? (*Eneida*, VI, 806-807): e nós ainda hesitamos estender a virtude dos feitos, ou o receio proíbe determo-nos na terra ausônia?' Os feitos são aqueles realizados pelos que serão responsáveis pelo surgimento de Roma e por sua ascensão, os quais, impelidos pela virtude (*uirtus*), farão dessa civilização senhora do mundo. Abre-se um novo horizonte, em que a volta ao berço de Troia, a Itália, trará sentido para Eneias em relação aos árduos labores até então enfrentados – 'hic labor extremus, longarum haec meta uiarum (*Eneida*, III, 714): este o labor extremo, esta a meta dos longos caminhos'. Ao final da sua narração acerca

das vicissitudes enfrentadas até chegar a Cartago, Eneias aponta a morte de seu pai como a última prova, como mostrado no verso acima. A meta dos longos caminhos que percorreu é exatamente o final da preparação para o seu novo papel, pois de filho de Anquises ele passa a ser o pai da pátria. É a ele agora que cabem todas as decisões e o cumprimento dos ritos sagrados, realizados até então por Anquises. É preciso, no entanto, que a missão de Eneias seja confirmada, é o que ocorre no Livro IV, quando, permanecendo já há bastante tempo no reino púnico, é advertido por Júpiter da necessidade de partir a fim de cumprir o seu destino. No Livro V, ocorre a divinização de Anquises, que se faz imprescindível, pois não sendo mais o patriarca da família, passa a compor o séquito dos deuses Lares cuja função é proteger e guiar os seus. Além disso, a divinização do ancião prepara-lhe a condição para, posteriormente, outorgar a função de *pater* a Eneias na descida do troiano aos Infernos. É importante enfatizar que se trata, a morte de Anquises, da última prova para o herói, porém, concernente ao Eneias troiano, que até então vem sendo lapidado a fim de adquirir a têmpera necessária para o cumprimento da sua missão, tornar-se o mito fundador ao edificar as bases da futura Roma.

Após a entrevista, Anquises conduz Eneias a todos os lugares e lhe acende o ânimo com o amor da futura glória. Adverte-o sobre as guerras que terá que enfrentar no Lácio e como poderá suportar cada uma das provas – 'et quo quemque modo fugiatque feratque laborem (*Eneida*, VI, 892): e por qual modo evite e suporte cada labor'. Novas provas surgem a fim de serem enfrentadas, no entanto, agora, pelo Eneias romano, aquele que, imortalizado, confundir-se-á com a própria Roma.

É possível dividir a *katábasis* de Eneias em dois momentos distintos. O primeiro, concernente ao Eneias troiano, abrange desde a travessia do Aqueronte na barca de Caronte, quando pela Sibila é denominado *Troius Aeneas*, até a sua chegada ao campo dos venturosos, quando se encontra com Anquises. Nessa jornada, Eneias encontra personagens pertencentes ao universo troiano, como, por exemplo, Palinuro e Deífobo, que estiveram presentes na destruição de Troia. O segundo momento diz respeito ao encontro entre Eneias e Anquises. Nele, o herói depara-se com aqueles personagens que farão parte do cenário romano, e que, assim como ele próprio, seguirão a linha de conduta traçada por Anquises ao filho, agora, também ele romano: 'impor a lei pela paz, poupar os

submetidos e debelar os soberbos'. Assim, vemos a 'bela morte' simbólica de Eneias, símbolo da imortalização de Roma.

REFERÊNCIAS

GIORDANI, Mário Curtis. *História de Roma*. 16 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1968.

GRIMAL, Pierre. *Virgile ou la seconde naissance de Rome*. Paris: Flammarion, 1985.

GRIMAL, Pierre. *A civilização romana*. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1988.

GRIMAL, Pierre. *A alma romana*. Tradução Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1997.

GRIMAL, Pierre. *O século de Augusto*. Tradução Rui Miguel Oliveira Duarte. Lisboa: Edições 70, 1992.

GRIMAL, Pierre. *O império romano*. Tradução Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1993.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HÉSIODE. *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

HOMER. *Iliad*. Translated by A. T. Murray. London: Harvard University Press, 2003.

HOMER. *Odyssey*. Translated by A. T. Murray. London: Harvard University Press, 2002.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

VIRGILE. *Énéide*. Tome I, II, III. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, 2006.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2002.

Ensino de Língua Latina

Considerações sobre métodos e metodologias de ensino de latim no Brasil*

Fábio Fortes**
Patrícia Prata***

Quando se fala em livro didático de latim, não há professor que não se lembre do *Gradus Primus*, manual publicado na década de 50, quando foi produzido para o ensino "ginasial" de latim (o equivalente ao 6º ano do Ensino Fundamental nos dias de hoje). Não há professor que também não reconheça as limitações que sua utilização, no século XXI, acarretaria, caso se lançasse mão daquelas lições no ensino de latim na universidade. O fato, porém, talvez insuspeito, é que o manual continua a ser o livro-texto de referência de muitos professores de latim no Brasil, o que explica o elevado número de edições que o livro teve, sendo ainda hoje possível comprá-lo facilmente, apesar de há muito não existir mais aquele público em que Paulo Rónai teria pensado quando escreveu o seu livro.

Imprecisões na utilização de livros didáticos não são, porém, exclusivos do ensino de latim. Ao analisar, por exemplo, questões ligadas ao ensino gramatical escolar da língua portuguesa, Neves (2002) elenca uma série de impropriedades encontradas em suas pesquisas com livros didáticos. Concordamos com a autora quando afirma ser inapropriado conferir ao livro didático toda a responsabilidade pelo fracasso do ensino de língua:

> O livro didático tem sido, desde muito tempo, o vilão da história. Muito professor acreditou que nada dava certo no ensino da gramática porque não havia bons livros didáticos.

* Agradecemos ao Professor Francisco de Fátima da Silva pela revisão deste capítulo e pelas valiosas observações teóricas apresentadas.

** Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atua principalmente nas seguintes áreas: latim, gramática greco-latina, bilinguismo greco-latino na Antiguidade tardia e ensino de latim.

*** Professora do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)/UNICAMP. Atua principalmente nos seguintes temas: Ovídio (literatura do exílio, sobretudo), Virgílio, intertextualidade e ensino de latim.

> [...] Esse é um caso extremo, mas, na verdade, não foram infrequentes problemas como confusão de critérios, inadequação de nível, "invenção de regras", sobrecarga de teorização, preocupação excessiva com definições (além da impropriedade das definições), artificialidade de exemplos, falsidade de noções, gratuidade ou obviedade de informações, gratuidade de ilustrações, mau aproveitamento do texto, só para citar parte deles. Ainda assim, não é verdade que se possa transferir com tanta facilidade para o livro didático a responsabilidade do fracasso do ensino da língua.
>
> (NEVES, 2002, p. 233)

Porém, ainda que pese a inadequação didática de certos manuais de ensino de latim ou de qualquer outra língua, é preciso reconhecer que a crítica a um livro didático ou a determinada metodologia de ensino requer que se pense, de antemão, na inserção histórica dessa metodologia, para que não se perca na avaliação apressada e na exigência absurda de que tais ou tais métodos devessem oferecer aquilo que lhe eram extemporâneos, ou tivessem preocupações teóricas que estavam absolutamente ausentes de sua época. Além disso, deve-se atentar para o fato de que o fracasso na aprendizagem de qualquer língua não se deve exclusivamente a inadequações do livro didático, mas a condicionantes que extrapolam até mesmo o esforço do professor ou do aluno e que não estão ao alcance – nem é a meta – dessa análise que oferecemos aqui . Em suma, deve-se reconhecer que o livro didático – seja ele o *Gradus Primus*, ou qualquer outro – não é, e nem poderia ser, "o vilão da história".

Assim, temos como meta apresentar algumas abordagens metodológicas que estão nos diferentes métodos em português de ensino de latim. Não é nossa intenção fazer uma análise crítica e exaustiva de todos os métodos, apenas elegermos alguns mais representativos de diferentes metodologias empregadas no ensino contemporâneo do latim, contribuindo para a reflexão teórica sobre o ensino dessa língua.

1. Os livros didáticos de latim

Entre os professores de latim, é notória a constatação de que se soma aos problemas encontrados nos livros didáticos exatamente o fato de que há poucos manuais de ensino em língua

portuguesa, sobretudo atualizados, à disposição no mercado, se comparado com o volume de obras relativas ao ensino de línguas modernas. Excetuando-se os manuais de latim produzidos em outros países, alguns entre os quais são atualmente utilizados em universidades brasileiras, e ainda carentes de tradução,[1] a maioria dos métodos brasileiros foram produzidos de acordo com metodologias tradicionais, que remontam à época em que o latim era ensinado na escola fundamental. Além disso, há gramáticas de latim que, por ter caráter mais ou menos escolar (algumas se apresentam como métodos, tal qual a de Napoleão Mendes de Almeida, que foi publicada na década de 40, e já tem 30 edições, sendo a última de 2011), são também utilizadas como livros didáticos. Considerando também as gramáticas, podemos agrupar os livros didáticos de ensino da língua latina em português (ou traduzidos) em dois tipos: os compêndios gramaticais e os métodos.

a) Compêndios gramaticais: gramáticas do latim, utilizadas no aprendizado da língua, com exercícios ou não. Em geral, oferecem uma descrição morfossintática resumida da língua latina, baseada, por sua vez, nos tratados europeus de gramática latina do final do século XIX e início do século XX. Podemos citar como exemplos as gramáticas de Napoleão Mendes de Almeida (1942, primeira edição; esta obra teve muitas edições, a 30ª e, por enquanto, a última edição é de 2011), Júlio Comba (1958, ano da primeira edição; a última, 5ª edição, é de 2004), António Freire (1956, primeira edição; a última, a 6ª edição, é de 1998), Ernesto Faria (1958, primeira edição), Lipparini (1961 - única edição da tradução portuguesa da sintaxe latina), Cart et al (1955, ano da primeira edição francesa; a primeira e única edição da tradução portuguesa data de 1986), entre outros[2].

---

1 Vale informar que acabou de vir à luz a tradução do método *Reading Latin* (Cambridge): JONES, P. V. e SIDWELL, K. C. *Aprendendo latim*. Tradução e supervisão técnica Isabella Tardin Cardoso, Paulo Sérgio de Vasconcellos e equipe, São Paulo, Odysseus, 2012.

2 Visto que poucas obras indicavam, nas edições consultadas, as datas das primeiras edições, as referências que informamos no parágrafo são aproximações, a partir de pesquisa que fizemos nas bibliotecas ao nosso alcance e da citação de tais obras em outros trabalhos. Uma precisão cronológica exigiria uma pesquisa mais minuciosa que não é o caso deste estudo.

Essas gramáticas, produzidas, em sua maioria, em meados do século XX, são ainda adotadas como material complementar ao ensino de latim, paralelamente ou não à adoção de um método específico. A característica geral delas é observar mais ampla e especialmente a morfologia do latim (com exceção da *Sintaxe Latina* de Lipparini), com ênfase nas classes e paradigmas morfológicos, reduzindo a sintaxe a uma parte menor, atrelada ao estudo dos casos, da concordância e da regência. Nenhuma das gramáticas consideradas chega ao texto como unidade, encerrando, em geral, sua discussão na frase e sua estilística, com noções de métrica e apresentação das figuras e vícios de linguagem, normalmente ao final, como um apêndice. Em geral, os exemplos oferecidos, extraídos dos autores canônicos, são descontextualizados e resumidos. Além disso, o que esses compêndios gramaticais trazem é uma espécie de descrição do latim de "terceira mão": os filólogos[3] foram aos textos, e os autores de livros didáticos confiaram nos filólogos. Vejamos dois exemplos: as gramáticas de Napoleão Mendes de Almeida e Júlio Comba, que são manuais ainda publicados e bastante conhecidos.

Pelo subtítulo da *Gramática Latina* – curso único e completo (que foi publicada ainda na década de 40 e cuja edição mais recente, 30ª ed., é de 2011) de Napoleão Mendes de Almeida, observamos que essa obra se propõe ser uma espécie de método de latim, o que explica os exercícios, excertos, questionários e provérbios presentes no livro. O que se destaca, logo no prefácio, é a vinculação entre o ensino de latim e as concepções da "supralíngua", uma língua lógica, racional, superior, capaz de suscitar capacidades mentais *sui generis*:

> Não encontra o pobre estudante brasileiro quem lhe prova ser o latim, dentre todas as disciplinas, **a que mais favorece o desenvolvimento da inteligência**. [...]. Quando o aluno compreender quanta atenção exige o latim, quanto lhe prendem o intelecto, e lhe deleitam o espírito as várias formas flexionais latinas, a diversidade de ordem dos termos, a variedade de construções do período, terá de sobejo visto a excelente cooperação, **a real e insubstituível**

[3] Entre os "filólogos" estamos considerando os autores cujas obras são referência para o estudo da língua latina e sua história dentro da área de Estudos Clássicos , tais como Marouzeau (1922); Meillet & Vendryes (1968); Ernout & Thomas (1972) etc. Essa lista está longe de ser exaustiva.

> **utilidade do latim na formação do seu espírito** e a razão de o latim ser obrigatório nos países civilizados [...]. Não é para ser falado que o latim deve ser estudado. **Para aguçar seu intelecto, para tornar-se mais observador, para aperfeiçoar-se no poder de concentração de espírito, para obrigar-se à atenção, para desenvolver o espírito de análise, para acostumar-se à calma e à ponderação**, qualidades imprescindíveis ao homem da ciência é que o aluno estuda este idioma.
>
> (ALMEIDA, 2008, p. 8-9, grifos nossos)

E para ler Virgílio? O prefácio do gramático não aborda a questão que nos parece principal: a existência de um manual de gramática como instrumento para o aprendizado da língua que permita aos estudantes ler os textos no original. Em segundo lugar, a concepção metodológica por trás é a de que o latim ajuda a aprender português e o português colabora para a aprendizagem do latim: "asas de um pássaro, o latim e o português devem voar juntos" (p. 12) - embora, em seu prefácio, a principal finalidade do estudo do latim não seja auxiliar o aprendizado de português, mas sim adquirir as qualidades de espírito mencionadas. Contudo, o que se percebe na leitura da gramática é o contrário. A partir de suas primeiras lições, o autor destaca ser imprescindível o conhecimento da gramática tradicional portuguesa para o ensino do latim: "o aluno jamais poderá compreender o que vem a ser em latim o caso **dativo**, se não tiver perfeita compreensão do que é o objeto indireto do português" (p. 18).

Na obra de Comba (*Gramática Latina*), embora não revele seus propósitos em um texto de apresentação, percebemos que o ensino da língua latina, da mesma forma, não prescinde das categorias gramaticais tradicionais utilizadas na descrição do português, a ponto de seu autor dedicar todo o capítulo 1 à revisão da descrição normativa da língua portuguesa, cujas terminologias e conceitos são, posteriormente, utilizados na explicação dos fatos gramaticais latinos. Nesses autores, está ausente uma reflexão sobre as diferenças entre tais categorias em língua portuguesa e latina.

Diferente da gramática de Napoleão, a gramática de Comba não apresenta características de um "método" para utilização em sala de aula, com lições progressivas, exercícios de fixação etc., mas parece ter o propósito de ser um manual de referência, complementar ao ensino em sala de aula.

Em contraponto a essas duas gramáticas, vale a pena comentar sobre a *Gramática superior da língua latina* (1958), já esgotada, mas ainda muito utilizada como tratado de referência em língua portuguesa sobre o latim. A obra se presta a ser uma gramática superior e abrangente da língua latina, como nos diz o autor em seu prefácio, para preencher uma lacuna bibliográfica nos estudos latinos brasileiros. Ernesto Faria declara que sua preocupação não segue somente o critério normativo, mas procura, sobretudo, atender a premissas do método histórico, que era uma perspectiva teórica de estudo linguístico e filológico bastante difundida no Brasil até meados do século XX. Esse fato explica o cuidado mantido pelo autor em referenciar cada um dos capítulos de sua obra, remetendo aos textos fundamentais da filologia clássica, bem como apresentar capítulos em que se discutem aprofundamentos e posicionamentos nem sempre consensuais sobre fenômenos latinos. Ademais, o autor procura sempre documentar suas observações com um amplo *corpus* de textos, de diferentes épocas do latim:

> Uma de nossas preocupações máximas [...] foi a de sempre apresentar uma documentação segura e abundante colhida nos mais significativos autores latinos de todas as épocas da língua.
>
> (FARIA, 1958, p. 4).

Existem outros manuais gramaticais de referência estrangeiros, ainda não traduzidos, que são eventualmente utilizados no ensino de latim no Brasil em cursos mais avançados da língua, ou mesmo para a formação do professor, tais como a o *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, de Meillet e Vendryes (1968), *Syntaxe Latine* de Ernout e Thomas (1972), *Propedeutica al latino universitario* de Traina e Perini (1971, vol. I; 1972, vol. II)[4], *Introducción a la Sintaxis Estrutural del Latín* de Lisardo Rubio (vol. I, 1966; vol. II, 1976)[5], bem como tratados de gramática latina internacionais mais recentes não tão conhecidos no Brasil, como *La sintassi del Latino*, de Gian Biagio Conte (2006).

Todos os compêndios de gramática, mesmo aqueles em que se percebem eventuais problemas de concepção relativos ao

---

4 A edição consultada é de 1992.

5 A edição consultada é de 1984.

ensino de latim, continuam, entretanto, a ser excelentes materiais de apoio didático, em muitos casos, mesmo, imprescindíveis para o estudo do latim e, principalmente, para a leitura dos textos originais. Mesmo gramáticas como a de Napoleão Mendes de Almeida e a de Júlio Comba, citadas há pouco, com concepções da língua latina que perpetuam os mitos em torno dela, não deixam de ser instrumentos importantes para o estudo da língua no Brasil, fato que pode ser comprovado pelas várias reedições que receberam, em virtude da falta de gramáticas mais atuais em língua portuguesa.

Porém, nenhum desses compêndios representa, de fato, métodos, i.e., manuais didáticos para uso do professor em sala de aula. Em muitos casos, a utilização desses compêndios gramaticais em contextos de ensino acompanha o estudo de excertos de textos latinos originais, de forma que, nessas situações, nenhum método específico é adotado. Por um lado, o ensino de latim via gramática e textos originais tem a virtude de apresentar aos alunos os textos latinos (e sua cultura), logo de início, por outro lado, corre-se o risco de tornar o ensino excessivamente gramatical, ou então, em instituições onde existem várias turmas de níveis iniciais, de não permitir uma uniformidade metodológica que facilite uma progressão no aprendizado.

b) Métodos: são livros de curso que trazem, além da descrição gramatical (mais focada no estudo morfológico), também frases ou textos (normalmente adaptados) que servem para a aplicação e fixação da gramática estudada. Foram produzidos para serem utilizados como manuais de ensino da língua em sala de aula.

A maioria dos métodos brasileiros para o ensino de língua latina foi produzida por volta da década de 50 e 60, época em que o ensino de latim era obrigatório nos cursos ginasiais. Esses métodos são muito parecidos entre si na forma como apresentam a língua latina. Cada capítulo, dedicado a um ponto gramatical diferente, costuma contar com um pequeno texto artificial, nas primeiras lições, e, nas lições mais avançadas, textos adaptados, às vezes algum excerto de texto original, de diferentes autores de prosa latina. A própria disposição do conteúdo é muito semelhante: uma figura no alto da página, um texto em latim (artificial, adaptado ou original) a ser traduzido, um pequeno vocabulário, a explicação gramatical e, no final do capítulo, alguns exercícios para a fixação do conteúdo.

Esse é o modelo apresentado, por exemplo, pelo *Gradus Primus*, de Paulo Rónai (1954)[6], obra que, como abordamos na introdução, ainda é publicada e frequentemente utilizada no ensino superior, apesar de ter sido produzida, como também já dissemos, para o ensino fundamental. Além do método de Paulo Rónai, também *Latinidade*, de J. L. de Almeida (1951), *Latim para os alunos*, de Pastorino (1961), *Masa Primus*, de Alencar (1958), *Latim para o Ginásio*, de Cretella-Júnior (1960) e *O Latim nos Ginásios*, de Almeida (1960) fazem parte de uma tradição de métodos latinos que pouco foi alterada com o passar dos anos. Pastorino (1961) acredita na eficiência de seu método pelo fato de muitos dos alunos que aprenderam latim com ele terem se tornado professores e ainda adotarem o mesmo método em sua prática docente.

A crítica que se pode fazer a tais métodos é a referência escassa a tópicos culturais e/ou literários romanos, ou, quando o fazem, é, muitas das vezes, sobre textos artificiais - em sua maioria, textos sequer adaptados de originais da cultura latina -, que são utilizados unicamente como ponto de partida para as explicações gramaticais, sem serem discutidos ou interpretados. Alguns deles apresentam a mesma concepção, já discutida, de latim como "supralíngua", tal como vemos na obra de Pastorino (1961), que chega a comparar o ensino da língua latina com o ensino de matemática, ao defender que os textos não devem conter nenhum conteúdo gramatical que ainda não tenha sido ensinado aos alunos, devendo ser, segundo o próprio autor, cuidadosamente escolhidos e adaptados, ou mesmo redigidos artificialmente em latim, para não se correr o risco de colocar diante do aluno uma estrutura gramatical que ele desconheça.

Vale ressaltar que os exercícios presentes na maior parte desses métodos são de fixação dos tópicos gramaticais tratados no capítulo: enfatizam-se exercícios de fixação gramatical por meio da repetição, bem como da tradução de frases em latim e da versão de outras portuguesas para o latim.

O *Masa Primus*, de Alencar (1958), em sua introdução, discute a necessidade de tentar fazer um método "acessível, ordenado, progressivo e, quanto possível, atraente" (p. 7), para que o aluno seja estimulado a estudar latim. O autor também alerta para a necessidade de contextualizar e interpretar junto aos alunos os textos latinos apresentados pelo professor, e os aconselha a

[6] A edição consultada para este trabalho é a de 2003.

evitar, sempre que possível, a fragmentação desses textos. O mesmo ponto de vista é apresentado no prefácio do método *O Latim do Ginásio*, de Nóbrega (1956), que ressalta, ainda, a importância de se proporcionar aos alunos a cultura filosófica através do contato com a literatura e a civilização de um grande povo, e que o ensino da gramática será ministrado indutivamente, uma vez que a ênfase recairá sobre a leitura e tradução. O método inova, em relação aos métodos coetâneos, ao trabalhar com fábulas de Fedro e trazer a fábula correspondente de Esopo (em português) e de La Fontaine (no original em francês), procurando comparar os textos entre si, além de comentar algumas palavras ou expressões específicas do vocabulário.

Uma preocupação frequente em manuais da década de 60 do século passado é quanto à utilização da oralidade latina. O manual de Paulo Rónai e o *Ars Latina*, de Gomes de Castro et al (1934)[7], apresentam exercícios que simulam práticas orais a partir de um pequeno texto adaptado. É o que está claro, por exemplo, no prefácio deste último, em que a concepção de *falar latim* se apresenta: "Tomará amor e interesse pelo idioma latino, porque a indução é ativa, não meramente receptiva. Guiado sempre pelo mestre, penetrará, aos poucos, no que diríamos, alma do linguajar latino, e falará a língua de Cícero com sentimento e compreensão" (GOMES DE CASTRO et al, 1934, p. 9).

É importante ressaltar que tais manuais foram produzidos para um contexto escolar diverso do atual. Boa parte das inadequações de sua utilização, nos dias de hoje, decorre exatamente disso, bem como, é preciso lembrar que, até meados do século XX, o latim ainda tinha presença em outros contextos sociais, tais como o eclesiástico, de forma que a concepção de "latim falado" não se apresentava tão estranha, como poderia soar em nossos dias. O que, de fato, nos parece algo ingênuo é a crença de que se pode acessar a fala dos antigos, e falar do modo como o teriam feito.

Da década de 70 à década de 90, observa-se uma lacuna na produção de novos manuais didáticos para o ensino de latim. A partir da década de noventa, percebemos novas publicações nessa área, como os métodos *Latina Essentia*, de Rezende (1993)[8], *Língua e*

---

7 Data da primeira edição, em quatro volumes. A edição consultada é de 2002.

8 A edição consultada é de 2005.

Literatura Latina e sua derivação portuguesa, de Furlan (2006), e a *Introdução à teoria e prática do latim*, de Melasso (1993, 3ª edição de 2008).

Vejamos dois exemplos. Rezende, na introdução ao seu manual, ressalva, a respeito das características metodológicas predominantes em seu trabalho, o fato de que muitas das afirmações de caráter teórico ali contidas precisarão ser revistas ao serem tratadas em maior profundidade em outras ocasiões. Por força da busca de um "raciocínio possível", o autor afirma que, para um ensino francamente introdutório da língua (veja-se o subtítulo de seu livro: *Latina Essentia:* preparação ao latim), "são, inicialmente, apenas simuladas algumas situações de língua latina. O latim torna-se, então, fragmentado, limitado em número de palavras e simplificado nos modelos de frase" (REZENDE, 2005, p. 10).

Justiça seja feita que, se por um lado, a obra apresenta os fatos introdutórios ao latim, a partir de uma exposição tradicional, que parte dos conhecimentos gramaticais para os pequenos textos adaptados, com exercícios de frases, por outro lado, embora também continue a trabalhar com sentenças isoladas, o autor introduz pequenos textos, adaptados de fábulas e de obras clássicas, bem como apresenta, ao final, trechos sem adaptação de São Jerônimo (a *Vulgata* da Bíblia), de Catulo e Fedro. Assim, revela-se, claramente, a concepção de que o estudo do latim levará o aluno à sua principal finalidade, a leitura dos antigos, e não à produção escrita ou oral, menos, ainda, a um suposto benefício cognitivo produzido pelo seu aprendizado, concepções, de resto, tão comuns naqueles manuais das décadas 50 e 60. Essas finalidades, centradas na aquisição da leitura, estão claras no trecho:

> Escrever em latim, como um latino autêntico, é hoje impossível. Podem-se por certo, *imitar* os escritos dos autores latinos, mas isso com as deficiências inevitáveis de quem escreve numa língua estrangeira. Por isso, a proposta do livro não é levar a escrever em latim. O que se pretende é possibilitar a compreensão, o mais completamente possível, de textos consagrados de autores latinos.
>
> (REZENDE, 2005, p. 10)

O método *Língua e Literatura Latina e sua derivação portuguesa* (2006), tem como característica particular a abordagem

de aspectos comparados entre o latim clássico e o português, incluindo tópicos de filologia românica ao estudo do latim. Outro aspecto é a inclusão de um capítulo, o terceiro, denominado *Literatura e estudos linguístico-literários*, acerca da história da literatura latina ("estilos, gêneros, autores, obras e textos representativos", p. 199) e de sua produção dita linguística ("conceitos, princípios, teorias, em especial a da gramática", *ibid.*), uma vez que seu objetivo é apresentar a graduandos (e também pós-graduandos) de letras/português aspectos variados sobre a língua e a literatura latinas, que complemente sua formação, como nos diz o autor:

> Destina-se aos cursos de Letras Clássicas e Vernáculas, nos programas de graduação e pós-graduação, em cujas disciplinas principais se propõe introduzir os alunos, no que lhes oferece programa auto-suficiente para um ou vários cursos.
>
> (FURLAN, 2006, p. 13).

O objetivo da obra, assim, não é, exatamente, levar à proficiência em leitura do latim, mas propõe-se, como observa o autor, satisfazer a dois requisitos: as "Diretrizes para o Aperfeiçoamento do Ensino/Aprendizagem da Língua Portuguesa" do MEC (1986) – que preconiza o estudo de estruturas da língua latina para uma melhor compreensão da própria língua portuguesa –; e o "**dinamismo da tecnologia moderna,** [que] exige, do processo ensino aprendizagem, otimização da eficiência, minimização do dispêndio de tempo e esforço e aplicabilidade imediata, compensatória do investimento feito." (FURLAN, 2006, p. 12). Os objetivos são assim sintetizados:

> Em cinco seções, introduz o usuário no conhecimento da língua e literatura latina, bem como nos estudos linguístico-literários produzidos pelos romanos à luz dos estudos gregos. Investe no sentido de habilitar o leitor a exercer, com mestria, suas atividades de profissional ou de simples interessado nas Letras clássicas antigas e modernas, em especial 'com vista à compreensão mais lúcida da própria língua portuguesa' e das disciplinas correlatas a ela.
>
> (FURLAN, 2006, p. 12)

Dada a preocupação com a otimização e economia de tempo, o livro não traz exercícios.

Alguns métodos estrangeiros, sobretudo em língua inglesa, são correntemente utilizados no ensino do latim no Brasil. Dois métodos atualmente adotados em universidades brasileiras são: *Reading Latin* (Jones & Sidwell, 1986) e *Latin via Ovid* (GOLDMAN & NYENHUIS, 1982), ambos da década de 80[9], ainda editados, que apresentam concepções bastante semelhantes e, em vários aspectos, diferentes dos métodos brasileiros disponíveis no mercado.

O *Reading Latin*, publicado em 1986, utiliza principalmente textos da Antiguidade clássica adaptados (muito adaptados inicialmente, mas gradativamente menos modificados, chegando ao final sem nenhuma modificação). A gramática é sistematizada paulatinamente, ao passo que os tópicos gramaticais em questão aparecem nos textos (vale mencionar que os textos não trazem apenas os tópicos gramaticais tratados na seção em questão, mas já apresentam tópicos mais avançados, que serão vistos e sistematizados em seções posteriores, possibilitando, assim, que as adaptações não soem tão artificiais e se mantenham mais próximas do texto original). Vale mencionar que o *Reading Latin* trabalha especialmente com as peças atribuídas ao comediógrafo latino Plauto, com obras de Cícero e Salústio, contemplando, nas seções finais do método, a poesia de autores como Catulo e Virgílio, apresentando, também, já desde as primeiras seções, epigramas de Marcial, epitáfios e trechos da *Vulgata* na parte denominada *Deliciae Latinae* (um apêndice a cada seção), que tem o objetivo de introduzir o estudante, desde o início, a tópicos culturais diversos, bem como a pequenos textos originais. Uma desvantagem que professores que o adotam apontam é o fato de ser um método que requer vários semestres letivos para ser concluído. Recentemente, esse método foi traduzido por uma equipe formada por professores e pesquisadores de diferentes universidades, coordenado pelos professores Isabella Tardin Cardoso e Paulo Sérgio de Vasconcellos, ambos do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (ver nota 1).

O método *Latin via Ovid* apresenta a mesma concepção do *Reading Latin*: o intuito é apresentar a língua a partir dos textos, inicialmente adaptados, para chegar, pouco a pouco, à leitura de textos originais. A particularidade é que a obra se baseia apenas

[9] Embora a primeira edição do método *Latin via Ovid* seja de 1977, a edição que mais circulou foi a segunda, de 1982.

nas *Metamorfoses* de Ovídio, a partir das quais, cada lição trabalha um episódio mitológico. Do ponto de vista do conteúdo gramatical, a progressão, nas primeiras unidades, é mais rápida, comparando com o *Reading*, mas os textos iniciais, além de menores, são mais adaptados, não antecipando itens gramaticais que serão apresentados *a posteriori*.

Outro método que não se pode deixar de mencionar, por ter sido, durante muitos anos, utilizado no ensino de latim no Brasil é o *Latin – a structural approach* (SWEET, 1957)[10]. A abordagem declarada – estrutural – é revelada já nas primeiras lições, em que o autor se preocupa em atualizar o estudante acerca de conceitos oriundos da Linguística Estrutural, aplicados ao aprendizado do latim. O autor parte de sentenças latinas, que são extraídas de textos originais, para estabelecer padrões morfossintáticos, que, pela repetição, são assimilados pelos alunos. O objetivo do autor é que tais sentenças, proverbiais, em muitos casos, sirvam, do mesmo modo, como modelo para que o aluno tenha uma ideia da vastidão da literatura latina. O autor claramente situa o seu método como uma inovação à metodologia tradicional de sua época, contextualizando a explicação gramatical às então recentes descobertas da linguística estrutural. O interessante é que, tal como no *Reading* e no *Latin via ovid*, o foco é a aquisição da capacidade de leitura, e não a memorização de regras gramaticais que possam permitir a tradução às vezes mecânica dos textos. Por outro, como o autor trabalha com frases isoladas – e não textos –, parece-nos difícil conceber que o objetivo apresentado – a leitura – possa, de fato, ser alcançado.

2. Abordagens metodológicas: um esboço de sistematização

A partir das considerações acima, que partem da observação de alguns livros didáticos de ensino de latim, sobretudo dos propósitos e objetivos apresentados em seus prefácios, proporemos abaixo um esboço de sistematização das principais metodologias empregadas no ensino de latim no Brasil, sem a pretensão de estabelecer um apanhado exaustivo ou mesmo de elaborar uma tipologia definitiva, para o que seria necessário a análise mais demorada de um *corpus* mais amplo de materiais

[10] A edição consultada é de 1966.

didáticos da língua latina. Assim, não é nosso propósito apresentar uma descrição completa das metodologias de ensino do latim, nem mesmo fazer uma aplicação dos conceitos sobre metodologia da Linguística Aplicada, e, muito menos, o de defender esta ou aquela abordagem metodológica em particular. Nosso intuito é somente o de *iniciar* uma discussão sobre o tema, que, certamente, deverá ser refinada em trabalhos posteriores, enriquecida com um estudo teórico mais aprofundado e com um *corpus* mais amplo de textos didáticos que nos permitam elaborar nosso conceito com maior propriedade.

Feitas tais ressalvas, queremos propor que a utilização de diferentes livros e métodos, bem como a adoção de diferentes práticas pedagógicas no ensino do latim nos permitem reconhecer os aspectos gerais de quatro grandes abordagens metodológicas do latim:[11] a tradicional, a estrutural, a textual e a comunicativa. Apresentamos no quadro abaixo as principais características de tais abordagens, sobre as quais comentamos em seguida:

Abordagem Tradicional	Abordagem Estrutural	Abordagem Textual	Abordagem Comunicativa
Foco na gramática e tradução	**Foco nas estruturas gramaticais**	**Foco no texto**	**Foco nas interações de fala**
▪ Estudos de gramática ▪ Exercícios de gramática e versões ▪ Tradução de frases, provérbios, *sententiae*	▪ Sentenças e frases com gramática apresentada gradualmente; ▪ Exercícios de repetição, escrita e reescrita de estruturas conhecidas ▪ Tradução de frases e versão	▪ Leitura de textos ▪ Estudo de vocabulário a partir do texto ▪ Contextualização cultural ▪ Sistematização gramatical ▪ Exercícios de fixação	▪ Simulações de fala ▪ Leitura de pequenos textos ▪ Exercícios de oralidade e escrita

[11] Esta caracterização se apropria do conceito de abordagem metodológica empregado, atualmente, para descrição das práticas de ensino de línguas modernas, embora não pretendamos, nem seria possível, transpor todas as características do ensino de uma língua moderna para o latim.

Abordagem Tradicional	Abordagem Estrutural	Abordagem Textual	Abordagem Comunicativa
Preferência para textos originais recortados, frases isoladas	Preferência para frases autênticas simplificadas e gradualmente próximas do original	Preferência por textos adaptados em níveis iniciais, e autênticos ou próximos ou original em níveis avançados	Textos forjados, com alguma ancoragem em dados da cultura romana.
Leva ao conhecimento gramatical e visa à tradução de textos	Leva ao domínio da leitura e consciência estrutural da língua	Leva à proficiência de leitura	Leva à proficiência do latim falado e escrito.

Na abordagem tradicional não se utiliza um método específico[12]. Em vez disso, diferentes recursos são mobilizados: o dicionário, uma gramática, textos, coletâneas de frases etc. A característica mais importante dessa abordagem é a apresentação gramatical *a priori*. Antes da leitura, se apresentam características gramaticais da língua latina, na ordem tradicional (os casos, as declinações, os tempos verbais etc.), com exercícios de fixação gramaticais e de tradução como complemento. Tal metodologia, também chamada de "gramática-tradução", tem progressão relativamente rápida, em um semestre ou dois é possível apresentar os principais fatos gramaticais da língua, com ênfase na sua morfologia, mas não pressupondo a concomitante aquisição de outros recursos e de características textuais (de gênero, de fluxo informacional, de referência intratextual etc.). O aluno, frequentemente, tem dificuldade de leitura de textos originais mais extensos.

Além disso, não se desenvolve um repertório lexical (sequer das palavras funcionais), o que leva o aluno a demorar-se em traduções até de sentenças mais simples, visto que a recorrência ao dicionário precisa se dar em cada palavra. Outra característica frequente, motivada, é verdade, pela maneira com que se pensou a "didática" dos manuais de gramática, é a comparação, quando não a anulação, das diferenças, entre o

[12] Tomamos "método" no sentido que explicamos no item anterior (o manual didático para uso em sala). Se considerarmos "método" de forma ampla (como todo tipo de procedimento didático utilizado em determinada abordagem), diremos que a abordagem tradicional se utiliza, frequentemente, de compêndios gramaticais, dicionários e seletas de textos como seus métodos.

português e o latim. Frequentemente, estruturas que são idiossincráticas em latim, tais como a noção de caso, são explicados com referência a estruturas do português, de forma irrefletida (o caso dativo é o objeto indireto, por exemplo), sem considerar que, na maioria das vezes, tais afirmativas são simplificações meramente didáticas e não fazem jus nem à estrutura gramatical da língua portuguesa, menos ainda à latina.

A abordagem estrutural, porém, reflete o latim e seu ensino a partir de uma teoria relativamente conhecida: o Estruturalismo Linguístico. Em geral, ela deriva do arrazoado teórico presente em alguns métodos, tal como o *Latin – a structural approach* (SWEET, 1957) ou o *Latim e suas estruturas* (TANNUS et al, 1988). Essa abordagem tem como meta levar o aluno à aquisição das oposições sintagmáticas e paradigmáticas elementares da língua latina, através de exercícios de leitura de sentenças e de perguntas e respostas recorrentes sobre determinada estrutura da frase, de modo a assimilar determinadas oposições estruturais, tais como a noção de caso, de tempo, aspecto etc. Em geral, o latim se coloca como uma língua estrangeira tal como as demais, possível de ser adquirida pelo estudante, com meta não à leitura somente, mas também à produção escrita e até oral, tendo como base os modelos lapidares da língua, as sentenças e provérbios extraídos de autores latinos.

Como se baseia em oposições elementares, sobretudo sintagmáticas, em geral, os métodos que se apresentam segundo essa perspectiva fazem pouca (se alguma) referência a aspectos históricos, culturais ou contextuais da língua, aparentemente desvinculando a aquisição do sistema à sua inserção cultural. A natureza dos exercícios é também bastante particular: não mais se apresentam simples frases a serem completadas e/ou traduzidas, mas sequências repetidas de padrões estruturais, a serem treinados longamente com vistas a certa automatização na produção e compreensão das estruturas.

A perspectiva textual tem como característica mais importante a proeminência conferida ao texto. Dessa forma, em geral, se desenvolvem com a apresentação *a priori* de determinado texto – em geral adaptados, com base em textos autênticos, mas também, em alguns métodos, textos forjados – a partir do qual se segue o estudo do vocabulário e da gramática. Os métodos mais atuais que se baseiam nessa perspectiva, como o *Reading Latin*, mantêm um esforço consciente de apresentar os tópicos

gramaticais e lexicais segundo uma progressão gradual, bem como de não desvincular língua e cultura clássica, levando, paulatinamente, o aprendiz à proficiência da leitura em latim, com o auxílio eventual de um dicionário. Outros, mais antigos, como os métodos da série *Gradus*, de Paulo Rónai, a despeito de apresentarem essa perspectiva, antepondo o texto à gramática, têm a desvantagem de apresentarem textos muito artificiais, pouco relacionados à cultura romana. Em um caso ou em outro, um prejuízo frequentemente associado a essa abordagem é a progressão relativamente lenta, do que decorre a necessidade de a instituição poder contar com vários semestres sequenciais de língua latina, para que o método possa ser empregado em sua totalidade.

Finalmente, a perspectiva comunicativa é aquela que têm, nos últimos anos, se aproveitado de princípios da abordagem comunicativa para o ensino de línguas estrangeiras modernas, em prol do ensino de latim. De forma geral, tal perspectiva pensa o latim como uma língua viva e tem por meta levar o aprendiz à aquisição não somente da leitura, mas também da produção oral/escrita nessa língua. Embora os métodos que são pensados nessa perspectiva sejam bastante variados (podemos citar como exemplo o *Conversational Latin for oral proficiency*, de Traupman, 1ª. edição 1996)[13], todos eles têm como premissa a crença de que o aproveitamento de práticas ativas – seja de fala ou escrita do latim – pode auxiliar a tornar o ensino da língua mais atraente, motivador, portanto, colaborar na eficácia da aquisição de todas as habilidades da língua. Essa abordagem, em geral, lança mão de construções hipotéticas da fala latina, baseada em modelos culturais romanos, mas também, com alguma frequência, desapegadas dos aspectos históricos do latim clássico, promovendo, em certos casos, uma "atualização" lexical da língua, com vistas à expressão de conteúdos do mundo contemporâneo, evidentemente ausentes em relação à cultura antiga.

Dessa maneira, delineamos, um "esboço" para uma sistematização das abordagens metodológicas de ensino do latim atualmente disponíveis e praticadas no Brasil. Queremos ressaltar que a prática individual do ensino do latim, no mais das vezes, lança mão de aspectos variados de diferentes metodologias (um exercício gramatical mais "tradicional" pode ser parte de algumas

[13] A edição consultada para este trabalho foi a de 1997.

aulas de um curso que se baseia numa abordagem predominantemente "textual", por exemplo, bem como determinados exercícios "comunicativos" podem ser utilizados eventualmente em aulas de um curso que se baseia numa abordagem predominantemente "estrutural", e assim sucessivamente). Com isso, queremos dizer que não foi – nem poderia ser – nosso intuito avaliar valorativamente as abordagens metodológicas apontadas, qualificando esta ou aquela como "superior" ou "melhor" que outras, mas contribuir para começarmos a pensar as metodologias do ensino de língua latina, reflexão que apresentamos de forma incipiente e que, necessariamente, será melhorada com outras contribuições futuras, para que o latim seja cada vez mais cultivado e ensinado com eficácia para aqueles que o querem aprender.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. *Masa primus - para a primeira e a segunda séries do curso ginasial*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1958.

ALMEIDA, J. C. *O Latim nos Ginágios - 1ª sério curso ginasial*. 9 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

ALMEIDA, J. L. *Latinidade - segunda série ginasial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951.

ALMEIDA, N. M. de. *Gramática Latina*. São Paulo: Saraiva, 2008.

ALMENDRA, M. A. & FIGUEIREDO, J. N. *Compêndio de gramática latina.* Porto: Porto Editora, 1996.

CART, A. et al. *Gramática latina.* Tradução e adaptação de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: T.A. Queiroz, 1986.

COMBA, J. *Gramática latina.* São Paulo: Salesiana, 2004.

CONTE, G. B. et al. *La Sintassi del Latino.* Firenze: Le Monnier Università, 2006.

CRETELLA-JÚNIOR, J. *Latim para o ginásio - para a terceira e quarta séries*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.

ERNOUT, A. & THOMAS, F. *Syntaxe Latine.* Paris: Klincksieck, 1972.

FARIA, E. *Gramática superior da língua latina***.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.

FREIRE, A. *Gramática Latina*. 4 ed.. Braga: Faculdade de Filosofia, 1987.

FURLAN, O. A. *Latim para o Português*: gramática, língua e literatura. Florianópolis: UFSC, 2006.

GOLDMAN, N. & NYENHUIS, J. E. *Latin via Ovid.* A first course. 2 ed. Detroit: Wayne University Press, 1982.

GOMES DE CASTRO, L. M. et al. *Ars Latina 1.* 34 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GRIMAL, P. et al. *Gramática latina***.** Tradução e adaptação de Maria Evangelina V. N. Soeiro. São Paulo: Edusp, 1986.

LIPPARINI, G. *Sintaxe latina.* Tradução e adaptação de Pe. Alipio R. Santiago de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 1961.

MAROUZEAU, J. *L'ordre des mots dans la phrase Latine I*: les groupes nominaux. Paris: Honoré Champion, 1922.

MEILLET, A. & VENDRYES, J. *Traité de grammaire comparée des langues classiques.* 4. ed. Honoré Champion, 1968.

MELASSO, J. G. *Introdução à teoria e prática do latim*. 3 ed. Brasília: EDU - UnB, 2008.

NEVES, M. H. N. *A gramática*: história, teoria e análise, ensino. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

NÓBREGA, V. L. *O Latim do Ginásio - para a 3ª série*. 26 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

PASTORINO, C. T. *Latim para os alunos - 2ª série ginasial*. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1961.

REZENDE, A. M. *Latina Essentia* – preparação ao latim. 3 ed. rev. ampl. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

RÓNAI, P. *Gradus Primus.* Curso básico de latim. São Paulo, Cultrix, 2003.

RÚBIO, L. *Introducción a la Sintaxis del Latin.* 2 ed. Barcelona: Ariel, 1984.

TRAINA, A.; PERINI, G. B. *Propedeutica al latino universitário*. 4 ed. Bologna: Pàtron, 1992.

TRAUPMAN, J. C. *Conversational Latin for oral proficiency*. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, INC, 1997.

SWEET, W. E. et al. *Latin: a structural approach.* EUA: The University Michigan Press, 1966.

TANNUS, C. A. K. (org.) et al. *O latim e suas estruturas*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras, 1988.

Latinitas: leitura de textos em língua latina. Notícias sobre uma abordagem metodológica

José Amarante*

Introdução

Não é novidade o problema de "método" de ensino de latim no Brasil. Se a solução está a caminho[1], a questão é velha (cf., p. ex., FARIA, 1959; LIMA, 1995; MIOTTI, 2006; LONGO, 2011 e neste volume; PRATA e FORTES, neste volume). Todos os que lidam com o ensino da disciplina o sabem. Alguns dos materiais metodológicos de latim ainda mantêm uma didática para um período educacional pretérito, com reedições que dispensaram reavaliação do material para um público hoje exclusivamente de curso superior. Outros, elaborados para falantes de língua estrangeira não derivada do latim, se arrastam em lições que se justificam para o tipo de público a que se destinam. Outros tantos desprezam o texto e são mais uma gramática simplificada, com

* Professor de Língua e Literatura Latinas na Universidade Federal da Bahia, onde cursa o doutorado em Língua e Cultura. Atualmente desenvolve pesquisas em Didática do Latim e História Social do Latim no Brasil. É vice-coordenador do grupo de pesquisa NALPE – Núcleo de Antiguidade, Literatura e Performance (CNPq).

1 Tivemos acesso, recentemente, à tese *Ensino de Latim: reflexão e método*, defendida em 2011 na UNESP-Araraquara, da autoria de Giovanna Longo, a quem agradecemos aqui pelo envio desse seu trabalho. Também tivemos notícia do trabalho de Leni Ribeiro Leite (UFES), um método em dois volumes, intitulado *Latine loqui – curso básico de latim*. Além dessas iniciativas, encontra-se em fase de delineamento um método em abordagem textual, sob a coordenação de Patrícia Prata (IEL/UNICAMP) e Fábio Fortes (UFJF).

uma espécie de texto exemplificativo e extremamente didatizado ao final[2].

As edições de material didático para a aprendizagem do latim, então, não costumam partir do texto[3]. Apesar de as contribuições dos estudos em Linguística Aplicada, nas últimas décadas, apontarem essa necessidade, o que vemos, em geral e na melhor das hipóteses, são textos com muita interferência na edição consultada, para se adequar ao iniciante nesses estudos, ou textos preparados especialmente para se aprender latim. Por outro lado, não há uma preocupação em se tratar a língua através dos gêneros textuais, abordagem que deixa de fora alguns elementos discursivos interessantes para o entendimento do texto e do contexto em que fora produzido.

Constatada a demanda pela produção de material didático de latim para estudantes brasileiros (ou por alternativas nossas às traduções de obras didáticas estrangeiras), a partir dos textos documentados na língua e didaticamente pensados para o desenvolvimento da competência leitora, o Programa *Latinitas*[4]

---

2 No capítulo anterior deste livro, Patrícia Prata e Fábio Fortes nos dão uma excelente retrospectiva da produção didática para o latim no Brasil.

3 Embora tenha se tornado lugar comum falar-se da pouca disponibilidade de material para estudantes iniciantes de latim (a esse respeito, conferir MIOTTI, 2006), o fato é que, apesar de termos materiais disponíveis de qualidade conceitual inegável, podemos observar raríssimos casos de materiais que introduzem o latim sem didatizá-lo de maneira extrema e que apresentam textos "originais". Diferentemente do que ocorre no Brasil, há publicações, em outros países, de métodos que apresentam a língua a partir dos textos documentados. Recentemente, o *Reading Latin*, uma abordagem que segue essa perspectiva, foi traduzido para o português, sob a coordenação do Prof. Paulo Sérgio de Vasconcellos e da Profª Isabella Tardin Cardoso, e já se encontra disponível sob o título *Aprendendo Latim*, pela Odysseus (2012).

4 Em desenvolvimento na Universidade Federal da Bahia, no Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, a partir do projeto de tese do autor deste capítulo. A tese, provisoriamente intitulada *Dois tempos da cultura escrita em latim no Brasil: o tempo da conservação e o tempo da produção*, está focada na mobilização de conceitos de diferentes disciplinas (com base na versão atual da Linguística Aplicada conhecida como *indisciplinar*, conforme está em MOITA LOPES, 2006) para a produção de uma abordagem metodológica. Propõe a tese,

busca se configurar como uma alternativa possível à pouca oferta de bons materiais publicados com finalidade didática[5]. Assim, o Programa sobre o qual noticiaremos aqui objetivou a criação de materiais dessa natureza para a aprendizagem do latim e para o entendimento do texto clássico[6], materiais que complementem as abordagens precedentes, levando-se em conta pressupostos da Linguística Aplicada (LA), das teorias cognitivas e da didática, apresentando orientações gramaticais a partir do texto e por gêneros e valorizando outros recursos midiáticos, ao proporcionar espaços complementares de aprendizagem, além do papel de um livro.

1. Aspectos gerais do *Latinitas*

A proposição do Programa *Latinitas* é resultado de um trabalho de algum tempo de dedicação ao ensino do latim. Passados alguns anos de experimentações em sala de aula, resolvemos organizar o que tínhamos feito, fazer uma análise crítica de nossa própria produção e estruturar um material que permitisse a aprendizagem do latim em contextos significativos, isto é, pelo entendimento dos textos produzidos na língua. Dada a dificuldade de se proporcionar unidade a materiais dispersos produzidos por nós nos últimos anos, optamos, nesse processo, por redesenhar um projeto de material didático, concebendo-o uniformemente. Contribuiu para a nossa empreitada um levantamento e uma análise dos materiais produzidos no Brasil no século passado[7], até o momento em que ainda se estudava o latim

então, duas frentes de trabalho: um esboço para uma História Social do Latim no Brasil (o tempo da conservação) e um desenho de abordagem metodológica materializada no Programa *Latinitas* (o tempo da produção).

5 Para outras alternativas metodológicas, vide nota 1.

6 Mais à frente, discutiremos a perspectiva que estamos adotando para a definição dos autores selecionados para o curso.

7 Em um de nossos projetos de pesquisa, chamado *Em busca de fontes para uma História Social do Latim no Brasil*, temos estudado os diferentes domínios (eclesiástico, acadêmico e pragmático) nos quais o latim se manteve no Brasil (cf. BURKE, 1995, e suas considerações sobre esses domínios no estudo que apresenta sobre a história social do latim na Europa pós-medieval). Alguns dos trabalhos de meus orientandos de Iniciação Científica, a partir da análise desses domínios em relação ao

nas escolas. Consideramos, também, uma análise dos materiais produzidos já na primeira década deste nosso século.

Quando pensamos na elaboração do material, pretendíamos levar em conta aspectos que são consensuais atualmente em relação ao trabalho com o ensino de línguas. O principal deles diz respeito à importância de se partir dos textos e de se considerar esses textos como fruto de uma cultura[8]. Assim, na perspectiva que estamos defendendo, o ponto de partida foi a eleição de textos por gêneros e o uso de textos preferencialmente não adaptados; apenas quando muito necessário e devido à extensão de alguns gêneros, admitimos a apresentação de trechos, sempre com a indicação do contexto geral da obra.

No primeiro volume elaborado, uma espécie de introdução ao estudo da língua latina, trabalhamos com três gêneros considerados menores: a *fábula (mitológica e esópica),* o *epigrama* e a *epístola*. Evidentemente, essas escolhas não foram desprovidas de reflexão. São gêneros que, tendo sobrevivido até nossos tempos, permitem uma aproximação ao universo de experiências leitoras do aluno de hoje. São, também, gêneros que, pela sua extensão e características temáticas, permitem poucas adaptações para a aprendizagem do latim por um aluno iniciante. No segundo volume, detalham-se os aspectos gramaticais mais complexos da língua e se propõem, para a continuidade do estudo do latim, outros gêneros que, por sua natureza, apresentam construções mais complexas: a *elegia*, a *poesia narrativa*[9] e a *ode*.

Brasil, encontram-se registrados no volume dos *Anais do I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia* (disponível em www.classicas.ufba.br). Também, em breve, estará disponível um estudo nosso intitulado *Esboço para uma História Social do Latim no Brasil: construindo uma periodização. Episódio I – período colonial*, que será publicado no livro *Várias Navegações: português arcaico, português brasileiro, cultura escrita no Brasil, outros estudos*, organizado por nós e por Rosa Virgínia Mattos e Silva (um de seus últimos trabalhos) e Klebson Oliveira, a sair pela Editora da Universidade Federal da Bahia.

8 Sobre essa questão, vide, por exemplo, neste volume, o capítulo de Patrícia Prata e Fábio Fortes e o de Giovanna Longo.

9 Classificamos como poesia narrativa, ainda que provisoriamente, as *Metamorfoses* de Ovídio. Com feições de épica, a obra é de difícil classificação. Para Cardoso, que prefere aproximá-la dos poemas líricos, não se trata de uma epopeia, "apesar do tom épico, dos versos hexâmetros e do emprego sistemático da narração" (CARDOSO, 2003,

Nossa proposta é, pois, cobrir em dois volumes de material os aspectos essenciais da língua que permitam ao aluno um acesso razoável ao texto em latim e a continuação de seus estudos em disciplinas mais avançadas. Trabalhando com os dois volumes, os alunos terão a oportunidade de acessar as principais características gramaticais do latim, com habilidade para a leitura de textos na língua. Além disso, a abordagem também prevê a construção de competências para continuar aprendendo, de modo que o aluno, ao término do curso, ao se deparar com determinados aspectos novos da língua, possa dispor de meios para acessar gramáticas e dicionários e assegurar o entendimento desses novos aspectos.

Nesse sentido, reduzimos a quantidade de exercícios gramaticais da abordagem, principalmente aqueles cujos objetivos se direcionam à aquisição de competências outras que não a da leitura. Muitos desses exercícios exigem uma quantidade razoável de horas-aula (e esse é um item raro hoje em dia) e só seriam úteis para um período em que se falava latim e se escrevia em latim. Os exercícios propostos, então, são exercícios de leitura, interpretação e versão para o português. Contudo, conforme veremos mais à frente, durante o processo de aplicação do material, sentimos a necessidade de inserção de atividades envolvendo aspectos gramaticais, com vistas à sistematização de alguns conhecimentos pelos alunos. Em função disso, ainda, a proposta dos dois volumes de material impresso também busca não se esgotar em si mesma. Outros exercícios complementares poderão ser elaborados oportunamente para ficarem disponíveis no site www.latinitasbrasil.org, permitindo que sejam inseridos exercícios novos periodicamente, sem os custos de reedições e de atualizações de uma obra em papel. É uma forma também de dar liberdade ao professor para selecionar seus exercícios extras ou de escolher no site aqueles que julgar mais necessários para a sua turma. No site, também se disponibilizam apresentações de cada unidade do livro, de forma que quem quer que venha a desejar

p. 83). Citroni et al referem-se às *Metamorfoses* como um "longo poema narrativo em hexâmetros" ou um poema catalógico, pela utilização da "fórmula compositiva *por catálogo*" (CITRONI et al, 2006, p. 596-597).

aprender a língua em contexto extra-acadêmico encontrará material de suporte[10].

Didaticamente, além do que já se expôs, fizemos algumas escolhas, que podem ser resumidas nas afirmações que se seguem.

Em cada unidade, apresenta-se um texto (com adaptações apenas nas primeiras lições) e, no vocabulário, didatizam-se as palavras, atribuindo-lhes significados e, inicialmente, sua função sintática, além de se didatizarem, quando necessário, certas construções mais complexas ou que mobilizem conhecimentos a serem construídos posteriormente. Aqui, o conceito de didatização se refere a tornar uma palavra ou construção acessível pela indicação de seu significado e função sintática. Assim, essa *didatização externa* ao texto permitiu que, a partir da unidade quatro do volume I, não fosse mais necessário nenhum tipo de adaptação textual. Na primeira unidade textual, ainda que os alunos não tenham conhecimento de elementos gramaticais do latim, a eles é indicado um texto para leitura, antes mesmo de qualquer discussão de noções gramaticais. O vocabulário tem, então e inicialmente, a função de, além de atribuir sentidos, explicitar aspectos gramaticais que permitam a leitura. Nas demais lições, cada texto traz elementos gramaticais já conhecidos pelos alunos e novos elementos que se converterão em objeto de estudo na própria unidade ou nas unidades subsequentes. Assim, ao iniciar o trabalho com um texto novo de uma unidade, o aluno deve ter a noção do funcionamento da abordagem, pois cada unidade traz um conjunto de aspectos gramaticais já conhecidos, vistos nas unidades anteriores, e introduz novos conteúdos, todos devidamente didatizados no vocabulário, de acordo com as suas características especiais de que tratamos. Alguns desses aspectos gramaticais novos e didatizados irão se converter em objeto de aprendizagem e constarão nas anotações gramaticais. Outros continuarão sendo didatizados até que, em lição posterior, se convertam em objeto de estudo.

Nas anotações gramaticias que se seguem a cada texto, não são priorizadas as exceções, de forma que seja trabalhada a gramática que se apresenta no texto, preferencialmente. As

[10] Uma apresentação detalhada do site e da funcionalidade de suas seções está publicada no volume dos *Anais do I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia*, disponível em www.classicas.ufba.br.

exceções aparecem discutidas à medida que aparecem em textos mais à frente.

A expectativa, confirmada nos processos de testagem do material, é no sentido de que os alunos, diante de um novo texto, articulem os conhecimentos já construídos e lidem com o vocabulário para resolver os problemas novos que um novo texto traz. Em seguida, após entender o texto, as anotações gramaticais dão conta de sistematizar os aspectos novos vistos.

Como a produção de um material didático implica certas escolhas, centramos a seleção textual para a análise gramatical no que chamamos de clássicos latinos. Adotamos o mesmo conceito de "clássico" que se registra na abrangência sugerida por Aulo Gélio (*Noites Áticas*, XIX, 15[11]), cuja referência aparece em, entre outros, Domingues (2002, p. 8), para quem nesse conceito estão incluídos "todos os autores romanos não cristãos tomados como modelos de latinidade, assim agrupando autores que, em linhas gerais, vão do século segundo antes de Cristo ao segundo depois de Cristo"; Silva (1988, p. 505), que afirma que Gélio "entende por escritor clássico aquele que, devido sobretudo à correcção da sua linguagem, pode ser tomado como modelo"; Cairus (2011, p. 125), quando afirma que Gélio "passou a designar de *classicus* o autor que se mostrasse mais digno de apreço literário". E continua Cairus: "Esse mérito, é claro, passava pelo seu crivo meticuloso, que privilegiava, entre outros fatores, o rigor da métrica, a exatidão da palavra e a pertinência das referências".[12]

Entendemos que essas escolhas, como quaisquer outras, implicam perdas. Contudo, o centramento no estudo e leitura de autores *clássicos* não significa a não seleção de obras de outros períodos: textos de autores do longo período cristão e do período

---

11 "Ite ergo nunc et, quando forte erit otium, quaerite, an 'quadrigam' et 'harenas' dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est **classicus** adsiduusque aliquis **scriptor**, non proletarius." Trad.: Ide portanto agora e, quando por acaso houver vagar, procurai se daquela coorte pelo menos mais antiga *quadriga* e *harenae* tenha dito ou algum dos oradores ou dos poetas, isto é, algum **clássico** e abonado **escritor**, não um probetão. (Trad. de José R. Seabra F.; os grifos são nossos)

12 Como se pode ver, então, não seguimos a *class*ificação conhecida e estabelecida nos manuais de história da literatura latina, para os quais os autores do período clássico são aqueles que se situam entre o séc. I a.C e o século I d.C.

medieval aparecem ao final de cada unidade na seção "Outros latins". Na seção, incluem-se também textos poéticos em latim produzidos no Brasil em diferentes momentos de sua história. Por outro lado, embora considerado um dos maiores dos clássicos, Virgílio[13] não teve nenhuma obra sua convertida em objeto de estudo detalhado. Sobre o poeta mantuano, se discute quando tratamos das *Metamorfoses* de Ovídio e, na seção destinada à leitura livre, se apresentam trechos dos livros de I a IV da *Eneida*.

2. Uma outra escolha: o processo de concepção do material

Diante do problema que tomávamos para nós, o da produção de uma abordagem metodológica para o ensino e a aprendizagem do latim, tínhamos duas direções a seguir: ou elaborar previamente todo o material, aplicando-o, em seguida, às turmas que o experimentariam, ou elaborá-lo à medida que ia sendo aplicado, corrigindo rumos imediatamente. Evidentemente, a escolha pela segunda opção se mostrou mais atraente, ainda que mais complexa e delicada, conforme veremos a seguir.

Para a elaboração da primeira versão do material, tivemos a contribuição de quatros turmas de latim (duas de latim inicial e duas de latim intermediário), cujos alunos aceitaram utilizar o material com vistas ao seu aprimoramento. Também tivemos a contribuição de uma turma de professores da Universidade Federal da Bahia, que aceitaram ser alunos de um curso de extensão em que o material foi adotado em um ano e meio de experimentos. Alguns deles pela vontade de retomar seus estudos da língua; outros por terem feito, em tempos mais recuados, cursos de sobrecarga gramatical e de pouca abordagem textual; outros,

---

13 Há referências à *Eneida* de Virgílio numa das lições e há uma seleção de determinadas passagens para leitura, mas não há proposta de análise de trechos da grande épica latina. Como evitamos fazer muitos recortes em obras, demos preferência, conforme dissemos, a gêneros de menor extensão. As *Metamorfoses*, apesar de sua extensão, estão incluídas no material por apresentarem episódios narrativos bem demarcados. Possivelmente, a elaboração de um terceiro volume do *Latinitas*, após a defesa da tese, poderá corrigir essas ausências. Esse volume, centrado em outros gêneros e retomando alguns dos volumes I e II, também poderia propor uma didatização para um estudo aprofundado da métrica latina e dos processos e formas da tradução.

acredito, pela generosidade com um colega que se aventurava nessa experiência didática[14].

A confecção e testagem do material: processo de elaboração e aplicação

Feita a escolha de se preparar gradualmente o material, à medida que ia sendo aplicado, organizamos uma sequência lógica para a sua confecção e testagem que pode ser resumida da seguinte forma:

1. Elaboração de cada unidade da abordagem
2. Aplicação prévia do material a uma turma de professores, em curso de extensão
3. Reelaboração, correção de rumos, após a aplicação do material aos professores, observando suas considerações e levando em conta nossas anotações feitas durante a aula
4. Reaplicação do material às turmas de latim da graduação, já com as alterações resultantes do trabalho na turma de professores
5. Recorreções do material após a sua aplicação às turmas de alunos
6. Reaplicações nos semestres subsequentes, numa circularidade que objetiva deixar o material com um número de problemas no nível do aceitável.

Após a aplicação de todo o primeiro módulo do curso, com o material do volume I do programa *Latinitas*, propusemos a

[14] Ainda que nem todos tenham concluído todo o curso, registramos nossos agradecimentos aos professores: Américo Venâncio Lopes Machado Filho, Luciene Lages, Ilza Ribeiro, Rosa Virgínia Mattos e Silva (numa sempre terna e eterna lembrança), Sônia Borba, Ana Bicalho, Rosinês Duarte, Cristina Figueiredo, Sílvia Faustino, Elizabeth Reis Teixeira e Tânia Lobo; aos alunos da Pós-Graduação: Gérsica Sanches, Mailson Lopes, Lisana Sampaio e Nilzete Rocha; e aos monitores de língua latina: Sílvio Rezende, Camila Ferreiro e Shirlei Almeida, que não mediram esforços para acompanhar toda a aplicação do material e contribuir no processo de revisão.
Os materiais dos volumes I e II continuam sendo testados em turmas da graduação e em turmas de cursos de extensão na Universidade Federal da Bahia.

continuação do curso de extensão ao grupo de professores e iniciamos a elaboração do volume 2. O processo de elaboração e aplicação seguido foi o mesmo descrito anteriormente. A alteração ocorrida diz respeito apenas às turmas de alunos, que não mais cursavam o primeiro semestre de latim, mas o segundo.

A escolha dessa lógica de criação do material permitiu que a sua elaboração fosse sendo revista a todo o tempo, evitando grandes alterações *a posteriori*. Também poderíamos dizer que houve a preferência pela aplicação anterior do material à turma de professores como forma de evitar comprometimentos no desenvolvimento da aprendizagem dos alunos. Assim, quando uma unidade do curso chegava às suas mãos, alguns aspectos da abordagem já se encontravam amadurecidos, revistos, reelaborados.

Essa escolha metodológica não significa, contudo, ausência de definição de questões preliminares. Não deixamos que todos os direcionamentos fossem ocorrendo sem maiores reflexões prévias. Dessa forma, a elaboração de cada lição respeitava a um desenho geral da abordagem previamente estabelecido, no qual constavam: i) os gêneros que pretendíamos trabalhar, organizados numa sequência que nos pareceu interessante metodologicamente[15]; ii) uma seleção dos textos dos autores de cada gênero; iii) a indicação dos diferentes conteúdos possíveis de serem abordados naqueles gêneros e naqueles textos (conteúdos ligados à história do gênero, à inserção de seus autores na escrita do gênero, e conteúdos gramaticais possíveis de serem abordados nos textos de cada gênero).

Durante o processo de elaboração, naturalmente fomos observando que alguns conteúdos poderiam ter uma ordem diferente, por necessidades didáticas, favorecendo um processo de transposição didática mais eficaz, de acordo com as características da língua. Algumas vezes, também, sentimos necessidade de alterar a ordem previamente estabelecida dos textos, em função de, durante a elaboração, percebermos que um texto deveria ser didatizado em um grau muito maior que outro. Como nosso objetivo era trabalhar didatizando minimamente os textos, um texto que estaria em uma lição mais à frente recuou para uma lição anterior, por se mostrar com menor necessidade de didatizações.

[15] Mais à frente, esclarecemos as razões para a sequenciação escolhida dos textos.

As fábulas mitológicas de Higino, por exemplo, passaram a compor as três primeiras lições na versão mais atual da abordagem.

Nos primeiros momentos de aplicação do material nos cursos, o processo de elaboração escolhido foi discutido com a turma de professores e com as turmas de alunos, de forma que todos passaram a saber sobre as demandas de preparação paulatina do material. Era importante que todos estivessem cientes do processo experimental a que estavam submetidos. Era também uma forma de estabelecermos certos acordos de colaboração no próprio processo de elaboração do material. As contribuições dos sujeitos submetidos à abordagem ocorreram de duas formas distintas: i) espontaneamente, na medida em que ocorriam as aulas, quando os alunos e professores se inteiravam do material; ii) por solicitação, ao término da aplicação do volume I do *Latinitas*, através de preenchimento de questionário de avaliação do material e das atividades desenvolvidas. Em função dessa abertura feita aos sujeitos envolvidos no processo de experimentação do material (incluindo aí sujeitos já experientes com o latim, de uma turma de professores da própria Universidade, que já haviam estudado a língua quer no ensino superior quer na educação básica, em período passado quando o latim ainda era ensinado nas escolas), foi possível rever algumas decisões tomadas *a priori*.

Para a segunda aplicação do material, houve revisão dos aspectos negativos elencados pelos professores e pelos alunos, conforme veremos na descrição das sessões da abordagem metodológica mais à frente. Alguns aspectos negativos, contudo, não foram considerados. Veja-se, por exemplo, o aspecto "ausência de algumas palavras nos vocabulários" (retirado da avaliação feita por um dos sujeitos submetidos à abordagem). Obviamente, há uma intenção pedagógica na retirada, nos vocabulários, das palavras recorrentes. É uma forma de forçar os alunos a irem memorizando o sentido de algumas palavras da língua e irem construindo um repertório lexical. De fato, a existência de um vocabulário geral ao final do material dá aos alunos a chance de retomar o sentido de uma palavra no caso de a memória falhar, mas, como o material foi elaborado à medida que ia sendo aplicado, a versão com vocabulário final só aparece na segunda aplicação da abordagem metodológica.

3. Estrutura do material impresso

Cada volume impresso conta com unidades introdutórias (Parte Um), unidades didáticas (Parte Dois), seleção de textos para leitura (Parte Três) e anexos (Parte Quatro). As unidades introdutórias dizem respeito a um conjunto de saberes que auxiliarão o aluno em todas as unidades didáticas do curso. São saberes relacionados ao desenvolvimento histórico da língua e da literatura latinas, e, também, às pronúncias do latim. Nas unidades didáticas, através de textos de gêneros diversos, o aluno tem acesso às estruturas morfossintáticas da língua, numa construção didática que busca permitir a construção da competência leitora em diferentes graus devidamente hierarquizados. No final de cada volume, apresenta-se uma seleção de textos para leitura, com pequenas notas explicativas, pressupondo a condição de leitura autônoma pelo aluno. Nos anexos, disponibilizam-se materiais para consultas rápidas a aspectos essenciais da língua, como os paradigmas verbais, além da conjugação dos principais verbos irregulares e da apresentação dos pronomes de declinação mais complexa.

Um esboço de abordagem didática, conforme o que aqui se discute, contempla as seguintes partes (com variações, nas partes introdutórias, entre o volume I e o volume II do *Latinitas*[16]):

PARTE UM

a) Unidade A: uma unidade que apresenta aspectos históricos da língua e da literatura latinas e que aborda a formação das línguas românicas a partir do chamado latim vulgar. Aqui também se define a modalidade da língua que será estudada: o latim clássico. A unidade estabelece ainda que textos de autores de outros períodos aparecerão em seções específicas.

b) Unidade B: uma abordagem sobre aspectos da pronúncia latina, em que estabelecemos a pronúncia que iremos adotar e indicamos atividades de escuta e pronúncia disponíveis no site.

---

16 No volume II, as unidades introdutórias retomam alguns aspectos da abordagem vistos no volume I e estabelecem os novos desafios que o volume apresenta.

PARTE DOIS

a) 10 unidades didáticas[17] estruturadas para a aprendizagem da língua a partir de textos (vide um modelo dessa estrutura mais à frente).

PARTE TRÊS

c) Lendo...: apresenta uma seleção de textos, com pequenas notas explicativas.

PARTE QUATRO

a) Apêndice, com alguns aspectos gramaticais que exigem mais tempo para a aprendizagem, como os verbos irregulares ou o sistema pronominal[18].

b) Vocabulário geral, com as palavras que apareceram em todos os textos e em todas as lições.

c) Referências.

No site, entre outros recursos para a sua aprendizagem, o aluno tem acesso a traduções de estudo dos textos trabalhados em cada unidade, em apresentações que facilitam a sua compreensão do texto, e a material para treino de escuta e de pronúncia. Conforme dissemos, exercícios complementares ou optativos poderão ser disponibilizados, futuramente, para serem feitos ao término de cada unidade.

---

17 No volume II, são 12 unidades didáticas. As duas unidades finais foram acrescidas para a discussão de alguns elementos ligados ao trabalho da tradução propriamente dita.

18 Em relação ao volume II, esses conteúdos se convertem em objeto de aprendizagem. Contudo, mantivemos elementos de uma gramática mínima ao final do volume para consultas rápidas.

Estrutura de uma unidade didática

A título de exemplo, cada unidade didática da abordagem poderá ter a seguinte estrutura (os ícones servem para criar uma unidade na abordagem entre todas as unidades didáticas; também permitem uma aproximação visual com o material por parte do aluno):

O GÊNERO

Explicitam-se, nesta seção, as características do gênero, suas formas de circulação e as formas de transmissão. Sempre que possível, também se analisa a sorte do gênero, sua permanência em tempos posteriores. Objetiva-se, então, que os alunos percebam que os textos que irão ler fazem parte de uma cultura e se estabelecem com determinadas características genéricas. É uma forma de evitar o foco no estudo da língua a partir de questões gramaticais. Pretende-se que os alunos percebam que o foco deverá ser o entendimento das ideias que a língua expressa através de determinados gêneros. Nessas discussões sobre cada gênero, destacam-se aspectos da cultura literária romana, evidenciados, preferencialmente, nos textos que se convertarão em objetos de estudo nas unidades.

O AUTOR

Nesta pequena seção, oferecem-se informações sobre o autor do texto que o aluno vai ler. Do ponto de vista discursivo, é importante que os alunos percebam que o autor do texto fala de um determinado lugar do discurso. Assim, mais que apresentar aspectos biográficos do autor, esta seção tem como fim dar a conhecer aos alunos as relações entre o lugar social do autor e sua produção textual.

☑ **O autor no contexto da literatura latina**

Aqui, situa-se o autor no tempo e no espaço (*literário*, pensando com CAVALLO et al, 2010). A seção também discute se o autor trabalhou com outros gêneros e situa o texto a ser lido no conjunto geral de sua obra, bem como o autor no contexto mais amplo da produção literária latina.

VOCABULÁRIO PRÉVIO

A memória é um aspecto importante na aprendizagem. Mas o foco da abordagem não está na exigência de memória em relação aos casos latinos e aos diversos morfemas verbais. Do ponto de vista que adotamos, um aspecto importante do uso da memória está ligado à construção de um repertório lexical. As desinências de caso ou os morfemas verbais, a partir da experiência com a testagem da abordagem, são memorizados naturalmente, à medida que o aluno vai lendo e entendendo os textos, à medida que vai vendo que o tempo para recorrer a uma terminação já esquecida faz falta para dar conta da análise do texto. São itens recorrentes e em um número reduzido. Já em relação aos significados das palavras, é preciso criar estratégias para que os alunos mobilizem sempre o uso de sua memória. Esse é um item importante para o estudo das línguas, talvez mais ainda para o estudo de línguas antigas, como o latim, em que uma palavra pode ter vários significados, variando de acordo com o contexto.

Com vistas a criar nos alunos a expectativa da memorização do significado das palavras, em geral, ao início de cada novo texto, elencamos as palavras já vistas em textos anteriores, cujo significado o aluno já deverá conhecer. Essas palavras não aparecem no vocabulário após o texto, mas estão todas registradas no vocabulário geral ao final do volume. Durante a aplicação do material no primeiro semestre em que o *Latinitas* foi testado nas turmas de alunos e professores, houve por parte dos alunos uma inquietação relacionada à localização do significado de uma palavra nos textos de lições anteriores em que uma palavra já havia aparecido. Ou seja, como o material foi elaborado à medida que ia sendo aplicado, e, portanto, não havia ainda um vocabulário geral final com todas as palavras, os alunos tinham que recorrer a

diversas estratégias para recobrar o significado de um ou outro termo. Nesse caso, a própria dinâmica da sala de aula ajudou a resolver o impasse, pois, em geral, um aluno que se lembrava do significado de um termo ajudava o outro que se lembrava do significado de um outro termo. Nesse processo de trocas, a experiência não apresentou grandes problemas. Na aplicação do material nos demais semestres, havia uma preocupação com a memorização do significado das palavras, com a indicação dos termos que os alunos já deveriam conhecer para ler um texto novo. Além disso, já havia o vocabulário geral final para o caso de falha de memória.

TEXTO

Nesta seção, antes de apresentarmos o texto do autor selecionado para a unidade, situamos a edição que estabeleceu o texto e que tomamos para a unidade. É importante que os alunos percebam que os textos antigos vêm de uma tradição de edições diversas, umas mais outras menos confiáveis. Segundo Citroni et al (2006, p. 31):

> Não se conserva nenhum texto antigo autógrafo; subsistem muito poucos textos tardo-antigos; de muitos autores, alguns assaz importantes, não subsistem manuscritos anteriores ao século XIV, ou até o século XV. Para alguns textos, por vezes importantes, só se conservou um manuscrito, ao passo que, para outros, subsistem centenas deles. Muitos textos de extrema importância estão totalmente perdidos.

Na mesma linha, adverte Maas (1958, p. 1):

> We have no autograph manuscripts of the Greek and Roman classical writers and no copies which have been collated with the originals; the manuscripts we possess derive from the originals through an unknown number of intermediate copies, and are consequentially of questionable trustworthiness. The business of textual criticism is to produce a text as close as possible to the original (*constitutio textus*)[19].

Conservaram-se, então, os manuscritos medievais de uma longa sequência de cópias, com muitos erros e correções intencionais, necessárias ou não. Cabe, pois, à Filologia Clássica, num trabalho de crítica textual, reestabelecer qualquer que seja o texto com base nos manuscritos existentes (CITRONI, 2006, p. 31).

Em materiais didáticos de latim é comum que os textos apresentados (quando é o caso) não venham com a indicação da fonte utilizada que reestabeleceu o texto. O estudante precisa entender que aquele texto que ele irá ler foi estabelecido a partir de manuscritos diversos, num trabalho de crítica textual que busca "localizar os erros dos copistas, as interpolações posteriores, o estabelecimento das cópias disponíveis, a crítica da proveniência, fixação da data, identificação da origem, busca das fontes" (FUNARI, 2003, p. 27). Ou seja, o estudante de uma língua antiga como o latim deverá perceber que esses textos supérstites não chegaram até nós através dos originais dos escritores latinos.

Após a indicação da fonte consultada, apresentamos o texto, sempre informando se foi por nós didatizado. Em nossa abordagem, as únicas didatizações textuais ocorreram, conforme já dissemos, até a unidade 3 do volume I (em fábulas mitológicas de Higino). Assim, nas unidades subsequentes, as fábulas esópicas, os epigramas e as epístolas já não se apresentam com nenhum tipo de adaptação. Ainda assim, as estruturas didatizadas nas lições iniciais podem retornar em lições mais à frente, não mais didatizadas, exemplificando algum conteúdo novo que está sendo abordado.

Ocorreram esses tipos de didatizações dos textos nas lições iniciais para permitir que os alunos dessem conta do entendimento deles. A lógica adotada foi no sentido de apresentar cada texto de forma que fosse possível ser lido com o auxílio das didatizações

---

19 "Não chegaram até nós manuscritos autógrafos dos autores clássicos gregos e romanos e também não temos as cópias que foram cotejadas com os originais; os manuscritos que chegaram até nós derivam-se dos originais através de um número desconhecido de cópias intermediárias e, consequentemente, são de integridade questionável. O trabalho da crítica textual é produzir um texto tão perto quanto possível do original (*constitutio textus*)." (Tradução nossa)

externas dos vocabulários[20]. Podemos dizer, então, que tivemos dois tipos de didatizações: uma interna, no interior dos próprios textos e somente nas lições iniciais; e uma externa, nos vocabulários, de forma a não falsear demaseadamente os textos. De qualquer forma, quando se didatizaram as fábulas mitológicas de Higino, optou-se por manter a ordem das palavras no latim (conforme a edição consultada), para que o aluno, desde cedo, percebesse a natureza da língua e o funcionamento do sistema de casos.

VOCABULÁRIO

Aparecem listadas, em ordem alfabética, as palavras do texto não ocorridas em textos anteriores e com os significados adequados ao texto em questão. Permite-se a inclusão de sintagmas, nas unidades iniciais. Determinadas formas que serão estudadas mais à frente aparecem com a tradução devida, sem se exigir do aluno o conhecimento de alguma especificidade. É uma forma de trabalhar os textos latinos sem falseá-los com mudanças desnecessárias (chamamos essa estratégia de *didatização externa* ao texto). Nos casos de palavras com mais de um significado, devido a essa especificidade, elas migraram para a seção "Salvar como". O aluno, então, ao consultar o vocabulário, é direcionado à seção, para atentar-se às especificidades requeridas.

À medida que o aluno vai criando um repertório de informações lexicais e gramaticais, o vocabulário vai perdendo seu caráter didatizador, mantendo apenas seu aspecto didatizador básico: o de informar significados. Assim, podemos dizer que, na lógica de construção dos vocabulários, numa escala de zero a dez, as didatizações foram de um nível dez (na unidade um do vol. I) a um nível zero (nas unidades finais do vol. II), em que dez significa que o vocabulário apresenta, além dos significados dos termos do texto, abonações gramaticais para auxiliar o entendimento de uma

---

[20] Para evitar maiores didatizações iniciais desnecessárias, o autor escolhido para a abertura do curso (Higino, *Fabulae*) apresenta textos em estilo simples. Uma análise das formas verbais e nominais mais ocorrentes nesses textos nos levou a organizar os conteúdos em função de sua maior frequência (CANO ALONSO, 2011; GÓMEZ, 2011)

nova demanda apresentada pelo texto, e zero significa ausência de vocabulário, momento em que o aluno já construiu um repertório significativo de significados e já domina um conjunto razoável de estruturas da língua, podendo, então, ser direcionado ao uso do dicionário.

O acesso correto a determinadas palavras do dicionário, especialmente no caso de línguas de estruturas morfológicas mais ricas, como o é o latim, pode ser uma empresa difícil. Tomamos, pois, a aprendizagem do uso do dicionário como objetivo das unidades finais do volume II da abordagem metodológica. Assim, no início da segunda metade do volume, começamos um processo a que chamamos de "desmame" do vocabulário. Não só palavras conhecidas continuaram a não aparecer nos vocabulários como também palavras desconhecidas, de forma a criar a necessidade de consulta ao dicionário. Nessa perspectiva, mantiveram-se no vocabulário da unidade as palavras que apresentavam algum grau de dificuldade de consulta, e converteram-se em objeto de estudo nas seções gramaticais as estratégias de uso do dicionário, de acordo com as dificuldades que aquelas palavras apresentavam. À medida que certos aspectos dificultadores de consulta iam sendo tratados, palavras com essas características deixavam de aparecer nos vocabulários das lições seguintes. E novos aspectos iam sendo tratados, nesse "desmame" cuidadoso do vocabulário e introdução ao manejo adequado do dicionário.

COMPREENSÃO

Nesta seção, apresentam-se algumas questões para auxiliar o aluno no entendimento do texto. As perguntas que aparecem na seção culminam com atividades de versão do texto para o português. Em geral, o foco dos alunos na observação dos casos latinos e no entendimento das formações verbais para a versão correta de uma sentença ao português faz com que, muitas vezes, eles dispersem sua atenção do sentido geral do texto. As perguntas, pois, estão a serviço de mantê-los focados no texto e nos sentidos que neles se controem. Durante a aplicação do material, os alunos e professores eram orientados a ler primeiro as questões propostas na seção "Compreensão". Em seguida, após verterem o texto ao português, retornavam às questões com vistas a respondê-las.

Nesse momento, se um ou outro trecho de sua versão apresentava algum tipo de problema, tornava-se difícil responder a determinada questão. Era o caso, então, de voltar à versão e verificar possíveis problemas de não obediência à função de um ou outro caso latino, ou de não percepção da formação de um ou outro verbo, ou, ainda, da escolha inadequada de algum sentido de uma palavra.

Após a realização dessas atividades, os alunos eram direcionados a praticar dois tipos de atividades: i) com o texto em latim, procedia-se a uma leitura de sua versão em português, de forma a tornar o aluno acostumado com a forma como a língua funciona; ii) com o texto em latim, procedia-se a uma leitura em latim, firmando os significados e contruções que o texto expressa.

ACESSE O SITE

O site www.latinitasbrasil.org disponibiliza ao estudante uma apresentação do texto da unidade com uma tradução de estudo. Após as atividades de versão, o estudante pode acessar a apresentação e comparar a sua atividade com a proposta de versão que o site oferece. É uma forma de evitar a disponibilização, no volume impresso, das traduções de estudo propostas pelo material e das respostas dos exercícios da abordagem, de forma que o aluno não se seduza a, em sala de aula, conseguir rapidamente a solução para as tarefas propostas.

SALVAR COMO

A seção "Salvar como" apresenta uma lista de palavras, por classe gramatical, que devem ser memorizadas, arquivadas, guardadas. As palavras registradas na seção não aparecem na lista do vocabulário da unidade. Em geral, são palavras com mais de um significado ou com especificidades de uso. Nas unidades subsequentes, certamente elas aparecerão registradas com novos significados. Aqui, o aluno "salva a palavra como", ou seja, guarda o significado adequado ao contexto do texto lido. Caso a palavra tenha outro significado, o que é muito comum no latim, a palavra

pode aparecer novamente na seção "salvar como" de uma outra unidade, com um novo significado adequado ao novo contexto. Algumas vezes, determinadas palavras aparecem na seção por motivo de ênfase. É o caso de palavras que merecem um comentário mais detalhado e uma explicação que ultrapassa os limites de um verbete de vocabulário. Nesse sentido, a seção é um complemento do vocabulário da lição e serve apenas para marcar certas especificidades ligadas aos significados.

ANOTAÇÕES GRAMATICAIS

Apresenta os conteúdos gramaticais que o texto permite explorar. Tomamos por princípio a escolha de textos de estilo e elaboração mais simples que oportunizassem uma ordenação razoável dos conteúdos gramaticais essenciais, tendo sido considerada a frequência de ocorrência de formas verbais e nominais.

Em geral, trechos do texto lido na unidade são retomados para mostrar aos alunos o funcionamento do aspecto gramatical em questão. Optou-se por, ao discutir um conteúdo gramatical, evitar o tratamento das exceções e de certas especificidades. Como a abordagem pretende partir do texto para o entendimento da língua, conteúdos gramaticais que apresentam especificidades e exceções são retomados à medida que esses detalhamentos ocorrem nos textos, de forma a fazerem sentido as anotações propostas.

Do ponto de vista da linguagem utilizada na elaboração, buscou-se colocar o estudante do latim como se estivesse a assistir a uma aula no momento em que está estudando os aspectos gramaticais abordados. Esse foi um dos pontos considerados pelos alunos e professores, no processo de testagem do material, como um dos aspectos positivos da abordagem.

Em relação à metalinguagem utilizada, houve preferência por utilizar uma nomenclatura mais próxima às discussões mais atuais na área da sintaxe. Assim, na apresentação de elementos morfossintáticos latinos e seus equivalentes em português, partimos da análise das estruturas argumentais das sentenças, com a adoção de uma terminologia mais próxima àquela com que os alunos têm tido contato nas disciplinas de sintaxe do português. A

nosso ver, foi uma forma de evitar truncamentos no entendimento do funcionamento sintático da língua. Esse ponto também foi uma indicação de um dos professores[21] durante a primeira aplicação do volume I à turma de professores, passando a sugestão a incorporar-se à abordagem. Os alunos também sinalizaram a vantagem de tal escolha, por ter contribuído – permitam um viés "utilitário" para o latim – em seus estudos da sintaxe do português.

Para a elaboração das anotações gramaticais, realizaram-se as operações de transposição didática (CHEVALLARD, 1991), que poderiam ser resumidas a quatro processos: simplificações, hierarquizações, exemplificações, diagramações.

A simplificação diz respeito ao processo de reelaboração dos saberes, de forma a torná-los prontos para serem aprendidos. Em outras palavras, diríamos que os conteúdos gramaticais, da forma como estão nas gramáticas, representam uma elaboração científica, escrita para um determinado contexto, o contexto acadêmico estrito. Ao se transformarem em objetos de aprendizagem, numa abordagem metodológica, esses saberes podem passar por determinadas transformações, numa hierarquia didática que transita do mais simples ao mais complexo. Nesse sentido, podemos dizer que a transposição didática envolve também o processo de criação de hierarquizações.

As hierarquizações são operações que, apresentando conceitos sequencialmente pensados, visam a colocar o sujeito aprendiz em processo de construção de seu conhecimento. Assim, os conteúdos gramaticais abordados vão crescendo em grau de complexidade, criando zonas de desenvolvimento proximal (VYGOTSKY, 1978), de forma que a aprendizagem representa o enfrentamento de estágios sucessivos de construções e reconstruções.

Outro processo presente no trabalho de transposição didática e que utilizamos na reelaboração dos conteúdos gramaticais diz respeito às exemplificações. Ou seja, priorizou-se a apresentação de conceitos demonstrados através de exemplos dos textos lidos em cada unidade.

---

[21] Agradeço à Profª Tânia Lobo pela sugestão, prontamente aceita, e pelas indicações bibliográficas para a discussão dessas questões na abordagem.

Por fim, um outro elemento que caracteriza o trabalho de transposição didática que utilizamos são as formas concretas de apresentação e organização de conteúdos: gráficos, tabelas, colunas, esquemas. Didaticamente, então, a diagramação auxilia visualmente o aluno na estruturação de suas aprendizagens. Todos os textos utilizados na abordagem foram organizados em apresentações estruturadas para auxiliar o aluno no seu entendimento deles. Essas apresentações ficam disponíveis no site do programa para o aluno baixar e estudar novamente a organização do texto quando desejar.

Outro aspecto das pedagogias modernas que foi considerado se refere ao estabelecimento de diferentes tipos de conteúdos (DELORS, 1998). Dessa forma, além dos conteúdos considerados como factuais (por exemplo, o fato de o genitivo da 1ª declinação ser em *–ae*) ou os conceituais (o conceito de *caso*, por exemplo), aparecem como objeto de estudo pelos alunos os conteúdos procedimentais, ligados ao saber fazer (localizar no dicionário o nominativo de uma palavra a partir do caso em que ela se encontra no texto ou manter uma sequência de procedimentos de versão).

Assim, seguindo uma hierarquia geral entre as unidades, da análise e versão de pequenos textos a propostas de análises de traduções de obras, o material se desenhou tendo como principal foco a construção da competência leitora, ainda que nas últimas lições tenham sido inseridos como conteúdos de estudo, conforme dito, alguns aspectos ligados às tarefas tradutórias.

✍ Atividades rápidas

A seção aparece após a discussão dos principais tópicos gramaticais e apresenta exercícios simples para a sistematização do que foi visto no conteúdo gramatical. São atividades focadas no aspecto gramatical tomado, no momento, como objeto de estudo. Daí seu caráter de atividades mais simples e chamadas aqui de "rápidas".

Esta sessão originalmente não constava da primeira versão do material que foi aplicado à turma de professores e às primeiras turmas de graduação. Surgiu em função da demanda identificada nas sessões de avaliação do material e passou a fazer parte das versões posteriores da abordagem. A elaboração do volume II,

portanto, já contava com estas propostas de atividades. Em seguida, foram elaboradas as atividades também para o volume I, quando da segunda aplicação nas turmas de testagem da graduação.

Exercícios extras, conforme já dissemos, também serão disponibilizados posteriormente no site do curso, de forma que o professor possa alterá-los frequentemente, atendendo às demandas de diferentes turmas em diferentes semestres de curso. A ideia é que o aluno tenha atividades optativas no site para o trabalho após o término de cada unidade do material.

SISTEMATIZAÇÃO

Nesta seção, apresentamos resumos dos conteúdos vistos na unidade, valorizando a criação de espaços de autorregulação pelo aluno, de forma que cada um possa ir gerenciando seu processo de aprendizagem.

O LATIM E O PORTUGUÊS

Atendendo a demandas de muitos estudantes pela discussão de elementos latinos interessantes para o entendimento de determinados aspectos do português, apresentam-se, nesta seção, elementos comparativos, de diferentes ordens, entre o latim e o português.

ATIVIDADES

Finaliza cada unidade a proposição de atividades de natureza gramatical ou de versão de um texto do latim ao português. Na escolha desses textos, o critério preferencial foi o da não existência de novos aspectos gramaticais, evitando-se maiores didatizações em vocabulários. Havendo um ou outro aspecto gramatical novo, algumas das seções vistas após o texto de

abertura da unidade podem aparecer também após essa atividade textual final.

Os textos apresentados como atividade ao término de cada unidade também são disponibilizados sob a forma de apresentação didatizada no site do curso.

A inserção de um site no Programa que aqui apresentamos teve três principais intuitos: i) oferecer um ambiente virtual de aprendizagem tomado como complementar à abordagem da sala de aula, que ocorre através do material impresso; ii) oferecer recursos complementares à aprendizagem em outras mídias; iii) reconhecer as formas de aprender e de interagir dos estudantes de nosso tempo. A partir desses objetivos e desde o início da testagem de todo o material, o site foi elaborado, com domínio próprio, conforme vimos: www.latinitasbrasil.org[22].

OUTROS LATINS

A seção apresenta textos de autores de diversos períodos em que se produziram obras em latim. Incluem-se autores ora do período cristão, ora do período medieval, ora autores de obras conhecidas como neo-latim. Objetiva-se que o aluno perceba que o latim continuou sendo utilizado como língua de cultura durante um longo período que ultrapassa o período de auge da literatura latina. Em função disso, os textos se apresentam já traduzidos, uma vez que o objetivo não é a análise gramatical das obras, mas o seu conhecimento. A elaboração desta seção, incluindo a tradução dos textos, ficou a cargo dos alunos que concluíram todas as unidades

[22] Como a produção deste material ainda será avaliada pela banca examinadora da tese, algumas sessões do site são bloqueadas por senha, de forma que só seja liberado o acesso às pessoas que se cadastraram como membros. É uma forma de se ter algum controle sobre os acessos ao material. Hoje, o site conta com mais de 300 membros, de diferentes regiões do país, e registra mais de 24.000 visitas.

dos dois volumes da abordagem, passando, então, a colaboradores e a interlocutores nossos[23].

O LATIM NO BRASIL

Ao término de uma unidade didática, aos alunos oferecem-se informações sobre os usos do latim no Brasil. Apresentam-se tópicos sobre história social do latim, enfatizando os diferentes domínios em que o latim se manteve empregado.

LENDO ...

Ao término de cada volume, apresenta-se uma coletânea de textos latinos, com a indicação de pequenas notas explicativas. Pressupõe-se que o aluno que concluiu as unidades de estudo de cada volume consiga dar conta da leitura dos textos propostos, ainda que seja uma leitura com alguma mediação.

4. As ausências

Ao final da elaboração de um material didático, sempre nos perguntamos sobre o que incluímos e o que deixamos de fora. Naturalmente, ficamos com a sensação de ter tido, a princípio, o desejo de incluir o máximo possível de elementos da língua para que os estudantes a conhecessem profundamente. Coisa de professor, sempre tentando aproveitar todas as situações para ensinar. Ao término da elaboração do material, contudo, nos demos conta de seus limites. E nos perguntamos sobre o grau de comprometimento – à qualidade do material e à aprendizagem dos alunos – desses limites estabelecidos. Esbocemos algumas discussões a esse respeito.

---

[23] Registro, desde já, meus agradecimentos aos alunos: Camila Ferreiro, Danniele Leitão, Elba Santana, Jozianne Andrade, Raul Oliveira, Shirlei Patrícia Almeida, Silvio Wesley Bernal e Yasmin Menezes.

A nosso ver, nenhum material didático deve se pretender inesgotável. Nenhum material deverá dar conta de ensinar tudo a ser aprendido. Como diz Corder (1973, p. 201-202):

> No one knows 'the whole' of any language, or how to use it appropriately in all possible situations of language use. […] Not only is it unreasonable aim to teach the whole of a language; it is also an impossible one. There are two reasons for this: firstly, we haven't time. […] But, the more important, we do not have descriptions of 'the whole of a language'. Indeed … the concept of 'the whole of a language' is a product of complex social psychological attitudes, and we cannot teach what we do not 'know', or better, what we cannot describe[24].

Nesse sentido, das contribuições da psicologia cognitiva, tomou-se como elemento basilar o princípio do desenvolvimento de determinadas competências que permitissem ao aprendiz a capacidade de aprender a aprender. O material, portanto, foi concebido não só no sentido de instrumentalizar os estudantes para darem conta do entendimento da língua, desde seus aspectos mais elementares a alguns de seus aspectos mais complexos, mas também para saberem localizar as ferramentas para continuar aprendendo. Em função disso, em cada unidade, além do desenvolvimento de atividades com vistas à construção de certos conceitos e princípios da língua, houve espaço, também, para atividades com o objetivo de se construírem procedimentos no manejo com os recursos disponíveis para o estudo de línguas antigas, buscando desenvolver no aluno as competências ligadas ao *saber conhecer* e ao *saber fazer* (DELORS, 1998).

Quanto ao mais, a história do desenvolvimento dos métodos nos ensina que a produção metodológica se torna maior à medida que a formação do professor perde em qualidade (a quantidade de

---

24 "Ninguém sabe 'o todo' de qualquer língua, ou como usá-la de forma adequada em todas as situações possíveis de uso da língua. [...] Não só é um objetivo irracional ensinar a totalidade de uma língua; é também impossível. Há duas razões para isso: em primeiro lugar, nós não temos tempo. [...] Mas, o mais importante, nós não temos descrições do 'todo de uma língua'. Na verdade ... o conceito de 'o todo de uma língua' é um produto de complexas atitudes sócio-psicológicas, e não podemos ensinar aquilo que não 'conhecemos', ou melhor, o que não podemos descrever." (Tradução nossa)

métodos publicados no Brasil após a Lei de Capanema, de 1942, até a 1ª LDB, de 1961, é um bom exemplo)[25]. Em outras palavras, o que se diz aqui é que o melhor método ainda é o professor na realidade da sala de aula com seus alunos. Um professor, se conhecedor dos conhecimentos de sua área, dos conhecimentos da área da psicologia cognitiva e dos conhecimentos da didática das línguas, de posse de um livro com os textos da língua a ensinar, certamente terá um *método* produtivo e funcional[26]. Em outras palavras, ainda, poderíamos dizer que é possível ensinar uma língua estrangeira sem um método em seu sentido físico (uma obra em papel ou em outra mídia), mas, qualquer que seja a posição adotada, é sempre importante que se perceba que, consciente ou inconscientemente, há em jogo uma concepção de língua (do objeto de estudo), uma concepção de aprendizagem e uma concepção de ensino. Então, se nos aventuramos na escrita de uma abordagem metodológica, é porque percebemos as lacunas existentes na produção editorial de abordagens didáticas para alunos de cursos superiores. E sabemos quantos professores por todo o nosso país fazem uso desses materiais escritos para alunos de outro tempo e de outra faixa etária.

Os dois volumes do *Latinitas*, com uma sequenciação de conteúdos pensada didaticamente, destinam-se a um curso de latim de um período de um ano e meio a dois anos de trabalho (com 04 horas semanais). Para os demais anos, alunos, professores e textos em latim.

Nesse período de ensino de latim em que vivemos, que chamamos recentemente de *"período heroico"*[27] *redivivo* do latim no Brasil, esperamos estar dando, com a futura publicação do material de que tratamos aqui, a nossa contribuição para o desenvolvimento dos estudos clássicos entre nós.

---

25 Sobre o desenvolvimento de método no período, ver Almeida (2012).

26 Quanto a essa questão, vide posição de Prata e Fortes, no capítulo anterior deste volume.

27 Mattos (1958). A expressão, colhida de Mattos e acrescida do adjetivo *redivivo*, aparece em um estudo nosso sobre os usos do latim no período colonial, em um capítulo do livro *Várias Navegações: português arcaico, português brasileiro, cultura escrita no Brasil, outros estudos*, a sair em 2013 pela EDUFBA. Cf. nota 7.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Shirlei. A LDB 4.024, de 1961, e sua influência nas representações da importância e da utilidade do latim em livros didáticos. In: OLIVEIRA, Raul Oliveira; AMARANTE, Jose; LAGES, Luciene (orgs.). *Anais - I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia*. Salvador: UFBA, 2012. Disponível em www.classicas.ufba.br.

AMARANTE, José. O site www.latinitasbrasil.org como complementar à abordagem da coleção "Latinitas: leitura de textos em língua latina". In: OLIVEIRA, Raul Oliveira; AMARANTE, Jose; LAGES, Luciene (orgs.). *Anais - I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia*. Salvador: UFBA, 2012. Disponível em www.classicas.ufba.br.

AULO GÉLIO. *Noites Áticas*. Tradução e notas de José R. Seabra F. Introdução de Bruno Fregni Basseto. Londrina: Eduel, 2010.

CAIRUS, Henrique. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, Brunno V. G. e THAMOS, Márcio (orgs). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011. p. 125-143.

CANO ALONSO, Pedro L. Aspectos de didáctica del latín sobre deconstrucción y reconstrucción de textos. In: *Methodos* (Revista Electrónica de Didáctica del Latín), nº 0, 2003, p. 1-27.
Disponível em: http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/m/methodos/numero_2003. Acesso em: 02 de maio de 2012.

CARDOSO, Zélia Almeida de. *A literatura latina.* 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAVALLO, Guglielmo Cavallo; GIARDINA, Andrea; FEDELI, Paolo. *O espaço literário de Roma Antiga*. Vol. I – A produção do texto. Trad. Daniel Peluci Carrara, Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

CHEVALLARD, Yves. *La transposition didactique*: du savoir savant au savoir ensigné. Paris: La Pensée Sauvage, 1991.

CITRONI, M. CONSOLINO, F.E., LABATE, M., NARDUCCI, E. *Literatura de Roma Antiga*. Trad. Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CORDER, S. Pit. *Introducing Applied Linguistics*. New York: Penguin Books, 1973.

DECRETO-LEI N. 4.244 – DE 9 DE ABRIL DE 1942. Disponível em: <http://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto.lei:1942-04-09;4244>
<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=3081&norma=7108>. Acesso em: 02 maio 2012.

DELORS, Jacques (org.). *Educação: um tesouro a descobrir*. Relatório para a Unesco da Comissão Internacional sobre a Educação para o século XXI. São Paulo: Cortez, 1998.

DOMINGUES, Agostinho de Jesus. *Os clássicos latinos nas antologias escolares dos jesuítas nos primeiros ciclos de estudos pós-elementares no século XVI em Portugal*. Tese de Doutorado. Universidade do Porto. Porto, 2002.

FARIA, Ernesto. *Introdução à Didática do Latim*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1959.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Antigüidade Clássica: a história e a cultura a partir dos documentos*. 2 ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003.

GÓMEZ, Alcalde-Diosdado, Alfonso. La necesidad de renovación didáctica de las lenguas clásicas: una nueva propuesta metodológica. In: *Methodos* (Revista Electrónica de Didáctica del Latín), nº 0, 2011, p. 1-24. Disponível em: http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/m/methodos/numero_2003. Acesso em: 02 de maio de 2012.

HORTA, José Silvério Baia. *Gustavo Capanema*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

JONES, Peter V., SIDWELL, Keith C. *Aprendendo Latim*. Gramática, vocabulário, exercícios e textos. Trad. e superv.: Isabella Tardin Cardoso, Paulo Sérgio de Vasconcellos e equipe. São Paulo: Odysseus, 2012.

LEI DE DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO NACIONAL, Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/6_Nacional_Desenvolvimento/ldb%20lei%20no%204.024,%20de%2020%20de%20dezembro%20de%201961.htm. Acesso em: 12 de maio de 2012.

LEI DE DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO NACIONAL, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm

LIMA, Alceu Dias. *Uma estranha língua?*: questões de linguagem e de método. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

LONGO, Giovanna. *Ensino de Latim: reflexão e método*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2011. 248 p.

MAAS, Paul. *Textual criticism*. Oxford, Clarendon Press, 1958.

MATTOS, Luiz Alves de. *Primórdios da educação no Brasil* – o período heróico (1549 a 1570). Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora Ltda, 1958.

MIOTTI, Charlene Martins. *O ensino do latim nas universidades públicas do Estado de São Paulo e o método inglês Reading Latin: um estudo de caso.*

Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). *Por uma Linguística Aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MOREIRA, Raul Oliveira; AMARANTE, Jose; LAGES, Luciene (orgs.). *Anais - I Encontro de Estudos Clássicos da Bahia*. Salvador: UFBA, 2012.

SILVA, Vítor M. P. de Aguiar e. *Teoria da Literatura.* 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

VYGOTSKY, L. S. *Mind in Society. The development of higher psychological process.* Cambridge MA: Harvard University Press, 1978.

Semiótica e Estudos Clássicos: o texto latino como objeto de significação

Giovanna Longo*

É principalmente em função do conhecimento da cultura que o estudo de uma língua encontra legitimidade. Dentre as diversas formas de expressão da cultura romana, os registros textuais, deixados por aquela parcela da população que dominava a escrita, são a única via de acesso para aqueles que se ocupam de questões sobre a linguagem verbal e têm como interesse o estudo dessa cultura antiga.

O presente trabalho resulta da tese de doutorado "Ensino de Latim: reflexão e método" (LONGO, 2011) na qual se desenvolve uma reflexão sobre conceitos da teoria da linguagem entendidos como fundamentais para o encaminhamento da descrição do latim com vistas ao ensino. Tomando como ponto de partida, principalmente, as idéias dos linguistas Ferdinand de Saussure (2003) e Luis Hjelmslev (1975) e de Alceu Dias Lima (1995), discutem-se conceitos que permitem a compreensão do latim como língua materna e do texto legítimo – entendido como aquele escrito por um falante natural –, que é ao mesmo fonte e objetivo dos trabalhos com esse idioma, não só como testemunho da língua da antiga Roma, mas também como objeto cultural.

Com base nesses fundamentos, desenvolveu-se a sistematização de um método de ensino que parte de textos originais para descrever a língua – o sistema gramatical – com o intuito de fornecer ao aluno iniciante dados que lhe permitam compreender os mecanismos de produção de sentido na frase latina.

* Professora do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Campus de Araraquara. Membro do Grupo LINCEU "Visões da Antiguidade Clássica".

1. O Linguístico e o Semiótico

Do ponto de vista da *língua*[1], um texto em linguagem verbal é um fato material. Por essa razão, tudo o que concerne ao poético, ao ideológico, ao social, ao cultural deve ser entendido como sendo de natureza não-linguística. Portanto, entende-se que uma abordagem com vistas ao ensino inicial deve trabalhar exclusivamente com as oposições do sistema linguístico.

Para isso, tomam-se os textos literários e deles extraem-se apenas os dados concernentes aos fatores responsáveis pela produção de sentido na estrutura oracional (simples e complexa).

Mas, diante da tarefa de preparar especialistas para a leitura de textos em latim, aquilo que antes foi apenas uma fonte para o estudo da língua passa a ser tomado como principal objeto de análise.

Assim, assentados os fundamentos do nível linguístico, deve-se partir para a abordagem do texto, a ser analisado então como um objeto de significação. E, quando se passa da leitura de uma oração à leitura de um texto, deve haver uma mudança de enfoque.

A leitura de um texto em linguagem verbal permite reconhecer certas significações para cujo entendimento a descrição da forma linguística se mostra insuficiente. É somente quando se procede àquela mudança de enfoque que se começa a trabalhar no nível das competências que poderão habilitar o especialista "a reconhecer o valor de uma escolha em detrimento de outra e a perceber o papel dos sinais que organizam e roteirizam o sentido por meio dos enunciados/textos" (AZEREDO, 2008, p.107). Em outras palavras, competências que farão com que o especialista esteja apto a *ler* de maneira efetiva os textos latinos.

Enquanto do ponto de vista *linguístico* um texto é um ato de fala, material e individual, do ponto de vista *semiótico*, um texto é também uma estrutura, uma linguagem que, enquanto rede de relações, é capaz de formalizar sentidos (HJELMSLEV, 1975). É por essa razão que se podem reconhecer nos textos significações outras que transcendem o signo linguístico.

---

[1] Daquilo que, com Saussure, entende-se o sistema formal, isto é, psíquico, que se opõe à *Fala*, parcela material e individual da linguagem verbal.

2. A Leitura do Texto Latino

Um texto é, assim, um todo formado por mais de um nível de organização significativa. Por isso, as práticas de ensino-aprendizagem devem percorrer um percurso que leve do mais simples e abstrato – as estruturas oracionais com suas oposições de categorias nominais e verbais – ao mais complexo e concreto – o signo textual.

Por tudo isso é que a leitura não pode prescindir dos conhecimentos responsáveis pela formação da competência textual (FIORIN, 1991). É esta que permite entender o texto como um signo.

Se o objetivo daqueles que se dedicam ao estudo de uma língua antiga como o latim é a leitura de seus textos, é preciso então voltar ao ponto do qual se partiu e tomá-los à luz da teoria da linguagem, em especial daqueles conceitos que permitem compreendê-los como objetos de significação únicos em sua maneira de expressar a cultura à qual pertencem.

A dinâmica de leitura do latim exige, inevitavelmente, como primeira etapa uma prática metalinguística (que por falta de denominação mais precisa é chamada "tradução" – e que aqui será chamada "tradução de referência"). Isso porque não se pode ler latim em latim, pelo menos não com aquela fluência desejável com que se leem textos de línguas modernas. Mas essa prática de "primeira leitura" só permite, quando muito, uma compreensão superficial, porque meramente conteudística, do texto.

Assim, após ter entendido o assunto de que o texto trata, é preciso voltar-se a ele a fim de compreender de que maneira os recursos expressivos utilizados pelo seu enunciador contribuíram para torná-lo um signo único, um objeto particular de significação. É por isso que o exercício de leitura deve-se fazer sobre os textos originais. Não que isso diminua a importância dos trabalhos de tradução. As traduções de textos clássicos à disposição do moderno estudante de latim têm grande valor nas práticas de ensino-aprendizagem, já que é muito pouco provável que o estudante consiga ler, no original, todos os textos e autores importantes para a sua formação.

A insistência aqui é, entretanto, a de que se dê enfoque à *leitura* do original, uma vez que mesmo para a realização de uma tradução propriamente dita, que é uma das finalidades do trabalho com textos clássicos, não se pode prescindir de uma leitura efetiva do original. Nesse sentido, embora aquela "tradução" a que se fez

referência faça parte do exercício, ela é apenas um meio e não um fim.

Nessa etapa de leitura, portanto, entram em jogo conhecimentos fornecidos pela Poética, pela Retórica e Estilística, pelas teorias do Discurso, etc. Todos esses conhecimentos permitem reconhecer significações textuais.

É assim que se pode observar em que medida as marcas enunciativas, os recursos figurativos, sonoros, as construções sintáticas particulares, composições rítmicas de versos – todos os recursos responsáveis pela construção do texto – contribuem para identificá-lo como um objeto artístico e cultural.

Não é parte dos propósitos deste trabalho expor, do ponto de vista teórico, cada um dos procedimentos de análise envolvidos nessa concepção de leitura. Vale destacar apenas que

> o que passa então a arcar com maior peso da análise é a exigência formal de que, sendo a relação entre expressão e conteúdo a condição do pensamento estrutural ou dialético, não sobra nela qualquer brecha a desenvolvimentos que operem apenas com este ou aquele aspecto isolado da realidade verbal. Achados saltuários e localizados dos poetas, quer fonéticos, quer semânticos, por mais curiosidade que venham a suscitar, têm o seu raio de ação limitado aos exemplos a que dão origem, sem que seja possível conferir-lhes o alcance produtivo das unidades do sistema, trate-se da fonologia, da morfossintaxe ou do léxico. (LIMA, 2000, p. 26)

Assim, muito embora a demonstração a seguir forneça um exemplo mínimo tomado da IV Bucólica de Virgílio, cumpre não perder de vista que a utilidade operacional de todo aparato teórico se mede pela sua funcionalidade metalinguística: que, uma vez assimilados, os conceitos teóricos possam ser aplicados à análise de novas ocorrências.

3. Exemplo de Leitura: Virgílio, *Bucólicas* IV, 4-6

Apresenta-se, a seguir, um breve exemplo de leitura de um excerto do texto latino. O intuito aqui é mostrar que tipo de encaminhamento pode ser dado às questões textuais e intertextuais, sem com isso pretender esgotá-las.

Entende-se que um texto permite diversas abordagens, dependendo do ponto de vista a partir do qual é analisado. O estudante de Letras, às voltas com o estudo da linguagem, fica muitas vezes sem ter a consciência clara do seu papel, isto é, daquilo que o define como especialista. Os estudos da linguagem abrangem um campo muito extenso do conhecimento, mas o curso de Letras prepara especialistas em linguagem verbal. Todos os conhecimentos fornecidos pelos demais campos científicos devem servir para dar sustentação ao estudo desse objeto.

Assim, qualquer que seja a área do conhecimento a que se deva recorrer para a compreensão *daquilo* que o texto diz, ao especialista formado em Letras interessa também, e sobretudo, o *modo como* o texto diz o que diz. Porque, muito embora do ponto de vista da finalidade comunicativa a linguagem tenha por destino ser um meio e não um fim e, em razão disso, queira ser ignorada[2], do ponto de vista da análise do objeto cultural que é uma obra literária, tomada como manifestação artística, a linguagem passa a ser um fim em si mesma, uma vez que se revela "o pendor para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria" (JAKOBSON, 2001, p. 127-128).

Primeira obra a consagrar Virgílio como grande poeta, as *Bucólicas,* segundo Harvey (1987, p. 514), começaram a ser escritas em 43 a.C. e tiveram sua publicação em 37 a.C. O livro é composto por dez Églogas – poemas pastoris – das quais umas são lírico-narrativas, outras estão em forma de diálogo.

A *IV Égloga* é, sem dúvida, uma das mais famosas. Embora faça parte de um livro de poesias pastoris e o poeta não deixe de mencionar termos que a identifiquem como tal – *sicelides musas, siluas*, etc. – essa égloga, em especial, possui um tom mais elevado. Nela o poeta não cantará mais com versos modestos a vida pastoril – *arbusta humilesque myricae* –, mas sim um tema grandioso – *siluas consule dignae*.

Trata-se do nascimento de uma criança com qualidades divinas que marcará o retorno da Idade de Ouro e o recomeço de um período de paz e harmonia sobre a terra. Os versos selecionados descrevem esse retorno:

---

2 Cf. *Prolegômenos*, "o perigo reside no fato de que a linguagem *quer* ser ignorada: é o seu destino ser um meio e não um fim, e é só artificialmente que a pesquisa pode ser dirigida para o próprio meio do conhecimento." (HJELMSLEV, 1975, p.3).

Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas;
5 *magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.*
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna[3]

Uma das mais célebres sibilas, a de Cumas, região da costa da Campânia, ficou conhecida por redigir seus oráculos, que ficaram registrados nos Livros Sibilinos (HARVEY, 1987, p. 461).

De acordo com as profecias da sibila de Cumas, a história do mundo era composta por ciclos periódicos, ao término dos quais os astros voltavam para o mesmo lugar no céu, organizando os acontecimentos na mesma ordem (VIRGÍLIO, 1982, p. 80). A grande ordem dos séculos são todos os séculos em sucessão: as Quatro Idades (COMMELIN, 19--, p. 181).

A primeira geração dos homens, criados logo após a organização do Caos e a criação do mundo, viveu sob o reinado de Saturno, isenta de vícios e cercada de todos os prazeres e alegrias. Esse era o período da Idade de Ouro, em que a terra oferecia tudo, enquanto os homens desfrutavam de agradáveis ócios.

Com a perversidade se insinuando nos corações dos homens, ainda bons e virtuosos, os princípios da Justiça já não eram tão respeitados. A Natureza tornou-se então menos generosa e o período da eterna Primavera deu lugar à Idade de Prata, reinado de Júpiter, com quatro estações bem definidas.

Com o surgimento da discórdia entre os homens, teve início a terceira geração, a Idade de Bronze. O triunfo da maldade, do crime, da violência, da traição, deu início ao período da Idade de Ferro, a "*ultima aetas*", e o Pudor, a Justiça e a Boa Fé abandonaram a terra. Os homens, que viviam até então com bens comuns, passaram a viver em guerra e foi necessário criar leis, estabelecer partilhas e delimitar propriedades. Foi preciso desbravar os mares, arar a terra e proteger as cidades.

*
* *

A virgem que retorna é Astreia, deusa que, no período da Idade de Ouro, espalhava a Justiça e a Virtude, mas, na Idade de Ferro, os crimes da humanidade puseram-na em fuga e obrigaram-

[3] Já chegou a última idade da predição de Cumas: a grande ordem dos séculos renasce. Já volta a Virgem, voltam os reinos de Saturno.

na a abandonar a Terra. Assim, ela refugiou-se no céu, tornando-se a constelação de Virgem. Ovídio[4], em suas *Metamorfoses*[5] (I, 141-150), assim relata esse episódio:

Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
Prodierat; prodit bellum, quod pugnat utroque,
Sanguineaque manu crepitantia concutit arma.
Viuitur ex rapto; non hospes ab hospite tutus,
145 *Non socer a genero; fratrum quoque gratia rara est.*
Imminet exitio uir coniugis, illa mariti;
Lurida terribiles miscent aconita nouercae;
Filius ante diem patrios inquirit in annos.
Victa iacet pietas, et virgo caede madentis,
150 *Vltima caelestum, terras Astraea reliquit.*
Já se desencantara o ferro infenso,
E o ouro inda pior: eis surge a Guerra,
Que, de ambos ajudada, espalha horrores,
Vibrando as armas na sanguínea destra.
Fervem os roubos: o hóspede seguro
Do hóspede não está, do genro o sogro;
A concórdia entre irmãos também é rara.
Tentam morte recíproca os esposos,
As madrastas cruéis dispõem venenos,
Conta os dias paternos filho avaro,
Jaz vencida a piedade, e sai do mundo,
Do mundo ensanguentado a pura Astréia,
Depois que os outros deuses o abandonam.

O 6º verso da IV Bucólica anuncia o retorno da Idade de Ouro, figurativizada pela Virgem Astreia e pelo reinado de Saturno. O advérbio *iam,* com sua carga dêitica e acompanhando verbos no presente do indicativo, faz coincidir a ocorrência do fato com o momento da fala. A escansão e análise desse verso tornam ainda mais evidente sua expressividade.

---

4 A relação entre Virgílio e Ovídio aqui fica por conta dos dados de cultura. Ovídio é posterior a Virgílio. Nesse sentido, não haveria propriamente uma relação "intertextual", uma vez que se entende que "citações e outros procedimentos da [...] chamada Intertextualidade só são um recurso efetivo de criação dos textos quando sujeitos à transformação dialética responsável pela eclosão original do sentido" (LIMA, 2000, p.8).

5 Tradução de Bocage (OVÍDIO, 2000)

Trata-se, pois, de um hexâmetro datílico – como todos os versos de Virgílio. Este em especial é formado por uma sequência de pés métricos com configurações rítmicas distintas: ora um dátilo (¯ ˘ ˘), ora um espondeu (¯ ¯). Por configuração rítmica entende-se o arranjo formado pela sucessão dos tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares, no interior dos pés métricos que constituem o verso.

/	/	/	/	/	/
Īām rĕdĭt |	ēt Vīr |	gō || rĕdĕ |	ūnt Sā |	tūrnĭă |	rēgnă
1	2	3	4	5	6

Embora não se possa saber ao certo como eram articulados os fonemas vocálicos do latim, o conhecimento metalinguístico permite reconhecer que vogais longas e breves eram fonemas, isto é, unidades distintivas do sistema. Assim, independentemente de qual fosse a realização concreta que permitia ao ouvido de um falante natural reconhecer a oposição entre uma longa e uma breve, a partir da análise métrica desse verso é possível verificar aquela ocorrência alternada de pés.

A essa regularidade rítmica alternada, soma-se uma outra alternância, também regular, ocorrendo ora no início, ora no interior dos vocábulos: a aliteração da vibrante línguo-alveolar /r/[6], que pode ser observada em cada um dos pés métricos, com exceção do 4º:

Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna

Da mesma maneira, a cesura (||), marca de natureza sintático-semântica, nesse verso torna-se bastante significativa. Aqui ela é *pentemímera* – ocorre no 5º meio pé – e estabelece uma espécie de "pausa" no interior do verso, dividindo-o em dois hemistíquios, que contém, cada um, em seu início o verbo *redire* ("voltar").

Assim, pode-se dizer que esses três fatores presentes no plano da expressão – a alternância rítmica regular marcada pelos pés métricos, a recorrência da vibrante /r/ também de maneira alternada e a cesura – corroboram a ideia de *retorno*, de circularidade, presente no plano do conteúdo.

---

6 Faria (1958, p. 22) afirma que "o *r* latino era produzido pelas vibrações da ponta da língua".

Todos os recursos expressivos revelados pela análise permitem conferir ao verso o *status* de signo, uma vez que sua organização significante contraiu, em bloco, o significado "retorno", sua contraparte.

Expressa desse modo, a ideia de "retorno", ao se mostrar como algo palpável[7], revela aquilo que se denomina *ilusão referencial* (ou iconização), espécie de ênfase figurativa, que ocorre quando, "relacionando o som com o sentido, o poeta procura dar a ver aquilo de que fala, manifestando o desejo de fazer com que o poema se identifique concretamente com o referente" (THAMOS, 1998, p. 67-68).

No momento em que o verso é proferido, o fato mesmo da volta da Idade de Ouro, ao se revelar materialmente aos sentidos, parece acontecer. Tem-se, assim, uma espécie de signo performativo, que realiza o acontecimento a que se refere: o verso é o próprio retorno da Idade de Ouro.

Todo o encaminhamento empreendido com vistas ao ensino de latim deve ser feito com a consciência de que

> a primeira e mais forte razão para o estudo programado de línguas antigas é terem elas servido de expressão a obras, cujo desconhecimento, por assim dizer, sistemático representará para o homem a perda irreparável de alguns dos documentos mais representativos da sua capacidade criadora. A observação impõe-se com a mesma premente gravidade com que se defende o direito universal e público à subsistência, à educação, aos benefícios, em suma, da própria civilização. (LIMA, 2000, p. 8)

As dificuldades impostas ao ensino de latim devem-se, em grande parte, não à natureza mesma dessa língua antiga, mas sim ao fato de que dela não restaram senão registros escritos nos quais, em razão das próprias condições dessa modalidade de expressão, é muito difícil reconhecer a variante coloquial.

A falta de manifestações desprovidas dos artifícios estilísticos próprios da escrita determinou que o ensino desse idioma antigo fosse, ao longo dos séculos, regulado por uma rígida disciplina escolar. Esse é um dos fatores que contribuíram para que

---

7 Note-se que do ponto de vista da língua, trata-se de expedientes da materialidade da expressão: o som, o ritmo, a ordenação.

se criasse uma espécie de mito de superioridade do latim frente às demais línguas (PRADO, 1992, p. 71-74).

Acredita-se que um método que encaminhe a reflexão sobre a linguagem permite desfazer essa mistificação sustentada pelo ensino tradicional do latim. O ensino inicial feito nos moldes linguísticos permite que se forme de fato a consciência de que latim é língua materna, embora não seja a de nenhum falante da atualidade.

A inexistência da expressão oral em latim implica a necessidade de se trabalhar apenas com a recepção de seus textos escritos. E uma manifestação escrita em latim será sempre o registro de um uso resultante de escolhas estilisticamente conscientes realizadas por um falante natural, dotado da capacidade ilimitada de produzir enunciados. Foi essa capacidade que permitiu a esse falante explorar os recursos da linguagem verbal em seu mais alto grau.

Os ensinamentos fornecidos pela ciência da linguagem permitem reconhecer que a existência dessa fala, de qualquer fala, pressupõe a língua, uma língua natural. Partindo da oposição saussuriana de *Língua* e *Fala*, revista e ampliada pelos conceitos de *Semióticas pluriplanas* de Hjelmslev, pode-se chegar ao entendimento do texto latino, ao mesmo tempo, como única prova material remanescente da existência dessa língua materna, e como objeto de significação particular pertencente a essa cultura antiga.

Se o que resta como testemunho da língua materna desse povo antigo é o que está registrado nos textos escritos que chegaram aos dias atuais, estes devem, pois, ser o objetivo principal daqueles que se ocupam do estudo desse idioma. Não se há de negar que existam outros interesses envolvidos no estudo de uma língua como o latim[8]. No entanto, entende-se que formação do latinista deve ter em vista, antes de tudo, a aquisição de uma competência receptiva escrita.

[8] Como os estudos filológicos, essenciais para o estabelecimento dos textos latinos apresentados pelas boas edições críticas que são tomadas como referência para todos os trabalhos de língua e literatura, por exemplo.

REFERÊNCIAS

AZEREDO, José Carlos. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa.* São Paulo: Publifolha, 2008.

COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana.* Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

FARIA, Ernesto. *Gramática superior da língua latina.* Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português.* 6 ed. Rio de Janeiro: MEC/FENAME, 1982.

FIORIN, José Luiz. Letras Clássicas no 2º grau: competência textual e intertextual. In: CARDOSO, Zélia de Almeida (org.). *Mito, religião e sociedade. Anais do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos.* São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1991. p. 515-519.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HJELMSLEV, Luis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem.* Trad. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação.* 22 ed. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LIMA, Alceu Dias. Semiótica e estudos clássicos. In: LIMA, Alceu Dias et al. *Latim: da fala à língua.* Araraquara: UNESP, 1992. p. 103-105.

LIMA, Alceu Dias. *Uma estranha língua?*: questões de linguagem e de método. São Paulo: UNESP, 1995.

LIMA, Alceu Dias. *Memorial* - Concurso para obtenção de cargo de Professor Titular. Departamento de Linguística, Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, Araraquara, [2000].

LONGO, Giovanna. *Ensino de Latim: reflexão e método.* Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2011. 248 p.

OVIDE. *Les métamorphoses.* Texte établi et traduit par Georges Lafaye. v.1. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

OVÍDIO. *Metamorfoses.* Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PRADO, João Batista Toledo. Latim, moinhos e cavaleiros andantes. In: LIMA, Alceu Dias et al. *Latim: da fala à língua.* Araraquara: UNESP, 1992. p. 71-74.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral.* 25 ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

THAMOS, Márcio. *Poesia e imitação*: a busca da expressão concreta. Dissertação de Metrado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998. 154 p.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1926.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

INTERLOCUÇÕES COM A ANTIGUIDADE

A biblioteca latino-portuguesa de Machado de Assis

Brunno V. G. Vieira*

O que buscarei oferecer aqui é a tentativa de desfazer uma espécie de ligação direta entre referências a autores da Antiguidade e suas citações por Machado de Assis. Se não se pode dizer que nosso maior escritor não sabia latim, é possível afirmar que boa parte do seu conhecimento da literatura expressa nessa língua ocorreu a partir de traduções. Desse modo, são a base e o foco deste meu trabalho os tradutores e as traduções do legado clássico que tiveram grande desenvolvimento entre nós no final do século XIX. Tradutores e versões às quais Machado faz alusão em sua obra servem como evidências da cena tradutória na corte de D. Pedro II, expondo quais autores greco-romanos compuseram o cânone clássico no período e quais tendências tradutórias tiveram lugar de destaque. Meu ponto de vista é fruto de uma leitura que tenho desenvolvido sob perspectiva mais ampla, qual seja, sob o olhar da história da tradução de textos literários latinos. Nesse campo, há toda uma fértil lavra a ser cultivada com estudos da recepção do legado romano, seja no séc. XIX, seja em outros importantes momentos de nossas letras.

A biblioteca latino-portuguesa de Machado de Assis, de que tratarei, vai além daquela encontrada na sua biblioteca física hoje em poder da Academia Brasileira de Letras e que foi catalogada em 1960 por Jean-Michel Massa (cf. 2001, p. 40). Trata-se de um mapeamento de citações a tradutores e traduções cuja leitura ou conhecimento por parte do escritor está testemunhada em suas crônicas.

*

* Professor da Universidade Estadual Paulista Júlio da Mesquista Filho - UNESP/Araraquara. É vice-líder do Grupo de Pesquisa *Linceu – Visões da Antiguidade*. Desenvolve trabalhos nos seguintes temas: teoria da tradução, recepção de textos literários antigos, história da tradução. Apoio FUNDUNESP.

A influência clássica na obra machadiana foi notada pela primeira vez já por Caetano Filgueiras no prefácio que faz a *Crisálidas*, o primeiro livro de poemas de Machado, na edição de 1864. Filgueiras, romanticamente, critica o envolvimento de Machado com a tradição clássica: "a clâmide romana em que se envolve o poeta lhe dissimula – o vácuo do coração, e o coturno grego, que por suado esforço conseguiu calçar, lhe tolhe, apesar de elegante e rico, a naturalidade dos movimentos"(FILGUEIRAS, 2003. p. 53). Tal comentário não deixa dúvida sobre o fato de que a clâmide romana e o coturno grego de Machado, ou seja, um certo sabor clássico de seus textos era reconhecido e interpretado na sua primeira recepção.

Um dado bio-bibliográfico dá respaldo a essas reminiscências. Machado frequentou reuniões da Arcádia Fluminense entre 1865-6, como atesta ele mesmo no prólogo de sua obra mais amplamente greco-romana, a saber, a comédia *Os deuses de Casaca* (1866). Para aqueles que não conhecem essa obra, trata-se de uma comédia em que os deuses olímpicos e sub-olímpicos (Júpiter, Marte, Apolo, Proteu, Cupido, Vulcano e Mercúrio) se encontram caracterizados como cidadãos cariocas do séc. XIX. No prefácio da peça dedicada a José Feliciano de Castilho, tradutor de Latim e presidente da Arcádia Fluminense, Machado declara que os participantes daquelas reuniões eram *arcades omnes*, "todos árcades".

Começo, então, por José Feliciano de Castilho, a biblioteca latino-portuguesa referida nas crônicas. Machado provavelmente o conhecera um pouco antes da eclosão de sua *Crisálida* e talvez tenha sido por seu intermédio que foi enviada uma versão preliminar do poema "Versos a Corina" para a revista *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* publicada em 1864[1]. José Feliciano de Castilho era tradutor de Lucano, e o fato de Machado citar tantas vezes esse poeta latino obscuro e desconhecido parece revelar a influência do latinista, que frequentara as reuniões da Arcádia Fluminense junto com Machado.

José Feliciano traduziu e publicou inúmeros excertos de Lucano tanto no Brasil como em Portugal, na década de 1860, como tive ocasião de divulgar alhures. Em pesquisa financiada pela

[1] Em Vieira (2009), encontra-se um detalhado itinerário dessa primeira publicação do poema e da influência de José Feliciano de Castilho sobre o novo poeta.

FAPESP, realizada em 2009, consegui resgatar os cantos I, VI, VII e a metade do canto X (v. 1-333), que jaziam em periódicos do Rio de Janeiro e de Portugal.

Atento a essas traduções, Machado cita em suas crônicas, mas também em um de seus contos, alguns trechos da tradução castilhiana aos quais passo a me referir. Um hemistíquio do canto I aparece entre as crônicas de *História de quinze dias*, "'Que insânia cidadãos', como diria o poeta da *Farsália*" (ASSIS, 2008b, p. 321[15/09/1876]). Sobre esse hemistíquio do início da *Pharsalia*, há notícias que a declamação do canto I teve lugar na Arcádia Fluminense com a presença de D. Pedro II em meados de 1863 (PARANAPIACABA, 1906, p. 40). É provável que o jovem Machado participasse dessas reuniões e viesse, em 1876, a citar de memória aquele verso do exórdio da obra:

> Canto a mais que civil emátia guerra;
> o crime alçado a jus; um régio povo,
> que o ferro vencedor crava em si mesmo;
> hostes parentas; alianças rotas
> num disputar de império, em que se empenham
> do orbe todo agitado as márcias posses,
> para comum flagício; em campo e campo
> signas iguais, as águias contra as águias,
> e contra os pilos floreando os pilos.
> *Que insânia, cidadãos!* Que fúria d'armas!
> (CASTILHO, 1864, p. 3, *grifo nosso*)

A admiração de Machado em relação ao seu tradutor de Lucano fica clara em crônica de 29/11/1864: "os leitores desta folha [*Diário do Rio de Janeiro*] tiveram ocasião de apreciar a formosíssima tradução de um canto da *Farsália* de Lucano, feita pelo sr. conselheiro José Feliciano de Castilho" (ASSIS, 2008b, p. 234). Alguns versos do início do canto VI são citados textualmente na obra de Machado. Um bom exemplo está no conto *A decadência de dois grandes homens* de 1873, o narrador presta reverência ao tradutor e cita os dois primeiros versos do canto: "o que me trouxe à memória aqueles versos de Lucano que o Sr. Castilho José nos deu magistralmente assim: 'Nos altos, frente a frente, os dou caudilhos,/ sôfregos de ir-se às mãos, já se acamparam'" (ASSIS, 2008b [V. 2], p. 1196). Outra citação do mesmo excerto encontra-se em crônica de 15/06/1894, em que Machado evoca a lembrança de

José Feliciano com o epíteto: "finado sabedor de coisas latinas" (ASSIS, 2008b, p. 1086).

Ainda desse tradutor constam da Biblioteca de Machado de Assis, aquela catalogada por Jean-Michel Massa, as dedicatórias à *Arte de Amar* (1862) e à tradução das *Geórgicas* (1867), de Virgílio, em que Castilho José autografa também por seu irmão Antônio Feliciano de Castilho. Na primeira lê-se "a J. M. Machado d'Assis, o poeta d'alma, e esperançoso ornamento das letras do Brasil. O[ferecem]. Antônio Feliciano de Castilho e José Feliciano de Castilho". O autógrafo da *Geórgicas* é emblemático de um culto recíproco: "Ao Príncipe dos Alexandrinos, ao Autor dos Deuses de Casaca, a J. M. Machado d'Assis, F. Castilho"[2].

Essa presença de Castilho José na obra machadiana para mim deixa manifesto que nosso escritor não apenas citava bordões e máximas a partir de dicionários de citações, mas também era um leitor de traduções portuguesas greco-romanas e militava ativamente na divulgação de literatura clássica traduzida no seu tempo.

Mas voltemos ao *omnes arcades* "somos todos árcades". Essa auto-definição de Machado, que reflete os verdes anos de sua formação, vai se transformando com o decorrer de do tempo e com o correr de sua pena, mas jamais será negada. Não se pode dizer que o escritor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba* e *Dom Casmurro* seja árcade, todavia essa formação árcade vai espraiar sua influência em toda obra de Machado, que jamais abandonou as referências a literatura, história e mitologia antigas.

Por vezes a Antiguidade machadiana aparece dessacralizada e sob um olhar crítico, como em crônica de *A semana* (20/05/1894), publicada já no fim do exercício jornalístico de Machado, que trabalhou como cronista até 1897. Essa crônica, que nos interessa aqui, trata de um dentista que tinha um busto de Cícero em seu consultório:

> Só a doutrina espírita pode explicar o que sucedeu a alguém, que não nomeio, esta mesma semana. É homem verdadeiro; encontrei-o ainda espantado. Imaginai que, indo ao gabinete de um cirurgião dentista, achou ali um busto, e

[2] Cf. MASSA, 2001, p. 40. Aos interessados no tema, as relações entre os Castilho e Machado estão entre os assuntos tratados na tese, infelizmente pouco divulgada, de Marcelo Sandman (2004).

> que esse busto era o de Cícero. A estranheza do hóspede foi enorme. Tudo se podia esperar em tal lugar, o busto de Cadmo, alguma alegoria que significasse aquele velho texto: *Aqui há ranger de dentes*, ou qualquer outra composição mais ou menos análoga ao ato; mas que ia fazer Cícero naquela galera? Prometi à pessoa, que estudaria o caso e lhe daria daqui a explicação. (ASSIS, 2008b, p. 1072-3)

Oferecerei uma paráfrase da anedota para fazer-me breve e para ir direto às referências ovidianas que aí me interessam. Machado oferece uma crítica ao uso vão das referências clássicas, como mera mostra de erudição. Não há lógica no fato de um dentista ter um busto de Cícero em seu consultório, ou seja, só pode ser coisa do espiritismo... Evidentemente, o mau uso das referências clássicas e a doutrina espírita estão em xeque, mas o cronista cumpriu o seu dever e estudou exaustivamente o porquê de Cícero estar ali.

Nesse "estudo", ele começa por referir-se a duas imagens que seriam mais condizentes com o ambiente de um consultório dentário: um busto de Cadmo ou uma alegoria bíblica. Para nossa biblioteca latino-portuguesa interessa a primeira delas. A alusão a Cadmo traz à luz as *Metamorfoses* de Ovídio, que Machado conhecia pela tradução parcial de Bocage[3]. Explico essa ideia de "parcial": o poeta português verteu do romano alguns episódios esparsos, como podemos ver na moderna reedição desses trechos feitas contemporaneamente por João Angelo Oliva Neto (OVÍDIO, 2007). Pude perceber que as referências às *Metamorfoses* feitas por Machado no decorrer de suas crônicas conferem em absoluto com os trechos traduzidos pelo poeta português. Consegui encontrar reminscências dessa leitura em pelo menos três momentos de que passo a tratar. Começo por alguns versos do início da obra de Ovídio citados textualmente em crônica de 07/01/1894:

> Ah! enquanto eu ia escrevendo essas melancolias aborrecidas, o sol foi enchendo tudo; entra-me pela janela, *já tudo é mar; ao mar já faltam praias,* dizia Ovídio por boca de Bocage. (ASSIS, 2008b, p. 1037)

[3] Provavelmente ele teria acesso à edição de 1853, coligida e anotada por Inocêncio Francisco da Silva.

Essa tradução do hexâmetro I, 291 (*iamque mare et tellus nullum discrimen habebant*) foi encontrada por Priscila Maria Mendonça Machado e consta de sua dissertação *A Vrbs no Cosme Velho* (2010, p. 55). Outro episódio traduzido por Bocage e citado por Machado de Assis é aquele de Filomela que foi transformada em rouxinol (*Met.* VI, 423-676). Quando nosso autor fala em crônica sobre o fato de que as fotos das cantoras líricas deveriam ser representadas por fonogramas ao invés de fotografias, vem-lhe à mente a reminiscência do mito traduzido por Bocage em crônica de 23/06/1878:

> "Na verdade, um belo rosto predispõe um bom coração; facilmente se perdoa aos olhos de uma ninfa a ausência da voz de Filomela."

Também o caso de Cadmo, mencionado por ocasião do consultório do dentista, é referido em episódio traduzido por Elmano Sadino (*Met.* IV, 564-603). Trata-se da transformação de Cadmo em víbora, como pena por ele ter matado uma serpente sagrada, arrancando seus dentes e plantando na terra de onde nasceram homens que lutavam entre si.

Sobre essa preferência pelo Ovídio de Bocage vale dizer que esse poeta era reconhecido no séc. XIX – e o é ainda hoje – como "o" tradutor de Ovídio. O próprio José Feliciano de Castilho, referido há pouco, publicou uma edição "brasileira" recolhendo excertos de Bocage em 1867 em que declara mais de uma vez a excelência de suas traduções.

Um dos autores latinos preferidos de Machado, sem dúvida, é Virgílio. Em uma daquelas ousadas páginas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o protagonista distraído se flagra escrevendo o primeiro hemistíquio da *Eneida*: *arma virumque cano* (1960, p. 160) e isso como nas *sortes virgilianae* medievais é o prenúncio do assunto a ser apresentado pelo pai do protagonista ao fim do capítulo: uma moça de nome Virgília. Interessante é o fato de as citações virgilianas virem quase sempre em latim, como se, de tão ilustre e canônico o autor, sua tradução fosse desnecessária. Em crônica de *Balas de Estalo* de 03/06/1885, que menciona a obscura nomeação a tenente-coronel da Guarda Nacional de um sujeito de nome Faro, diz Machado:

> Estás vendo, Faro? […] Não és Napoleão, mas ninguém que te veja pode deixar de exclamar: Ou eu me engano, ou este homem acaba tenente-coronel. E estás tenente-coronel, Faro. Não duvides; relê a carta imperial. Olha o chapéu que o Graciliano te mandou da Corte. Não me digas que não tens batalhão que comandar; o teu ar marcial fará crer que tens um exército. *Incessu patuit Dea. Dea* ou Faro são sinônimos. (ASSIS, 2008b, p. 613)

Vejam que é uma crônica que traz elementos que foram abordados em um dos mais inquietantes contos de Machado, aquela obra prima que é *O espelho* (2008b [v. 2], p. 322-328, v. 2). É interessante e extremamente erótica essa menção ao passo da *Eneida* (I, 405) de Virgílio em que Vênus se revela a *Eneias* pelo jeito de andar. *Incessu patuit Dea* significa "pelo modo de andar revelou-se a deusa". Machado bem demonstra que foi capaz de identificar as palavras da frase latina, deixando ao leitor a possibilidade de reconstruir a frase *Incessu patuit Faro ou Farus*.

É muito possível que os textos latinos de Virgílio citados por Machado provenham da edição do *Virgílio Brasileiro* de 1858 a cargo de Odorico Mendes, que sabemos pelo catálogo da Biblioteca machadiana, elaborado por Massa, constava do acervo pessoal do autor (2001, p. 40). Em crônica de 26/09/1864, Machado demonstra sua predileção por esse tradutor do Mantuano e de Homero. A crônica é um discurso fúnebre e destaca o papel de Odorico como tradutor:

> Odorico Mendes é uma das figuras mais imponentes de nossa literatura. Tinha o culto da antiguidade, de que era, aos olhos modernos, um intérprete perfeito. Naturalizara Virgílio na língua de Camões; tratava de fazer o mesmo ao divino Homero. De sua própria inspiração deixou formosos versos, conhecidos de todos os que prezam as letras pátrias. (ASSIS, 2008b, p. 191 [26/09/1864])

O que encontramos de Virgílio nas crônicas são máximas e frases que muito bem podem ter saído da edição de 1858, que era bilíngue. Um índice disso pode estar na citação do hemistíquio *sunt lacrymae rerum* ("são as lágrimas das coisas", cf. *A semana* 09/12/1894), já que a grafia com *y* de *lacrymae* é encontrada no texto latino adotado por Odorico, enquanto outras fontes do período optam por escrever essa palavra com *-i-*, como por

exemplo Bernardo Guimarães que diz *lacrimae* ao citar o trecho como título em um de seus poemas (1865, p. 319).

No caso de Odorico, todavia, parece não restar dúvida da leitura de sua *Ilíada*. Ratifico, nesse quesito, a afirmação de Jacyntho Lins Brandão (2001) de que nenhum outro poeta grego e nenhuma outra obra são tão citados como Homero e a *Ilíada*. Há um trecho aludido por Brandão que fala dos olhos de Juno, "olhi-taura", na tradução de Filinto Elísio, que vale a pena retomar:

> Pobre Ferrari![4] Bem pouco durou a tua realeza. Há dois anos entraste aqui como uma espécie de Messias da nova fé. Tinhas inventado a Sanz, os maiores olhos que jamais vi, e que a faziam semelhante a Juno, a Juno dos olhos de boi, como diz Homero, ou olhi-toura, como traduz Filinto. (ASSIS, 2008b, p. 456 [11/08/1878])

Tento avançar um pouco a notação de Brandão sobre a fonte dessa citação. Se, por um lado, Filinto traduziu a expressão homérica, por outro não consta em suas obras uma tradução de Homero. De onde teria então Machado recolhido essa informação? Creio que é de uma nota de Odorico ao canto I da *Ilíada*:

> 494. – *Boõpis,* mui repetido, significa de *olhos grandes* ou de *olhos bovinos,* bem que a última acepção falte em vários lexicógrafos. A segunda refere-se à primeira: Juno é de *olhos bovinos,* por tê-los bonitos e rasgados; pois tais são os da novilha. *Olhi-taurea* ou *olhi-toura* chama Filinto a Juno, à imitação do poeta grego. Sirvo-me do epíteto em todos os sentidos por variedade. (HOMERO, 1874, p. 22)

Se não for muita presunção minha, a explicação de Machado é feita a partir da nota de Odorico. Não que Machado desconhecesse Filinto, que é muitas vezes lembrado como autoridade em questões vernáculas, mas a precisão da definição de Machado, em 1878, parece ser indireta e bebida nas notas odoricanas, o que parece comprovar uma leitura atenta da *Ilíada*, nos versos do ilustre tradutor do Maranhão.

Essas citações de traduções e de tradutores nos leva a pensar na importância que Machado delegava a essa tradição

---

4 Segundo as notas de Gledson e Granja, Ferrari é o dono de uma companhia lírica que fez muito sucesso à época e Sanz era o nome de uma de suas cantoras (ASSIS, 2008a, p. 209, n. 24).

clássica em língua portuguesa. Através delas é possível pensar na importância da constituição de uma História da Tradução Greco-Romana em língua portuguesa, a partir da qual se possa verificar também em outros importantes autores brasileiros a influência das traduções greco-romanas na nossa literatura. Estas breves notas sobre a Biblioteca Latino-Portuguesa de Machado de Assis pretendem ser uma contribuição para essa história.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ed. crítica a cargo da Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

ASSIS, M. de. *Notas semanais*. Org., intr. e notas J. Gledson e L. Granja. Campinas: Editora da Unicamp, 2008a.

ASSIS, M. de. *Obra completa em quatro volumes*. Organizada por A. Leite Neto, A. L. Cecilio e H. Jahn. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.

BOCAGE, M. M. B. du. *Poesias de Manuel Maria de Barbosa du Bocage*: coligidas em nova e completa edição dispostas e annotadas por I[nocêncio]. F[rancisco]. da Silva. Lisboa: Casa do Editor A. J. F. Lopes, 1853.

BRANDÃO, J. L. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, E. A. M.; OLIVEIRA, P. M.; BENN-IBLEL, V. *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

CASTILHO J. F. Farsália: canto I. *Diário oficial do Império do Brasil*. Rio de Janeiro, n. 256, p. 3/ n. 257, p. 3/ n. 260, p. 3-4, 1864.

CASTILHO, J. F. (ed.). *Manuel Maria du Bocage. Excerptos seguidos de uma notícia sobre sua vida e obras, um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos, estudos de língua*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier/A. Durand, 1867.

FILGUEIRAS, Caetano. O poeta e o livro: conversação preliminar. In: MACHADO, Ubiratan (org.). *Machado de Assis:* roteiro da consagração. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

GUIMARÃES, B. *Poesias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

HOMERO. *Ilíada em verso português*. Trad. M. Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Guttemberg, 1874.

MACHADO, P. M. M. *A* Vrbs *no Cosme Velho: análise da presença da Literatura Latina em* Memórias Póstumas de Brás Cubas. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus Araraquara, 2010. 88 p.

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2001. p. 38-40.

OVÍDIO. *Arte de amar de Publio Ovidio Nasão*. Tradução de A. F. de Castilho seguida de comentários de J. F. de Castilho. Rio de Janeiro: Laemmert, 1862.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage, introdução e edição de J. A. Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2007.

OVÍDIO. *Os amores de P. Ovídio Nasão*. Paráfrase por Antonio Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, por José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858.

PARANAPIACABA, B. de. Prometeu acorrentado: parte II. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. LXVIII, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1906.

SANDMAN, Marcelo. *Aquém-Além-Mar: presenças portuguesas em Machado de Assis.* 2004. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004. 490 p.

VIEIRA, B. V. G. José Feliciano de Castilho e a clâmide romana de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha,* v. IV, p. 1-16, 2009.

VIRGÍLIO. *Virgílio Brazileiro ou traducção do poeta latino*. Intr., trad. e notas de M. O. Mendes. Paris: Typographia de W. Remquet, 1858.

O crítico inscrito: momentos parabáticos na obra roseana

Jacqueline Ramos·

Ao contrário de outros escritores que nos legaram reflexões teóricas e críticas em textos específicos, Guimarães Rosa assume outra postura, mais discreta, se assim podemos caracterizar. O debate sobre o fazer artístico, o papel da arte e a natureza da literatura não aparece em separado, mas inscrito em seu texto ficcional e, de *Sagarana* a *Tutaméia*, percebe-se um aumento do espaço dedicado a tais questões. É nessa perspectiva que nos propomos a confrontar as obras de Rosa, ainda que de modo panorâmico, atentando para esses momentos de construção da voz autoral e de debate estético.

Chamamos a esses momentos de "parabáticos", porque cumprem aquelas funções da parábase da comédia clássica, além de constituir-se em exemplo da retomada da tradição clássica promovida por Rosa em nosso modernismo. Questão polêmica para a época, já que o modernismo, principalmente o da década de 20, no caso brasileiro, se afirma em grande medida pela rejeição ao clássico. Para além do parnasianismo, alvo dos modernistas de nossa primeira geração, Rosa parece reclamar a riqueza desse legado[1].

Esses *momentos parabáticos* chamam a atenção na obra, e interessam, porque são através deles que Rosa discute seu fazer artístico, seu posicionamento estético. Sabemos que a fama de Guimarães Rosa é de "silenciamento" em relação a sua obra: não

· Mestre em literatura brasileira e doutora em teoria literária pela USP, atualmente professora do departamento de Letras, Campus Alberto Carvalho/UFS, e do Programa de Pós Graduação em Letras, Campus São Cristóvão/UFS.

1 Aliás não só na parábase mas em diversos outros momentos, Rosa constantemente dialoga com a tradição clássica, seja através de mitos retomados, de formas artísticas, ou ainda dialogando com a história antiga, com filósofos e filosofias.

comentava as críticas recebidas, não escreveu trabalhos de crítica ou reflexão teórica e recusou sistematicamente ser entrevistado[2].

Se o homem Rosa procurou o conforto do espaço do silêncio, o artista Rosa construiu o espaço de debate estético na própria obra, inscrevendo-se como crítico e posicionando-se em relação à tradição cultural, essa é nossa hipótese. Posicionamento manifesto de modo, digamos, *indireto*, quando pensamos no alinhamento, ruptura ou transformação das formas legadas pela tradição com as quais o autor lida criativamente em sua obra. Posicionamento manifesto de modo *direto* na obra (e não em textos acadêmicos, jornalísticos, que ele não produziu, ou documentais como cartas, discursos etc.) através desses momentos parabáticos, objeto de nosso interesse.

Longe de pretender uma síntese do debate estético promovido por Rosa, objetivamos apenas assinalar a presença desse espaço de debate estético ao longo de sua obra, nos livros publicados em vida, ou seja: *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Tutaméia*. Para isso, propomos uma rápida revisão sobre a parábase da comédia clássica, antes de nos determos em sua retomada na obra de Rosa que, diga-se de passagem, se dá de modo singular em cada um de seus livros.

1. Sobre a parábase

A parábase é uma parte exclusiva da comédia clássica em que o andamento do enredo é interrompido e o coro, ou o corifeu, ou ainda o poeta avançaria em direção aos espectadores e declamaria os versos olhando para eles. É um momento de parada da ação em que são "retomados e rediscutidos os principais temas das peças sob a perspectiva do coro e, num certo momento, também sob a do poeta. Constitui, portanto, um ponto de encontro entre ele, o coro e os espectadores, aos quais se dirige" (DUARTE, 2000, p. 13). A parábase cumpre também outras funções: a didática (censuras e conselhos à cidade); a de autopromoção do poeta (em vista dos concursos dramáticos de então); a de espaço para polêmicas literárias de natureza metalinguística.

---

2 Afora Guten Lorenz (1973), que conseguiu uma "conversa" e não entrevista, temos ainda algumas valiosas declarações de Rosa na correspondência com seus tradutores.

Ainda, a parábase promoveria a mediação entre ficção e realidade, "transpondo para o plano da cidade as questões situadas em um mundo fantástico. Ela seria um elemento de mediação, reelaborando as principais imagens da peça e projetando o desenvolvimento que terão na seqüência" (DUARTE, 2000, p. 39). A parábase possui um caráter dinâmico e flexível, apesar de constituir um elemento formal sofisticado e que obedecia a determinadas regras composicionais (pés métricos específicos, p. ex.); serviu de campo para várias experiências formais, segundo atesta a obra de Aristófanes, cujas parábases se transformaram ao longo do tempo[3].

Uma das características fundamentais da parábase, como vimos, é a "parada da ação", pausa, que chegou a ser vista como atentado às leis do drama por promover a quebra da ilusão dramática. A crítica mais recente tem demonstrado que a suspensão da ilusão dramática não acarreta necessariamente *ruptura*, mas um jogo entre "ilusão" e "desilusão".

De todos esses caracteres da parábase, dois nos interessam em especial por estarem diretamente implicados na inscrição do crítico na obra: o debate estético e a construção da voz autoral. Ainda, é importante assinalar a expressa intenção de Rosa na assimilação da parábase, segundo carta de 25/11/1963 a seu tradutor italiano, referindo-se a *Corpo de baile*:

> No 'índice' do fim do livro, ajuntei sob o título de 'Parábase', três das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa em si, com uma expressão da arte. (ROSA, 1980, p. 58)

As narrativas a que se refere são: "Uma estória de amor" (centrada nas "estórias, sua origem, seu poder"), "O recado do morro" (narrativa de "uma canção a formar-se. Uma revelação") e "Cara de Bronze" (voltada para a busca da poesia). Voltaremos a nos referir a essas estórias, registre-se por ora a deliberada intenção de recorrer ao elemento parabático para inscrever o debate artístico.

---

[3] Fato amplamente demonstrado pela crítica. Dentre outros: Duarte (2000), Hubbart (1991), Harsh (1934).

2. Momentos parabáticos na obra de Rosa

Vimos, então, que a parábase é elemento discursivo que Rosa conhecia e experimentou. Mesmo nossa rápida retrospectiva da obra rosiana permite afirmar que a assimilação do elemento parabático não se restringe a *Corpo de baile* e que se dá de modo diverso em cada livro. É o que tentaremos mostrar, de modo panorâmico, através de exemplos que colhemos. Nos restringiremos a apresentação dos temas gerais desses momentos parabáticos, que já estabelecem, digamos, algumas linhas de força no posicionamento estético assumido pelo autor. Seguirei a ordem de publicação.

SAGARANA (1946)

O neologismo híbrido do título de sua primeira obra publicada, *Sagarana*, já chama atenção para os processos de linguagem e para a questão do gênero literário. Valeria salientar que, embora publicado em 46, o livro foi escrito na década de 30, já que participou de concurso literário com ele em 37. A começar pelo título, o modo peculiar de lidar com a linguagem continuará sendo sentido ao longo da obra, sempre amalgamando a riqueza de variedades dialetais e culturais. Poderíamos dizer que esse foi o primeiro grande impacto da obra rosiana, que se alinha ao experimentalismo linguístico tão próprio das vanguardas do século XX, além de franquear um diálogo com nossa tradição regionalista.

Além da alquimia do verbo sentida na obra, em *Sagarana* há momentos em que o tema da linguagem é abordado diretamente: "as palavras têm canto e plumagem" dirá o narrador que compõe um poema "só por causa dos nomes", dizendo mais adiante "que a gíria pede sempre roupa nova e escova" (1984, p. 253). Esse narrador-protagonista de "São Marcos" não apresenta apenas a contraposição natural e sobrenatural em seu percurso narrativo, mas, como já anotado pela crítica, questões de estética, principalmente a relação entre a cultura erudita e a popular, ganham em importância, merecendo um causo interpolado: o desafio entre o narrador e "quem-será", seu anônimo interlocutor, através de inscrições no bambu. Esse episódio foi analisado por Roncari:

> A sub-estória ou desafio nada mais é do que a discussão do tema que mais interessa ao autor, o da perspectiva a ser assumida pela literatura. Entretanto, ele aparece encoberto por outros mais superficiais, como o dos poderes do feitiço e da reza ou da possessão e conversão. O desafio discorre sobre a escolha que o homem (e também a literatura) terá de fazer um dia entre o céu e a terra, entre o eterno e a 'pândega'. (2004, p. 122)

Note-se que o interpolamento dessa subestória provoca a suspensão do plano narrativo principal, instaurando um espaço para o debate estético – nesse sentido, teríamos uma narrativa de encaixe em função de parábase. Ao analisar o desafio, Roncari elenca os temas abordados: na primeira quadra, o tema "da unidade, da relação entre o singular e o plural, do uno e do múltiplo" que acabam por enfatizar "a força do traço de união que reduzia a multiplicidade à unidade" (2004, p. 122-123). A resposta a essa quadra é o já famoso rol de nomes de reis, sonoramente explorados, que introduziria reflexões acerca do poder das palavras (associadas a pássaros anjos, "tem canto e plumagem", e à faca, "ileso gume"). As palavras poderiam "encantar" ou "machucar", vale rever a passagem:

> E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, [...] só por causa dos nomes.
>
> Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo, pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora, se jamais usado. Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas drimirim ou amormeuzinho é *justo*; e, ao descobrir, no meio da mata, um angelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo Ó colossalidade! – na direção da altura?
>
> E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: " Me dá dez 'tões de biscoito de talxóts!" porque deseja mercadoria fina e pensa que "caixote" pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escova. E que meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bi-dimensional, por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal,

> palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal. E que a população do Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo ('Ara, todo o mundo entende...') e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, 'que tinha muito mais latim'... E que a frase 'Sub lege libertas!' proferida em comício de cidade grande, pôde abafar um motim potente, iminente. E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo da toada 'patranha' que ele repetira, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira bôba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem. E que o comando 'Abre-te, Sésamo etc' fazia com que se escancarasse a porta da gruta forte... E que, como ia contando, escrevi no bambu. (p. 235-236)

O tema recorrente da estória e que também participa das reflexões de nosso narrador é o do poder da linguagem. No diálogo estabelecido pelo desafio é colocada outra questão, também cara aos modernistas, versa "sobre a possibilidade e validade dos contatos e trocas culturais, principalmente com as manifestações populares, não-cultas, e de como fazê-lo" (RONCARI, 2004, p. 112). Nesse sentido, a obra de Rosa responde também a essa problemática.

Vimos, então, que já em sua obra de estréia, Rosa cria um episódio intercalado à narrativa principal, funcionando como uma parábase, já que pressupõe a quebra do fluxo das ações para introduzir o debate estético. O narrador protagonista funciona no desafio como *alter ego* do autor, identificação marcada no início da novela quando diz "o meu xará, João-de-barro" e mais a frente: "e nesta estória eu também me chamarei José" (1984, p. 226).

CORPO DE BAILE (1956)

Corpo de baile foi publicado alguns meses antes de *Grande sertão: veredas*, dois livros volumosos, diga-se de passagem. Em suas duas primeiras edições, *Corpo de Baile* possui um segundo índice ao final, em que Rosa reagrupa as estórias a partir, digamos, de gêneros literários: denomina alguns de poema, outros de conto, outros de romance etc. Embora seja esse um aspecto que se altere de edição a edição, nos interessa aqui aquelas três narrativas que ele originalmente agrupa sob a denominação de parábase, explicitando assim a intenção autoral de criação desse espaço de reflexão estética.

Como já aludimos, ele declara sua intenção em carta a seu tradutor italiano, E. Bizarri, assinalando o caráter alegórico das estórias. Vejamos rapidamente essas estórias e o que Rosa diz em relação a essa função parabática que cumprem.

"Uma estória de amor" é a famosa estória de Manuelzão que organiza a festa de inauguração da capela que construiu em sua fazenda, coroando o que conquistou através do trabalho. Manuelzão, entretanto, vive um conflito interior que poderá ser elaborado graças aos contadores de estórias. É colocada em destaque a função social das narrativas:

> "Uma estória de amor" – trata das estórias, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma "revelação". O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. [...] A formidável carga de estímulo normativo capaz de desencadear-se de uma contada estória, marca o fim da novela e confere-lhe o verdadeiro sentido. (ROSA, 1981, p. 58-59)

Outra estória que Rosa intitula de parábase é "O recado do morro", em que temos dois planos narrativos correndo em paralelo e se cruzando em determinados momentos: a de Pedro Orósio, que será emboscado pelos companheiros e a de uma canção popular que se cria coletivamente. Acompanhamos um punhado de frases inicialmente desconexas e sem sentido pronunciadas por um ermitão que, passando de boca em boca, acaba por ganhar coerência no canto do seresteiro: momento de encontro dos enredos, já que a música chama atenção de Pedro Orósio para a traição dos colegas. Novamente vida e arte aparecem relacionadas:

> "O recado do morro" é a estória de uma canção a formar-se. Uma "revelação", captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial.
> [...]
> E a canção, o "recado", opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Orósio – que sempre, de todas as vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada

> elo se ligava, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se *entusiasma* (V. etimologia: em-theos...) pela canção e canta-a. (ROSA, 1981, p. 59)

Novamente o papel da arte na vida é sublinhado nessa estória que nos apresenta a gênese de uma canção. O processo de criação popular, coletivo (envolvendo a mais variada gama de tipos marginais: ermitões, mendigos, loucos, crianças, artistas etc.), aparece visceralmente ligado à vida. O processo criativo popular é encenado nessa estória, modo de discutir sua presença em nossa cultura.

A terceira estória que Rosa denominou de parábase é "Cara de Bronze". Cara de Bronze é o nome do fazendeiro que manda seu vaqueiro Grivo à sua terra natal para "poder ouvir dele, trazidas por ele, esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara de Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal?" (ROSA, 1981, p. 60). Como aparecerá na narrativa, Cara de Bronze está interessado em saber "o quem das coisas". É a natureza da poesia o principal tema da estória, como coloca o próprio autor:

> De fato. Assim como "Uma estória de Amor" tratava das estórias (ficção) e "O recado do morro" trata de uma canção a *fazer-se*, "Cara de Bronze" se refere à POESIA. Veja você, já nas páginas 573, 588, 589, 590, o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. Nas páginas 590 e 591, exemplos de realização poética. (Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: "Aí, Zé, ôpa!", intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ía,: a Poesia...). (ROSA, 1981, p. 60)

É sobre a natureza da arte, sua relação com a vida e seus processos criativos que Rosa discorre nessas estórias-parábases de *Corpo de Baile*.

GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956)

Grande sertão: veredas se inicia com "nonada", deflagrando a fala de Riobaldo, que narra não só suas aventuras passadas de jagunço e suas angústias do presente (saber se é ou não pactário),

mas igualmente as aventuras e angústias do próprio narrar: "Contar é muito, muito dificultoso" (1986, p. 142). Hansen chega a compará-lo a um aedo grego, "que inscreve o que diz nos movimentos do que diz, inventando-se num espaço absoluto para cena de sua fala; falando a partir de 'nada', o narrador é alguém em luta com a linguagem, na travessia dos signos" (HANSEN, 2000, p. 45).

"Do demo? Não gloso." (1986, p. 8) diz Riobaldo numa evidente denegação, que introduz às avessas seu conflituoso interesse e um dos principais temas da obra. Há, ao longo da narrativa, a presença pulsante da mente que reflete sobre o narrar durante a narração:

> Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. (1986, p. 20)
>
> E o que era para ser. O que é pra ser são as palavras! Ah, porque. Por que? (1986, p. 45)
>
> Como vou achar ordem para dizer ao senhor a continuação do martírio, em desde que as barras quebraram, no seguinte, na brumalva daquele falecido amanhecer, sem esperança em uma, sem o simples de passarinhos faltantes? Fomos. Eu baixava os olhos, para não reter os horizontes, que trancados não alteravam, circunstavam. Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido. (1986, p. 47)
>
> Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração – dou o tampante, e o que for – de trinta combates. (1986, p. 214)
>
> Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... (1986, p. 554)

Todos esses trechos ilustram a preocupação de Riobaldo com o narrar, cuja fala projeta também o espaço metapoético, que circunscreve questões caras à teoria literária: a da memória do enunciador ("Lembro, deslembro"); da impossibilidade referencial

da linguagem ("Como vou contar e o senhor sentir em meu estado?"); da participação da recepção na construção do sentido ("Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido."); etc.

Grande sertão: veredas está entremeado dessas pequenas pausas, em que se explicitam as mais variadas questões envolvidas no narrar. Hansen (2000) vai além e verá alegorizada no demo a própria literatura.

PRIMEIRAS ESTÓRIAS (1962)

Em *Primeiras estórias*, a narrativa "O espelho" parece cumprir exemplarmente a função de parábase. Um primeiro aspecto, bem relevante, é o lugar que ocupa "o espelho" na obra: em *espelhamento*, no meio do livro, que contém 21 estórias (dez antes e dez depois). Assim, as estórias se espelham; respeitadas suas posições, uma será o reflexo invertido da outra. Como ocorre, por exemplo, entre a primeira e a última estória: elas possuem o mesmo protagonista (o Menino), em ambas ele parte em viagem, mas na primeira estória ele está indo ao encontro do sonho desejado e na última ele está sendo arrancado, afastado daquilo que deseja. Além da posição medial típica da parábase, aliás , já temos aí uma de suas funções atendidas, a de estabelecer correlações entre as cenas e episódios; no caso de "O espelho" isso se dá, como vimos, entre as estórias.

Outro aspecto caracterizador da parábase, a interrupção do fluxo narrativo, aparece marcado logo na abertura quando o enunciador faz questão de frisar sua não identidade com as narrativas, afirmando que o texto não é uma estória como as demais: "Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições" (ROSA, 1985, p. 65). Essa abertura estabelece uma quebra, ou melhor, uma pausa no fluxo narrativo das estórias. Some-se a isso as demais características da parábase que entram em jogo: o diálogo direto com o leitor (num tom intimista, quase confessional), a construção da voz autoral e o debate metalinguístico.

O grande tema nessa parábase rosiana é o da *percepção*. O relato do enunciador versa sobre inúmeras tentativas e experimentos que lidavam com as variáveis envolvidas na percepção visual. O narrador procura em suas experiências um

modo de anular os sistemas prévios de percepção que já condicionariam o resultado da observação.

TUTAMÉIA

Tutaméia, de 1967, é a última obra publicada em vida por Rosa. Surpreende por inúmeros aspectos e um deles é a presença de quatro prefácios, num autor que não havia prefaciado nenhuma de suas obras anteriores. Apesar de *pre*fácios, apenas o primeiro figura na abertura, os demais aparecem intercalados em meio às 40 narrativas que compõem o livro. Ao assinalá-los como "prefácios", Rosa estabelece uma relação de identidade entre eles que, a nosso ver, seria de caráter funcional e que retomam em grande medida o modo de composição da comédia clássica.

O primeiro prefácio parece funcionar como prólogo, e o tema que ocupa toda sua extensão é o do cômico. A voz autoral é estabelecida, faz uma revisão *sui generis* da natureza, função e procedimentos cômicos (através de bricolagem e de intertextualidade) e defende a comicidade, destituída de sua função de causar o riso, como modo de conhecimento.

> A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra "graça" guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 1967, p. 3)

O segundo prefácio, "hipotrélico", funciona como uma primeira parábase. Temos a voz autoral misturada com a do narrador ficcional, que nos fornecem reflexões e exemplos acerca

da linguagem e seu sistema de funcionamento que foge a qualquer normatividade que se queira instituir.

O terceiro prefácio, "Nós os temulentos", parece retomar a função do párodo: a entrada do coro (o *nós*, já pressupõe uma voz plural), e note-se que é um coro de bêbados. Essa voz plural inclui o receptor e estabelece uma identidade com o herói, Chico. Na verdade esse prefácio é totalmente dedicado à "saga" do bêbado (Chico) em sua volta para casa. É composto a partir de uma série de anedotas (vários episódios autônomos, narrados em terceira pessoa), criando uma alegoria da condição humana, de "nossa" condição, segundo sugere o título. Assim, àquela aproximação entre narrador e receptor, acresce-se à da personagem: somos temulentos (bêbados), semelhante a Chico, herói da narrativa. Vejamos um trecho:

NÓS, OS TEMULENTOS

> Entendem os filósofos que *nosso* conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. (1967, p. 101, grifo nosso)
>
> [...]
>
> E, vindo, noé, pombinho assim, montado-na-ema, nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente. Com o que, casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do breviário os óculos, para a ele dizer: –Bêbado, outra vez... – em pito de pastor a ovelha. –É? Eu também... – o Chico respondeu, com báquicos, o melhor soluço e sorriso.
>
> E, como a vida é também alguma repetição, dali a pouco de novo o apostrofaram: –Bêbado, outra vez? E: –Não senhor... – o Chico retrucou –... ainda é a mesma.
>
> E, mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos. –Feia! – o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. –E você, seu bêbado!? – megerizou a cuja. E, aí, o Chico: –Ah, mas... Eu? ... Eu, amanhã, estou bom... (1967, p. 101)

Vimos que sua saga aparece enquadrada pela primeira frase deste prefácio, que nos alerta para nosso drama e conflito essencial – o estar-no-mundo – e para nossa condição análoga a de Chico. Condição que alerta para o engano humano em acreditar na impressão causada pelos sentidos (correlato da alteração causada pela embriaguez, no caso de Chico), visão cômica que denuncia a

incapacidade humana de conhecer tanto o mundo quanto a si próprio. Nesse sentido, essa narrativa do bêbado deflagra uma associação de caráter paródico com do mito da caverna platônico.

O quarto prefácio, "Sobre a escova e a dúvida", seria uma segunda parábase em que o autor conversa com seu *alter ego* num restaurante. Rosa se desdobra em seu lado moderno e seu lado clássico, embate que durará todo o prefácio e que termina com a conciliação (*homonóia*): "Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?" (1967, p. 148). Como se trata de um embate discursivo, poderíamos ver aí talvez o *agón*, que também participa da estrutura das comédias clássicas. Em todas as partes predomina a narração em primeira pessoa, momento em que a voz autoral ganha maior dimensão. Vejamos o trecho inicial desse prefácio:

> Vindo à viagem, em resto de verão ou entrar de outono, meu amigo Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo, tive de apajeá-lo. Traziam-no dólares do Governo e perturbada vontade de gozo, diposto ao excelso em encurtado tempo, isto é, como lá fora também às vezes se diz, chegou feito coati, de rabo no ar [...]. Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se! Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts. Deu redondo ombro à velhinha em cãs, por amor de esmola vinda cantarolas fanhosear à beira da mesa. Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito. Depois do *filet de sôle* sob castelão *bordeaux* seco, branco, luziu-se a *poularde à l'estragon, à rega de grosso rubro borguinhão e moída por dentaduras de degustez. Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, cancalhorda. Beletristas... Mirou em volta. Paris, e senão nada! As francesas, o chique e charme, tufões de perfume. Desse-se inda hoje uma, e podia levá-la a hotel? – estava-se já na curva do conhaque. – Você é o da forma, desartifícios... – debitou-me. – Mas, vivamos e venhamos... – me esquivei, de nhaniônias. Viemos ao Lapin Agile, aconchego de destilada boêmia inatual e canções transatas. Encerebrava-se ainda o Radamante, sem quanto que improvando-me? – Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos... Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuitos, confundindo sorvete com nirvana. Ouviamos a Vinha do vinho, depois a*

> *Canção dos oitenta caçadores. Tinha-se de um tanto simpatizar, de sosiedade, teria eu pena de mim ou dele? – Não bebo mais, convém-me estar lúcido... – um de nós disse*. (1967, p. 147)

Em ambiente sofisticado, belas paisagens, jantar requintado no restaurante, o debate é sobre o alinhamento literário (clássico *versus* moderno) e coincide com o momento de embriaguez ("estava-se já na curva do conhaque") – novamente a imagem do temulento, numa ambientação cheia de elementos dionisíacos: o vinho, a comida, o canto... o perder-se no outro.

Considerações finais

Ao acompanharmos o espaço dedicado diretamente ao debate estético, estudo em andamento, percebe-se a assimilação criativa do elemento parabático na obra rosiana. Em *Sagarana*, essa metapoética aparece "encrustrada" nas narrativas; em *Grande sertão: veredas*, dissolvida na fala de Riobaldo; em *Corpo de baile*, metaforizada por algumas estórias, já que declaradas no índice como parábases; em *Primeiras estórias*, a narrativa "O espelho" realiza a parábase em sua extensão funcional; o que será radicalizado em *Tutaméia*, através de seus prefácios.

Nesses momentos parabáticos, Rosa discute temas caros às reflexões sobre a arte, dando especial destaque à linguagem, tema que persiste de livro a livro. Responde também a polêmicas que fazem parte de nossa tradição cultural: como em S. Marcos, a contraposição erudito e popular; ou no último prefácio de *Tutaméia*, o encontro entre o clássico e o modernista. Encontro cheio de estranhamentos, não só nos dois Rosas do prefácio, mas na obra, principalmente se considerarmos o estilo *anti-clássico* do autor. Hansen chama atenção para esse estilo que recusa a forma convencional, imobilizada pelas regras e que se afasta da potência poética e intuitiva: "É que a forma – como é pensada classicamente – é um modelo interposto, representativo, exterior: e, em Rosa, a produção se faz sem o intermediário, ela é efetuação aquém ou além dos signos" (2000, p. 111).

Enfim, esse pensador da cultura que é Guimarães Rosa inscreve-se como crítico por meio desses momentos parabáticos percebidos na obra, posicionando-se diante das polêmicas e preocupações de seu tempo. Contrariamente ao percurso de Aristófanes, em que assistimos ao gradativo desaparecimento da

parábase, em Rosa o espaço parabático vai sendo ampliado, aproximando-se bastante nos últimos livros daquela configuração clássica.

REFERÊNCIAS

DOVER, K. J. Illusion, Instruction and Entertainment. In: *Aristophanic Comedy*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1972.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2000.

HARSH, P. W. The Position of the Parabasis in the Plays of Aristophanes. *Transactions of the American Philological Association*, LXV, 1934. p. 178-197.

LORENZ, Günter. Diálogo com G. Rosa. In: LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas.* São Paulo: Hedra, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Grande sertão: veredas e o ponto de vista avaliativo do autor. *Nonada*, ano 10, n. 10, Porto Alegre: UniRitter, 2007.

RAMOS, J. A vereda especular de Rosa. *A palo seco,* n. 1, 2009, p. 36-41. Disponível em: www.gefelit.net

RAMOS, J. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia.* São Paulo: Annablume, 2009.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2004.

ROSA, Guimarães. *Sagarana.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

ROSA, Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, Guimarães. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.* 2 ed. São Paulo: T. A. Queirós, 1981.

Protágoras na filosofia brasileira

Sílvia Faustino de Assis Saes·

No texto "O relativismo como contraponto", Bento Prado Jr. procura enfatizar a atualidade e o aspecto positivo do relativismo de Protágoras, contra certa caricatura que se costuma fazer dele nas melhores tradições do racionalismo (PRADO JR, 1994). À certa altura deste texto, o autor salienta a presença de Protágoras no pensamento de Oswaldo Porchat, chegando a dizer que uma "apologia de Protágoras" constituiu o ponto de partida de Porchat na elaboração de sua filosofia da história da filosofia. O rápido comentário é concluído com a sugestão de que o argumento da *diaphonía*, discordância entre as filosofias, tão importante nas reflexões metafilosóficas de Porchat, é devedor da tradição sofística, especialmente no aspecto em que privilegia a idéia de produção, *poíesis*, sobre a descoberta da verdade, *alétheia* (PRADO JR, 1994, p. 76). Por ter qualificado de "apologia" a apropriação que Porchat faz de Protágoras e por assumir o desafio de fazer uma "nova apologia" ao sábio sofista, Bento Prado Jr. manifesta a presença marcante de Protágoras em seu pensamento, assim como teria sido no pensamento de Porchat. Considerando que a presença relevante da sofística na filosofia brasileira merece ser investigada, este trabalho tentará buscar o ponto de inflexão no qual Bento Prado Jr. e Oswaldo Porchat, com suas distintas preocupações e estilos característicos, se aproximam e se distanciam quando se apropriam dos ensinamentos de Protágoras.

Após sugerir que talvez o combate ao relativismo atravesse toda a história da filosofia, Bento Prado Jr. se ocupa em fixar dois momentos nos quais essa empreitada lhe parece crucial: o séc. IV a. C, momento de formação da filosofia grega clássica, e a viragem do séc. XIX ao XX, momento em que, segundo suas palavras, ocorrem diversas tentativas de "devolver à filosofia seu *fundamentum absolutum*". No primeiro momento, Sócrates, Platão e Aristóteles,

· Professora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH-UFBA). Coordena o grupo de pesquisa "Subjetividade, Representação, Linguagem" (CNPq).

figuras proeminentes do combate ao relativismo, se alinham no contraponto ao "relativismo epistemológico" da sofística, e a articulação aristotélica entre a lógica e a ontologia é vista como reação para garantir "necessidade e universalidade" ao conhecimento racional. Na descrição do segundo momento, o combate ao relativismo se especifica como luta contra o psicologismo, entendido como um subjetivismo cego para as exigências de fundamentação da lógica. É o momento da "ambição fundacionista" que vem atribuída à filosofia analítica de Russell, à fenomenologia de Husserl, e ao neokantismo da Escola de Marburgo, e caracterizada como tendência a identificar a razão ao absoluto, dispensando o domínio do empírico, do natural, do psicológico e do histórico para "a noite da Irrazão ou do não-sentido" (PRADO JR, 1994, p. 71).

Em compensação, na década de 20, salienta o autor que em cada uma dessas tradições partidárias da ambição fundacionista, esboça-se um movimento de "alargamento da idéia de Razão". Neste movimento se destacam: a busca de um *lógos estético* (na expressão de Merleau-Ponty), a exploração do *Lebenswelt* (de Heidegger), a fenomenologia da *expressão* (de E. Cassirer) e a busca de um *lógos prático* (expressão de J. A. Giannotti) implícito nas noções de 'jogos de linguagem' e de 'formas de vida' do segundo Wittgenstein (PRADO JR, 1994, p. 73). O conceito de razão se amplia e se enriquece à medida que se concede direito de cidadania filosófica às formas "pré-epistêmicas" e "pré-predicativas" da consciência, ou às raízes "pré-lógicas" do conhecimento e da linguagem – o que viria provocar um legítimo eclipse nos projetos fundacionistas e absolutistas da virada do século XX.

Entretanto, apesar dos esforços, prossegue o diagnóstico, "a batalha do Absolutismo não se encerrou e o relativismo parece permanecer vivo e à espreita da menor brecha na armadura do fundacionalismo" (PRADO JR, 1994, p. 73). Por essas palavras depreende-se que o elogio a Protágoras, nomeado herói fundador da tradição do relativismo, se inscreve na luta pelo "alargamento da idéia de razão", contra toda empreitada filosófica que, em nome da garantia de necessidade e universalidade da razão, deixe de considerar como essenciais o contingente, o empírico, o psicológico e o histórico.

Segundo Bento Prado Jr., em sua reflexão sobre o "Conflito das Filosofias", Oswaldo Porchat faz uma "apologia de

Protágoras". Com efeito, logo no início deste ensaio, o próprio Porchat reivindica Protágoras como tendo "antecipado" a "reflexão crítica" de que vai se ocupar. Conforme Porchat, a defesa da tese de que o homem é a medida de todas as coisas – "o verdadeiro é sempre, para cada homem, o que tal lhe parece" – se equivale, em Protágoras, à constatação do "conflito das opiniões e das verdades" entre os homens (PORCHAT, 1993, p. 5). A importância de Protágoras, lembrado como mestre de retórica e de eloquência, diz respeito também à descoberta de que os homens se deixam persuadir, e de que, com o domínio adequado de uma técnica de argumentação, "se pode provar tudo que quer" (PORCHAT, 1993, p. 7). Porchat chama a atenção para o fato de Protágoras ter revelado o caráter ambíguo, indefinido e indecidível do discurso. E quando se refere à denúncia do "conflito insuperável das filosofias dogmáticas", proposta pelo ceticismo grego, ele nos ensina que foi devido à aplicação radical e sistemática da descoberta protagórica acerca do discurso que os céticos chegaram ao princípio de "descobrir e contrapor, a cada proposição e argumento, o argumento e a proposição que os neutralizam". Protágoras teria, pois, sido útil aos céticos na elaboração de um método argumentativo que permitiria chegar à *epokhé*, suspensão do juízo (PORCHAT, 1993, p. 8)[1].

Mas a tese de Porchat sobre o conflito das filosofias se vale também da visão estruturalista de V. Goldschmidt, que considera as filosofias como unidades fechadas em suas próprias lógicas e estruturas, como se fossem "fortalezas argumentativamente invulneráveis", segundo expressão de Bento Prado Jr. (1994, p. 7). Complexa e elaborada à luz da combinação de ensinamentos sofísticos, céticos e estruturalistas, a reflexão de Porchat sobre o conflito insuperável e permanente das filosofias marca uma fase cética de seu pensamento, e o conduz à desistência, ao abandono da filosofia. A constatação da *diaphonía*, desacordo e discrepância sem fim entre homens comuns e filósofos, e a impossibilidade de superá-la justificam a *epokhé*, a suspensão do juízo frente às filosofias e permite ao pensador o seu adeus ao *lógos* enfeitiçador.

---

[1] Cumpre notar que se trata de uma fase do pensamento de Porchat que foi posteriormente superada, e que nos referimos às teses do seu ensaio de maneira extremamente sucinta, sem respeitar os encadeamentos necessários para compreender a inteireza de sua rigorosa argumentação.

Sem maiores aprofundamentos, cumpre apenas aqui salientar que Porchat nos parece movido por preocupações ontológicas e epistemológicas, referentes à dificuldade de se atribuir "verdade" às filosofias. Essa dificuldade parece vir de uma forma singular de conceber cada filosofia como uma "edição nova e definitiva da realidade", e de atribuir como sendo intrínseca a cada uma delas a pretensão de encontrar "a verdadeira solução dos problemas do ser e do conhecer" (PORCHAT, 1993, p. 7). Preocupado com o caráter dogmático das filosofias assim caracterizadas, Porchat concentra sua atenção no modo como Protágoras se recusa em distinguir entre a *alétheia* e a *doxa*, isto é, entre a descoberta da verdade e a opinião. De acordo com ele, Protágoras opera uma redução da "Verdade às verdades particulares" ou do "conhecimento certo às certezas de cada um" (PORCHAT, 1993, p. 6). Da redução protagórica da Verdade às verdades particulares, pode-se dizer que Porchat passa à redução da Verdade da Filosofia às verdades das filosofias. Qual seria, no entanto, o sentido dessa redução?

É fácil perceber que esse sentido tem a ver com a convicção estruturalista segundo a qual o traço característico de toda filosofia consiste na total "indissolubilidade" entre a doutrina e a lógica que a estrutura (PORCHAT, 1993, p. 16). Ora, não seria precisamente a visão de um amálgama entre lógica e doutrina que leva a ver cada filosofia como uma nova edição da maiúscula *Alétheia*? A dificuldade reside em como se deve entender a recusa de Protágoras em distinguir entre *doxa* e *alétheia*. Pois, aos olhos do cético parece que em vez de se diminuir a pretensão à verdade da *alétheia* – o que ocorreria se ela se incorporasse à *doxa* é bem a *doxa* que parece engrandecer-se e adquirir a densidade de uma *alétheia*. A nosso ver, essa mesma questão se coloca quando notamos que, para Porchat, a persuasão parece tornar-se um expediente meramente negativo. Na medida em que as opiniões, assim como as filosofias em conflito, têm "igual força persuasiva", a persuasão não pode fornecer a chave nem o fundamento de uma escolha. Assim entendida, é como se a persuasão promovesse apenas a *dissuasão*, isto é, a abdicação ou renúncia da própria persuasão. Seria uma situação em que, ao invés de se tentar persuadir o outro, levando-o a crer ou a aceitar um novo argumento, convencê-lo ou induzi-lo a aceitar outra opinião, se tentasse apenas dissuadi-lo da sua, sem pôr mais nada no lugar. Ou seja: ao invés de persuadir, convencer ou levar o outro a aderir

a uma nova *doxa*, a aplicação cética da persuasão parece conduzir apenas à *neutralização* de uma *doxa* que se afirma positivamente. Ora, mas isso não equivaleria a perverter a própria finalidade da persuasão?

Uma tarefa positiva à persuasão nos parece ser dada por Bento Prado Jr., e a consideração desse aspecto nos encaminha para o ponto de inflexão que o separa de Porchat. Ao redescrever a tese do homem-medida de Protágoras, ele tentará anular o caráter ontológico e epistemológico atribuído por Porchat à mesma tese, a fim de chamar a atenção para os seus efeitos ético-políticos. Com isso, Prado Jr. acredita poder mostrar um aspecto "positivo" na tese de Protágoras, e tornar mais verossímil uma "nova apologia" ao sábio sofista. Em sua redescrição, destacam-se três afirmações: i) "a proposição de homem-medida não tem a forma de 'S é P', e a sua negação não predica nada"; ii) "com a teoria da relatividade, muda o sentido de juízo verdadeiro; ele é verdadeiro *para*..."; iii) "não há contradição lógica entre duas *deíxeis*" (PRADO JR, 1994, p. 77). Mesmo sem aprofundá-las, pode-se notar que essas caracterizações buscam esvaziar o alcance lógico, ontológico e epistemológico da tese do homem-medida. Desvinculada do compromisso com valores de verdade de alcance teórico-especulativo, libera-se a tese para o campo de consideração da ética e da política.

Nessa visada, o filósofo jauense sublinha uma "cumplicidade" entre o neo-pragmatismo e a retórica, no sentido antigo do termo, isto é, no sentido em que se comungam "modéstia intelectual" e "vontade ética" (PRADO JR, 1994, p. 81). Sob tal perspectiva torna-se perfeitamente legítimo dizer que "há opiniões *melhores* do que outras, mesmo se não são mais *verdadeiras*", e que a tarefa da arte do discurso não consiste em substituir o erro pela verdade, nem a ignorância pelo saber, mas levar alguém "a uma situação *melhor*, ou *mais vantajosa*" (PRADO JR, 1994, p. 78).

É curioso verificar como esse resultado prático almejado é incompatível com a natureza da *epokhé*, suspensão do juízo. E com isso quero apenas instigar o leitor, por nossa conta e risco, a refletir sobre a inutilidade da suspensão do juízo no terreno da ética e da política. De que valeria para a ética a arte de descobrir e contrapor, a cada proposição e argumento, o argumento e a proposição que os neutralizam? De que valeria, no campo da política, conduzir os discursos conflitantes a uma posição de equilíbrio das forças em disputa se o objetivo é simplesmente impedir que qualquer um

deles possa ser considerado como o mais digno de fé? Como se *viveria* numa *pólis* na qual todos os indivíduos se conduzissem uns aos outros ao estado (letárgico) da *epokhé*, incentivando a praticar tão-somente o exercício da não-opção? Como uma reflexão, que se funda na pressuposição de que os homens têm opiniões, que as assumem e as propõem uns aos outros, pode chegar ao ponto de querer transformá-los em homens sem opiniões? Com tais provocações, pretendo apenas mostrar que a postura de neutralidade e isenção teóricas a que chegou Porchat, pela via de Protágoras, não poderia ser apropriada ao tipo de apropriação que Bento Prado Jr. apresenta do sábio sofista.

Na esteira da reabilitação da vocação ética da sofística está Richard Rorty, o pragmatista que, segundo B. Prado Jr, reconhece, com Protágoras, a existência de "uma esfera pública livre, onde argumentos podem ser trocados e a persuasão exercida, sem a postulação de qualquer instância *incondicional*" (PRADO JR, 1994, p. 83). Ao leitor não escapa a simpatia do filósofo brasileiro pelo aspecto positivo que o pensador americano atribui à persuasão retórica, ainda por cima acompanhado da negação de existência de uma qualquer suposta instância absoluta ou incondicional de decisão. Contudo, quando passa ao apontamento das coincidências parciais entre Protágoras e Rorty, B. Prado Jr. os separa exatamente quando se esperaria que eles fossem aproximados: no momento em que das "epistemologias niilistas" de ambos, se extraem os seus efeitos éticos e políticos. Neste momento, a distância que separa Protágoras de Rorty é, então, claramente enunciada: "ao universalismo da ética e da política protagóricas, opõe-se o etnocentrismo confesso de Richard Rorty" (PRADO JR, 1993).

Com efeito, ao relatar as três visões que comumente se tem do relativismo, Richard Rorty (1993) recusa as duas primeiras – a visão de que "toda crença é tão boa quanto qualquer outra", e a visão de que "'verdadeiro' é um termo ambíguo que tem tantos significados quantos são os procedimentos de justificação" para abraçar justamente a terceira, a visão etnocêntrica que, de acordo com ele próprio, caracteriza mais claramente o pragmatismo que quer defender: a visão de que "nada há para dizer sobre a verdade ou a racionalidade além das descrições de procedimentos familiares de justificação que uma dada sociedade - *nossa* - usa em uma ou outra área de investigação" (RORTY, 1993, p. 111-112). Colocando-se abertamente contra a noção de uma "racionalidade transcultural universal", tal como defendida por Putnam, Rorty se

refere ao etnocentrismo como sendo "inevitável" à "desconfortável visão pragmatista" que advoga. De acordo com ele, o pragmatista "pode ser criticado apenas por etnocentrismo, não por relativismo", nos brindando com a seguinte definição: "Ser etnocêntrico é dividir a raça humana entre as pessoas a quem se deve justificar suas crenças e os outros" (RORTY, 1993, p. 118-119). Ora, além dessa postura etnocênctrica conduzir, por assim dizer, a uma espécie de *diaphonía* entre as distintas sociedades, ela certamente significa, aos olhos do filósofo brasileiro, a porta aberta para o dogmatismo ético e político. No final de seu ensaio, e já glosando o mote de Pascal que lhe serviu de inspiração, o defensor da herança positiva da sofística de Protágoras deixa entrever que a lição que este último deixa é a de que podemos, no máximo, oferecer uma visão de mundo, mas jamais a maiúscula Filosofia.

Ao enfatizar a presença do pensamento de Protágoras na filosofia brasileira, aqui representada por Bento Prado Jr. e Oswaldo Porchat, nota-se que o sábio sofista inspira, em ambos os casos, atitudes intelectuais que recusam uma concepção doutrinal e dogmática da filosofia. Porchat se recusa a abraçar quaisquer das filosofias (européias) já constituídas, mas ao mesmo tempo desiste de constituir uma nos moldes do ideal filosófico que se viu obrigado a abandonar. Bento Prado Jr. aconselha, nas entrelinhas, uma atenção especial às diversas trilhas abertas pelo "movimento de alargamento da idéia de razão" do século XX. Em ambos, se reconhece a retórica como intrinsecamente vinculada à atividade filosófica, embora, neste ponto específico, uma diferença pode ser apontada: enquanto Porchat vê na força persuasiva dos discursos um dos motivos que impedem uma escolha filosófica fundamentada, B. Prado Jr. vê na mesma força persuasiva a possibilidade humana de consolidar "visões de mundo". Apesar dessa diferença, de algum modo que devemos refletir, eles se aproximam. Se Protágoras leva Porchat a se livrar do *lógos*, como quem se livra de uma servidão – sucumbindo ao dito de Górgias segundo o qual *o lógos é um grande senhor* – o mesmo Protágoras leva Bento Prado Jr. a se livrar da expectativa de que a filosofia possa fornecer um *lógos* definitivo e superior a todos os discursos que compõem uma visão de mundo.

REFERÊNCIAS

BARNES, Jonathan. *The presocratic philosophers*. 2 ed. rev. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

GUTHRIE, W. C. *Os sofistas*. Tradução brasileira de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

PRADO JR., Bento. O relativismo como contraponto. In: CÍCERO, Antônio e SALOMÃO, Waly (org.). *O relativismo enquanto visão de mundo*. São Paulo: Ed. Francisco Alves, 1994.

PORCHAT, Oswaldo. "O conflito das Filosofias". In: PORCHAT, Oswaldo. *Vida Comum e Ceticismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. p. 5-21.

RORTY, Richard. Solidariedade ou Objetividade. *Novos Estudos Cebrap*, nº 36, São Paulo, julho 1993.

Vt pictura poesis: apontamentos para uma comparação entre Ovídio e Ticiano

Márcio Thamos*

1. Na poesia e na pintura

O rapto de Europa, famoso mito da Antiguidade Clássica, ganhou a mais conhecida de suas expressões literárias no estilo vigoroso de Públio Ovídio Nasão (43 a. C.-17 d. C.). Nas *Metamorfoses*, o poeta latino apresenta uma longa série de acontecimentos encadeados em que desfilam os principais mitos gregos e romanos. A impressionante arquitetura da obra dispõe, em sucessão ininterrupta, mais de duzentos e cinquenta episódios variados, escritos apenas em versos hexâmetros. Forma-se assim um vasto conjunto de narrativas tradicionais sobre os deuses, os heróis e os homens, num extenso poema que segue entretecendo histórias desde a criação do mundo até a contemporaneidade do autor. Tratando-se de contos mitológicos, discorre-se efetivamente sobre eventos que, de um modo ou de outro, envolvem metamorfoses, de acordo com os versos iniciais do poema:

> Formas que em novos corpos se transformam
> – eis o que tenho em mente aqui narrar.
> Ó deuses, já que vós as transformastes,
> soprai-me os versos, vinde impulsionar
> um canto ininterrupto desde a origem
> mais remota do mundo até o meu tempo[1].

É nesse contexto imaginativo, de acordo com o projeto deliberado de fazer rememorar tais eventos míticos em sequência progressiva na história do mundo, que o poeta romano insere a

* UNESP – Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara) – Departamento de Linguística. Grupo Linceu – Visões da Antiguidade Clássica/CNPq.

1 *Met.*, I, 1-4 (cf. OVIDE, 1985). A tradução das citações, quando não explicitamente indicado nas *Referências*, é de responsabilidade do autor deste trabalho.

fábula da transformação de Júpiter em touro a fim de seduzir a princesa fenícia, por quem estava tomado de um amor ardente.

O poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), eminente neoclássico português, dedicou-se, em dado momento de sua vida, à tradução de vários trechos selecionados das *Metamorfoses*, dentre eles, o que traz a narrativa do rapto de Europa. Em sua tradução decassilábica, Bocage operou breves adaptações nos versos iniciais e finais do texto original[2], a fim de dar autonomia ao episódio, que aparece então intitulado como *O roubo de Europa por Júpiter*:

O grão Jove no Céu Mercúrio chama,
E sem lhe declarar o amor, que o fere,
"Vai, ministro fiel dos meus decretos,
Vai, filho meu, coa sólita presteza;
Desce à Terra (lhe diz) donde se avista
Tua mãe reluzindo à sestra parte,
E que os seus naturais Sídon nomeiam.
O armentio real, que ao longe a relva
No monte anda a pascer, dirige à praia".
Disse, e já da montanha o gado expulso
Caminha à fresca praia, onde costuma
A do sidônio rei mimosa filha
Espairecer, folgar coas tírias virgens.
A majestade, e amor não bem se ajustam:
Jamais o mesmo peito os acomoda.
Do cetro a gravidade enfim depondo
O pai, e o rei dos deuses, Jove, aquele
Que armada tem do raio a sacra destra,
E que ao mínimo aceno abala o mundo,
Veste forma taurina entre as manadas
Muge, e pisa formoso as brandas ervas.
É cor da neve, que nem pés calcaram,
Nem coas asas desfez o Sol chuvoso;
Alteia airosamente o móbil colo;
Das espáduas lhe pende, e bambaleia
A cândida barbela, as breves pontas
De industriosa mão lavor parecem,
Ganham no lustre à pérola mais pura.
Não tem pesado cenho, olhar terrível,
Antes benigna paz lhe alegra a fronte.
A filha de Agenor admira o touro,

2 *Met.*, II, 836-875; III, 1-2 (cf. OVIDE, 1985).

Estranha ser tão belo, e ser tão manso.
Ao princípio, inda assim, teme tocar-lhe;
Vai-se depois avizinhando a ele,
E as flores, que apanhou, lhe aplica aos beiços.
    Ei-lo já pela relva salta, e brinca,
Já põe na fulva areia o níveo lado.
À virgem pouco a pouco o medo extingue,
E agora of'rece brandamente o peito
Só para que lho afague a mão formosa,
Agora as pontas, que a real donzela
De recentes boninas lhe engrinalda.
    Ela, enfim, que não sabe a que se atreve,
Ousa nas alvas costas assentar-se.
    De espaço à beira-mar descendo o Nume,
Põe mentiroso pé n'água primeira,
Vai depois mais avante... enfim, nadando,
Leva a presa gentil por entre as ondas.
Ela de olhos na praia, ela medrosa
Segura uma das mãos numa das pontas,
Sobre o dorso agitado a outra encosta;
Enfuna o vento as sussurrantes vestes.
    Despida finalmente a falsa imagem,
Eis aparece o deus, eis brilha Jove,
E em teus bosques, ó Creta, Amor triunfa!

(OVÍDIO, 2007, p. 99 e 101)

As *Metamorfoses* atravessaram os tempos como um verdadeiro tesouro literário em que se preserva o saber genuíno e a força poética da mitologia clássica. Durante o período da Renascença, nos séculos XV e XVI, como se sabe, a civilização ocidental promoveu uma intensa renovação de seus valores sob a clara influência da cultura greco-romana. Ovídio, cuja fama não cessara por toda a Idade Média, tornou-se, então, ainda mais conhecido, e especialmente seu poema das *Metamorfoses* transformou-se em exuberante fonte de inspiração não só para a literatura mas também, notadamente, para as artes plásticas e sua nova concepção humanista.

Assim, o episódio do rapto de Europa ganhou uma dramática expressão pictórica nas largas pinceladas de Ticiano Vecellio (c. 1488/9-1576), que, no ápice da maturidade criativa, interpretou vários mitos clássicos em suas telas, na série

denominada "poesias". O grande mestre veneziano, contemporâneo de Michelangelo (1475-1564) e Rafael (1483-1520), tornou-se um dos maiores expoentes da arte renascentista; foi o primeiro pintor a intuir a riqueza expressiva do óleo e explorava como nenhum outro até então a vivacidade das cores e o contraste entre a luz e as sombras.

Observe-se *O rapto de Europa*, pintado por Ticiano (figura 1). Entre a narrativa do antigo poeta latino e o quadro do renascentista italiano, como se percebe, há evidentemente muitas relações. Explicitar alguns dos vínculos formais que ligam essas duas obras numa comparação, ainda que sem qualquer pretensão exaustiva, pode ser útil à medida que oferece uma invulgar oportunidade para a compreensão de certos recursos expressivos empregados de maneira análoga tanto pelo poeta quanto pelo pintor.

FIGURA 1. Ticiano Vecellio. *O rapto de Europa* (1560-62).

2. Mito e narrativa

Desde a Antiguidade, é bem conhecida a estreita relação entre o mito e a poesia; toda a literatura clássica se desenvolveu a partir dessa rica fonte de criação popular e coletiva, apropriando-se de seus temas e fixando-os em obras particulares que atravessaram os séculos. Mas também a pintura, seguindo os desígnios da escultura (e de certo modo os aprofundando), foi desde sempre um veículo de expressão do imaginário mítico, como se pode constatar nos numerosos afrescos que decoravam as casas de Herculano e de Pompeia, nos quais as cenas relacionadas à mitologia greco-romana são tema dominante. Portanto, em primeiro lugar, é preciso ter em mente que o mito em si, isto é, a narrativa tradicional de caráter fantástico e simbólico transmitida oralmente de geração a geração como um tesouro de cultura, enfim, a fábula arquetípica que permanece como criação do espírito coletivo, não se confunde, ou pelo menos não se identifica inteiramente, com sua expressão artística. As obras de arte que o mito inspira, quer sejam literárias quer sejam plásticas, podem ser vistas como representações particulares do relato mítico, estabelecendo com ele relações de tipo bastante diverso.

Nessas representações, nem sempre se percebe uma especial preocupação com o aspecto narrativo do mito, sua configuração característica como relato de acontecimentos passados num tempo imemorial. Ao contrário, ele, o mito, pode muitas vezes ser tratado de forma tão somente referencial ou alusiva, como na pintura que apresenta uma figura isolada, por exemplo, Orfeu tocando lira, ou no poema que faz simples menção a determinada história mítica sem, no entanto, contá-la de fato, explicitando seu enredo.

Nas *Metamorfoses*, no entanto, o relato mítico é descrito em tantos detalhes e fixado numa poética tão expressiva, que Ticiano pôde tomar a narrativa de Ovídio como modelo para pintar *O rapto de Europa*, fazendo então um verdadeiro exercício de tradução intersemiótica ao procurar interpretar signos verbais através de signos pictóricos, metamorfoseando, por assim dizer, o poema em quadro.

Desse modo, um importante aspecto que se quer aqui ressaltar é justamente o caráter narrativo do episódio registrado em versos, para em seguida verificar de que maneira se mantém na tela essa qualidade estrutural do texto a partir das sugestões

figurativas que ele projeta. Será preciso, pois, observar como se pôde construir de fato certa equivalência de valores e significações entre sistemas de signos de natureza diferente a fim de se *contar* uma mesma história. Para tanto, é insuficiente a imediata constatação de que o poema narra a história da princesa e do touro branco e de que no quadro se apresentam em destaque justamente essas duas figuras principais. Esse fato por si só não cria na tela a noção de uma narrativa, isto é, não sugere uma sequência de imagens que mostre o desenrolar do acontecimento.

Em um notável afresco de Pompeia conhecido como "Europa e o touro" (figura 2), por exemplo, não se percebe o aspecto narrativo do mito como nitidamente se vê no quadro de Ticiano (naquela antiga representação, aliás, o touro nem sequer é branco nem tem os chifres enfeitados de flores, detalhes figurativos que não interessaram ao pintor anônimo da "Casa de Jasão"). Do mesmo modo, em várias outras pinturas, já da época moderna, que tratam do mesmo tema, claramente sob a influência de Ovídio (o touro, então, dificilmente deixa de ser branco ou de trazer coroas de flores que o adornem), o caráter narrativo do mito não é particularmente ressaltado como na tela do mestre veneziano. A título de exemplo, observe-se em comparação o gracioso quadro de Simon Vouet (1590-1649), célebre pintor do barroco francês, em que a princesa se recosta muito à vontade sobre o dorso do touro (figura 3).

FIGURA 2. “Europa e o touro” (séc. I d. C.).

FIGURA 3. Simon Vouet. *O rapto de Europa* (c. 1640).

Sabe-se que, na pintura, o efeito de movimento pode ser produzido de diversas maneiras.

> Enquanto observamos, por exemplo, o flexionamento de um braço, o olho recebe uma série de sucessivas e modificantes impressões na retina. Certas combinações dessas, as quais representam não a posição e a forma do braço num instante qualquer mas um compromisso ou fusão de diferentes posições e formas, têm uma capacidade facilmente

> explicável para representar toda a série, e assim representar o movimento. (RICHARDS, 1971, p. 131)

Mas a pintura de Ticiano não se limita a fazer o retrato de figuras em movimento num dado instante que puramente refira o mito ou a ele se reporte por simples alusão. Ao contrário, indo muito além desse expediente, na própria escolha da cena e na maneira como ela é retratada, procura-se sugerir não só o movimento das figuras, mas ainda a narração completa do mito, como se pode ler em Ovídio.

À pintura, pela própria fluidez de seus meios, a fim de buscar uma expressão mais viva e significativa, é "não só permitido, senão prescrito, adotar uma vitalidade dramática, agrupar as figuras de modo que as mostre atuando em uma situação determinada" (HEGEL, 1954, p. 94). Assim, a narrativa de Ovídio e os detalhes expressivos com que o poeta nos conta o mito sugerem a Ticiano a dramaticidade que interessava ao seu estilo próprio. Note-se que, fugindo a qualquer noção de imobilidade, o pintor escolhe não um momento da narrativa em que as personagens estejam, por assim dizer, casualmente em movimento, mas procura captar o exato instante de ação mais vigorosa, o que lhe permite a expressão dos sentimentos com grande intensidade – destaca-se então o rosto assustado da jovem, que olhando para o céu revolto descobre os cupidos, em contraste com o olhar tranquilo do touro, isto é, do próprio Júpiter, que encara significativamente o espectador. O desespero da princesa raptada, aliás, se expressa não só em seu rosto, mas em toda sua postura corporal; além disso, a mantilha vermelha que traz na mão direita, ondulante ao vento, revela não apenas sua procedência nobre, mas sobretudo seu estado de espírito.

Para além do relevo dramático, é notável que a escolha de tal cena não se dá apenas pela oportunidade que oferece de apresentar o momento de maior tensão no desenrolar da fábula, mas, sobretudo, pela virtude precisa que tem de condensar significativamente, em uma única imagem, todo o percurso narrativo do mito – eis o que aproxima com clareza Ticiano de Ovídio.

Conforme observa Hegel (1954, p. 96),

> A pintura não pode oferecer o desenvolvimento de uma situação, de um acontecimento, de uma ação, como a poesia

> ou a música, em uma *sucessão* de estados diversos, senão em um só momento. Daí nasce uma reflexão simples: e é a de que o conjunto da situação ou da ação, de certo modo sua essência, deve representar-se por este único instante. Por conseguinte, é preciso eleger o momento no qual o que precede e o que segue se concentram em um único ponto.

Assim, o pintor deve selecionar, dentre as possibilidades figurativas que o enredo lhe põe à disposição, um instante especial capaz de mostrar a série de ações encadeadas que formam o acontecimento como um todo, um instante no qual a narrativa inteira se resume e através do qual se pode sugerir a sucessão de imagens que a compõem antes e depois desse preciso instante – um momento em que se dá a ver ainda o passado, ao mesmo tempo em que o futuro se projeta no presente fugaz fixado na tela. Em outras palavras, vale dizer que, nesse caso, a fim de poder representar a ocorrência sequencial de eventos parciais que compõem um todo narrativo, a pintura, bem como as demais artes plásticas, que por definição se insere no campo das "artes espaciais", deve necessariamente incorporar a seus meios de expressão características próprias das chamadas "artes temporais", como a poesia e a música. É de fato o que faz Ticiano em sua transposição d'*O rapto de Europa* a partir do poema de Ovídio, buscando "a equivalência na diferença", alicerce e ponto de partida para todo tipo de tradução – seja interlingual, intralingual ou intersemiótica –, conforme o clássico postulado de Roman Jakobson (2001, p. 64-65).

REFERÊNCIAS

CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature*. 9 ed. Trad. Joseph B. Solodow. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Trad. de la edición francesa de Charles Bénard por H. Giner de los Ríos. t. II. Buenos Aires: El Ateneo, 1954.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 18 ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

OVIDE. *Les métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. t. I, livres I-V. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. M. M. B. du Bocage. Introd. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2007.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. 2 ed. Trad. Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.

SÉGUIER, Jaime de (dir.). *Dicionário prático ilustrado*. Edição actualizada e aumentada por José Lello e Edgar Lello. t. III: história e geografia. Porto: Lello & Irmão, 1966.

Ilustrações

Figura 1:

TICIANO. *O rapto de Europa*. 1560-62 (óleo sobre tela, 178 x 205 cm). Museu Isabella Stewart Gardner, Boston. Disponível em <http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=room:1773. Acesso em 29 de maio de 2012.

Figura 2:

Europa e o touro. séc. I d. C. (afresco da "Casa de Jasão", Pompeia). Museu Arqueológico Nacional, Nápoles. Disponível em <http://museoarcheologiconazionale.campaniabeniculturali.it/itinerari-tematici/nel-museo/collezioni-pompeiane/RIT_RA35?searchterm=europa>. Acesso em 29 de maio de 2012.

Figura 3:

VOUET, Simon. *O rapto de Europa*. c. 1640 (óleo sobre tela, 179 x 141,5 cm). Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid. Disponível em <http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/48>. Acesso em 29 de maio de 2012.

Mito e tragédia no Édipo freudiano

Carlota Ibertis·

Na *Interpretação dos sonhos*, Freud defende que o fator decisivo da aceitação universal da tragédia de Sófocles reside no enredo. Todavia, e a despeito da própria avaliação de Freud, é possível uma leitura freudiana da obra em que a dimensão trágica adquira maior relevância. Com base nas distinções de Albin Lesky acerca do conceito do trágico (visão cerradamente trágica do mundo, conflito trágico cerrado e situação trágica) e na interpretação de Jean-Pierre Vernant, examinamos aspectos do pensamento freudiano, evidenciando uma perspectiva trágica em torno da subjetividade que justifica uma outra interpretação de *Édipo Rei*. Para tanto, em primeiro lugar, consideramos nuances da leitura que faz Freud da obra de Sófocles, valorizando o enredo mítico. Em segundo lugar, propomos uma outra leitura possível na perspectiva da teoria freudiana, mas que, diferentemente da anterior, salienta a dimensão trágica.

1. O Mito grego na teorização freudiana

No fim do século XIX europeu, época conturbada de mudanças e de premonições perturbadoras, a constatação darwiniana, de que o homem é um ser com um pé no reino animal, traz à tona, mais uma vez, a reflexão sobre o racional e o irracional na sua natureza. Aqueles que reconhecem os aspectos irracionais na essência humana encontram, no mito, uma forma plástica de expressão além de uma via privilegiada de exame. Diversos autores[1], entre os quais encontramos Freud, recorrem à Grécia arcaica para dar conta de uma realidade que não se encaixa nos moldes do racionalismo moderno.

· Professora Adjunta da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH/UFBA). Atual coordenadora do GT Filosofia e Psicanálise da ANPOF.

1 Em *Viena fin-de-siècle*, Schorske menciona Freud, Nietzsche e Klimt como exemplos paradigmáticos.

Esses pensadores do fim de século viram-se para a Grécia anterior à chamada "passagem do mito ao *lógos*", momento pré-filosófico no qual reina o mito como explicação da realidade e como norma para o comportamento do homem grego. Trata-se de uma idade heroica que exalta todo o humano e cujo valor mais alto reside na máxima realização das propriedades da nobreza guerreira: beleza, astúcia, força, coragem, poder, etc. (JAEGER, 1957, p. 32 e ss.). A esse respeito, pode-se afirmar que Freud enxerga, na mitologia grega, a pintura perfeita dos impulsos humanos, ao tempo que, na tradição religiosa hebraica, ele identifica a manifestação clara da exigência cultural contra aqueles. Enquanto esta nutre o pensamento freudiano em torno da moralidade e a sua correspondente instância psíquica, a grega – em sua fase mitológica – inspira a reflexão acerca das paixões humanas.

De forma mais específica, na visão de Freud, o caráter imanente dos deuses gregos presta-se para figurar sentimentos, desejos e pulsões humanos. Assim, a intuição grega, plasmada em imagens e em narrativa, é aproveitada pelo fundador da psicanálise na construção do sistema teórico, adotando os nomes de deuses e herois gregos como técnicos. A intuição poética é posta a serviço do trabalho científico para explicar o funcionamento do psiquismo: por uma parte, certamente como inspiração e como veículo de expressão de uma nova maneira de compreender o ser humano; por outra, como objeto confirmatório da sua teoria, defendendo que o sentido dos mitos deve ser buscado pois permanece inconsciente, oculto nas diversas tramas.

Com efeito, a força simbólica do mito consiste, para Freud, em ser a manifestação de um sentido latente. Freud racionaliza o conteúdo do mito, ao inseri-lo num contexto explicativo-sistemático completamente diferente do original. Trata-se de compreender o mito como “sintoma”, entendendo-o, não como signo de doença, mas como formação de compromisso entre o poder da censura exercido pela cultura e o poder das pulsões. Assim, para Freud, por trás do seu véu narrativo, o mito é reflexo da vida pulsional. No caso de Édipo, a história figura o complexo nuclear constitutivo do psiquismo.

2. Freud, leitor de *Édipo Rei*

Do ponto de vista hermenêutico, toda interpretação diz tanto do intérprete como do interpretado. Por isso, a ninguém surpreende que de todas as histórias que fazem parte da mitologia e depois passam à tragédia, a de Édipo seja a que mais chama a atenção de Freud, que enxerga nela a confirmação das suas hipóteses fundamentais. Em consonância, ele considera que a chave do sucesso reside no mito singular em detrimento da expressão do destino, característica comum às tragédias em geral. Em palavras de Freud[2]:

> ...seu efeito não está no contraste entre o destino e a vontade humana, mas deve ser procurado na natureza específica do material com que esse contraste é exemplificado. (FREUD, IE, s/d)[3]

Essa afirmação torna-se inteligível se considerada a história do rei Édipo como representação narrativa da realização dos desejos infantis recalcados, bases da organização psíquica. E é, justamente, essa relação de representação, o que explicaria o efeito comovedor da versão trágica. Dito de outra maneira, aos olhos de Freud, *Édipo Rei* é a confirmação paradigmática do complexo psíquico homônimo, consistindo, nisto, o segredo da sua repercussão universal. Freud se pronuncia como um leitor culto do século XIX, mas certamente, também, como teórico de uma nova disciplina que

---

2 Neste trabalho foram cotejadas as versões em português e castelhano da *Edição Eletrônica da Imago* (doravante IE) e de *Amorrortu* (doravante AE), respectivamente, com o texto em alemão da *Studienausgabe* (doravante SA) da *Interpretação dos Sonhos* e da *Gesammelte Werke* (doravante GW) da *XXI Conferência de Introdução à Psicanálise*. As citações vão seguidas da indicação da edição, volume e página quando não se trata da edição eletrônica.

3 "...die Wirkung der griechischen Tragödie nicht auf dem Gegensatz zwischen Schicksal und Menschenwillen ruht, sondern in der Besonderheit des Stoffes zu suchen ist, an welchem dieser Gegensatz erwiesen wird." (FREUD, SA, II, 266-267). A tradução ao castelhano evidencia nosso ponto: "...el efecto trágico de la obra griega no está en la oposición misma entre el destino y la voluntad humana, sino en el peculiar carácter de la fábula en que tal oposición se objetiva. (FREUD, AE, IV, 271)

ainda precisa ganhar carta de cidadania. Como sabido, na época de Freud, as teses acerca da sexualidade infantil são fortemente resistidas, requerendo especial cuidado por parte de Freud para serem apresentadas perante a comunidade científica da época. Nesse sentido, a cultura grega e, em especial, o mito de Édipo resultam em recursos inestimáveis.

Todavia, ainda acerca da maneira de Freud interpretar a obra, na XXI das *Conferências de Introdução à psicanálise,* ele introduz novas considerações:

> Uma coisa surpreendente é que a tragédia de Sófocles não suscita um repúdio indignado na platéia [...] Basicamente, trata-se, pois, de uma obra amoral: absolve os homens de responsabilidade moral, mostra os deuses como promotores do crime e demonstra a impotência[4] dos impulsos morais dos homens que lutam contra o crime. Facilmente poder-se-ia supor que o conteúdo da lenda tivesse em vista incriminar os deuses e o destino; e, nas mãos de Eurípides, crítico e inimigo dos deuses, provavelmente ter-se-ia tornado uma incriminação. Com o devoto Sófocles, todavia, não há lugar para uma aplicação dessa espécie. A dificuldade então é superada através do piedoso sofisma segundo o qual submeter-se à vontade dos deuses constitui a mais elevada moralidade, mesmo quando isto conduza ao crime. Não consigo pensar que essa moralidade seja um ponto forte na peça; aliás, não tem nenhuma influência em seu efeito. Não é a ela que o expectador reage, mas ao sentido e ao conteúdo secreto da lenda. (FREUD, IE, s/d)[5]

---

4 Na tradução da Imago figura "importância" por "*Ohnmacht*", o que evidentemente é um erro tipográfico.

5 "Es ist zu verwundern, daß die Tragödie des Sophokles nicht vielmehr empörte Ablehnung beim Zuhörer hervorruft [...] Denn sie ist im Grunde ein unmoralisches Stück, sie hebt die sittliche Verantwortlichkeit des Menschen auf , zeigtgöttliche Mächte als die Anordner des Verbrechens und die Ohnmacht der sittlichen Regungen des Menschen, die sich gegen das Verbrechen wehren. Man könnte leicht glauben, daß der Sagenstoff eine Anklage der Götter und des Schicksals beabsichtige, und in den Händen des kritischen, mit den Göttern zerfallenen, Euripides wäre es wahrscheinlich eine solche Anklage geworden. Aber beim gläubigen Sophokles ist von dieser Verwendung keine Rede; eine fromme Spitzfindigkeit, es sei die höchsteSittlichkeit, sich dem Willen der Götter, auch wenn er Verbrecherisches anordne, zu beugen, hilft über die Schwierigkeit

Nesse parágrafo, é possível perceber de forma mais nuançada a reação de Freud perante o texto sofocleano. Não se trata apenas de valorizá-lo como confirmação da tese sobre o complexo, mas de rejeitar o que ele compreende ser o sentido moral da peça: a afirmação da necessidade de se subordinar à vontade dos deuses ou, em termos freudianos, a sujeição às pulsões. Entendida como tragédia de destino, *Édipo Rei* vai de encontro à concepção freudiana, que compatibiliza determinismo e responsabilidade bem como a sua aposta na eficacia terapêutica da psicanálise.

Apesar de postular que as vivências psíquicas são determinadas, a teoria também afirma, por uma parte, que cada um é responsável por tudo que acontece no psiquismo; por outra, que existe – por menor que seja – a possibilidade de mudança. Enquanto teórico e criador de um mêtodo terapêutico, Freud não pode concordar com uma pretensa posição fatalista. No que concerne a essa questão, Freud chega a defender a responsabilidade do indivíduo pelo conteúdo imoral de seus sonhos. De acordo com isso, cada um é responsável pelos seus impulsos tanto quanto pelos valores e ideais, ambos em contínua tensão. Assim, por um lado, Freud reivindica a peça devido ao enredo, espelho dos conteúdos psíquicos inconscientes; por outro, ele a rejeita pela suposta afirmação fatalista do destino.

Sobre o espectador de *Édipo Rei*, Freud prossegue, retornando ao conteúdo do mito e fazendo-o corresponder com conteúdo psíquico inconsciente:

> Reage como se, por auto-análise, tivesse reconhecido o complexo de Édipo em si próprio e desvendado a vontade dos deuses e do oráculo como disfarces enaltecidos de seu próprio inconsciente. É como se fosse obrigado a recordar os dois desejos — eliminar o pai e, em lugar deste, desposar a mãe — e horrorizar-se com esses mesmos desejos. (FREUD, IE, s/d)[6]

---

hinweg. Ich kann nicht finden, daß diese Moral zu den Stärken des Stückes gehört, aber sie ist für die Wirkung desselben gleichgültig. Der Zuhörer reagiert nicht auf sie, sondern auf den geheimen Sinn und Inhalt der Sage." (FREUD, GW, XI, 343).

6 "Er reagiert so, als hätte er durch Selbstanalyse den Ödipuskomplex in sich erkannt und den Götterwillen sowie das Orakel als erhöhende

Mais uma vez, a aceitação da obra explica-se pelo enredo no seu caráter de espelho do inconsciente. Dito mais precisamente: o que comove obedece ao fato do espectador reconhecer em si tais desejos e também a culpa que eles acarretam. Freud acrescenta:

> E o espectador compreende as palavras do dramaturgo, como se elas fossem dirigidas a ele: 'Tu estás lutando em vão contra a tua responsabilidade, e estás declarando em vão o que fizeste em oposição a essas intenções criminosas. És culpado por não teres conseguido destruí-las; elas ainda persistem em ti, inconscientemente.' (FREUD, IE, s/d)[7]

Nesse ponto, Freud introduz uma fresta entre o que ele afirma que o texto diz e a interpretação que ele supõe no espectador. Com efeito, Freud, umas linhas antes, denuncia que a tragédia tira responsabilidade a Édipo pelos seus atos ao apresentá-los como resultado da fatalidade; umas linhas após, descreve o que ele acredita ser a recepção do espectador, quem entenderia a pretensa mensagem do autor como reafirmação da culpabilidade pelos desejos edipianos.

Em nossa opinião, as sutis diferenças indicadas nas referências freudianas a *Édipo Rei* fazem eco das preocupações teóricas dos diferentes momentos em que foram enunciadas. O primeiro trecho acima citado é a primeira menção do complexo e da peça homônima em texto publicado, a *Interpretação dos Sonhos* de 1900, obra considerada inaugural da teoria psicanalítica[8]. À

Verkleidungen seines eigenen Unbewußten entlarvt. Als ob er sich der Wünsche, den Vater zu beseitigen und an seiner Statt die Mutter zum Weibe zu nehmen, erinnern und sich über sie entsetzen müßte." (FREUD, GW, XI, 343)

7 "Er versteht auch die Stimme des Dichters so, als ob sie ihm sagen wollte: Du sträubst dich vergebens gegen deine Verantwortlichkeit und beteuerst, was du gegen diese verbrecherischen Absichten getan hast. Du bist doch schuldig, denn du hast sie nicht vernichten können; sie bestehen noch unbewußtin dir." (FREUD, GW, XI, 343)

8 Referências anteriores de Freud ao assunto foram encontradas na sua correspondência com Fliess e datam de 1897, quando ele se encontra envolvido com a sua autoanálise, donde extrai elementos para a elaboração teórica ligando sexualidade infantil e conteúdos

diferença da primeira, as citações subsequentes datam de 1917 – época em que a teoria já conta com relativa sedimentação, refletida no conjunto de trabalhos metapsicológicos e de técnica psicanalítica. Desse modo, nas citações entre 1900 e 1917, percebe-se uma variação no foco de atenção: o ponto salientado deixa de ser o triângulo pai-filho-mãe para destacar o conflito entre destino e responsabilidade, com base em considerações críticas em torno das possibilidades da psicanálise enquanto psicoterapia. Começa a delinear-se, aqui, uma posição em que Freud outorga maior relevância a questões próprias da dimensão trágica.

3. Uma leitura alternativa em chave freudiana

Vernant (1972), em sua conhecida crítica à interpretação freudiana, salienta na tragédia a pergunta angustiada sobre até que ponto o homem é fonte das suas ações. De acordo com isso, o efeito trágico reside na visão do homem como ator e atuado, culpável e inocente, na dúvida sobre se o destino humano está nas próprias mãos ou nas dos deuses. Vinculado a isso, interessa observar que, para Vernant, o contexto histórico fornece a chave de compreensão: a tragédia marca o primeiro momento de reflexão acerca da responsabilidade e da capacidade de influenciar o destino político e pessoal. Incipiente e hesitante, tal reflexão testemunha a incerteza do grego em torno do conflito entre destino e responsabilidade como possibilidades opostas.

Apesar das afirmações de Freud na *Interpretação dos Sonhos*, defendemos que o ponto de vista da teoria freudiana não é incompatível com a interpretação de Vernant. Em outras palavras, acreditamos ser possível conceber *Édipo Rei* na perspectiva freudiana como questionamento do determinismo psíquico. Para melhor esclarecer nossa leitura recorremos a Lesky.

Segundo esse autor, os termos nos quais o conflito trágico se manifesta podem ser ou os deuses em oposição ao homem, ou tendências que, como verdadeiros adversários, se opõem no próprio interior do homem:

---

inconscientes presentes, ainda que não completamente explicitados na *Interpretação dos sonhos*.

> ... a verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontroláveis forças obscuras, a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando. (LESKY, 1990, p. 138)

De acordo com isso, se, na perspectiva freudiana, o mito significa a força e a natureza das pulsões e, nomeadamente, os deuses representam os impulsos inconscientes, podemos dizer que à tragédia grega cabe exprimir o conflito, inerente ao homem, entre pulsões e imperativos culturais e morais. Os seguintes comentários de Lesky à concepção de Sófocles em relação ao homem poderiam ser aplicados, com as devidas mudanças, à maneira freudiana de compreendê-lo:

> ...vê o homem[...] numa irremediável oposição com os poderes que regem o mundo, que, também para ele, são divinos. Sua religiosidade não é menos profunda que a de Ésquilo, mas é de natureza inteiramente diversa. Encontra-se mais próxima da expressão délfica que, com o "Conhece-te a ti mesmo", dirige o homem aos limites de sua essência humana. (LESKY, 1990, p. 141)

Nesse ponto, a leitura de Lesky de *Édipo Rei* difere da de Freud, que interpreta a obra de modo muito mais conservador como simples apologia da religiosidade tradicional. Entretanto, as observações de Lesky quanto à resistência do homem perante "as forças obscuras" deixam vislumbrar uma aproximação com as teses freudianas acerca do conflito entre consciência e inconsciente[9].

Como afirma Vernant, os espectadores gregos perguntam-se se o destino depende da vontade dos deuses ou da sua própria vontade. De modo análogo, podemos conceber os espectadores freudianos debatendo-se entre a consciência, que os faz donos dos seus destinos, e o inconsciente, que lhes arrebata essa possibilidade, sem terem certeza do desfecho. Teses como as de

---

[9] Em termos da segunda tópica, o conflito consiste na tensão entre os impulsos do *Id* e os imperativos superegoicos que o *Ego* tenta conciliar. Embora algumas leituras da teoria freudiana que enfatizam o papel do *Ego* tenham como consequência enfraquecer o caráter conflitivo da *psique*, acreditamos com Philip Rieff (1979) que o conflito é um traço definidor da concepção freudiana.

Vernant e de Lesky, que enxergam a tragédia como a ruptura da certeza acerca da inevitabilidade do destino determinado pelos deuses, trazem à tona, no caso específico de Édipo, a relação entre autoconhecimento e autodeterminação que a leitura da obra de Sófocles, focada na indagação de Édipo, evidencia. Resulta pertinente, o seguinte comentário de Freud:

> A obra do dramaturgo ateniense mostra a maneira como o feito de Édipo, realizado num passado já remoto, é gradualmente trazido à luz por uma investigação engenhosamente prolongada e restituído à vida por meio de sempre novas séries de provas. Nesse aspecto, tem certa semelhança com o progresso de uma psicanálise. (FREUD, IE, s/d)[10]

Nesse parágrafo podemos enxergar um Freud apreciando a obra de uma forma que não transparece quando considerada a sua tese da relevância do enredo. Édipo apresenta-se, então, como heroi em busca do saber de si.

Não pretendemos ignorar a interpretação freudiana de *Édipo Rei* centrada na dimensão mítica, mas, examinar aspectos menos conhecidos dela que esboçam uma leitura alternativa. Se, ao invés de lê-la como tragédia de destino, a lemos como peculiar "história de uma investigação da verdade"[11], obtemos um novo ângulo de aproximação com a psicanálise, entendida como forma de autoconhecimento em busca do domínio de si. As condições conflitiva e inconsciente, constitutivas da *psique* recomendam obediência ao mandamento délfico do "Conhece-te a ti mesmo". Justamente, o sentido do processo de análise reside no árduo percurso por descobrir o inconsciente e, assim, poder apropriar-se

---

10 "Das Werk des attischen Dichters stellt dar, wie die längst vergangene Tat des Ödipus durch eine kunstvoll verzögerte und durch immer neue Anzeichen angefachte Untersuchung allmählich enthüllt wird; es hat insofern eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Fortgang einer Psychoanalyse." (FREUD, GW, XI, 342)

11 Em *A verdade e as formas jurídicas,* Foucault caracteriza *Édipo Rei* desse modo. No presente texto, adotamos essa tese, sem nos determos nos aspectos político-jurídicos salientados por Foucault.

tanto de impulsos como de ideais e, então, poder dirimir entre eles[12].

Com o intuito de avançar na aproximação aqui proposta entre o trágico e a psicanálise, recorremos, mais uma vez, a Lesky. Embora definir o trágico com base na noção de conflito seja de consenso, não é o mesmo quando se trata de especificar o modo em que o conflito se apresenta. Face à variedade de concepções acerca da essência do trágico desenvolvidas ao longo da história, ele introduz a distinção conceitual entre "visão cerradamente trágica do mundo", "conflito trágico cerrado" e "situação trágica", considerando-as todas possibilidades autênticas do trágico que se origina na experiência dolorosa da existência humana (LESKY, 1990, p. 32) .

De acordo com o autor, a primeira, a "visão cerradamente trágica do mundo" concebe o mundo como lugar de "aniquilação absoluta": sem qualquer solução possível para as forças e os valores que se contrapõem e inexplicável por qualquer sentido transcendente. A segunda, "o conflito trágico cerrado", aborda uma ocorrência parcial, ela própria sem saída para a destruição final, mas que acontece no seio do mundo que pode ter um sentido e que permite vislumbrar soluções em outros planos. Por último, "a situação trágica" envolve forças contrárias em oposição para a qual o homem não conhece solução, encaminhando-se para a destruição. Porém, tal falta de escapatória não é definitiva e pode ser revertida. Desse modo, as três categorias desenham um movimento em que a oposição das forças contrárias vai se tornando gradativamente menos radical ou absoluta.

No concernente à relação entre as categorias de Lesky e Freud, é importante notar uma diferença entre a peça sofocleana e a concepção deste último. Enquanto a tragédia clássica define a história de Édipo como conflito trágico fechado (LESKY, 1990, p. 142), a psicanálise visa tirar o caráter fechado do complexo

[12] Todavia, para que a tomada de consciência no processo analítico torne possível a mudança, é necessário que venha acompanhada por uma descarga de afeto. Isso, obviamente, remete ao estabelecido por Aristóteles, na *Poética,* acerca do prazer trágico depender da catarse provocada por emoções de temor e piedade. A esse respeito, William Marx (2012) afirma que o espírito da tragédia ática sobrevive através do fenômeno catártico em manifestações tão afastadas da literatura como a psicanálise.

edipiano, reconduzindo-lo ao patamar da categoria mais flexível de "situação trágica" pelo efeito da verdade descoberta em análise. Com efeito, trazer o recalcado à consciência conquista a capacidade de lidar com o conflito, pois dessa forma, os pólos deste equiparam-se, podendo o sujeito decidir a favor de um ou do outro. Assim, na perspectiva freudiana, reconhecido o conflito, cabe a possibilidade de escolher. O conflito não deixa de ser entre tendências e forças inconciliáveis, porém, não se trata mais de um conflito fechado devido à possibilidade de decidir o rumo da ação.

Considerações Finais

Em relação a *Édipo Rei*, a interpretação de Freud que ficou conhecida é a apresentada na *Interpretação dos Sonhos*, em que o autor identifica o mérito da obra no enredo, núcleo do mito. Contudo, referências posteriores do mesmo Freud trazem elementos para uma compreensão menos linear da sua posição. Com base em tais referências, apresentamos nuanças das diversas questões freudianas subjacentes à interpretação da obra bem como a perspectiva trágica implícita na teoria. Em termos muito gerais, quando a atenção freudiana se concentra em aspectos concernentes às técnica e clínica analíticas, manifesta-se de forma patente a dimensão trágica constituída pelo questionamento e incerteza em torno do grau em que a ação é determinada, apontados por Vernant e Lesky como definidores do gênero trágico. Ao contrário, quando o acento recai nos aspectos teóricos, essa dimensão resulta obscurecida pela postulação das teses sobre a sexualidade infantil e sua vinculação com o mito de Édipo. Para finalizar, ao examinar a possibilidade de uma leitura alternativa de *Édipo Rei*, apontamos, como tarefa a empreender, a temática acerca do alcance do processo analítico.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *El arte poética*. Trad. José Moya Minuin. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1973.

FREUD, Sigmund. Die Traumdeutung. In: *Studienausgabe*, II. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1982.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, IMAGO, s/d.

FREUD, Sigmund. La Interpretación de los sueños. Traducción Etcheverry. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, IV, 1976.

FREUD, Sigmund. Vorlessungen zur Einfürung in die Psychoanalyse. In: *Gesammelte Werke,* XI. Frankfurt: Fischer Verlag, 1986.

FREUD, Sigmund. Conferências de Introdução à Psicanálise. Tradução de José Luis Meurer. In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, IMAGO, s/d.

FREUD, Sigmund. Conferencias de Introducción al Psicoanálisis. Traducción de Etcheverry. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, XVI, 1976.

JAEGER, W. *Paidéia: Los Ideales de la cultura Griega*. Trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México: FCE, 1957.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MARX, William. *Le tombeau d'Oedipe: pour une tragédie sans tragique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

RIEFF, Philip. *Freud: Pensamento e Humanismo*. Trad. Silvana Borin Mirachi. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. Oedipe sans complexes. In: VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. vol.1. Paris: François Maspero, 1972.

Entre o oráculo e a esfinge: Freud e *Édipo Rei*

Suely Aires*

A despeito da associação corrente entre o termo Édipo e a psicanálise freudiana, por meio do conceito de complexo de Édipo, o presente texto não pretende considerar a formulação freudiana em sua relação ao psiquismo humano – tema por excelência dos estudos psicanalíticos. Buscarei discutir o uso que Freud faz da tragédia de Sófocles – *Édipo Rei* – por um viés particular, o qual inclui e situa o oráculo e a esfinge como figuras centrais.

Na obra freudiana podemos situar quatro diferentes momentos de referência a Édipo – e aqui uso o termo Édipo para me referir tanto à tragédia, quanto ao mito, quanto ao complexo, ou seja, como conceito no campo da psicanálise: (1) em relação à teoria dos sonhos (1900); (2) em relação ao pai totêmico (*Totem e Tabu*, 1913); (3) referido ao mecanismo de identificação, em um uso claramente conceitual do Édipo (*Psicologia das Massas e Análise do Eu*, 1921) e (4) em referência ao Complexo de Castração, momento em que Freud já não se atém à tragédia, fazendo girar seu conceito – complexo de Édipo – sobre outro conceito, complexo de castração. Cabe destacar que não há nenhum artigo dedicado inteiramente à elucidação ou definição do Complexo de Édipo, estando o conceito freudiano disperso ao longo de sua produção[1].

Considerando que nossa proposta situa-se em relação ao uso freudiano da tragédia, me limitarei ao primeiro momento – a teorização sobre os sonhos – por uma razão particular: é por meio

* Psicóloga. Doutora em Filosofia da Psicanálise (Unicamp). Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

1 Apesar de ter como título *A Dissolução do Complexo de Édipo*, o artigo de 1924 não aborda a construção do conceito ou sua relação com a tragédia grega, limitando-se a discutir a importância do fenômeno no período sexual da primeira infância, apresentando-o como uma descoberta psicanalítica.

da fala de Jocasta[2] sobre os sonhos dos homens em partilhar o leito materno (SÓFOCLES, *Édipo Rei*, v. 977-983) que Freud insere sua primeira referência teórica explícita à tragédia. Efetivamente, a primeira menção freudiana à tragédia *Édipo Rei* se faz em sua correspondência privada com Wilhelm Fliess, dois anos antes da escrita d' *A Interpretação dos Sonhos*. No trecho, que destacaremos a seguir, Freud refere-se tanto à lenda grega quanto à plateia, ou seja, à apresentação teatral da tragédia, distinguindo, portanto, mito e tragédia[3]. Em carta datada de 15 de outubro de 1897, Freud, ao relatar aspectos de sua autoanálise, considera:

> Uma única ideia de valor geral despontou em mim. Descobri, também em meu próprio caso, [o fenômeno] de me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância [...] Se assim for, podemos entender o poder de atração do *Oedipus Rex*, a despeito de todas as objeções que a razão levanta contra a pressuposição do destino; [...] a lenda grega capta uma compulsão que todos reconhecem, pois cada um pressente sua existência em si mesmo. Cada pessoa da plateia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada uma recua, horrorizada, diante da realização de sonho ali transplantada para a realidade, com toda a carga de recalcamento que separa seu estado infantil do estado atual. (FREUD apud MASSON, 1986, p. 273)

Como dito anteriormente, no campo teórico, a menção a Édipo surge em *A Interpretação dos Sonhos*, em um uso já direcionado para sua teorização de período. Freud refere-se ao papel desempenhado pelos pais na constituição da neurose

---

2 Jocasta: "O que teria a temer um mortal, joguete do destino, que nada pode prever com certeza? Viver ao acaso, como se pode, é de longe ainda o melhor. Não temas o himeneu com uma mãe: muitos mortais já partilharam em sonho o leito materno. Quem dá menos importância a tais coisas é também quem mais facilmente suporta a vida" (SÓFOCLES, *Édipo Rei*, v. 977-983). Todas as traduções das peças de Sófocles são de Donaldo Schüller.

3 Indico aos interessados nessa discussão o livro de Ana Lúcia Lobo, *Freud, a presença na Antiguidade clássica*, em que a autora discute e distingue as referências freudianas ao mito e à tragédia de Édipo, dentre outros modos de presença da antiguidade clássica na teorização freudiana.

infantil, mais precisamente o amor da criança por um dos genitores e a concorrência e ódio em relação ao outro. Considera que essa disposição, verificada em sua experiência clínica, não se apresenta apenas entre os neuróticos, mas mostra-se para toda e qualquer criança. Nesse ponto Freud recorre a uma *lenda da Antiguidade clássica* para confirmar sua descoberta, dando à mesma caráter universal: "O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e o drama de Sófocles" (FREUD, [1900] 1977, p. 277) e, logo em seguida, apresenta ao leitor uma versão resumida da tragédia de Sófocles, destacando o sonho de Jocasta. Por fim, conclui que a lenda brotou de algum material onírico que tinha como conteúdo a aflitiva relação entre a criança e seus pais. Referindo-se ao texto de Sófocles, Freud destaca:

> Num ponto em que Édipo, embora não tenha sido ainda esclarecido, começou a se sentir perturbado pela sua recordação do oráculo, Jocasta o consola fazendo referência a um sonho que muitas pessoas têm, ainda que, conforme julga ela, não tenha o mesmo nenhum significado. [...] Isso é nitidamente a chave da tragédia [...] (FREUD, [1900] 1977, p. 279-280)

O sonho – por meio das palavras de Jocasta – é a chave interpretativa que Freud utiliza para abordar a tragédia de Sófocles no campo da psicanálise, dando ao mito o caráter de revelação da verdade humana: parricídio e incesto são as bases do desejo infantil – e da tragédia. Considerarei, em concordância com diversos autores (VERNANT, 2000; LOBO, 2004; FOUCAULT, 2006; dentre outros), que a tragédia *Édipo Rei* é um drama da identidade – e aqui sigo um caminho distinto do de Freud. Édipo desconhece de quem é filho, quem é, busca a si próprio, faz imprecações contra outro, o assassino de Laio, sendo ele mesmo o perpetrador desse crime; reconhece-se e perde-se no mesmo ato trágico. Tomemos isso, no entanto, de modo mais pormenorizado no corpo da tragédia.

A tragédia de Sófocles inicia-se com um grupo de crianças acompanhado de um sacerdote de Zeus – deus máximo – que se encontra ajoelhado, em súplica por Édipo, aquele que pode libertá-los da Peste. Já no momento inicial da tragédia, na fala do sacerdote, relembra-se que Édipo foi aquele que os libertou da Esfinge, devoradora de jovens. Em ambas as situações,

associativamente vinculadas pelo sacerdote, o porvir de Tebas está ameaçado: as mulheres já não engendram filhos, os jovens são devorados. O sacerdote destaca a sabedoria de Édipo em seu não saber: "Nada tinhas ouvido da boca de nenhum de nós, não havias recebido nenhuma instrução [...] Que a voz de um deus te inspire ou que um mortal te instrua, não importa!" (*Édipo Rei*, v. 37-38; 42-43). Diante do apelo, Édipo recorre (na verdade, já havia recorrido) ao oráculo de Delfos, enviando Creonte ao templo de Apolo. Delineiam-se os elementos de indicação da verdade, ponto de partida da tragédia.

Édipo Rei é considerada por Aristóteles (na *Poética*) a tragédia mais perfeitamente constituída e equilibrada entre seus diversos elementos: narrativa da obra, estrutura dos atos e catarse. Ainda segundo Aristóteles, a tragédia deve se apresentar segundo três pontos de ação: a *anagnórisis* – reconhecimento, passagem do ignorar ao conhecer –, a *peripécia* – inversão ou mutação dos fatos – e a *catástrofe* – "uma ação perniciosa e dolorosa" (ARISTÓTELES, *Poética*, 1452 b 9). A criação magistral da tragédia de Sófocles se deve ao fato de a *anagnórisis* se dar juntamente com a *peripécia*; ou seja, o reconhecimento ocorrer conjuntamente com a mudança de direção dos eventos ou, mais precisamente, ser o conhecimento aquilo que provoca as reviravoltas do drama.

Retomemos o texto de Sófocles: Creonte traz a mensagem de Delfos – deve-se "limpar a imundície que corrompe este país, e não deixá-la crescer até que se torne inextirpável" (*Édipo Rei*, v. 96-97). De novo, encontra-se o porvir em jogo. No contexto da peça, trata-se de encontrar o assassino ou os assassinos de Laio. Édipo questiona a razão de não haverem realizado a investigação sobre o crime no período e, mais uma vez, é a figura da Esfinge que retorna na trama, motivo de preocupação dos tebanos em relação aos seus jovens, sendo necessário olhar para frente e não para trás. Édipo compromete-se a retomar o caso, voltar ao passado para identificar o assassino, pois "defendendo Laio é também a mim que sirvo" (v. 141). A ligação entre presente e passado[4] faz sua primeira torção, cujo ápice é a imprecação feita por Édipo.

> A todo aquele dentre vós que souber sob o braço de quem tombou Laio, o filho de Lábdaco, ordeno revelar-me tudo.

[4] É interessante ver como diversas expressões na tragédia remetem a um passado que retorna.

> [...] Seja quem for o culpado, proíbo a todos, neste país onde tenho o trono e o poder, que o recebam, que lhe falem, que o associem às preces e aos sacrifícios, que lhe deem a menor gota de água lustral. Quero que todos, ao contrário, o lancem para fora de suas casas, como a imundície de nosso país: o oráculo augusto de Delfos há pouco me revelou isso. [...] e, se porventura viesse a admiti-lo conscientemente em meu lar, que eu sofra todos os castigos que minhas imprecações lançaram sobre outros. (v. 230-252)

Édipo, após a imprecação, chama Tirésias, cuja primeira fala, ao encontrar Édipo, em um ato de reconhecimento, é: "Ai de mim! Como é terrível saber, quando o saber de nada serve a quem o possui!" (v. 316-317), frase que caberia perfeitamente nos lábios de Édipo. Tirésias, em seguida, recusa-se a dar a informação solicitada, enfurecendo Édipo, que o ameaça. Diante da fúria e desrespeito de Édipo, ele, Tirésias, dá uma resposta, ainda que parcial.

> Tu reinas; mas tenho também meu direito, que deves reconhecer, o direito de responder-te ponto por ponto em minha vez, e esse direito é incontestavelmente meu. Não é a ti que sirvo, sirvo a Apolo [...] Tu me censuras de ser cego; mas tu, que vês, como não vês a que ponto de miséria te encontras nesta hora? E debaixo de que teto vives, em companhia de quem? Sabes ao menos de quem nasceste? [...] Então eu sou visto por ti como um tolo? No entanto, eu era um sábio aos olhos de teus pais. (v. 408-415; 435-436)

"Que pais? Espera! De quem sou o filho?" – diz Édipo. "Este dia te fará nascer e morrer ao mesmo tempo", responde Tirésias, acusando Édipo de ser o assassino de Laio (v. 437-438). Considerando que se trata de uma mentira com fins políticos, a mando de Creonte, Édipo questiona onde se encontrava Tirésias, o adivinho, quando a Esfinge ceifava vidas. Nesse contexto, afirma sua própria ignorância[5] e presença de espírito como mérito, em oposição ao adivinho. Tirésias se vai, conduzido por uma criança, e chega Creonte – segue-se uma longa discussão entre Édipo e Creonte, interrompida por Jocasta que, para apaziguar o ânimo do marido, revela detalhes da morte de Laio e do oráculo revelado

[5] "[...] eu, Édipo, ignorante de tudo". (v. 397)

quando do nascimento do filho, consternando Édipo ainda mais. O elemento de suspeita de Édipo é a encruzilhada, local da morte de Laio. O vaticínio sobre o filho que mataria o pai, sobre a descrição do abandono da criança – amarrada pelos tornozelos – não é escutada por Édipo. Nesse momento, ele reafirma ser filho de Pólibo de Corinto e de Mérope – reafirmação de desconhecimento diante de um saber.

Uma nova revelação de saber, aquela referente à sua filiação, só se dará posteriormente, quando da chegada de um servidor coríntio que busca o filho de Pólibo para relatar a morte real e conduzir o Édipo ao trono. Édipo aliviado diz do medo que sempre alimentou de matar o próprio pai e do temor ainda presente de compartilhar o leito materno. Nesse instante Jocasta tranquiliza Édipo, referindo-se ao sonho dos homens, sem maior significação, de partilhar o leito materno – trecho destacado por Freud e já apresentado no início desse texto. O coríntio revela então que não há laços de sangue que liguem Pólibo a Édipo, narrando parte de sua história. Édipo torna-se ainda mais curioso, e Jocasta tenta dissuadi-lo de sua busca por saber, questionando o valor das predições oraculares e exortando-o a que não dê atenção à fala do coríntio. O escravo que o salvou da morte, doando-o ao servidor coríntio, surge para confirmar a narrativa, afirmando-o filho de Laio, não sem um esforço de esquivar-se da verdade. Eis que as informações se completam e Édipo conclui:

> Oh! Ai de mim! Então no final de tudo seria verdade! Ah! Luz do dia, que eu te veja aqui pela última vez, já que hoje me revelo o filho de quem não devia nascer, o esposo de quem não devia ser, o assassino de quem não devia matar! (v. 1182-1185).

Destaquei a narrativa – por demais conhecida dos leitores – de modo a enfatizar as peripécias, como reviravoltas do saber, e duas figuras representativas do enigma, o oráculo e a esfinge, em relação à verdade. Cabe ao oráculo – em *Édipo Rei* – anunciar o que vai acontecer, em um movimento de desvelamento da verdade que não implica salvação, mas prefiguração do aniquilamento, "pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento" (SZONDI, 2004, p. 89), de que a cada desvelamento da verdade, novo enigma se lance, levando sempre ao mesmo fim. Também "não é trágico que o homem seja levado

pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano" (SZONDI, 2004, p. 89). O oráculo funciona, pois, como um elemento de ligação entre o saber divino e o saber humano, que pode não saber interpretá-lo ou ser levado a um engano.

Na tragédia que abordamos – em sua versão sofocleana – o oráculo de Delfos coloca-se como prévio à peça: já havia sido vaticinado a Laio que seu filho o mataria; já havia sido anunciado a Édipo que ele assassinaria seu pai e casaria com sua mãe. Esse anúncio precipita as ações de Laio, o abandono do filho, e de Édipo, a fuga de Corinto. Na versão de Sófocles, o oráculo não havia feito uma advertência a Laio, tal como consta nas versões de Ésquilo e Eurípides, mas tão somente diz de um fato consumado. Tendo o filho nascido, seria pelas mãos dele que Laio seria morto.

> Ao contrário da advertência, esse conhecimento não admite qualquer possibilidade de salvação. Não existe saída possível para ele. Essa consciência sugere que o rei deverá assassinar seu filho e, ao mesmo tempo, anuncia que isso será em vão: trata-se de salvação e aniquilamento unidos (SZONDI, 2004, p. 91).

Em relação a Édipo, o oráculo, perguntado sobre o passado – quem são os verdadeiros pais de Édipo – responde com um vaticínio sobre o futuro – ele matará o pai e casará com a mãe. No entanto, o oráculo não revela quem são estes mesmos pais, informação extremamente necessária para Édipo e cujo desconhecimento levará à ação trágica. Assim, a consulta ao oráculo se transforma de salvadora em aniquiladora: em vez de acabar com o desconhecimento acerca dos pais, faz disso a causa da peripécia que leva à catástrofe. Destacando a qualidade da criação de Sófocles, Aristóteles considera que "melhor é a ação executada na ignorância e seguida pelo reconhecimento: neste caso a repugnância está totalmente ausente e o reconhecimento causa pasmo" (*Poética*, 1454a). Em fuga, buscando evitar o assassinato de seu pai, Édipo acaba por impetrá-lo – segundo a versão de Eurípides, Laio se dirigia a Delfos para saber se seu filho continuava vivo. Duplo desconhecimento que serve de base para o confronto que leva à morte de Laio como ato trágico.

Por fim, terceira aparição do oráculo – já no tempo presente da tragédia: Creonte vai a Delfos e recebe uma mensagem

que parece indicar o que deve ser feito, encontrar o assassino de Laio e vingar sua morte. Trata-se de uma nova indicação do futuro, desta vez com uma aparente possibilidade de salvação. No entanto, no contato direto com Tirésias, o que parecia salvação para Tebas e para Édipo, revela-se como aniquilamento deste último: o assassino de Laio deve ser banido da *pólis*, imprecação de Édipo lançada sobre si mesmo, sem o saber.

Em uma nova junção entre salvação e aniquilamento, Édipo, aquele que salvou Tebas da Esfinge, da devoração dos jovens, torna-se causa da destruição de Tebas, por meio da Peste, que, entre suas formas, tem a infertilidade dos campos, rebanhos e mulheres – não há porvir para Tebas. A destruição causada por Édipo vincula-se à ação de ter vencido a esfinge, de receber como prêmio a mão de Jocasta, elemento de reconhecimento pela ação de salvamento de Tebas. Tebas e Édipo mostram-se ligados: não há porvir para Tebas; não há porvir para Édipo. Mesmo depois de morto, os restos mortais de Édipo serão utilizados como proteção contra Tebas[6], em prol de Atenas (SÓFOCLES, *Edipo em Colono*). Nesse contexto, Édipo encarna uma das figuras do apotropaico.

> Em grego, o termo *apotrópaios* refere-se ao que aparta o mal, ao ente tutelar; mas também qualifica o que provoca horror e repulsa. Da mesma maneira, *apótropos* é um qualificativo dado a quem se afasta dos homens, da sociedade — e ainda ao que se evita por horrendo, monstruoso, abominável. Designa ainda o ente protetor, aquele que afasta a desgraça. (SERRA, 2005, p. 548)

Eis um ponto de ligação entre Édipo e as figuras que destaquei nesta apresentação da tragédia. Em relação à linguagem, cabe destacar que o oráculo e a esfinge proferem enigmas, emblemas ambíguos, figuras de linguagem que demandam um ato de significação, em sua relação com a verdade. E nesse ato de significação lança-se Édipo, buscando o desvelamento da verdade, sem perceber que se institui no próprio lugar de divisão da linguagem entre presença e ausência. O oráculo e a esfinge são *loxias* – referência utilizada em relação a Apolo –, são oblíquos, enganadores: "o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um

[6] Após a imprecação, Édipo torna-se *homo sacer* (cf. AGAMBEN, 2002); condição confirmada pelo decreto de Creonte em momento posterior (cf. SÓFOCLES, *Antígona*).

esconder-se, o seu estar presente, um faltar" (AGAMBEN, 2007, p. 219). Apolo pode enganar; ou pode o homem enganar-se diante das mensagens oblíquas do oráculo, como já indicado por Jocasta. Édipo não se enganou quanto à mensagem, quanto ao objeto da adivinhação da esfinge, desvendou o enigma, mas enganou-se quanto ao endereçamento da mensagem. Ele era visado, por seu nome, por sua estirpe, por seu destino (AIRES, 2008).

Mas é justamente porque a presença está dividida, fragmentada, que pode haver um significar, como ato. O oráculo, em seu semidizer, revela – ou desvela, se preferirmos – uma verdade por meio de respostas a serem interpretadas; respostas parciais, que dizem de algo além do que foi perguntado, que apontam para o futuro, quando a pergunta – tomemos Édipo em sua filiação – refere-se ao passado. À Esfinge cabem as perguntas – não sabemos se a questão era sempre a mesma, ou se a pergunta feita a Édipo continha a resposta de sua identidade. Segundo algumas versões, diante da pergunta da Esfinge – "Qual o animal que, possuindo voz, anda, pela manhã, em quatro pés, ao meio dia, com dois e, à tarde com três?" – Édipo apenas tocaria a própria fronte, demonstrando que era ele a resposta esperada. Cabe lembrar que o nome *Oidipous* teria assonância com *dípus, trípus e tetrápus*; *Oidi-pus* tem por base o verbo *oiden*, inchar – Édipo é o de pés inchados (VERNANT, 2005), fazendo uso de um bastão para se deslocar; mesmo apoio que servirá para golpear Laio na encruzilhada, lugar de embate em que não houve a formulação de nenhuma pergunta ou resposta. Foucault (1996) propõe ainda uma interpretação distinta, fazendo girar a assonância entre *Oidi-pus* com *Oida*, "que significa ao mesmo tempo ter visto e saber [...] Édipo é aquele que sabia demais" (FOUCAULT, 1996, p. 41). Saber que, no entanto, não se reconhece.

Nesse caso, as perguntas da Esfinge seriam formulações sem resposta prévia, puro ato de significação. Não haveria suposição de um signo linguístico que unisse significante e significado, mas a própria experiência de fratura da linguagem. À Esfinge caberia apresentar um enigma que não esconde nem revela, figura apotropaica por excelência, por absorver o que há de inquietante, ao mesmo tempo em que o faz desaparecer e transparecer no ato de enunciação. A relação entre saber e verdade, como saber que não se sabe ou não se reconhece como tal, foi o ponto que fascinou Freud pela proximidade com a noção de inconsciente.

Agamben (2007), ao discutir a palavra e o fantasma na cultura ocidental, indica que toda interpretação do significar como relação de manifestação ou de expressão (ou, inversamente, de cifra e ocultamento) entre um significante e um significado situa-se necessariamente sob o signo de Édipo, heroi civilizador. Considera ainda que toda teoria do símbolo que dirige sua atenção para a barreira entre significante e significado, problema original de toda significação, remete à Esfinge. Estas seriam as figuras representativas de modos distintos de relação com a linguagem. No entanto, seu provocativo ensaio, deixando-se capturar no labirinto da linguagem, "na estação apotropaica originária da linguagem" (AGAMBEN, 2007, p. 224), nos permite considerar – a despeito do próprio ensaio – uma outra proposição. O fascínio de Freud por Édipo diante da Esfinge aponta para a condição apotropaica da própria psicanálise, Édipo e Esfinge, na condição de não ser nenhum dos dois, mas o momento do encontro/confronto entre o heroi intérprete e interpretado e o ser que lança enigmas sem resposta prévia. Talvez por isso, o Édipo de Freud permaneça no momento exato de horror e fascínio diante do saber – não há na obra freudiana referências a *Édipo em Colono*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I.* Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AIRES, Suely. Tragédia e desejo: a Antígona segundo Lacan. In: AIRES, S; VASCONCELOS, C. (orgs). *Ensaios de Filosofia e Psicanálise*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 199-210.

ARISTÓTELES. *Poética.* Edição bilíngue. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

FOUCAULT, M. Debate sobre o romance. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III:* Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund (1900). A Interpretação dos Sonhos. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund (1913). Totem e Tabu. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund (1921). Psicologia das massas e análise do eu. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund (1924). A Dissolução do Complexo de Édipo. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

LOBO, Ana Lúcia. *Freud: a presença da Antiguidade clássica*. São Paulo: Humanitas, 2004.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

SERRA, Ordep. À luz da tragédia: Édipo e o apotropaico. *Revista Mana* 11(2), 2005, p. 545-576.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Considerações sobre a imagem do professor de latim no cinema[1]

Paulo Sérgio de Vasconcellos*

O Brasil apresenta atualmente, nas universidades públicas[2] (e não apenas no eixo Rio-São Paulo), um quadro auspicioso para os estudos clássicos; consideramos a atual vitalidade desses estudos no país uma espécie de renascimento, pensando no fato de que há não muito tempo atrás a situação era bem outra, embora não devamos nos esquecer jamais do trabalho realizado no passado que permitiu o renascimento presente. Julgamos importante também que nossa área não se esqueça de fazer sua autocrítica, analisando o que no passado podem ter sido práticas didáticas equivocadas: aliás, ser capaz de autoavaliação desapaixonada é também um sinal de vitalidade. Nesse sentido, é importante ter em mente o modo como os estudos clássicos povoam o imaginário popular e as expectativas que a sociedade tem a respeito de seus cultivadores. Que uso fazemos de nossa profissão ou que uso as pessoas imaginam que fazemos? A que valores o estudo do latim e do grego vêm associados?

Até há pouco tempo, havia defensores do estudo do latim que, em discursos que pareciam lições de moral e cívica, debitavam chavões grandiloquentes sobre sua importância na formação dos cidadãos que pareciam contribuir mais para sua decadência ou desprestígio do que para sua valorização e sobrevivência como disciplina relevante. Essa atitude resiste ao tempo. Assim, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, publicada

---

1 Uma versão anterior deste texto apareceu na revista *Calíope: Presença clássica*, Rio de Janeiro, vol. 17, p. 95-115, 2007. A pesquisa sobre a imagem do professor de latim no cinema conta com a colaboração da professora da USP Elaine Sartorelli.

* Professor do Departamento de Linguística do IEL/UNICAMP.

2 Os pessimistas apontarão o caso das universidades privadas, que vêm suprimindo o ensino de latim. Entretanto, pensamos que se trata de mera contingência política, que um dia será contornada. A própria efervescência dos estudos clássicos nas universidades públicas deve contribuir para que o quadro nas universidades privadas se modifique com o passar do tempo.

em 23 de setembro de 2006, Olavo de Carvalho, intelectual assumidamente conservador e de direita, definia o ideário direitista e incluía nele o cultivo do que chamava "cultura clássica":

> "direita, conservadorismo genuíno, é a síntese inseparável dos seguintes elementos: liberdade de mercado, valores judaico-cristãos, cultura clássica, democracia parlamentar e império das leis. O resto é comunismo, fascismo, nazismo, anarquismo, tecnocracia, socialismo light, o museu inteiro do besteirol político".

Não queremos obviamente dizer que o ensino do latim deveria estar associado a um pensamento e uma prática de esquerda, mas que sua associação constante com a direita e, sobretudo, conservadorismo, é uma vicissitude ideológica plena de consequências e de que temos de ter consciência, sejam quais forem nossas preferências políticas. O jornalista Diogo Mainard, numa crônica para a revista *Veja* (de 8 de outubro de 2008) em que ataca ironicamente a reforma ortográfica, "propugnando" a abolição do alfabeto, diz, pensando na eliminação das letras que, sem representarem mais som algum, subsistem no português escrito de Portugal por respeito à origem etimológica:

> "Eu entendo perfeitamente o empenho dos brasileiros em deslatinizar a língua escrita. De certo modo, o latim representa tudo o que rejeitamos: os valores morais, o rigor poético, o conhecimento científico, o respeito às leis, a simetria das formas, o pensamento filosófico e a harmonia com o passado, o estudo religioso".

Essas reflexões nascem do que observamos na imagem do professor de latim que na cultura popular, aqui e no exterior, parece até certa época ter-se sedimentado. Concentrando-nos no cinema, que privilegia o professor do que chamaríamos ensino pré-universitário, vemos com frequência uma imagem negativa que certamente nos deve alertar para aspectos muito discutíveis da atuação do classicista. Em resumo, amiúde o professor de latim ou de latim e grego é retratado como um homem conservador, avesso a novas ideias, frio e até tirânico em seu relacionamento com os alunos; no limite, um sádico que usa de sua tarefa educacional para humilhar e torturar os jovens. Por vezes, ensino dos clássicos

e pensamento conservador aparecem associados. O mais interessante é que em filmes como *Nunca te amei*, cujo roteiro demonstra conhecimento profundo do tema (fala-se até em tradução poética e criativa dos clássicos), a cultura clássica é retratada com o maior respeito, é valorizada, conotada positivamente; o que se critica é o uso que se faz dessa cultura nas práticas escolares de professores de humanidades que perderam sua humanidade.

Observemos que em *Tormento*, *Nunca te amei* (em suas duas versões para o cinema), *Sociedade dos Poetas Mortos*, *Um coração para sonhar*, *Mudança de Hábito 2*, *Absolvição* e *Meu irmão é filho único*, a instituição em que o professor atua é um colégio que tem tradição de ensino religioso.

Destacaremos dois aspectos que se repetem na construção da imagem do professor de latim: 1. o *ethos* do homem frio e tirânico (o que temos chamado paradoxo do humanista desumano); 2. as aulas de latim, representadas, em vários filmes, como desastres pedagógicos.

Em nosso acervo constam dezoito filmes, cujas cópias foram providenciadas; um certo número de cenas consideradas significativas foram destacadas e registradas em material próprio.

Trataremos, de início, das cenas que mostram o professor de latim desumano.

No filme sueco *Tormento*[3], recém-lançado em DVD no Brasil, temos retratado um professor de latim tirânico, ameaçador, claramente sádico, deleitando-se em torturar os alunos, exigindo, por exemplo, conhecimento decorado cuja ignorância é punida[4]. A

---

[3] Informações técnicas sobre todos os filmes do acervo se encontram no Anexo a este texto.

[4] O uso de conhecimentos gramaticais como uma espécie de instrumento de tortura certamente tem raízes em métodos de ensino ancestrais. Françoise Waquet mostra como o ensino de latim aos adolescentes europeus ao longo dos séculos favorecia uma imagem negativa da língua: "O ensino, dominado por uma tendência hipergramatical e baseado em textos escolhidos por suas qualidades linguísticas e morais, era geralmente muito austero. A imagem repelente que resultava era confirmada, em certa medida, [...] pela dificuldade de adquirir os rudimentos de latim e a mediocridade do desempenho da maioria das pessoas" ("The teaching, dominated by a hypergrammatical tendency and based on text chosen for this linguistic and moral qualities, was generally very austere. The

composição do personagem se baseou nas lembranças que Ingmar Bergman, autor do roteiro, tinha de um professor que o diretor do filme também conhecera como aluno. No modo como trata sua turma, o professor se assemelha a um oficial nazista, numa evidente alusão ao clima da época em 1944... De fato, a figura do professor foi composta de forma a evocar o oficial nazista e chefe da Gestapo Himmler. Em outros filmes, o professor de latim é também comparado com nazistas: ora com Himmler, ora com Hitler... É curioso também que, em *Tormento*, os alunos chamem o professor de *Calígula* e o espectador nunca saberá seu nome real durante todo o desenrolar do filme. A cena em que o vemos em uma aula é significativa: o professor maneja uma vara, é sarcástico e humilha seus alunos, falando sempre de uma posição de superioridade. Representa por certo o pior do ensino e da escola (um lugar que o aluno perseguido pelo professor chama "Infernal"), um pesadelo que Bergman declaradamente detestava. Os alunos temem e odeiam intensamente o professor; pelas costas, muitos zombam dele e o desprezam; e a segunda-feira, em que há aula dupla de latim, é um dia amaldiçoado por todos. Notemos que, na cena em questão, o mestre manipula uma caneta e sua vara como se fossem armas e interroga os alunos como se estivesse conduzindo um interrogatório policial ou inquisitório. Bergman, com o roteiro, pretendeu criticar o sistema escolar como um todo: "Eu detestava a escola como princípio, como sistema e como instituição. E assim eu não quis, definitivamente, criticar minha própria escola, mas todas as escolas". É sintomático que o pior do sistema escolar seja incorporado pela figura do professor de latim sádico e desajustado. Numa cena em que Calígula conversa com uma jovem, sobre a mesa a que estão sentados se pode ver, num jornal nazista que o professor lia, por breves segundos, a foto de um oficial nazista; é como se o regime nazista fosse apenas uma concretização histórica de certos comportamentos humanos levados ao paroxismo, como o sadismo do professor de latim.

---

forbidding image that resulted was confirmed to some extent […] by the difficulty of acquiring the rudiments of Latin and the mediocrity of most people's performance in it" (*Latin or the empire of a sign.* Translated by John Howe. London-New York: Verbo, 2002, p. 109-110). A tradução do original inglês é nossa.

The Browning Version, em português *Nunca te amei*, de 1951, foi depois refilmado na década de 1990[5]. Na primeira versão, o protagonista, Michael Redgrave, está soberbo no papel do professor de latim e de grego Crocker-Harris. Na cena de sua última aula, vemo-lo executar uma série de pequenos atos típicos que mostram seu formalismo e seu senso de ordem. Notemos como, ao chegar à sala e dispor seu material sobre a mesa, ele sequer olha para os alunos. Um dos temas centrais do filme é a repressão dos sentimentos, e é curioso ver como a contenção na expressão do protagonista e na direção mesma do filme acaba tendo um efeito patético notável. Na primeira versão, o mestre fica sabendo que os alunos o chamam o *Himmler* da quinta série; na segunda, o *Hitler* da quinta série; nas duas versões, uma revelação que cai como uma bomba, o que mostra como o mestre simplesmente não percebia o modo como se comportava e o modo como esse comportamento era visto por todos a sua volta. Em ambas as versões, na cena climática do final, o mestre, em seu discurso de despedida, depois de começar a ler um discurso tradicional sobre o valor da formação clássica, deixa de lado o texto e reconhece que falhou como educador, conquistando, finalmente, com esse "mea-culpa", a empatia de todos[6].

O filme *Malena* mostra como o cinema apresenta o lado mais caricato da personagem do professor de latim: aqui, trata-se de um homem de certa idade, denominado por todos de "o surdo" e em quem os alunos não prestam atenção e a quem não respeitam, pelo contrário: aproveitando-se de sua surdez, eles o transformam numa espécie de bobalhão, alvo das brincadeiras de toda a classe. Há duas curtas cenas de aulas de latim em que se pode perceber a

---

5 Para uma análise detalhada das versões do filme e suas relações com a peça teatral que o originou, bem como com as relações "intertextuais" entre os filmes e a tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo, veja-se o artigo seguinte: COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. A recepção de Agamêmnon nas terras da rainha: as versões de Browning, Rattigan, Asquith e Higgs. *Aletria. Revista de estudos de literatura.* Belo Horizonte, vol. 19, p.163-176, 2009.

6 Na primeira versão, a esposa de Crocker-Harris, comentando sarcasticamente sobre como será festiva a despedida do professor Gilbert, que substituirá seu marido, diz que então haverá "brindes e adeus, Mr. Chips", numa alusão à figura positiva de professor que seria a antípoda do marido (cuja despedida é melancólica, e sem a ambicionada pensão).

construção caricata desse personagem, interessante para contrastar com outros professores de latim no cinema, cuja imagem é muito mais nuançada, ainda que apresente certos aspectos comparáveis. Afinal, o que neste filme é surdez física em outros é uma espécie de incapacidade de ouvir de fato os outros e, então, comunicar-se com o mundo a sua volta, um tema recorrente na imagem do professor. Nas cenas mencionadas, os alunos dirigem ao professor perguntas obscenas sobre sua filha, que ele responde de tal forma que revela nada ter entendido.

Sociedade dos poetas mortos é o filme mais conhecido dentre os que estamos analisando. A história se passa em 1959, num colégio ultraconservador dos EUA chamado Welton (e apelidado pelos alunos de *Hell*ton...), que prepara alunos para ingressar nas melhores universidades. Como vemos nas primeiras cenas do filme, trata-se de um ambiente extremamente tradicionalista e rígido, o que bem se reflete nos quatro pilares que constituem o lema da escola: tradição, disciplina, honra e excelência. Robin Williams é John Keating, um professor de literatura de excelentes credenciais que se formou no colégio e no momento da ação volta para lá, dessa vez como professor. Mas suas aulas não convencionais trarão consequências profundas para a vida de seus alunos. Falando a linguagem dos jovens, o professor ensina-os a apreciar poesia e, sobretudo, a buscar fazer de suas próprias vidas algo especial, extraordinário. Por várias vezes, lembra-lhes que a vida é passageira e que, nesse curto espaço de tempo, devemos nos esforçar para dar a ela um significado digno: "carpe diem" são as palavras-chave que ele repete aos seus alunos como uma espécie de fórmula para instigar a dar os passos transformadores. A convivência com o mestre modificará a vida daqueles jovens, e um deles, Neil, filho de um pai extremamente autoritário, terá um final trágico, porque sua escolha de vida, ser ator, colidirá com a vontade contrária do pai, que tem outros planos para o filho.

O filme retrata um momento em que um certo conceito de educação começava a ser contestado, e os começos dos novos tempos se chocavam com o conservadorismo renitente. Entre as décadas de 60 e 70, em todo o mundo o estudo dos clássicos nas escolas pré-universitárias sofreu um golpe fatal de que nunca mais se recuperou, com a eliminação ou redução forte do espaço destinado ao latim e ao grego. As primeiras cenas do filme mostram o ambiente severo, rígido, conservador do colégio: as crianças adotam traje e comportamento de adulto, os professores

usam terno e lançam ameaças de castigo se os deveres não forem cumpridos, a repressão parece rondar por toda parte, entre longos corredores e altas paredes vetustas. Para o nosso propósito, interessam sobretudo duas cenas. Na primeira, os alunos conversam no início do ano letivo e um rapaz de óculos de lentes grossas e ar de *nerd*, chamado Stephen Meeks, é apontado como alguém que tirou dez numa prova de latim e irá ajudar outros alunos nas dificuldades com a matéria. Será coincidência o fato de que o nome do personagem lembra *meek*, que em inglês significa dócil e submisso?... Vê-se a descrição muito comum do latim como uma disciplina difícil, em que só vão bem os que têm aquele tipo de inteligência que faz os "gênios" esquisitos... Na segunda cena, há uma espécie de ilustração do tipo de ensino antípoda do que o professor encarnado por Robin Williams representará: o professor de Latim, de terno e gravata-borboleta, faz os alunos repetirem a declinação de "agricola, agricolae", numa cantilena que podemos imaginar enfadonha para os alunos. De fato, para a grande maioria dos alunos que se iniciavam no latim, ao longo de séculos, o primeiro contato com a língua era a recitação de palavra da primeira declinação, sobretudo o paradigma do substantivo *rosa*. No comentário em áudio da versão em DVD, o roteirista afirma que não foi sua intenção criticar os professores daquela época, afinal eles procuravam fazer o que julgavam que era adequado.

Observemos que a associação entre ensino de latim e conservadorismo, um lugar-comum que, como vimos, ainda não morreu de todo, sem dúvida contribuiu para sua retirada do ensino médio numa época de questionamento de programas e didáticas. É sintomático que o professor encarnado por Robin Williams tenha sido baseado vagamente no professor de latim do filme *Goodbye, Mr. Chips*, de 1939, a imagem mais positiva que até o momento encontramos no cinema; na transposição para o quadro da educação nos anos 60, o professor querido dos alunos passa a ser um professor de literatura, e o professor de latim se perfila ao lado dos mestres conservadores e convencionais.

Na aula de latim do filme *Absolvição*, temos algo da crueldade de *Tormento*, um professor autoritário que trata brutalmente um aluno que, em vez de concentrar-se em ler sua tradução de texto latino, está mais interessado em interrogar o professor sobre táticas de guerra dos romanos. Uma cena interessante para nossos propósitos: como em outros filmes (nas duas versões de *Nunca te amei* e em *Sociedade dos poetas mortos*), a

aula tediosa e soturna do professor de latim é contrastada com uma aula mais alegre, dinâmica, em que os alunos se sentem bem à vontade, riem e não estão sujeitos à disciplina férrea. Aqui, os alunos riem junto com o professor de literatura inglesa, Mr. Henryson, e alguém comenta ao padre Goddard, o professor de latim, que os que ensinam Literatura Inglesa levam vantagem: "Pudéssemos tornar nosso latim de Júlio César tão animado quanto o inglês de Shakespeare!". Critica-se, então, o tipo de ensino de língua tedioso, sem vida e antipático para os jovens que o professor de latim várias vezes encarna.

Mudança de Hábito 2 (*Sister Act 2, Back in the habit*), de 1993, mostra a cantora de Las Vegas Deloris van Cartier voltando a vestir o hábito de falsa freira para se tornar professora de música de um colégio de alunos problemáticos. Nesse filme politicamente correto e previsível, há duas cenas, sobretudo, que envolvem um professor de Latim. Na primeira, os professores se apresentam à "irmã". Primeiro, apresenta-se Ignatius, professor de matemática; depois, um senhor se dirige a ela dizendo: "Aue, magistra noua!". Uma das irmãs explica que se trata do professor de latim, e ela responde: "Que bom!", com uma expressão dúbia. Deve-se dizer que, nesta cena, a imagem do professor é bastante caricata. Em outra cena, a irmã espia pela porta a aula do professor, que recita o presente do indicativo do verbo "uocare" com suas traduções possíveis, de uma forma tão tediosa que um dos alunos dorme profundamente, a ponto de, dali a pouco, cair no chão... Essa cena é, então, muito semelhante à da aula de Latim do professor de *Sociedade dos Poetas Mortos*, que mencionamos acima: ladainha tediosa e desinteressante, em aula monótona e sem vida.

Em *A Vida de Brian*, divertida comédia do grupo inglês Monty Python, um soldado romano dá uma lição de latim ao pobre Brian, membro de uma facção de esquerda judaica que, na época do nascimento e morte de Jesus Cristo, luta contra os invasores... Ele é encarregado pelos seus colegas revolucionários de pichar nos muros da cidade de Jerusalém a frase "Romanos, vão embora!". É, porém, surpreendido por um centurião, que lhe dá uma verdadeira aula de gramática latina, com ameaças motivadas pelo mau domínio da língua, não pelo conteúdo subversivo da mensagem pichada... Incluímos a cena em nossa pesquisa[7] porque

[7] Incentivados por colegas professores: Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP) e João Batista Toledo (UNESP).

é evidente que o modo inquisitorial com que o soldado faz as perguntas sobre a frase parece evocar lembranças de uma certa aula típica de língua latina (lembremos o professor sádico de *Tormento*).

O que vemos em nossa breve incursão pelo cinema é que com frequência a imagem do professor de latim é negativa; através dela se salientam os aspectos negativos da instituição escolar, como em *Tormento*, *Nunca te amei*, *Sociedade dos Poetas Mortos*, *Absolvição*. No limite, é um sádico que usa de seu poder para humilhar e espezinhar, o paradoxo chocante de um cultor das humanidades desumano.

Por que se escolhe justamente o professor de latim para criticar certo autoritarismo do ensino e da instituição? Temos de admitir que no passado práticas pedagógicas equivocadas devem ter contribuído para tal representação. De quando em quando, fala-se no ideal da volta do latim ao ensino médio nas escolas brasileiras. Somos absolutamente contra, se não houver garantias de que ele não voltará como amiúde era ministrado no passado: aulas excessivamente centradas na gramática que os alunos decoravam, como decoravam textos muitas vezes sem compreendê-los de fato. Uma crônica do escritor Roberto Drummond[8], que mostra um tal professor Evangelista ensinando latim como o Calígula do filme *Tormento*, revela que a imagem negativa que vemos nos filmes também aparece na literatura nacional e remete a práticas pedagógicas equivocadas.

Vivemos tempos muito diversos; no entanto, julgamos que nós, classicistas, precisamos estar conscientes da imagem negativa que por vezes se associou, no passado, a um aspecto de nossa profissão: a atuação de professores de latim no ensino fundamental e médio. Discutir criticamente esse passado é tarefa digna de uma área de estudos como a nossa, que tem-se mostrado capaz de renovar-se e reinventar-se, não apenas sobrevivendo, mas florescendo tão intensamente que soam hoje vazias as vozes dos que profetizavam, em nosso país, a ruína iminente e definitiva dos estudos clássicos.

---

8 DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo: Objetiva, 2002, p. 81-82.

ANEXO

Filmes que têm como personagem principal ou secundário um professor de latim

Adeus, Mr. Chips. Título original em inglês: Goodbye, Mr. Chips. Ano: 1939. Diretor: Sam Wood. Roteiro: R.C. Sherrif, Claudine West e Eric Maschwitz (baseado no livro homônimo de James Hilton). Elenco: Robert Donat (Mr. Chips); Green Garson (Katherine).	**O homem sem face.** Título original em inglês: The man without a face. Ano: 1993. Diretor: Mel Gibson. Roteiro: Malcom Macrury (baseado num romance de Isabelle Holland). Elenco: Mel Gibson (Mcleod); Nick Stahl (Charles/Chuck); Fay Masterson (Glory); Gaby Hoffman (Megan); Margaret Whitton (Catherine).
Tormento. Título original em sueco: Hets (Torment, em inglês). Ano: 1944. Diretor: Alf Sjöberg. Roteiro: Ingmar Bergman (também assistente de direção). Elenco: Stig Järrel (Calígula); Alf Kjellin (Jan-Erik Widgren); Mai Zetterking (Bertha Olsson).	**Nunca te amei.** Título original em inglês: The Browning Version. Ano: 1994. Diretor: Mike Figgis. Roteiro: Ronald Harwood (baseado na peça homônima de Terence Rattigan). Elenco: Albert Finney (Andrew Crocker-Harris); Greta Scacchi (Laura Crocker-Harris); Mattew Modine (Frank Hunter); Ben Silverstone (Taplow); Julian Sands (Gilbert).
Mio figlio professore. Ano: 1946. Diretor: Renato Castlellani. Roteiro: Renato Castellani et al. Elenco: Aldo Fabrizi (Orazio Belli); Giorgio de Lullo (Orazio Belli Jr.).	**Malena.** Título original em italiano: Malèna. Ano: 2000. Diretor: Giuseppe Tornatore. Roteiro: Giuseppe Tornatore (a partir de história de Luciano Vincenzoni). Elenco: Monica Bellucci (Malèna); Giuseppe Sulfaro (Renato Amoroso); Pietro Notarianni (Professore Bonzignore).
Nunca te amei. Título original em inglês: The Browning Version. Ano : 1951. Diretor: Anthony Asquith. Roteiro: Terence Rattigan (baseado na peça homônima)[9] Elenco: Michal Redgrave (Andrew Crocker-Harris); Jean Kent (Millicent Crocker-Harris);	**Goodbye, Mr. Chips.** (Ainda não lançado no Brasil.) Ano: 2002. Diretor: Suart Olme. Roteiro: Frank Delaney. Elenco: Martin Clunes (Mr. Chips); Victoria Hamilton (Katherine).

[9] Há duas versões para a TV, uma de 1955 e outra de 1985.

Nigel Patrick (Frank Hunter); Brian Smith (Taplow); Ronald Howard (Gilbert).	
Mourir d'aimer. Ano: 1971 Direção: André Cayatte. Roteiro:André Cayatte et al. Elenco: Annie Girardot (Danielle Guéneau); Bruno Bradal (Gérard Leguen).	**Um coração para sonhar.** Título original em italiano: Il cuore altrove. Ano: 2003. Diretor: Pupi Avati. Roteiro: Pupi Avati. Elenco: Neri Marcorè (Nello Ballochi); Vanessa Incontrada (Angela); Giancarlo Gianini (pai de Nello).
Absolvição. Título original em inglês: Absolution. Ano: 1977. Direção: Anthony Page. Roteiro: Anthony Schaffer. Elenco: Richard Burton (Father Goddard); Dominic Guard (Benjamin Stanfield); Dai Bradley (Arthur).	**Loves come to the executioner.** Ano: 2003. Diretor: Kyle Bergersen. Roteiro: Kyle Bergensen. Elenco: onathan Tucke (Heck Prigusivac); Jeremy Renner (Chick Prigusivac); Ginnifer Goodwin (Dori Dumchovic).
Sociedade dos poetas mortos. Título original em inglês: Dead Poets Society. Ano: 1989. Diretor: Peter Weir. Roteiro:Thomas Schulman. Elenco: Robin Williams (John Keating); Robert Sean Leonard (Neil Perry); Ethan Hawke (Todd Anderson).	**O Sangue dos templários** (TV). Título original em alemão: Der Blut der Templer. Ano: 2004 Direção: Florian Baxmeyer. Roteiro Kai-Uwe Hasenheit (baseado numa ideia de Werner Possardt) Elenco: Harald Krassnitzer (Robert von Metz); Kai Lichtenauer (professor de latim).
Mudança de Hábito 2. Título original em inglês: Sister Act 2: Back in the habit. Ano: 1993. Diretor: Bill Duke. Roteiro: James Orr, Jim Cruickshank, Judi Ann Mason. Elenco: Whoopi Goldberg (Delores Van Cartier); Brad Sullivan (Father Thomas).	**Meu irmão é filho único.** Título original: Mio fratello è figlio unico. Ano: 2007. Diretor: Daniele Luchetti. Roteiro: Daniele Luchetti, Antonio Pennacchi. Elenco: Elio Germano (Accio Benassi); Ricardo Scamarci (Manrico Benassi).
Clan dei due borsalini. Ano: 1971.	**Educação.** Título original em inglês: An education.

Direção: Giuseppe Orlandini. Roteiro: Roberto Gianviti; Giuseppe Orlandini. Elenco: Franco Franchi (Franco Franchetti); Ciccio Ingrassia (Francesco Ingrassini).	Ano: 2009. Direção: Lone Scherfig. Roteiro: Nick Hornby, Lynn Barber. Elenco: Carey Mulligan (Jenny Mellor); Kate Duchène (professora de latim).

Filmes ainda não obtidos (dados incertos, a partir de pesquisa na Internet)

1. Austrália
   Teresa Hawkins.
   Direção: Stephen Wallace.
   Mulher deseja ser escritora e é apaixonada por um professor de latim, que não a ama.

2. USA
   The Last dance
   Enfermeiro reencontra sua antiga professora de latim.

3. Rússia
   Konduit (1936)
   Direção: Boris Shelontsev.

4. Polônia (?)
   Grzechy dziecinst wa (1984)
   Direção: Krzysztof Nowak.

5. Suécia
   Lågor I dunklet (1942).
   Direção: Hasse Ekman.
   Stig Järrel, o Calígula de *Torment*, é, também aqui, um professor de latim mentalmente desequilibrado.

Este livro foi impresso
em dezembro de 2012

*

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
Rua Barão de Jeremoabo, nº 147
Campus Universitário Ondina, Salvador-BA
CEP: 40170-290

*

Contatos dos organizadores:
José Amarante: amarante@latinitasbrasil.org
Luciene Lages: lages.ls@gmail.com

É em função da característica deste livro, de compilação de estudos de natureza variada, que o intitulamos "Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo". Mosaico, no sentido que se registra em dicionário, como "qualquer trabalho intelectual ou manual composto de várias partes distintas ou separadas" (Dicionário Aurélio, 2010); mas mosaico, também, porque nos pareceu uma metáfora oportuna para o entendimento da natureza de nossos estudos sobre a Antiguidade, uma tentativa de juntar pedaços e formar imagens mais ou menos nítidas sobre um passado distante, cujo conhecimento se dá pelas obras supérstites que testemunham aspectos de sua cultura. Em outras palavras, diríamos que a Antiguidade é um caleidoscópio, permitindo diferentes olhares a partir de diferentes pontos de vista.

Estão, pois, aqui imagens/leituras propostas por professores pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, em estudos que intentam ampliar nossa condição de entendimento do mundo antigo.

UFBA UNIVERSIDADE NOVA
PPGLinC Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura
PPGLitC Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

NALPE
NÚCLEO DE ANTIGUIDADE LITERATURA E PERFORMANCE