ISSN 0103-4316

CLASSICA

São Paulo
v. 13/14, n. 13/14
2000/2001

CLASSICA

Revista Brasileira de Estudos Clássicos

CLASSICA: REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS
ISSN: 0103 4316
Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos
Indexada em *L'Année Philologique*

Conselho Editorial

Presidente
Zelia de Almeida Cardoso

Secretária
Edvanda Bonavina da Rosa

Conselheiros
Haiganuch Sarian (USP – 1995-2001), Jacyntho Lins Brandão (UFMG – 1995-2001), Maria das Graças de Moraes Augusto (UFRJ – 1995-2001), José Perozim (UNESP – 1995-2001), Maria Luiza Corassin (USP – 1995-2001), Ordep Trindade Serra (UFBa – 1995-2001/ 2001-2007), Marcelo Pimenta Marques (UFMG – 1992-2004), Donaldo Schuler (UFRGS – 1997-2003), Pedro Paulo Abreu Funari (UNICAMP – 1997-2003), José Antonio Dabdab Trabulsi (UFMG – 1998-2004), Edvanda Bonavina da Rosa (UNESP – 1999-2005), Norberto Luiz Guarinello (USP – 1999-2005), Zelia de Almeida Cardoso (USP – 1999-2005), Markus Figueira (UFRGN – 2001-2007), Paulo Sérgio de Vasconcellos (UNICAMP – 2001-2007), Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG – 2001-2007), André L. Chevitarese (UFRJ – 2001-2007).

Consultores Internacionais
Andrea Giardina (Itália), Giuseppina Grammatico (Chile), Maria Helena da Rocha Pereira (Portugal), Pierre Lévêque (França), Rosa Holloway (U.S.A.), Sally Humphreys (Inglaterra/ U.S.A.), Walter Burkert (Suíça), Roland Etienne (França/ Grécia).

Editores responsáveis
Edvanda Bonavina da Rosa, Pedro Paulo Abreu Funari e Zelia de Almeida Cardoso

Revisão
Laís de Almeida Cardoso

Diagramação
Selma M. Consoli Jacintho – MTb 28.839

PEDE-SE PERMUTA / WE ASK FOR EXCHANGE

Endereço
SBEC – Conselho Editorial
USP-FFLCH-DLC
A/c. Profa. Dra. Zelia de Almeida Cardoso (zlvdacar@usp.br)
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
São Paulo SP Brasil 05508-900
Classica, São Paulo, v. 13/14, n. 13/14, p. 1-450, 2000/2001.

CLASSICA

Revista Brasileira de Estudos Clássicos

Publicação anual
v. 13/14 * n. 13/14
2000/2001

Classica, São Paulo, v. 13/14, n. 13/14, p. 1-450, 2000/2001.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS
Caixa Postal 905
Belo Horizonte – MG – Brasil – 30161-970

Diretoria

2001-2003

Fábio Vergara Cerqueira (UFPEL – Presidente), Margaret Marchiori Bakos (PUCRS – Vice-Presidente), Paula Branco de Araújo Brauner (UFPEL – Secretária Geral), Antônio Henrique Nogueira (UFPEL – Secretária Adjunta), Kátia Maria Paim Pozzer (ULBRA – Tesoureira), Eliana Inge Pritsch (UNISINOS – Tesoureira Adjunta)

1999-2001

Neiva Ferreira Pinto (UFMG – Presidente), Alzir Oliveira (UFPB – Vice-Presidente), Fábio Faversani (UFOP – Secretário Geral), Solange Maria Norjosa Gonzaga (UFS – Secretária Adjunta), Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG – Tesoureira)

Volume publicado com recursos da SBEC

Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos – v. 1, n. 1, 1988. São Paulo, SBEC, 1988.
v.

Issn 0103 4316

Anual

1. Estudos Clássicos. 2. Arqueologia Clássica. 3. Filosofia Antiga. 4. História Antiga. 5. Língua Grega. 6. Língua Latina. 7. Literatura Grega. 8. Literatura Latina.

1. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

SUMÁRIO

EDITORIAL 13

ARTIGOS

1. IMAGEM E DISCURSO NO MUNDO ANTIGO

Le récit du rapt de Perséphone: interprétations d'un "mythe" et performance rituelle
CLAUDE CALAME 17

Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques (Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images em Grèce antique)
DAVID BOUVIER 37

El "Escudo de Heracles" de Hesíodo: écfrasis y narración en la épica arcaica
DAVID KONSTAN 59

Édipo e Perseu na iconografia clássica
ORDEP SERRA 71

Música e culto religioso. Estudo do acompanhamento musical das procissões atenienses conforme o testemunho dos textos antigos e da cerâmica ática tardo-arcaica e clássica
FÁBIO VERGARA CERQUEIRA 81

Da filologia à iconografia. A permanência do arcaico nas imagens tríplices de Hécate
HAIGANUCH SARIAN 101

Raptos de Europa: para uma percepção imagética da passagem do mito ao logos
FERNANDO SANTORO 109

Pastores e trabalhadores agrícolas na Ática nos períodos arcaico e clássico
ANDRÉ LEONARDO CHEVITARESE 123

Lector in imagine*: varianti iconiche e varianti discorsive nella leggenda di Telefo*
EZIO PELLIZER 145

Imagens de Helena
MARIA CECÍLIA DE MIRANDA N. COELHO 159

Os monumentos de Atenas na Lisístrata *de Aristófanes*
ADRIANE DA SILVA DUARTE 173

Imagem e aporia no Sofista *de Platão*
MARCELO P. MARQUES 189

Une façon platonicienne d'être une image: le mimema
MARIE-LAURENCE DESCLOS 205

O cênico no Protágoras
ROBERTO BOLZANI FILHO 219

Fables et métaphores comme arguments logiques du discours politique dans la Rhétorique *d'Aristote*
JEAN-LOUIS LABARRIERE 233

La temporalité dans l'image: le cas de la métamorphose
FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX 241

Imagem e narrativa no judaísmo antigo
IVAN ESPERANÇA ROCHA 251

Articulações entre imagem e narrativa na Índia Antiga: (A propósito da peça Uttarāramacaritam, *de Bhavabhūti)*
CARLOS ALBERTO DA FONSECA 261

2. OUTROS TEMAS SOBRE A ANTIGÜIDADE CLÁSSICA

Arquivos familiares e propriedade privada na Mesopotâmia Antiga
KATIA MARIA PAIM POZZER 277

Asklepios, Hippocrates and their followers: some aspects of healing and physicians in the Ancient World
E. SAMAMA 301

As cartas na tragédia grega
FILOMENA YOSHIE HIRATA 315

Noûs*: oralidade e escrita*
SÍLVIA MARIA FERREIRA CÚRI 323

A prosa latina clássica e a acribia na comunicação
ARIOVALDO AUGUSTO PETERLINI 331

Alguns usos da escrita segundo Brutus *91-94*
ANGÉLICA CHIAPPETTA 343

Oralidad y escritura en el corpus *lírico de Horacio*
ALFREDO EDUARDO FRASCHINI 351

Quintiliano e a gramática antiga
MARCOS A. PEREIRA 367

Efeitos de oralidade na retórica pliniana
ALCEU DIAS LIMA 375

3. CLASSICISMO E MODERNIDADE

Neologismos em De Gestis Mendi de Saa
JOÃO BORTOLANZA 383

Os estudos latinos no Brasil
EDUARDO TUFFANI 393

INSTRUMENTOS DE PESQUISA

Conhecendo as moedas da Grécia Antiga: o projeto Sylloge Nummorum Graecorum
MARIA BEATRIZ BORBA FLORENZANO 405

ENSAIO BIBLIOGRÁFICO

Manchester ou Tombuctu? A economia da "cidade grega" segundo os positivistas
JOSÉ ANTONIO DABDAB TRABULSI 411

RESENHAS

DUARTE, A. S. O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes. *São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2000. 308 p. (Apoio FAPESP).*
ANA MARIA CÉSAR POMPEU 435

AROLA, R. Los amores de los dioses. Mitologia y alquimia. *Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1999. 179 p.*
MARGARET M. BAKOS 437

GOLDHIL, S. & OSBORNE, R. Performance culture and Athenian democracy. *Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 410 p.*
VIVIANA GASTALDI 439

HINGLEY, R. Roman officers and english gentlemen. The imperial origins of Roman archaeology. *London & New York: Routledge, 2000. 224 p.*
PEDRO PAULO ABREU FUNARI 441

CONTENTS

EDITORIAL 13

ARTICLES

1. IMAGE AND DISCURSE IN THE ANTIQUITY

Le récit du rapt de Perséphone: interprétations d'un "mythe" et performance rituelle
CLAUDE CALAME 17

Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques (Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images em Grèce antique)
DAVID BOUVIER 37

The Hesiodic "Shield of Heracles": ecphrasis and narrative in archaic epic
DAVID KONSTAN 59

Oedipus and Perseus in the classic iconography
ORDEP TRINDADE SERRA 71

Music and worship: essay on the musical accompaniment of Athenian processions according to the testimony of ancient texts and of late-archaic and classic Attic pottery
FÁBIO VERGARA CERQUEIRA 81

De la philologie à l'iconographie: la permanence de l'archaïque dans les images triples d'Hécate
HAIGANUCH SARIAN 101

Les rapts d'Europe: pour une perception imagétique du passage du mythe au logos
FERNANDO SANTORO 109

Les bergers et les travailleurs agricoles en Attique aux périodes archaïque et classique
ANDRÉ LEONARDO CHEVITARESE 123

Lector in imagine*: iconic and discursive variants in Telephos' legend*
EZIO PELLIZER 145

Images of Helen
MARIA CECÍLIA DE MIRANDA N. COELHO 159

The monuments of Athens in Aristophanes's Lysistrata
ADRIANE DA SILVA DUARTE 173

Image et aporie in Plato's Sophista
MARCELO P. MARQUES 189

Une façon platonicienne d'être une image: le mimema
MARIE-LAURENCE DESCLOS 205

Scenic in Protagoras
ROBERTO BOLZANI FILHO 219

Fables andt metaphors as logical proofs in the political speech in Aristotles's Rhetoric
JEAN-LOUIS LABARRIERE 233

La temporalité dans l'image: le cas de la métamorphose
FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX 241

Image ande narrative in the ancient Judaism
IVAN ESPERANÇA ROCHA 251

Articulations entre l'image et le récit dans l'Inde ancienne: sur la pièce Uttarāramacaritam, *de Bhavabhūti*
CARLOS ALBERTO DA FONSECA 261

2. OTHER THEMS ABOUT CLASSIC ANTIQUITY

Archives familiales et propriété privée en Mesopotamie ancienne
KATIA MARIA PAIM POZZER 277

Asklepius, Hippocrates and their followers: some aspects of healing and physicians in the Ancient World
E. SAMAMA 301

Les lettres dans la tragédie grecque
FILOMENA YOSHIE HIRATA 315

Nous*: orality and writing*
SÍLVIA MARIA FERREIRA CÚRI 323

Classic Latin prose and accuracy in communication
ARIOVALDO AUGUSTO PETERLINI 331

Some uses of writing in Brutus *91-94*
ANGÉLICA CHIAPPETTA 343

Oral speech and writing in Horace's lyric corpus
ALFREDO EDUARDO FRASCHINI 351

Quintilian and ancient grammar
MARCOS A. PEREIRA 367

Effets d'oralité dans la rhétorique plinienne
ALCEU DIAS LIMA 375

3. CLASSICISM AND MODERNITY

Des néologismes dans le poème épique du Père Joseph d'Anchieta
JOÃO BORTOLANZA 383

Les études latines au Brésil
EDUARDO TUFFANI 393

INSTRUMENTS OF RESEARCH

Ancient Greek coins in Brazil: the Sylloge Nummorum Graecorum
MARIA BEATRIZ BORBA FLORENZANO 405

BIBLIOGRAPHIC ESSAY

Manchester ou Tombouctou? L'économie de la "cité grecque" selon la vision des positivistes
JOSÉ ANTONIO DABDAB TRABULSI 411

REVIEWS

DUARTE, A. S. O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes. *São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2000. 308 p. (Apoio FAPESP).*
ANA MARIA CÉSAR POMPEU 435

AROLA, R. Los amores de los dioses. Mitología y alquimia. *Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1999. 179 p.*
MARGARET M. BAKOS 437

GOLDHIL, S. & OSBORNE, R. Performance culture and Athenian democracy. *Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 410 p.*
VIVIANA GASTALDI 439

HINGLEY, R. Roman officers and English gentlemen. The imperial origins of Roman archaeology. *London & New York: Routledge, 2000. 224 p.*
PEDRO PAULO ABREU FUNARI 441

EDITORIAL

Mais um número duplo de *Classica* está sendo disponibilizado ao leitor, amante dos estudos sobre o mundo antigo, fato que nos leva a rememorar a história da revista.

A SBEC (Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos), desde a sua fundação, em 1985, estabeleceu como um de seus objetivos prioritários a publicação de um periódico científico destinado à divulgação de ensaios, que representassem contribuições originais e resultados de pesquisas atinentes à cultura clássica e a outras culturas com ela relacionadas, bem como de recensões e resenhas críticas de obras recentes. Esse objetivo se concretizou com a criação de *Classica* – Revista Brasileira de Estudos Clássicos.

Os dois primeiros números do periódico, dos quais constavam trabalhos propostos por pesquisadores do país e do exterior, foram organizados em 1987 e 1988 por Comissões Editoriais especialmente constituídas para esse fim. Para a publicação desses números, em 1989 e 1990, respectivamente, receberam-se trabalhos de colaboradores, que foram devidamente analisados por pareceristas *ad hoc*, e se contou com recursos concedidos pelo CNPq e com a contrapartida da própria SBEC. A época era extremamente difícil para o país, dada a inflação galopante, e os recursos – que não podiam ser objeto de aplicações financeiras – se desgastavam rapidamente, antes que pudessem ser utilizados. Assim mesmo, com muito sacrifício, a SBEC conseguiu publicar esses dois primeiros números. As revistas foram distribuídas aos sócios, conforme disposição regulamentar, iniciou-se um intercâmbio com universidades do país e do exterior, com outras entidades científicas e com bibliotecas, e os exemplares de direito foram enviados aos assinantes.

Em 1989, antes da organização do número 3 do periódico, a SBEC constituiu seu Conselho Editorial, composto de membros eleitos em Assembléia Geral, e obteve a colaboração de um corpo de consultores convidados. A partir desse momento, *Classica* passou a ser publicada de acordo com um regulamento elaborado pelo Conselho Editorial, apresentando diferentes seções. Além de ensaios subordinados a um eixo temático definido a cada número, de artigos que envolvem a vinculação existente entre o classicismo e a modernidade e de trabalhos sobre temas clássicos em geral, foram criadas seções dedicadas à divulgação de instrumentos de pesquisa e de bibliografia especializada. Os números 3 e 4 do periódico, correspondentes aos anos de 1989 e 1990, tiveram por eixos temáticos, respectivamente, "Ciência, filosofia e sociedade no mundo antigo" e "Adivinhação no mundo antigo". Para esses números contou-se com recursos oferecidos pelo CNPq e pela Fundação Vitae, que se aliaram à contrapartida da SBEC.

Dificuldades econômicas e técnicas, entretanto, exigiram que, a partir desse número, a SBEC fosse obrigada a publicar volumes duplos do periódico que, de anual, passou temporariamente a ser bienal. Vieram então à luz os números 5/6 (1992-1993), 7/8 (1994-1995), 9/10 (1996-1997) e 11/12 (1998-1999), cujos eixos temáticos são "Filosofia, literatura, his-

tória, antropologia", "A morte, os mortos no mundo antigo", "Jogos e espetáculos no mundo antigo" e "Escrita e oralidade no mundo antigo". Para publicar esses números, a SBEC recebeu auxílios de diversas entidades (MCT/ CNPq/ FINEP, União Latina, FAPESP, "Fundo Pro-Classica") e obteve apoio de Universidades (notadamente a USP e a UFMG), tendo havido participação de renomados investigadores do país e do exterior, que contribuíram com importantes trabalhos.

Temos a honra de apresentar agora aos sócios da SBEC e ao público em geral os números 13/14 de *Classica*, correspondentes aos anos 2000 e 2001, cujo eixo temático é "Imagem e discurso no mundo antigo". Conta-se, para essa seção, com a colaboração de conhecidos pesquisadores do exterior (Claude Calame e David Bouvier – Université de Lausanne, David Konstan – Brown University, Ezio Pellizer – Università di Trieste, M-L Desclos – Université de Grenoble, J-L Labarrière - CNRS/EHESS - Paris, Françoise Frontisi Ducroux – Collège de France) e com a participação de autores do país, vinculados a diversas unidades universitárias (Ordep Trindade Serra - UFBA, Fábio Vergara Cerqueira - UFPEL, Haiganuch Sarian, Adriane da Silva Duarte, Carlos Alberto da Fonseca e Maria Cecília de Miranda Coelho - USP, Fernando Santoro e André Leonardo Chevitarese - UFRJ, Marcelo P. Marques - UFMG, Ivan Esperança Rocha - UNESP); para a seção que abriga artigos envolvendo outros temas sobre a antigüidade, mais uma vez contamos com a colaboração de autores do exterior (Evelyn Samama – Université de Reims, e Alfredo E. Fraschini – Universidad de Buenos Aires) e do país (Katia M. Paim Pozzer - UFRGS, Filomena Yoshie Hirata, Ariovaldo Augusto Peterlini e Angélica Chiappetta – USP, Sílvia Maria Ferreira Cúri - USA, Marcos A. Pereira - UNICAMP, e Alceu Dias Lima – UNESP); na seção denominada "Classicismo e Modernidade" há artigos de pesquisadores brasileiros (João Bortolanza -UFMGS, e Eduardo Tuffani – UFF); na que apresenta instrumentos de pesquisa, temos um trabalho sobre o Projeto *Sylloge Nummorum Graecorum* (Maria Beatriz Florenzano – USP) e nas que trazem ensaio bibliográfico e resenhas críticas, textos de autores do país e do exterior (José Antonio Dabdab Trabulsi – UFMG, Ana Maria César Pompeu - UFCE, Margaret Bakos – PUCRGS, Viviana Gastaldi – Universidad Nacional del Sur, AG, e Pedro Paulo Abreu Funari - UNICAMP).

Temos a certeza de que os leitores saberão apreciar o importante material que lhes oferecemos em *Classica* e, ao mesmo tempo, esperamos ter cumprido nossas obrigações para com a SBEC, apresentando, com a publicação dos presentes números, o fruto de um trabalho coletivo cuidadoso e profícuo.

O Conselho Editorial

ARTIGOS

1. IMAGEM E DISCURSO NO MUNDO ANTIGO

Le récit du rapt de Perséphone: interprétations d'un "mythe" et performance rituelle

CLAUDE CALAME
Université de Lausanne

RESUMO: A narrativa do rapto de Perséfone nos oferece um exemplo ideal para propor, ao mesmo tempo, uma crítica à moderna noção de *mito* e um percurso pelas diversas interpretações que tal narrativa, considerada como *mito*, pode suscitar. Somente o estudo de uma versão poética particular, recolocada em suas circunstâncias rituais de enunciação por meio de uma abordagem simultaneamente antropológica e semio-narrativa, é capaz de dar conta dos valores e da função próprios de um *mito*.

PALAVRAS-CHAVE: Poética; mito grego; Deméter e Perséfone; hermenêutica.

En guise de prélude à une étude d'un récit hellène qui dès l'Antiquité a sollicité l'imagination des herméneutes, on commmencera par une affirmation quelque peu péremptoire et provocatrice sur le texte narratif qu'on a coutume d'appeler *mythe*. On postulera en effet que, désormais entrée dans le savoir partagé de notre culture académique, la notion anthropologique du "mythe" n'a de pertinence pour la Grèce antique qu'à la condition de séparer les récits poétiques des Hellènes de toute forme littéraire, et de les réduire à quelques noms propres animant une intrigue. C'est en fait avec les manuels de mythographie que les récits grecs deviennent, au-delà de leurs multiples formes de mise en discours, de simples squelettes; ils sont alors métamorphosés en des "mythes" auxquels on croit pouvoir accorder, en raison de leur réduction à une forme schématique, une existence transcendante. C'est ainsi également que, pour nos contemporains mythologues de l'Antiquité, le "mythe" peut devenir un simple "récit traditionnel", doublé d'une référence sociale[1]. Cette forme d'écriture savante, à travers des collections érudites de résumés purement narratifs, a d'ailleurs permis au patrimoine légendaire des Grecs de parvenir jusqu'à la Renaissance, avant qu'on ne commence à en relire la réalisation poétique dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* ou dans les tragédies d'Euripide, mais aussi dans les drames de Sénèque.

1. La notion moderne de "mythe"

L'établissement de cette tradition narrative dans une élaboration secondaire, savante et académique, explique en partie l'évolution connue dès le XVIII[e] siècle par les catégories du "mythe" et de la "mythologie". En ce qui concerne la tradition française, ce n'est à vrai dire qu'à partir du début du XIX[e] siècle que dans les dictionnaires encyclopédiques, l'entrée *mythe* se substitue à celle intitulée *fable*. Dans l'*Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot, la *fable* est ce "nom collectif sans pluriel, qui renferme l'histoire théologique, l'histoire fabuleuse, l'histoire poétique, et pour le dire en un mot, toutes les *fables* de la théologie payenne"; une théologie qui se réfère d'ailleurs essentiellement à l'Antiquité gréco-romaine et dont les "fables" figurent sous la rubrique *myth(ologie)*. Tant il est vrai que, si *mythe* est absent de l'*Encylopédie*, ce terme est en revanche couramment utilisé dans les ouvrages du même type qui lui succéderont au siècle suivant. Avec l'introduction de *mythus* Christian Gottlob Heyne fait donc figure de précurseur[2].

On remarque ainsi qu'à la faveur de la renomination de la *fabula* en *mythus*, le concept de mythe subit dans la pensée anthropologique en formation trois métamorphoses essentielles. Tout d'abord considérés comme des expressions et manifestations préphilosophiques propres aux peuples sauvages, les mythes sont situés à l'aurore d'une histoire linéaire qui ne peut conduire qu'aux progrès éclairés et à l'achèvement métaphysique de la civilisation occidentale. Le jeu de mot implicite sur la notion de "primitif" est l'emblème d'une projection dans la dimension historique du rôle attribué au mythe dans les cultures spatialement les plus distantes. L'Antiquité vient alors tout naturellement prendre sa place, avec ses légendes puis ses philosophes, au début de la ligne évolutive censée permettre à la culture européenne de se dégager de l'obscurité du *mûthos* et d'accomplir les pas décisifs vers la rationalité attribuée au *lógos*. A l'occasion de cette projection d'une image spatiale de la culture des hommes sur une représentation temporelle, la notion de mythe connaît une seconde transformation. Par la réduction progressive de la pluralité des récits entendus sous ce terme à l'unicité d'un concept, le mythe semble perdre son aspect narratif pour devenir l'expression d'un mode particulier de la pensée humaine. Il correspondrait ainsi à la forme de raison spécifique des cultures primitives.

Le statut du mythe comme indice d'un état premier de civilisation provoque une ontologisation qui, aux yeux des anthropologues puis dans le savoir partagé de l'*intelligentsia* occidentale, lui confère une valeur universelle. Né en tant que l'une de ces catégories du "niveau de base" qui par son caractère semi-empirique est un instrument de connaissance, le mythe est passé du statut de notion opératoire à celui d'une réalité transcendantale. Mais à la faveur de ce glissement lexical et conceptuel, le mythe est aussi devenu *mythologie*, entendue non seulement comme la collection des récits fabuleux d'une culture particulière, mais aussi comme la science que requiert leur interprétation. Mythe, mode de pensée; mais, à la faveur d'une troisième métamorphose, le mythe transformé en substance suscite encore la science du mythe.

De ces trois transformations autant l'intitulé que le but assigné aux *Mythologiques* par leur auteur Claude Lévi-Strauss portent la marque. Etude comparative transformationnelle et formelle – et donc mythologie – d'un corpus de récits en général réduits à la textualité d'une intrigue pour découvrir la logique qui les traverse. Cette "logique du concret", qui se

nourrit du contexte ethnographique, est aussi l'indice d'une pensée mythique et de son universelle diffusion. Pour Lévi-Strauss, "les schèmes mythiques offrent au plus au point le caractère d'objets absolus qui, s'ils ne subissaient des influences externes, ne perdraient ni n'acquerraient de parties. Il en résulte que, quand le schème subit une transformation, celle-ci affecte solidairement tous ses aspects (...). Ce qui importe, c'est que l'esprit humain, sans égard pour l'identité de ses messages occasionnels, y manifeste une structure de mieux en mieux intelligible à mesure que progresse la démarche doublement réflexive de deux pensées agissant l'une sur l'autre..."[3]

Tout en restituant le Grand Partage qui doit nous séparer des autres par une série de traits distinctifs érigés en substances (primitif/évolué, oral/écrit, froid/chaud, nature/culture, mythe/raison, etc.), l'idée d'une logique transformationnelle des mythes érigée en mode universel de la "pensée sauvage" contribue à réduire singulièrement autant extraordinaire richesse sémantique de ces manifestations discursives que l'éventail des fonctions sociales et symboliques que peuvent assumer des récits toujours attachés à une mise en discours et à des conditions d'énonciation singulières.

2. Le récit du rapt de Perséphone: versions antiques

La mythologie transformée à la fois en mytho-logique et en mytho-logie a au moins eu cet effet positif de susciter une effervescence interprétative tout à fait remarquable. En accord avec les différents paradigmes épistémologiques qui ont contribué à leur apparition, les moments marquants de cette herméneutique des mythes forment désormais une succession et donc une histoire tout à fait remarquables[4]. En ce qui concerne la Grèce antique, on peut retracer certaines des étapes décisives de ce développement en évoquant quelques-unes des interprétations successivement suscitées par ce qui est devenu le "mythe de Déméter et Coré" ou le "mythe du rapt de Peséphone". L'histoire du rapt de Perséphone et de la recherche de la fille par sa mère présente l'intérêt particulier d'avoir suscité une certaine curiosité interprétative déjà dans l'Antiquité. En se fondant sur différentes manifestations littéraires dans le travail de collection du savoir encyclopédique de la tradition mythographique que l'on a mentionnée, historiographes et mythographes hellènes n'ont pas manqué de donner de la célèbre histoire un résumé qui la réduit au déroulement de son intrigue.

On peut suivre, par exemple, le texte de la *Bibliothèque* attribuée à Apollodore, on retrouve dans cet authentique ouvrage de mythographie l'amour que Pluton ressent pour Perséphone et l'aide de Zeus dont bénéficie le dieu des Enfers pour enlever la jeune fille en secret; l'arrivée de Déméter à Eleusis, l'hospitalité offerte par le roi Céleus et le rire que Iambé parvient à susciter auprès de la déesse en deuil de sa fille; la tentative d'immortalisation de Démophoon, le jeune fils de Céleus et de Métanire, et le don à Triptolème, le fils aîné des souverains d'Eleusis, du chariot entraîné par des dragons ailés qui permettra au jeune héros d'ensemencer la terre entière; enfin le retour de Perséphone sur l'ordre de Zeus à Pluton qui, par la ruse du pépin de grenade, contraint néanmoins sa jeune épouse à passer un tiers de l'année dans les profondeurs de l'Hadès alors qu'elle résidera parmi les dieux pour le reste de l'an. Le résumé donné par la *Bibliothèque* posthellénistique suit en fait la version du récit

que développe à l'époque archaïque l'*Hymne homérique à Déméter*; à cette exception près qu'elle introduit le célèbre épisode de Triptolème; dans l'iconographie comme dans les textes, cet épisode absent de l'*Hymne* fait de l'histoire du rapt de Perséphone un récit centré sur Athènes et sur une Eleusis désormais intégrée au territoire de l'Attique. C'est en effet en tant que héros culturel spécifiquement athénien que Triptolème reçoit de Déméter le don de la céréaliculture et qu'il devient ainsi le bienfaiteur de l'humanité[5].

Mais n'anticipons pas. En effet, dès l'époque classique, il se trouve des gens de lettres non seulement pour mettre en scène par différents moyens sémiotiques et pour réorienter le sens du récit du rapt de Coré, mais aussi pour réfléchir à sa signification. Ainsi en va-t-il par exemple du rhéteur et philosophe Isocrate. Dans le discours d'apparat qu'il a rédigé à la louange de sa propre cité, l'orateur athénien en vient à s'interroger non seulement sur l'origine des biens et des dons dont Athènes a disposé dès le début (*ex arkhês*), mais aussi sur les bienfaits qui, dès le commencement de son histoire (*ap'arkhês*), en ont été la conséquence pour les autres. Question de l'origine (*arkhé*) et question de la cause ou de la responsabilité (*aitía*) sont étroitement mêlées dans une interrogation qui englobe toute l'humanité dans toute l'étendue du temps, pour une tradition mémoriale (*legoménas kaì mnemoneuoménas*) qui lie le présent au passé le plus reculé (*kaì pálai kaì nûn*)[6].

Au début donc (*prôton toínun*), selon Isocrate, l'arrivée de Déméter en Attique errant à la recherche de Coré. En reconnaissance pour l'accueil reçu, Déméter accorde aux ancêtres des Athéniens un double don: les fruits de la terre qui leur permirent d'abandonner le mode de la vie sauvage, et les mystères qui continuent à entretenir pour les mortels l'espoir d'une fin et d'un au-delà plus doux. De ces dons divins, les Athéniens firent bénéficier tous les autres hommes. Sans doute le récit (*lógos*, et non pas *mûthos*) peut-il recevoir la qualification de "fictionnel" (*muthódes*). Il convient néanmoins non seulement de le raconter, maintenant également (*kaì nûn*), dans le temps de l'énonciation; mais les raisons sont aussi nombreuses pour lui accorder créance. La longue tradition qu'impliquent des dits aussi anciens (*arkhaîa*) appelle la confiance. A cela s'ajoutent les indices (*semeîa*) que constituent les prémisses du blé nouveau envoyés chaque année à Athènes par différentes cités en souvenir de l'ancien bienfait (*hupómnema tês palaiâs euergesías*) ainsi que l'ordre donné par la Pythie de Delphes aux autres cités d'en faire autant. Ce geste rituel, dans sa diffusion panhellénique, est le témoignage même (*summartureî*) de l'accord entre la pratique actuelle (*nûn*) et la tradition d'autrefois (*pálai*). L'ancienneté même des actes entrés dans la mémoire communautaire finit donc par fournir la garantie de leur historicité; cette vérité historique s'appuie autant sur la relation que ces actions légendaires entretiennent avec la pratique (rituelle) du présent que sur leur utilité pour la conduite d'une vie heureuse.

Dans le discours d'Isocrate, le récit du rapt de Perséphone entretient une relation étroite avec le présent; relation discursive dessinée soit par la tradition, soit par le continuum du comput chronologique; mais relation sociale aussi, établie dans les deux cas par la pratique rituelle et par ses effets sur la conduite de la vie des hommes dans le présent de leur action communautaire. Même s'il est l'objet d'une réflexion rhétorique ou historiographique, le *mûthos* est toujours actif dans le présent; même si son insertion dans un autre type de *lógos* implique qu'il soit résumé, c'est l'ensemble de ses valeurs qu'actualise son rapport avec la pratique sociale. La transformation de ce discours figuré en un discours plus abs-

trait, de nature interprétatif, ne s'accomplira que dans la réflexion spéculative des philosophes ou avec le changement de paradigme culturel qui se dessine à l'époque de l'Antiquité tardive. Qu'elle se réalise dans l'espace, dans le temps ou par des procédures intellectuelles, l'activité interprétative requiert en fait la distance qu'exige la traduction dans ce qu'on appelera un autre *régime d'intelligibilité*. Pour l'orateur du IV[e] siècle, l'histoire du rapt de Perséphone est encore une version narrative pleinement active.

3. Interprétations indigènes

Dans le *De natura deorum*, Cicéron porte son intérêt sur la nomination des dieux du système polythéiste gréco-romain, comme le Platon du *Cratyle*. En bon rhéteur pétri de culture grecque, il est sensible aux jeux étymoligisants qui permettent de déduire la nature ou l'essence d'un être de la signification qu'indique sa dénomination. Dans le développement de leur conception du cosmos, les Stoïciens ont fait un large usage des possibilités sémantiques offertes par les noms des dieux du panthéon, traduisant ainsi en des entités plus abstraites les figures anthropomorphes de la théologie traditionnelle. Pour l'orateur latin, cette lecture allégorique des noms des dieux grecs et romains correspond à une transformation de "fables impies" (*impiae fabulae*) en une théorie physique (*physica ratio*) qui ne manque pas d'élégance. A en croire Cicéron donc, Zénon ainsi que, à sa suite, Cléanthe et Chrysippe divisent le cosmos entre ciel, mer et terre. Le règne terrestre, avec sa puissance naturelle, avec les fruits qui tombent en son sein et qui en resurgissent, est attribué à Dis le père. Cette figure paternelle est rapprochée avec d'autant plus de facilité de la richesse désignée en latin par *dives* que son équivalent grec Pluton (*Ploutôn*) réfère étymologiquement à la même abondance de biens. Dans ce contexte de procédures étymologico-allégoriques, Proserpine, appelée par les Grecs *Persephóne*, devient le grain caché puis recherché par la mère, elle-même l'objet d'un double jeu étymologisant. Le nom latin de la déesse, *Ceres*, est censé évoquer "l'entretien" ou "l'administration" (*geres* de *gerere*) des fruits de la terre tandis que son correspondant grec doit permettre, également par la mutation d'une seule lettre, de faire de Déméter la terre mère (*gê méter*)[7].

Coré, figure anthropomorphe et théologique non pas simplement du blé ou du printemps, mais du processus attaché à la céréaliculture. C'est bien par la projection implicite de l'histoire de son rapt par Pluton et de son retour auprès de Déméter sur le cycle de l'année, à partager désormais entre l'Hadès et l'Olympe, que le "mythe" de Perséphone peut devenir l'allégorie de la croissance du blé dans l'alternance des saisons. Coré non pas comme simple figure allégorique, mais comme protagoniste d'un processus dynamique: les jeux de mots étymologisants sur les noms des autres protagonistes de l'action, Pluton et Déméter, en confirment les valeurs attachées à la production des fruits de la terre. Conduisant dans le cas de l'enlèvement de Coré du récit figuratif à l'alternance naturelle des saisons et à la procédure socialisée de la culture des céréales, la démarche interprétative d'abstraction se montre donc influente dès l'Antiquité. Cette perspective herméneutique est possible dès qu'un point de vue de philosophes permet de prendre une certaine distance vis-à-vis de traditions légendaires qui, à leurs yeux, ne sont plus attachées à une pratique cultuelle particulière. Les Stoïciens ne se font forcément initier aux Mystères d'Eleusis...

4. Herméneutiques modernes

C'est précisément en s'appuyant sur l'autorité d'un historien ancien qu'au début du XVIII[e] siècle, le père jésuite Jean-François Lafitau parvient à comparer les "Initiations de Bacchus et de Cérès" avec les "Orgies d'Isis et d'Osiris" pour les classer dans la même grande catégorie des "Mystères". On y retrouve, pêle-mêle, les mystères de Bacchus et de la Mère des dieux de Thrace, ceux de Vénus et d'Adonis à Chypre et en Phénicie ou ceux d'Atys et de Cybèle en Phrygie. A partir d'un décor originaire marqué par "la même Divinité et le même fonds de Religion", il s'agit d'offrir à Monseigneur le Duc d'Orléans "une peinture des Moeurs des Peuples du nouveau-Monde". Et le père de la Compagnie de Jésus d'ajouter: "Ces Moeurs, et le parallèle que j'en fais avec celles des premiers temps, ne présentent que des dehors sauvages et des Coûtumes barbares, qui sont bien éloignés de la politesse de nôtre siècle et de nôtre Nation". Au sein du grand panorama d'anthropologie comparative et évolutive brossé par Lafitau, Coré-Proserpine trouve sa place, à la fois en tant que jeune fille et comme mère par Jupiter de Bacchus liber. Elle représente dès lors une image de la Vierge des Chrétiens, mère du Fils Libérateur. Elle est donc l'une de ces figures de la "Théologie des premiers temps" qui est aussi, à travers la "fable allégorique", celle des Iroquois ou celle des Caraïbes contemporains[8]. Mais, dans l'entreprise comparative du Siècle des Lumières, Coré va rapidement être appelée à rejoindre les champs de blé.

Parallèlement au Père Lafitau, Giambattista Vico voit dans la théologie grecque une première "sagesse poétique", une métaphysique non pas raisonnée et abstraite, mais analogue à celle ressentie et imaginée par les premiers hommes *delle nazioni gentili*. A l'aurore de la civilisation, les sages parmi ces premiers rustres sont des poètes au sens grec du terme, c'est-à-dire des créateurs. Ces poètes théologiens sont aussi les auteurs d'une "physique poétique" qui attribue aux éléments et aux forces de la nature la figure et le nom de dieux, parvenant ainsi parfois à la constitution d'un vrai *canone mitologico*. Dans cette perspective allégorique reprise à l'Antiquité et probablement à la suite des Stoïciens cités par Cicéron, Proserpine est enlevée dans les Enfers par "Dite", le Pluton des Grecs, qui est le représentant par étymologie interposée des richesses de la terre. Mais dans ce processus d'explication allégorique, Proserpine est identifiée avec Cérès pour devenir le symbole des grains de blé que l'on enfouit dans les sillons assimilés aux profondeurs de l'Hadès. Cérès est aussi la maîtresse des règles de l'agriculture, fondement d'un premier droit foncier de l'âge des héros[9].

Mais pour que le comparatisme soit institué en méthode en ce qui concerne la mythologie grecque, il faudra attendre non pas le célèbre Karl Otfried Müller, mais l'autre Müller, le linguiste émigré à Oxford, Friedrich Max de son prénom. Dans sa neuvième *Lecture on the Science of Language*, le distingué historien de la langue ne se contente pas de montrer "the crudities and absurdities" de certains épisodes de ce qu'il appelle *The Mythology of the Greeks* (à nouveau la mythologie comme corpus de mythes et non plus comme approche scientifique!). Ce faisant, moins qu'à "dénoncer un scandale" selon la formule un peu tapageuse un temps à la mode à Paris, le second Müller se met du côté des philosophes grecs eux-mêmes, sensibles à l'amoralité, sinon à la monstruosité de certains des personnages et de certaines des actions mis en scène dans les récits de leurs poètes. Car si les mythes, dans leurs incohérences, peuvent bien être présentés comme des perversions linguistiques, ils

méritent néanmoins notre attention érudite; ils requièrent interprétation. Au-delà des explications éthiques, physiques ou historiques formulées par les Anciens eux-mêmes, le linguiste propose l'approche nouvelle que constitue la philologie comparée. Dans le cadre du comparatisme indo-européen, c'est à nouveau l'étymologie qui est mise au service de l'herméneutique. A partir de l'analogie phonétique qui associe le grec *theós* et le latin *deus* au sanscrit *deva*, on abandonne les jeux étymologisants proposés par Hérodote, qui dérive *theós* de *tithérai*, disposer, ou par Platon qui voit l'origine du même mot dans la course (*théein*) du soleil et de la lune, dieux primordiaux. A ce jeu nouveau, Déméter est associée à son avatar Déô qui dériverait du *Dyâvâ* védique; Déméter est alors *Dyâvâ mâtar*, à la fois Aube et Mère, correspondant de *Dyausch pitar*, Ciel et Père, en grec Zeus[10].

Ainsi insérée dans le paradigme de la langue originaire des Indo-européens reconstruite par la linguistique historique du XIX[e] siècle, Déméter sera appelée, pour une brève période, à abandonner la terre fertilisée et la céréaliculture pour ne régner que sur le ciel, en tant que mère. Mais la grande entreprise comparative du *Rameau d'Or* ne va pas tarder à faire regagner à la déesse les champs labourés. Pour James Frazer, le scénario est connu, défini en substance tour à tour par l'histoire syrienne d'Aphrodite-Astarté et d'Adonis, par le mythe phénicien de Cybèle et d'Attis ainsi que par le récit égyptien d'Isis et d'Osiris. En passant implicitement du groupe des langues indo-européennes au paradigme sémitique, le mythe de Déméter et Perséphone ne ferait que répéter le scénario qui fonderait également mythes et rites dionysiaques: la mort et la résurrection de la végétation[11]. Tel serait donc le "noyau originaire" (*the original kernel*) du mythe tel que le raconterait déjà l'*Hymne homérique à Déméter* avec l'équivalence suivante: "une déesse porte le deuil d'un ou d'une aimée qui personnifie la végétation, plus spécifiquement le blé, qui meurt en hiver et renaît au printemps".

Personnification est donc le maître-mot qui permet de passer de la manifestation narrative et figurative à son noyau de sens. Dans le cas précis de Déméter et de sa fille Perséphone, la relation énigmatique entre niveau de surface et niveau profond est d'un déchiffrement aisé. La fille comme la mère sont à lire comme des personnifications du grain; la première parce que, selon les versions du mythe, elle passe chaque année trois à six mois dans les profondeurs de la terre qui sont celles où sont enfouies les semences pendant l'hiver, et parce que son retour au printemps coïncide avec la renaissance des jeunes pousses du blé et avec celle de la végétation en général; la seconde dans la mesure où, par analogie avec sa fille personnifiant le jeune grain de l'année nouvelle, elle pourrait représenter moins la terre, comme le pensaient les Anciens, que le grain récolté l'année précédente et ensemencé à l'automne. Le récit du rapt de Perséphone dans l'Hadès, de sa recherche par Déméter et de son retour à la surface terrestre ne ferait donc que redire le cycle saisonnier de la végétation et de la culture des céréales compris comme alternance entre mort et résurrection. Avec leur promesse d'une immortalité bienheureuse, les mystères d'Eleusis ne feraient quant à eux que répéter rituellement ce cycle; en compagnie de Déméter comprise comme *Corn Mother* et de Perséphone représentant la *Corn Maiden*, il nous conduirait "de la tristesse mélancolique et de la décomposition de l'automne à la fraîcheur, la lumière et la floraison verdoyante du printemps"[12]. Ainsi, par abstractions successives à partir du même scénario, on est passé de la relation entre deux divinités anthropomorphes au cycle de la croissance végétale pour aboutir, avec le rituel, au fondement de la destinée de l'homme, partagée entre la mortalité et différentes formes de renaissance.

C'est au nom d'un retour très protestant à la nature et à la réalité des travaux agricoles que l'historien des religions suédois Martin P. Nilsson a été amené à préciser, avec d'autres collègues, la chronologie calendaire supposée être fondée sur le cycle naturel des saisons. Si une connaissance empirique des conditions climatiques et du rythme des travaux agricoles en Grèce empêche de voir en Coré la *Kornmädchen* qui, enlevée au temps des fleurs, passerait les quatre mois d'hiver sous terre et le reste de l'année avec sa mère à la surface, alors le cycle de Déméter et Perséphone, considérées toutes deux comme déesses des semailles, doit être inversé: la séjour de Coré dans l'Hadès ne peut plus que correspondre aux quatre mois de l'été grec où les champs sont secs et nus[13]. Dans ce scénario au rythme revisité, désormais proche du *Naturleben*, Coré représenterait les semences déposées dans les *pithoi* en juin, ceci en accord avec le moment de son rapt et de sa *katagogé* que l'on célèbre en Sicile à l'époque de la récolte; et, en conséquence, au moment de l'*ánodos* de la jeune femme correspondrait la période des semailles, marquée par la célébration éleusinienne. A cette dimension synchronique de l'interprétation naturalisante s'ajoute naturellement la composante diachronique d'une herméneutique également historicisante. Par étymologie interposée, mais aussi grâce à la place attribuée au serpent à la fois dans le complexe mythico-rituel éleusinien et dans la religion minoenne, Perséphone est métamorphosée en déesse de la végétation préhellénique. Cette origine prestigieuse ne fait que confirmer le statut de Coré en tant que *Kornmädchen*, à côté de Déméter la *Kornmutter*! Désormais élevée au rang de paradigme herméneutique, la relation ontologique des deux déesses avec le blé et sa croissance connaîtra pendant tout le XX^{e} siècle une remarquable fortune puisque même pour le prudent commentateur anglais de l'*Hymne homérique à Déméter*, Fille et Mère, à l'origine confondues, restent attachées à la jeune moisson, puis au blé mûr. Dans ce contexte interprétatif est également envisagée une transposition de ce processus végétal sur la vie des hommes divisée en croissance attachée à la jeunesse et maturité de l'âge adulte[14].

5. Interprétations ritualistes

Empruntée à l'anthropologie comparée, la notion de "rite d'initiation tribale" (destiné aux adolescents), qui s'inscrit dans la catégorie plus générale des "rites de passage", ne va pas tarder à donner à la lecture moderne des récits hellènes une impulsion nouvelle. Avec ses trois phases de séparation de l'ordre ancien, de période de marge correspondant à une mort symbolique et de réintégration avec le statut nouveau acquis par la ou le néo-initié, le schéma du rite de passage – on l'aura compris – offre une clé de lecture rêvée dans l'interprétation de l'enlèvement de Coré, de sa disparition aux Enfers et de son retour auprès de sa mère. Il permet en effet non seulement de lire le "mythe" dans la dynamique de son déroulement narratif, mais il induit également l'interprète à intégrer et à combiner dans un même paradigme herméneutique données rituelles et manifestations discursives.

On doit à Henri Jeanmaire l'insertion de l'histoire du rapt de Perséphone dans la catégorie dynamique du rite de passage. Inscrite dans un nom propre évoquant celui de la "jeune fille" (*kóre*), la jeunesse même de Coré insère son histoire dans la classe spécifique des rites de passage que constituent "les rites d'adolescence" étudiés par l'historien français

de la religion grecque. Mais pour que réussisse cet "essai d'interprétation", le récit de la "descente et remontée de Coré enlevée par le Seigneur du Monde infernal et reconquise par la douleur et l'amour de sa mère" est mise en relation non pas avec les Mystères d'Eleusis, mais avec les Thesmophories. C'est en effet à ce festival panhellénique que Jeanmaire attribue le rituel athénien de la consécration des *plásmata* faits d'argile et des restes putréfiés des porcelets jetés au préalable dans de mystérieuses anfractuosités du sol. Même si elle est jugée un peu "fruste" et schématique, une première homologie est tracée entre les "avatars successifs du rapt et de la délivrance d'une déesse" et cet "acte religieux vulgaire et relativement simple de précipiter une victime en pâture aux génies du monde souterrain et d'en utiliser les restes pour la confection d'un talisman de fertilité"[15]. Le mythe représenterait ainsi l'idéalisation d'un rituel plutôt macabre.

Réinterprété à l'aide du rite en termes de "descente" et de "remontée" (*káthodos* et *ánodos*), le déroulement du parcours de Coré devrait lui-même refléter un rite de passage qui subsisterait ainsi dans le mythe à l'état de "survivance". Dès lors l'*Hymne homérique à Déméter* ne ferait que "narrer le vieux mythe à la façon d'une sorte de roman bourgeois", sinon de "conte de fée". Quoi qu'il en soit de la forme romancée assumée par le récit, la légende de Perséphone comme celle du voyage de Thésée en Crète reprendraient le schéma du rite de passage destiné aux adolescents. Grâce à la notion de survivance qui restitue à l'interprétation une dimension historique de type évolutionniste, le rite de passage destiné aux adolescents pour assurer leur accession à l'âge adulte est transformé en clé de lecture non seulement des rituels de l'âge classique, mais aussi de récits présentant soit un moment de rupture (le rapt), soit une figure adolescente (la jeune Coré). A ce jeu-là, l'articulation triadique et dynamique du schéma rituel avec l'enchaînement nécessaire de ses trois phases constitutives n'est plus au centre de la préoccupation de l'herméneute lecteur de textes.

Mais c'est des Etats-Unis qu'est venu l'essai le plus conséquent de voir dans l'histoire de l'enlèvement de Perséphone par Hadès et de son retour en raison des plaintes de sa mère le développement d'un rite d'initiation destiné à faire passer la jeune fille à l'état de femme adulte. Située au printemps, la disparition de Coré ne correspond ni à l'enfouissement du grain dans le sol (et donc au début de la saison de l'hiver ou de l'été!) comme le voudraient les tenants de l'interprétation allégorique du mythe, ni au début d'une cérémonie de mariage puisque l'époux, Hadès, est à la fois l'oncle maternel et paternel de la "fiancée". Mais le séjour dans les profondeurs des Enfers coïncide avec le lieu et la période de séclusion d'un rite d'initiation qui consacre pour la jeune fille, avec la perte violente de sa virginité, la transition à l'âge adulte dans le "betwixt and between" d'une période liminale[16]. A l'occasion de ce passage, Coré, "the maiden", perd son identité générique pour acquérir, en tant que Perséphone, l'identité individuelle que confère la dation d'un nom propre. Par comparaison, la tentative d'immortalisation de Démophoon peut alors elle-même apparaître comme l'échec d'une initiation à l'enfance. La lecture initiatique du destin de Coré reporte donc l'interprétation du cycle du renouveau de la végétation vers l'action rituelle et sociale des hommes.

Il est évident qu'à projeter trop systématiquement sur le récit un schéma rendant compte de pratiques rituelles, on oublie non seulement qu'au terme du processus "initiatique" que suivrait sa biographies, Perséphone reste pour les deux tiers de l'année au moins la fille de sa mère, mais aussi qu'elle n'acquiert jamais le statut de la femme accomplie signifié en Grèce par la

naissance du premier enfant. Auprès d'Hadès elle est et reste une *númphe*, une jeune mariée, sans jamais devenir une *guné*. La consommation même du fameux pépin de grenade destiné à retenir la jeune femme aux Enfers pendant le tiers restant de l'année montre que ce séjour temporaire est constamment marqué par la puissance de la déesse Aphrodite.

6. Vers la psychologie des profondeurs

Mais on sait fort bien que, pas plus en herméneutique que dans d'autres domaines des sciences humaines ou dures, l'histoire ne suit un cours ni progressif, ni linéaire. Au moment où Jeanmaire élaborait une interprétation initiatique des récits de Perséphone, Karl ou Carl Kenényi découvrait chez les Wemale de Ceram dans les Moluques, par l'intermédiaire des travaux de l'historien des religions et anthropologue Adolf E. Jensen, des figures et des pratiques rituelles évoquant à ses yeux "le mythe de la religion éleusinienne". Si la notion d'initiation soutient son analyse des gestes rituels formant le noyau des Mystères, son interprétation de leurs actes dédicatoires marque un retour aux catégories statiques des figures abstraites. En tant que "figure primordiale", Coré devient l'incarnation grecque de la *Divine Maiden*, à côté de la figure du *Divine Child*, comprise comme appartenant au "thème mythologique" du *Primordial Child*. Quant à Déméter, elle est appelée à représenter à la fois la fondatrice des Mystères et la première initiée puisque la recherche de sa fille est comprise comme une initiation. Mais, par les jeux de mots déjà largement exploités, Déméter devient également une figure particulière de Terre; elle serait la mère du grain s'il est bien vrai qu'en mycénien la syllabe *da* désigne une mesure permettant d'arpenter les champs de blé [17].

C'est alors dans le dialogue avec Carl G. Jung que les figures primordiales de l'Enfant (Primordial) et de la Jeune Fille divine se transforment en "archétypes" transitant ainsi du domaine de l'histoire de la religion universelle dans celui d'une psychologie des profondeurs. Dès lors, sur la base des figures de Coré-Perséphone et de Déméter, la Mère (en tant que Mère Primordiale et Mère-Terre) et la Fille prennent place chez Jung parmi les autres archétypes que sont l'Ombre, le Vieillard de sagesse, le Soi ou l'Enfant; ces figures constituent les archétypes se combinant avec Anima chez l'homme et Animus chez la femme pour fonder le fonctionnement de la psyché et de l'inconscient. Dans cette perspective, le "mythe" de Déméter et Coré, compris comme la relation archétypale entre mère et fille, n'est pas uniquement le résultat d'une projection de l'Anima en tant qu'image masculine idéalisée de la féminité; il est aussi l'expression d'une expérience dont l'homme est par définition exclu, une expérience renvoyant à un "ordre matriarcal de la société". Si pour Kerényi la relation Mère-Fille est constitutive de la vie psychique de chaque être humain, femme et homme, chacun à sa manière, selon Jung c'est avant tout la destinée de la femme qui est marquée par la constante tension temporelle entre l'expérience de la fille et celle de la mère; à travers mythes et rêves, l'inconscient féminin est animé par les archétypes que représentent Perséphone et Déméter.

La tentative herméneutique conjointe de Jung et Kerényi signifie donc non seulement un retour à des catégories et à des concepts dont les figures divines ne sont que les représentations dans un mythe grec transformé en substance; mais elle correspond aussi au postulat d'un état originaire qui est situé autant dans le temps de l'histoire que dans celui de

la psyché. L'ordre matriarcal que l'on suppose à l'origine de la société est ainsi projeté dans l'histoire de la vie psychologique profonde de l'individu, essentiellement dans celle de la femme. Comme c'est le cas en particulier pour le complexe d'Œdipe, mais de manière beaucoup plus statique, le récit grec, réduit à ce qui n'est même plus une intrigue, est non pas interprété, mais réutilisé pour figurer le fonctionnement supposé du psychisme humain.

L'usage de la relation entre Déméter et Coré proposé par Jung et Kerényi n'a évidemment pas échappé aux lectrices américaines de l'*Hymne homérique à Déméter*, engagées à différents degrés dans la légitime promotion du *gender* entend comme représentation des relations sociales de sexe. Les "Women Studies" ne pouvaient donc pas rester indifférentes à une relation entre mère et fille essentiellement saisie dans sa composante émotionnelle. On ne fera que mentionner les essais récents de faire des différents épisodes de l'histoire de l'enlèvement de la fille et de sa recherche par la mère des emblèmes rerpésentant les stades successifs du développement psycho-sexuel de la femme: régression au stade phallique de la fille découvrant son manque de pénis et identification avec sa mère dans son amour pour le père à travers la crise que provoquent chez Déméter la manifestation d'autorité de Zeus (par l'intervention brutale d'Hadès) et le passage forcé du matriarcat à une société patriarcale; roman de Coré et de Déméter comme figuration du développement psycho-affectif de l'enfant vivant originairement en symbiose avec sa mère et subissant la première crise œdipale dans l'acquisition d'une identité de genre à l'intérieur d'un système patriarcal [18].

Faire des avatars de la relation entre Coré et Déméter la représentation soit du développement inconscient de la psyché de la jeune fille, soit de son évolution psychologique au moment de l'adolescence, c'est placer deux déesses grecques, protagonistes d'un récit à fonction étiologique et cultuelle, sur le divan du psychanalyste ou dans le fauteuil du thérapeute. C'est parce que l'effet de réel de la fiction narrative est pris au pied de la lettre que les deux figures divines peuvent devenir des patientes dont le cas est promu au rang de modèle; il devient la représentation figurée d'un fonctionnement psychologique ou psychanalytique implicitement donné comme universel. Il s'agit en fait, dans une procédure interprétative devenue constitutive et par l'effet du biais féministe, d'un nouveau phénomène de naturalisation: le développement de la nature humaine – dans le cas particulier celle de la femme – a remplacé le cycle de la nature végétale.

7. Perspectives critiques

Que ce soit par l'intermédiaire de l'étymologie, par la référence aux grands cycles de la nature (sinon du cosmos), par la comparaison avec le schéma du déroulement d'un rituel (initiation tribale ou sacrifice), par la réduction au fonctionnement supposé de la psyché ou par la construction d'oppositions binaires articulées en différents codes, le déroulement du récit réduit à sa trame mythographique ou réalisé dans un poème tel l'*Hymne homérique à Déméter* est ramené à quelques entités abstraites organisées en une relation plus ou moins dynamique. Dans son mouvement historique, cette procédure herméneutique repose en définitive sur un principe analogue à celui qui a conduit à la notion moderne de mythe. Elle revient également à la création de catégories du "niveau de base", entités qui partagent leur

réalité entre l'empirique et le figuratif d'une part, le notionnel et l'abstrait de l'autre; les procédures de la métaphore et de la métonymie jouent, dans leur construction et pour leur établissement dans une tradition en général érudite, un rôle essentiel, assurant notamment le passage constant de l'humain au minéral et au végétal.

Il ne fait aucun doute que ces catégories semi-empiriques, en tant qu'outils herméneutiques, réalisent pleinement leur fonction de création d'un cadre de référence en accord avec une certaine communauté de croyance (en général académique), en accord aussi avec un paradigme intellectuel donné. Elles représentent assurément des instruments de connaissance susceptibles d'insérer des récits que la distance temporelle et spatiale rend de plus en plus étrangers dans ce que l'on appelera de nouveaux "régimes d'intelligibilité". Cette procédure d'ordre interprétatif, qui fait des catégories "du niveau de base" les instruments d'une sorte de traduction transculturelle, est d'autant plus frappante qu'elle est à l'oeuvre dès l'Antiquité, preuve que les récits spéculatifs que nous appelons *mythes* suscitent eux-mêmes réflexion, spéculation et finalement connaissance. L'aspect transculturel de la procédure interprétative exposée rend illusoire la fixation de l'un ou l'autre des cadres de référence qui la fondent; leur stabilisation n'est jamais que provisoire. Chaque "mythe" ne peut être lu que dans la version particulière qui le porte à son destinataire[19].

Ce n'est donc guère que dans un texte poétique achevé tel que l'*Hymne homérique à Déméter* que l'on pourra appréhender, autant dans sa syntaxe que dans ses valeurs propres et dans son aspect pragmatique, la manifestation discursive toujours singulière se donnant à nous sous les aspects d'un récit dit *mythique*. Ce n'est qu'au prix d'une ascèse appelée à éviter les abstractions trop rapides et réductrices que l'on verra que, dans le poème homérique par exemple, le récit du rapt et du retour de Perséphone est d'une part inséparable de la tentative d'immortalisation de Démophoon et que sa narration est d'autre part liée de manière constitutive à la célébration du culte rendu aux deux déesses, à Eleusis. Les récits en général poétiques que l'on appréhende depuis la fin du XVIII[e] siècle par l'appellation et la notion de "mythe" ne se réduisent certainement pas à de simples manières de dire une réalité plus abstraite ou plus fondamentale. La trame narrative du rapt de Perséphone telle qu'elle est réalisée dans l'*Hymne homérique* adressé aux deux déesses ne peut être comprise que dans l'articulation complexe des effets de sens qu'elle provoque et dans la relation pratique du poème avec le déroulement et l'accomplissement du rituel que le récit est censé instituer. Syntaxe, assurément, mais aussi sémantique et pragmatique pour des récits faisant référence, dans chacune de leurs "performances", à des représentations et à des pratiques culturelles et symboliques très développées de la vie en société.

8. Un récit en acte: l'*Hymne homérique à Déméter*

Au-delà donc des interprétations indigènes ou modernes, seule l'étude du récit dans l'une de ses manifestations génériques, en portant notamment l'attention sur les marques de sa mise en discours, est susceptible de restituer les valeurs peu à peu construites dans le développement de la narration fictionnelle. L'*Hymne homérique à Déméter* est une composition poétique d'autant plus intéressante qu'elle représente, par sa référence et son adresse à la divinité, un proème cultuel à la récitation rituelle d'un poème épique. Dans la perspec-

tive de la logique et de la sémantique du récit raconté dans cet hymne, lui-même en diction épique, on relèvera en particulier le statut intermédiaire gagné par Perséphone dans la phase de sanction de la narration, de par la volonté conjuguée de Zeus et de son frère Hadès: à la fois fille de sa mère sur l'Olympe et épouse (mais dans un mariage sans enfant) du maître des Enfers. Cet état mixte, qui ne saurait correspondre à celui atteint à la suite d'un rituel d'initiation tribale, doit être mis en relation, du point de vue narratif, avec l'institution d'un premier rituel à mystère par Déméter elle-même; du point de vue énonciatif, il coïncide avec la double formule de macarismos qui précède immédiatement la conclusion de l'hymne. L'incorporation au récit lui-même de cette démonstration par la divinité en personne des *órgia kalá*, rites respectables qu'il est d'emblée interdit de divulguer ou de transgresser et dont la célébration est confiée aux maîtres d'Eleusis représente non seulement la deuxième phase de sanction de ce récit; mais, en combinaison avec la formule d'adresse indirecte aux mortels bienheureux qui conduit la composition à sa conclusion, ce dernier acte narratif de la déesse s'inscrit dans la perspective étiologique qui traverse tout le poème.

Le récit hymnique du rapt de Coré par Hadès de la surface terrestre, du séjour de sa mère auprès des souverains mortels d'Eleusis, puis du retour partiel de la jeune épouse sur l'Olympe est en effet ponctué d'épisodes qui évoquent les gestes rituels accomplis dans la célébration cultuelle instituée par Déméter elle-même; ces actes de culte constitueront les Mystères d'Eleusis dès qu'Athènes aura pris le contrôle politique et religieux de la cité voisine. C'est le cas par exemple de l'abstinence à l'égard du nectar et de l'ambroisie que Déméter s'impose dans sa colère et qui rappelle le jeûne suivi par les futurs initiés de même que les torches tenues par la déesse dans la quête de sa fille évoquent les flambeaux éclairant rituellement la cérémonie de l'initiation elle-même. Il est légitime de mettre également en relation le rôle de nourrice que la mère de Coré assume vis-à-vis de Démophoon dans sa tentative d'immortaliser le jeune enfant avec la fonction équivalente attribuée aux deux déesses à l'égard des initiants, les railleries et gestes obscènes de Iambé avec les injures rituelles qui ponctuaient la procession vers Eleusis, ou la préparation de la mixture de farine d'orge, d'eau et de menthe offerte à Déméter sur ses propres indications avec le breuvage qui deviendra la boisson rituelle des néo-initiés. Ainsi en va-t-il *a fortiori* de tous les gestes explicites d'institution ou de fondation qui marquent la deuxième partie de la composition hymnique: construction d'un temple et d'un autel consacrés à Déméter au pied de l'acropole d'Eleusis; institution par la déesse elle-même des *órgia*, sacrifices et offrandes promis à Perséphone pendant son séjour dans l'Hadès où elle régnera sur tous les êtres mortels; transformation d'Hécate en suivante de Coré; enseignement par Déméter des procédures rituelles à suivre dans la célébration des *órgia*[20].

La narration du séjour infernal de Perséphone telle qu'elle est conduite dans l'*Hymne homérique* trouve donc sa dimension pragmatique dans la relation étiologique que le récit établit de manière constante avec le rituel auquel est destiné son exécution. Il y a en effet tout lieu de croire qu'en relation avec la célébration des Mystères, la composition hymnique dont nous avons le texte était chantée à l'occasion des jeux d'Eleusis. Attestés pour nous dès la fin du VI[e] siècle av. J.-C., ces jeux incluaient certainement un concours d'aèdes ou de rhapsodes; les récitations épiques de ces récitants homériques étaient introduites par les offrandes chantées aux dieux que représentent les compositions poétiques et narratives assumant la forme de l'*Hymne homérique*[21]. Dans ce contexte rituel, et par le passage intradiscursif du récit à l'énoncé de l'énonciation,

le double macarismos qui conclut le poème offre une double adresse du locuteur aux initiés en général; par la promesse d'une destinée meilleure dans leur vie sur et sous terre, il renforce la valeur performative du poème comme acte de culte. Par différentes stratégies énonciatives conduites par le locuteur-narrateur, non seulement l'hymne est offert à la puissante et généreuse Déméter ainsi qu'à sa fille Perséphone en échange d'une vie prospère accordée à un poète qui inscrit son chant dans la logique du *do ut des* propre à la prière cultuelle; mais le poème proclame également le bonheur et la prospérité des mortels qui ont accompli les pratiques rituelles instituées par Déméter elle-même.

A l'égard de toutes celles et ceux qui n'ont vu dans le récit de Déméter et de Coré que le drame de la végétation mourante puis renaissante, l'histoire de l'institution pour les humains de la civilisation céréalicole ou le destin psychique de la fille à la recherche de son identité sexuelle, on pourra relever, au moins en ce qui concerne la version activée dans le poème hymnique, la remarquable correspondance entre le statut très singulier que partage finalement Perséphone entre Olympe et monde infernal, et le destin de l'homme mortel; par le rituel initiatique, celui-ci peut souhaiter, un peu comme un dieu, prolonger sa vie sur terre, puis connaître après son trépas un sort plus heureux aux Enfers. Du point de vue de l'espace dessiné dans le récit, la position intermédiaire des mortels est signifiée par le double séjour de Perséphone, dans le ciel et aux Enfers après qu'elle a été enlevée de la surface terrestre. Condamnés par leur mortalité à séjourner sur terre, les humains ne peuvent qu'espérer obtenir par les moyens de l'acte de culte une vie dans l'abondance qui les rapprocherait du monde divin et une mort qui ne les condamnerait pas à l'inconsistance entière des défunts.

Au-delà du processus de spatialisation du récit, cette correspondance métaphorique entre le statut divin construit dans la narration fictionnelle et la destinée rituelle des initiés est inscrite dans sa temporalité. La phase de sanction du récit qui décrit, à l'aoriste, la révélation par Déméter des pratiques rituelles à accomplir dans la célébration des futurs Mystères débouche sur un premier macarismos annonçant au présent le bonheur obtenu par celui qui les a vus. Le retour des deux vénérables déesses sur l'Olympe qui marque, de nouveau à l'aoriste, la fin de la phase de sanction conduit non seulement au séjour permanent des deux divinités auprès de Zeus, mais aussi au second macarismos qui vante, au présent, le bonheur et la richesse provoqués pour les mortels et leur maisonnée par l'amour que peuvent leur porter Déméter et Coré. Cette seconde adresse au genre humain en général débouche sur la partie performative à proprement parler du poème: par le moyen des formes impératives ou intentionnelles du futur proche, le locuteur-narrateur offre son propre poème en échange de la prospérité demandée aux deux déesses. Ainsi, grâce aux traces énonciatives laissées par une mise en discours qui subordonne toute la narration aux adresses et aux voeux concluant le poème, le chant devient prière; il devient acte de culte.

La sanction du récit confirme donc la position des mortels, sexes confondus, dans l'entre-deux; non pas entre dieux et bêtes (celles-ci sont, sinon sous la forme des êtres vivants dont les humains font partie, totalement absentes du récit), mais entre monde d'en-haut et monde d'en-bas, entre divinités olympiennes sous le contrôle de Zeus le père et âmes des défunts placées sous le pouvoir de son frère Hadès. Quand ils sont favorisés par Déméter la nurse et la nourricière, le travail et la production agricoles comme les Mystères ne peuvent qu'accroître la prospérité d'humains de toute façon destinés à la mortalité, sans différence de sexe.

Ainsi, notamment par un double et subtil processus de spatialisation et de temporalisation narratives, la fiction du rapt de Coré sur une prairie de séduction, et de l'établissement de Perséphone comme jeune épouse encore sans descendance entre son oncle dans l'Hadès et sa mère (et son père) sur l'Olympe, avec le parcours de type initiatique qu'implique le récit, renvoie à une importante configuration idéologique; dans la représentation grecque classique et par métaphore interposée, cette constante idéologiqueassocie le processus social du mariage à la production céréalière ainsi qu'à un premier état de civilisation[22]. Mais autant en raison des valeurs intermédiaires que le récit attribue au statut final de la jeune Perséphone au terme de son itininéraire que par les stratégies énonciatives que développe le discours fictionnel en suivant les règles génériques de l'hymne de type homérique avec sa conclusion performative, la narration du parcours de Coré trouve sa raison d'être dans la pratique rituelle, puis dans la conduite sociale visant à obtenir aisance matérielle ici-bas et survie dans l'au-delà. La performance narrative et hymnique, présentée dans l'adresse finale comme une offrande aux deux divinités, doit y contribuer, pour le bénéfice des hommes en général, et pour celui du locuteur et aède en particuler. La construction fictionnelle et symbolique, par les moyens des potentialités de la langue et des règles du genre, réalise ainsi pleinement sa dimension pragmatique, sinon cognitive. Le récit du rapt de Perséphone tel qu'il est orienté par l'hymne aédique se présente comme un chant louant et effectuant dans le rituel le "Greek way of life".

9. En guise de coda

Il conviendra de rappeler en conclusion et en relation avec le thème de la rencontre de Diamantina, que les Mystères d'Eleusis n'étaient pas uniquement composés de *legómena* et de *drómena* qui pouvaient correspondre à l'*Hymne homérique* lui-même et aux pratiques rituelles dont le récit poétique chante l'institution. Mais s'y ajoutaient les *deiknúmena* qui se trouvaient au centre de la célébration et de la révélation rituelle des Mystères. Pour reprendre les réflexions présentées en guise d'apéritif par l'organisateur du colloque, il faut aussi se souvenir que les Grecs ont toujours été soucieux des capacités de la parole, qu'ils ont tant cultivée, à faire voir. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'adjectif *enárges*, qui qualifie dans la poésie homérique la luminosité de l'épiphanie d'une divinité, se retrouve dans le substantif *enárgeia* pour désigner dans la rhétorique classique la qualité du discours qui parvient à "présenter au regard", et par conséquent à solliciter la vue de l'auditeur. Voix et vue ont pour les Grecs (et les Romains) des affinités que l'*Hymne homérique à Déméter*, dans sa dimension performative, ne cesse de valoriser.

Notes

1 - L'impact de l'institution de la mythographie à partir de Platon a été indiqué par Detienne, 1981, p. 160-7. Sur la mythographie elle-même, voir Henrichs, 1987, Pellizer, 1993, et Jacob, 1994. Quant à la définition du mythe grec comme "récit traditionnel", voir, à partir d'une proposition formulée par W. Burkert, les précisions apportées par Bremmer, 1997.

2 - D'Alembert et Diderot, 1757, VIII, p. 98; voir aussi, par exemple, VI, p. 342, où la figure d'Hélène est en revanche classée sous la rubrique *Histoire ancienne*! Sur cette histoire de la notion de "mythe" à partir du Siècle des Lumières en contraste avec les sens de *mûthos* en Grèce même, on verra les indications que j'ai données dans l'ouvrage de 1996, p. 8-46

3 - Lévi-Strauss, 1964, p. 14-22; voir également les remarques qui concluent l'entreprise de 1971, p. 559-621.

4 - Avec une focalisation sur la Grèce ancienne, cette histoire de l'interprétation des mythes a été récemment et successivement retracée par Detienne, 1981, p. 15-49 et 190-224, Graf, 1993, p. 9-56, Saïd, 1993, p. 79-110, études auxquelles on ajoutera les réflexions de Vernant, 1974, p. 217-50, ainsi que l'étude de Burkert, 1980, et l'ouvrage de Jamme, 1991.

5 - Ps. Apollod. *Bibl.* 1, 5, 1-3. Tout juste mentionné dans l'*HCer.*153 comme l'un des "souverains d'Eleusis", Triptolème joue un rôle central dans les versions traitées par les Atthidographes (Pherec. Ath. *FGrHist.* 3 F 53, Philoch. *FGrHist.* 328 F 104, etc.), par les grands tragiques (Soph. frr. 596-617a Radt), ou par les imagiers de la céramique attique dès 540 environ. Les différentes versions du "mythe" sont analysées par Richardson, 1974, p. 74-86 (sur Triptolème, voir aussi Foley, 1994, p. 194-8), et par Foley, 1994, p. 97-103; pour l'iconographie, voir en particulier Shapiro, 1989, p. 67-83.

6 - Isocr. *Paneg.* 26-33.

7 - Cic. *Nat. deorum* 2, 66-7; à propos de l'interprétation allégorique proposée par les Stoïciens du rapt de Perséphone on trouvera d'autres références encore chez Richardson, 1974, p. 284. Sur le rôle des jeux de mots étymologisants dans l'allégorie stoïcienne, voir Pépin, 1976, p. 124-31. Dans l'un des célèbres textes d'oracle delphique énoncés à propos de la prise d'Athènes par les Perses et cités par Hérodote (7, 141, 4), c'est Déméter qui représente le blé.

8 - Lafitau, 1724, I, p. II-III et 220-40; voir à ce propos Kilani, 1994, p. 77-103.

9 - Vico, 1744, I, p. 145-51, 266-7 et 331-3 (pagination de l'édition de F. Nicolini, Bari: Laterza, 1928); sur le rapt de Perséphone: cf. p. 244-5, 348 (ainsi que 242 et 350 pour l'assimilation de Coré avec Déméter) et 240-1. Voir Calame, 1996, p. 14-5.

10 - Muller, 1881, p. 403-31 et 536-7 (cf. Hdt. 2, 52 et Plat. *Crat.* 397c), avec les indications bibliographiques et les remarques formulées à ce sujet par Burkert, 1980, p. 165-8.

11 - Frazer, 1913, p. 35-91.

12 - Frazer, 1913, p. 91.

13 - Nilsson, 1925/1952, se référant notamment pour la *katagogé* de Coré à Diod. Sic. 5, 4, 5-6; voir aussi les indications bibliographiques complémentaires données à ce propos par Richardson, 1974, p. 284-5, ainsi que Burket, 1972, p. 286-92.

14 - Richardson, 1974, p. 13-4. A propos des difficultés que l'on rencontre à accorder le temps du récit du rapt de Coré avec la chronologie festive du calendrier et le cycle des travaux agricoles, voir encore mon étude de 1997.

15 - Jeanmaire, 1939, p. 264-312. Sur le rituel du jet des porcelets, cf. Burkert, 1972, p. 284-67.

16 - Lincoln, 1979.

17 - Kerényi fait l'histoire de sa découverte et de son dialogue avec C. Jung dans l'ouvrage de 1960, p. XXIII-XXXVII; voir aussi p. 23-9 ainsi que p. 130-1 où, par analogie avec la Mère *grain mother*, la Fille devient *grain maiden*; le premier état de la recherche comparative conduite par Kerényi a été publié en particulier dans l'article de 1940.

18 - Cf. Arthur, 1973, et Foley, 1994, p. 118-37, se fondant sur l'étude de Chodorow, 1974; les deux études d'Arthur et de Chodorow ont été reprises par Foley, 1994, p. 214-42 et p. 243-65 respectivement.

19 - Voir les différentes contributions publiées dans Calame (ed.), 1988.

20 - On a cité successivement les vers 470-89, 47-50, 231-45, 201-3, 207-11, 268-74 (cf. aussi 296-302), 364-9, 438-40 et 473-9 de l'*HCer.*; on lira au sujet de la fonction étiologique de tous ces passages le commentaire circonstancié qu'en a donné Richardson, 1974, sans oublier les p. 326-30 et 344-8; voir aussi Konstan, 1996. On trouvera quelques indications allant dans la direction de la lecture proposée ici de la version "homérique" du rapt de Coré dans mon article de 1997, et une série de références bibliographiques sur l'*Hymne homérique* dans sa fonction cultuelle de proème dans mon étude de 1995.

21 - Voir à ce propos Richardson, 1974, p. 5-12 et 20-30, qui cite notamment *IG* I2, 5; pour le concours analogue qui marquait la célébration des Panathénées, lire en dernier lieu Shapiro, 1992.

22 - En particulier les études de Rudhardt, 1978, et de Strauss Clay, 1987, p. 202-66, sont sensibles au dessin spatial de cette composition hymnique.

NB: La présente étude est extraite de la version provisoire du chapitre introductif d'un ouvrage consacré à la *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, désormais paru à Paris: Hachette, 2001, p. 11-69. J'aimerais exprimer ma reconnaissance aux organisateurs du colloque de Diamantina, en partie sous l'égide du PARSA, pour m'avoir permis, grâce à leur généreuse hospitalité, de soumettre à la critique les présentes réflexions.

Références bibliographiques

ARTHUR, M. Politics and pomegranates: an interpretation of the Homeric Hymn to Demeter. In: *Arethusa* 6, 1973, p. 7-47.

BREMMER, J. What is a Greek myth? In: BREMMER, J. (ed.). *Interpretations of Greek mythology.* London/ Sydney: Croom Helm, 1987, p. 1-8.

BURKERT, W. Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne. In: REVERDIN, O. (ed.). *Les études classiques aux XIXe et XXe siècles (Entretiens Hardt XXVI).* Vandoeuvres/Genève: Fondation Hardt, 1980, p. 159-99.

_____. *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin/New York: de Gruyter, 1972.

CALAME. C. Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques*. In: *Mus. Helv.* 52, 1995, p. 2-19.

_____. *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie.* Lausanne: Payot, 1996.

_____. L'*Hymne homérique à Déméter* comme offrande: regard rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque. In: *Kernos* 10, 1997, p. 111-33.

CALAME. C. (ed.). *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*. Genève: Labor & Fides, 1988.

CHOROROW, N. Family structure and feminine personality. In ROSALDO, M. Z., LAMPHERE, L. (edd.). *Woman, Culture and Society.* Stanford: Stanford University Press, 1974, p. 43-66.

D'ALEMBERT, J. & DIDEROT, D. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* VIII. Paris: Didot, 1757.

DETIENNE, M. *L'Invention de la mythologie.* Paris: Gallimard, 1981.

FOLEY, H. P. *The Homeric Hymn to Demeter.* Princeton: Princeton University Press, 1994.

FRAZER, J. G. *The golden bough. A study in magic and religion.* Part V: Spirits of the Corn and of the Wild I. London: Macmillan, 1913.

GRAF, J. *Greek mythology. An introduction.* Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

HENRICHS, A. Three approaches to Greek mythography. In: BREMMER, J. (ed.), *Interpretations of Greek mythology.* London, Sydney: Croom Helm, 1987, p. 242-77.

JACOB, Ch. L'ordre généalogique. Entre le mythe et l'histoire. In: DETIENNE, M. (ed.). *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité.* Paris: Albin Michel, 1994, p. 169-202.

JAMME, Ch. *Einführung in die Philosophie des Mythos II. Neuzeit und Gegenwart.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

JEANMAIRE, H. *Couroi et courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique.* Lille: Université, 1939.

KERENYI, K. Kore: zum Mythologem vom Göttlichen Mädchen. In: *Paideuma* 1, 1940, p. 341-80.

_____. *Eleusis. Archetypal image of mother and daughter.* New York: Schocken, 1967 (ed. or. holl. The Hague, 1960)

KILANI, M. *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique.* Lausanne: Payot, 1994.

KONSTAN, D. De Deméter a Ceres: construcciones de la diosa en Homero, Calímaco y Ovidio. In: *Synthesis* 3, 1996, p. 67-90.

LAFITAU, J.-F. *Moeurs des sauvages amériquains comparées aux moeurs des premiers temps.* Paris: Noury, 1724.

LEVI-STRAUSS, C. *Mythologiques I. Le cru et le cuit.* Paris: Plon, 1964.

_____. *Mythologiques IV. L'homme nu.* Paris: Plon, 1971.

LINCOLN, B. The rape of Persephone: a Greek scenario of women's initiation. In: *Harv. Theol. Rev.* 72, 1979, p. 223-35.

MUELLER, (F.) M. *Lectures on the science of language.* Second Series. London: Longmans Green, 1881.

NILSSON, M. P. Die eleusinischen Gottheiten. In: *Arch. Religionswiss.* 32, 1925, p. 79-141 (repris in: *Opuscula Selecta* II, Lund: Gleerup, 1952, p. 542-613).

PELLIZER, E. La mitografia. In: CAMBIANO, G., CANFORA, L., LANZA, D. (edd.). *Lo spazio letterario nella Grecia antica* II. Roma: Salerno, 1993, p. 283-303.

PEPIN, J. *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes.* Paris: Etudes Augustiniennes,1976 (2e éd.).

RICHARDSON, N. J. *The homeric hymn to Demeter.* Oxford: Clarendon Press, 1974.

RUDHARDT, J. A propos de l'hymne homérique à Déméter. In: *Mus. Helv.* 35, 1978, p. 1-17.

SAID, S. *Approches de la mythologie grecque.* Paris: Nathan, 1993.

SHAPIRO, H. A. *Art and cult under the tyrants in Athens.* Mainz: von Zabern, 1989.

_____. *Mousikoi agones*: music and poetry at the panathenaia. In: NEILS, J. (ed.). *Goddess and polis. The panathenaic festival in ancient Athens.* Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 53-75.

STRAUSS CLAY, J. *The politics of Olympus. Form and meaning in the major homeric hymns.* Princeton: Princeton University Press, 1987.

VERNANT, J.-P. *Mythe et société en Grèce ancienne.* Paris: Maspero 1974.

VICO, G. *La scienza nuova.* Napoli: Mosca, 1744 (2ᵉ éd.).

CALAME, Claude. Le récit du rapt de Perséphone: interprétations d'un "mythe" et performance rituelle. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 17-35, 2000-2001.

RÉSUMÉ: Le récit du rapt de Perséphone fournit un cas de figure idéal pour introduire à la fois à une critique de la notion moderne de "mythe" et à un parcours à travers les différentes interprétations que ce récit constitué en "mythe" a pu susciter. Seule l'étude d'une version poétique particulière, replacée dans ses circonstances d'énonciation rituelles par l'intermédiaire d'une approche à la fois anthropologique et sémio-narrative, est susceptible de rendre compte des valeurs et de la fonction propres d'un "mythe".

MOTS-CLÉS: Poétique; mythe grec; Déméter et Perséphone; herméneutique.

Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques

(Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images en Grèce antique)

DAVID BOUVIER
Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité
Université de Lausanne

RESUMO: As imagens representando um jovem guerreiro que golpeia um ancião com o corpo de uma criança constituem, na Grécia dos anos 570-460 a.C., um *corpus* coerente e rico, que permanece sem equivalente nas tradições textuais ou literárias. Se a autonomia das tradições iconográficas e textuais é um fato reconhecido, é preciso acentuar que existem sempre, entre os diversos sistemas simbólicos de uma mesma cultura, relações complexas de complementaridade, de compensação e de influência. Nas tradições poéticas e literárias, evidencia-se o fato de que a *Ilíada* exerceu uma influência essencial que tornava difícil a crítica a um jovem herói do qual se esperava que procedesse à imagem de Aquiles. Entretanto, enquanto os textos parecem visivelmente incomodados por denunciar, de forma por demais explícita, a violência de Neoptólemo, as imagens, que não têm necessidade de nomear, são mais livres para sugerir o que o texto repudia ou silencia. Quanto aos vasos que nomeiam figuras, a escrita está sempre em sentido oposto ao da sugestão da imagem, quando não a torna confusa.

PALAVRAS-CHAVE: *Ilíada*; imagem e escrita; vasos áticos; inscrições de nomes em vasos; assassínio de um ancião.

Pour la petite fille
qui n'a pas encore de nom...

1. Le guerrier, le vieil homme et l'enfant massue

Lorsqu'il s'agit de démontrer l'indépendance en Grèce antique des traditions iconographiques et textuelles, il est un corpus d'images sur lequel on revient volontiers. Charles Dugas fut l'un des premiers à en souligner l'originalité en 1937 (Dugas, 1937 =

1960, p. 59-79). Régulièrement étudié, repris et réuni à quelques variantes près dans les articles du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* consacrés, notamment, à Astyanax (Touchefeu, 1984) et à Priam (Neils, 1994), ce corpus a été plus récemment analysé par Michael Anderson (Anderson, 1997) et Meret Mangold (Mangold, 2000). A chaque fois, le divorce entre l'image et le texte est mis en évidence et l'autonomie de la tradition iconographique démontrée.

Tel que je l'ai reconstitué ici (cf. liste des vases § 14, thème A), ce corpus est composé de 17 vases attiques appartenant à la période 570-460 av. J.-C.: 6 vases à figures noires (5 amphores et une pyxis; n° 1-6), datant de la deuxième moitié du VI^{e} siècle, et 11 vases à figures rouges (6 coupes, 3 cratères, 1 hydrie et 1 péliké; n° 7-17), s'échelonnant sur les années 510-460; l'ensemble de ces pièces ayant été découvert surtout en Etrurie mais aussi en Grèce (cf. indications données dans la liste § 14). La scène, illustrée par ce corpus, représente un guerrier qui brandit le corps pantelant d'un jeune enfant et qui s'apprête à user de cette massue scandaleuse pour frapper un vieil homme assis ou étendu sur un autel (cf. par ex. fig. 2). Le guerrier est armé à la façon d'un hoplite; il porte une cuirasse, un casque à cimier, tient un bouclier à double poignées à son bras gauche (sauf n° 6 et 15 où c'est alors un manteau qui semble suspendu à son bras; voire aussi n° 13 où l'on trouve le manteau et le bouclier); le plus souvent, il porte une épée à sa ceinture (visiblement absente: n° 4, 8, 16, 17); l'enfant est toujours nu (sauf n° 5); le vieillard est lui vêtu d'un manteau, parfois double. Si d'un vase à l'autre, la récurrence d'un même motif est évidente, il est remarquable de constater que le traitement de la scène est riche de variations multiples: le guerrier peut être plus ou moins déterminé dans son attaque, l'attitude du vieil homme peut être plus ou moins passive, différents personnages peuvent ou non intervenir.

Pour présenter le corpus, on peut rapidement faire les observations suivantes. Sur les vases à figures noires, la scène se joue toujours de gauche à droite. Exceptée la signature du peintre de Lydos qui descend le long de la jambe du guerrier sur l'amphore du Louvre (n° 1), aucune autre inscription n'apparaît. Sur deux vases (n° 1 et 3), le vieillard étendu sur l'autel semble mort et la scène semble dénoncer la fureur du meurtrier. Sur les vases n° 2 (fig. 1) et 6, le vieillard se tient assis et fait un geste de supplication pour retenir le guerrier; moins que la fureur, l'image pose la question d'un mouvement de compassion. Sur le n° 2 (fig. 1), ce geste de prière freine l'ardeur du guerrier qui se tient plus droit et qui a relâché son bras gauche, la tête de l'enfant, qui semble se débattre, touchant presque à terre; le guerrier semble écouter le vieil homme. Sur l'amphore du groupe de Cambridge (n° 5), la scène est réduite à son schéma de base, le guerrier, légèrement incliné, jambe gauche avancée, brandit le corps de l'enfant et s'apprête à frapper le vieil homme, étendu sur l'autel, le bras gauche tendu vers le guerrier; aucun autre personnage n'est présent. Sur les autres vases, des personnages s'ajoutent à la scène; remarquons, sur le n° 2 = fig. 1, les deux femmes debout derrière l'autel qui accompagnent le vieil homme dans son geste de supplication, tandis qu'un guerrier mort, est étendu au pied de l'autel. Sur le vase n° 3, derrière l'autel se tiennent une femme, bras tendus, et deux guerriers armés qui pointent leur lance vers l'avant. Sur les n° 4 et 6, un petit enfant apparaît, s'enfuyant vers la gauche (n°4) ou vers la droite (n° 6).

Les représentations des vases à figures rouges (n° 7-17) sont plus complexes. Sur 6 vases (n° 7-12), le mouvement de la scène est inversé, le guerrier étant à droite de l'image et

le vieil homme à gauche; l'inversion de la scène est remarquablement symétrique (cf. fig. 3 et 4a); remarquons ainsi que le guerrier mort du n° 2 se retrouve étendu en sens inverse sur les n° 9 (fig. 3) et 10. Sur les vases à figures rouges, le vieillard est régulièrement assis sur l'autel (sauf n° 15 où il est à moitié agenouillé à terre, une main posée sur l'autel). L'enfant n'est plus seulement représenté de profil (comme sur les vases à figures noires) mais son visage apparaît de face sur les n° 9 (fig. 3), 10, 16, 17 (fig. 2) et de dos sur le n° 8. Dans cette série, le n° 15 est le seul à isoler la scène; sur les n° 9 (fig. 3) et 10, une femme est assise aux côtés du vieillard sur l'autel; sur le n° 17 (fig. 2), le vieillard regarde vers une femme agenouillée et traînée par un guerrier. Un point étonnant, qui n'a pas été relevé jusqu'ici et sur lequel je vais revenir, est que les six vases où la scène se trouve inversée sont aussi les seuls où l'on trouve des inscriptions pour nommer certains personnages (indications données dans la liste § 14, n° 7-12). Voilà, sans prétendre en faire une analyse plus détaillée et seulement pour le présenter, ce corpus qui manque, à ce jour encore, d'une analyse exhaustive mais dont les iconographes sont parvenus à reconstituer la tradition et l'origine.

2. Guerrier face à un vieil homme / guerrier empoignant un enfant

Depuis longtemps déjà, en effet, il a été observé que la scène de nos vases pouvait être interprétée comme la contamination ou l'interaction de deux autres motifs, également bien attestés dans la peinture sur vase. On possède, d'une part, une importante série d'images (cf. liste § 14, thème B; corpus plus complet dans Touchefeu 1981, p. 516-8 et Mangold, 2000, p. 27-34) qui montrent, comme sur le brassard de bouclier d'Olympie, un jeune guerrier pointant sa lance ou son épée vers le corps d'un vieillard, assis sur un autel (par ex. n° 18); sur plusieurs vases, l'image est semblable à celle de notre corpus, à ceci près que le guerrier ne brandit plus dans sa main droite le corps de l'enfant mais tient la lance qui va avec son armement (comparer par exemple n° 19 avec 6 ou 17).

Par ailleurs, on possède aussi une série, moins bien représentée et plus complexe, d'un guerrier tenant ou brandissant un corps d'enfant, parfois près d'un autel; le vieillard peut être présent sur l'image (n° 23 et 25), mais alors il n'est pas sur l'autel (cf. liste § 14, thème C; corpus plus complet dans Mangold, 2000, p. 14-18). La scène la plus intéressante pour nous est sans doute celle d'un couvercle de lékané à figures noires (n° 23), où l'on retrouve, pareille à celle de notre corpus, la figure d'un guerrier tenant un enfant par la cheville; sur ce vase, la scène se déroule de droite à gauche (comme sur les n° 7-12); le mouvement du guerrier est cependant plus rapide, ses jambes sont plus écartées et il semble courir vers l'autel, il est suivi par deux cavaliers et par une troupe armée; le vieillard, suivi d'une femme, est, ici, debout derrière l'autel. Très proche des images réunies dans notre corpus, cette scène doit, toutefois, d'un point de vue structural, en être écartée. Sa singularité n'est pas seulement d'être l'unique vase à figures noires à inverser notre schéma, mais d'être la seule à placer le vieillard debout derrière l'autel. On la rapprochera plutôt de ces autres images qui montrent un guerrier, soit brandissant le corps d'un enfant pour le projeter contre un autel (n° 25 = fig. 5 sur laquelle je vais revenir), soit s'apprêtant à égorger l'enfant qui semble alors vouloir s'accrocher à l'autel, comme sur la remarquable coupe de Pergame attribuée à Onésimos (n° 24; cf. sur cette coupe Sparkes, 1985). Dans cette

même série, les archéologues inscrivent parfois l'image de ce guerrier en train de décapiter, sur l'autel, un enfant dont on ne voit plus que la tête (n° 22; cf. Morris, 1995, p. 225 et Touchefeu, 1983, 25). Plus haut dans le temps, on peut remonter, pour cette tradition C, à un fragment de style géométrique (n° 20) qui montre un guerrier brandissant une épée de la main droite et tenant, de son autre main, un enfant, visiblement enlevé à ses parents qui se tiennent face au guerrier, les bras levés au ciel. Citons aussi, pour faire pendant au n° 18, cet autre brassard de bouclier d'Olympie où le guerrier semble prêt à frapper l'enfant qui le regarde dans les yeux (n° 21).

Les archéologues et philologues allemands du XIX[e] siècle n'ont pas manqué de rapprocher ces deux dernières séries d'images (thèmes B et C) des textes connus qui évoquaient de telles scènes: à savoir les épisodes, qui se répondent presque symétriquement, de Néoptolème tuant, à la fin de la guerre de Troie, Priam réfugié sur l'autel de Zeus, et, au début de cette guerre, l'épisode d'Achille, père de Néoptolème, tuant, Troïlos, fils de Priam, près de l'autel. Et comme certaines images plus récentes nomment les personnages (n°24), la conclusion en a été rapidement déduite que les vases de l'époque archaïque de cette série évoquaient aussi ces épisodes précis. Quant à la scène de notre corpus, après avoir tenté, selon la mode du XIX[e] siècle, de retrouver un texte dont elle devait être l'illustration obligée, les archéologues ont préféré, à partir de Dugas[1], miser et défendre la thèse, plus séduisante, d'une capacité des peintres de créer de nouvelles versions du mythe, propres à l'image (après Dugas, Wiiencke, 1954 et Mota, 1957, cf. Touchefeu 1983, et surtout Pomari, 1992, p. 103).

La littérature connaît la scène de Néoptolème tuant Priam qui s'est réfugié près de l'autel de Zeus Herkeios; elle connaît aussi la scène de Néoptolème précipitant Astyanax du haut des remparts de Troie, mais jamais aucun texte n'évoque Néoptolème cherchant à assommer Priam avec le corps du petit Astyanax (cf. aussi *infra* § 7). Jamais non plus, à propos d'autres héros, un texte n'évoque une telle scène. Les vases de notre corpus constitueraient donc une tradition iconographique dérivée mais totalement indépendante de la tradition textuelle. A partir de 570 et jusqu'au milieu du V[e] siècle, les peintres ont, ainsi, eu l'idée géniale d'amalgamer les deux thèmes B et C, pour dire en une seule image toute l'horreur d'une guerre où le massacre des anciens se faisait avec le cadavre ou le corps encore vivant des enfants. Et pour bien démontrer l'indépendance de la tradition iconographique et sa capacité de transformer les données mythiques, les archéologues n'ont pas hésité à identifier la scène pour y reconnaître Néoptolème massacrant Priam avec le corps d'Astyanax.

Or, parmi les travaux récents, il en est trois au moins qui mettent en cause le principe de cette identification hâtive (Touchefeu, 1983, Pomari, 1992 et Morris, 1995). Comme le relève S. Morris, ce souci d'identification automatique est d'autant plus exagéré que, dans les cas des séries thématiques B et C, ces scènes avaient longtemps gardé, durant la période géométrique et protoarchaïque, une valeur générique; on peut évoquer, vers 720 av. J.-C., le fragment de style géométrique attique déjà cité (n° 20), ou, même si la référence au sac de Troie semble alors évidente, les scènes représentées sur les brassards de bouclier du Musée d'Olympie (n° 18 et 21, vers 570 av. J.-C.) et celles figurées sur les métopes du célèbre pythos à reliefs du Musée de Myconos (voir l'illustration in Morris, 1995, p. 232-3), où l'on voit un guerrier menacer une mère et lui arracher son enfant. Si les commentateurs récents dénoncent le danger d'une identification systématique des figures anonymes, elles omettent, cependant, d'analyser les fonctions réciproques de la présence ou de l'absence d'ins-

criptions de noms sur les vases. Plus curieux encore, dans leurs commentaires, elles semblent prisonnières du discours traditionnel qui désigne les acteurs des différentes scènes en les nommant systématiquement, même là où les vases restent silencieux (cf. par ex. Pomari, 1992, p. 110-112). Je tenterai ici d'assumer jusqu'au bout l'hypothèse que l'anonymat des figures est, dans notre corpus, une donnée qui doit être considérée pleinement. Cela nous conduira à repenser le rapport entre textes et images.

3. Images inversées et inscriptions de noms

Reprenons l'observation, signalée plus haut et jusqu'à ce jour ignorée, que, dans notre corpus principal (Thème A), seuls nomment des personnages les vases où la scène est inversée. Dans la mesure où j'ai tenté d'établir un corpus aussi complet que possible de notre scène incluant 17 pièces, dans la mesure aussi où l'inversion de la scène et l'inscription des noms se trouvent sur les six mêmes vases à figures rouges et durant une période bien précise, 510-480 av. J.-C. (n° 7-12), il me semble difficile de considérer qu'il s'agit là d'une simple coïncidence. Entendons bien, il ne s'agit pas de dire que l'inversion de la scène implique systématiquement la désignation des personnages ou inversement. Mais plutôt, il me semble important de considérer que l'inscription des noms pourrait avoir une valeur ou une fonction parallèle, peut-être même annexe, à celle de l'inversion de la scène, ce qui expliquerait l'association de ces deux procédés sur les mêmes vases[2]. Il est possible et même probable que les peintres et usagers de nos vases aient, à la vue de notre scène, à chaque fois pensé à Néoptolème, Astyanax et Priam. Mais, il importe également de garder ouverte une voie d'interprétation qui tiendrait compte de l'anonymat des figures par opposition à leur identification sur d'autres vases.

Analysant notre corpus et observant le problème de l'inversion sur le vase n° 12, Odette Touchefeu a rappelé, à juste titre, que l'usage des peintres attiques est de placer normalement à gauche de l'image les figures héroïques dominantes et victorieuses, et à droite les figures des perdants et des vaincus. Avec pertinence, elle suppose alors que, dans notre dossier, l'inversion des positions pourrait bien concerner la violence de la scène représentée (Touchefeu 1983, p. 25). Mais elle en reste là, sans tenter d'expliquer le rapport exact entre l'inversion et le sens de ces images rappelant un passé où les Grecs avaient agi en barbares. Dans la discussion publiée qui suit son article, Emily Keuls fait l'hypothèse que ce message antimilitariste pouvait répondre à la demande du marché étrusque où la guerre de Troie était vue du côté troyen. Si O. Touchefeu réplique que certains vases ont été retrouvés en Grèce et que la solution du caractère "odieux" de ces scènes n'est pas "à chercher de ce côté-là", elle manque cependant de trouver une explication positive.

Pour sortir de cette impasse, je crois qu'il importe d'accorder toute son importance à l'association dans les vases n° 7-12 des procédés de l'inversion et de l'indication des noms: deux procédés qui pourraient bien servir à conduire le regard du spectateur à lire et interpréter autrement l'une des plus fortes représentations de l'horreur guerrière. Mais avant d'en arriver là et de relire plus précisément ces inscriptions de noms dont les commentateurs ont souvent trop vite cru qu'ils désignaient si simplement les personnages, il importe de s'arrêter un instant encore sur cette propriété première de l'image qui peut montrer sans désigner

ni nommer. N'oublions pas que sur les 17 vases de notre corpus, 11 ne contiennent aucune indication de noms. C'est à partir de ces vases majoritaires et silencieux qu'il faut relancer l'enquête et reposer la question du rapport entre traditions textuelle et iconographique, entre un langage des mots qui est, par définition, obligé de nommer (l'épopée ne peut célébrer le renom des héros que si elle les nomme d'abord) et un langage des formes qui peut justement tout montrer et peindre sans nécessairement nommer. L'image a son privilège que l'écriture n'a pas. C'est à ces vases sans indications de noms, à leur pouvoir suggestif silencieux que je veux d'abord m'intéresser.

4. Autonomie et corrélation des traditions iconographiques et textuelles

Qu'il y ait un langage propre aux images et qu'il faille même parler de langages iconographiques au pluriel (Touchefeu, 1983, p. 22), cela me semble une donnée fondamentale et un acquis essentiel des études récentes. A l'évidence, en Grèce ancienne, la peinture sur vase n'avait pas pour justification et pour finalité d'illustrer des textes littéraires. Elle avait sa tradition, ses exigences, sa mémoire, ses règles propres. Et c'est bien parce qu'elle était un langage différent qu'elle pouvait dire et raconter autre chose que les textes, révéler parfois, on va le voir, ce que les textes ne pouvaient dire. Toutefois, et précisément parce que c'est un fait acquis, je crois qu'il importe de nuancer l'autonomie reconnue à la peinture attique. Il s'agit d'une autonomie de fonctionnement, constitutive d'un système de représentation symbolique particulier, mais on n'oubliera pas que, au sein d'une culture ou d'une société donnée, il y a toujours, entre les différents systèmes symboliques, des relations complexes de complémentarité, de compensation et d'influence. Si images et textes ne disent pas la même chose, leur relation n'en est peut-être que plus étroite et l'erreur serait alors d'isoler, trop radicalement, deux traditions qui peuvent rester complémentaires. C'est sur cette base que j'entends rouvrir une nouvelle fois le dossier des représentations du guerrier frappant un vieillard avec un corps d'enfant.

Je choisirai donc de poser le problème autrement. Plutôt qu'à une recherche portant sur les correspondances exactes entre une image et un texte particuliers, je crois qu'il faut s'interroger, de façon plus générale, sur le type de complémentarité que peuvent avoir, au sein d'une culture, deux formes de langages aussi différentes que les traditions iconographiques et textuelles. Or, ici, il est une première observation qui s'impose et qui me semble avoir été négligée. Parce que les archéologues étaient trop empressés à trouver le texte, ou le fragment de texte, qui pouvait illustrer ou non leur image, personne ne s'est avisé que les textes évoquant les crimes de Néoptolème constituent, au sein de la littérature grecque, un dossier particulier, caractérisé par une forme de marginalité. C'est le cas des épopées cycliques par rapport aux deux grands poèmes homériques; c'est le cas aussi du VI^e^ *Péan* de Pindare qui va faire l'objet d'une palinodie (cf. mes remarques *infra* § 7). Il est essentiel de tenir compte de cette marginalité en constatant que la fourchette chronologique qui voit se développer la tradition iconographique de notre corpus est aussi celle de l'avènement des poèmes homériques comme œuvre de référence première de la culture grecque. C'est par rapport à ces deux poèmes promus par l'idéologie dominante de l'Athènes de la

fin du VI^e^ et du début du V^e^ siècles qu'il faut étudier notre dossier. Or, l'*Iliade* et l'*Odyssée* n'ont rien à reprocher au fils d'Achille. Le contraste est alors très grand entre une tradition poétique dominante qui oublie les crimes de Néoptolème et un corpus d'images qui les suggèrent si bien, sans toutefois nommer les personnages, tandis que les très rares textes qui incriminerent ce héros restent marginaux. Mon souci est moins ici de démontrer l'indépendance d'une tradition iconographique que de comprendre pourquoi et comment l'image d'un guerrier massacrant un vieil homme avec un corps d'enfant a pu se développer en marge et parallèlement à une tradition poétique dominante qui, elle, fait tout pour ignorer cette scène. Ne revient-il pas, dans ce dossier, à l'image de montrer une scène que le texte n'osait pas ou plus dire? Entre traditions textuelle et iconographique, il s'agirait alors plutôt d'une forme de complémentarité que d'indépendance totale. Mais la question se pose alors de comprendre au nom de quelle idéologie, la poésie homérique a pu être amenée à oublier un thème que la mémoire grecque collective semblait connaître parfaitement? Il importe ici que je revienne sur l'idéologie qui sous-tend cette poésie. Pour le faire, je partirai de la conclusion de l'*Iliade*.

5. Idéologie de l'*Iliade*

Au terme de l'*Iliade*, Priam est ce vieux père qui a le courage de risquer sa vie pour aller sauver le corps de son fils. Pour le dénouement du poème, ce face à face entre Achille et Priam est encore plus important que le duel entre Hector et Achille au chant XXII: c'est pour Achille la dernière chance, après ses transgressions répétées, de prouver qu'il n'a pas perdu toute son humanité. Sans doute, les dieux ont-ils garanti à Priam qu'ils étaient avec lui, mais le risque demeure. Achille est connu pour son intransigeance et sa susceptibilité. Rien n'est gagné d'avance et Priam devra rester extrêmement prudent tout au long de sa visite. La conclusion du poème dépend de ses gestes et plus encore des paroles qu'il va adresser à son jeune ennemi:

> Souviens-toi de ton père, Achille égal aux dieux, il a le même âge que moi, au seuil d'une funeste vieillesse; sans doute, autour de lui ses voisins le tourmentent-ils et il n'a personne pour écarter le malheur et l'outrage. (*Il.* XXIV 486-489).

A ce moment crucial de l'*Iliade*, les premiers mots de Priam à Achille veulent inviter le héros à se souvenir de son propre père. Dans un poème directement issu d'une tradition orale qui se perpétue de génération en génération, une telle invitation a nécessairement un poids particulier, surtout lorsqu'il apparaît qu'elle s'adresse à un jeune héros qui a précisément contesté aussi bien l'autorité de ses aînés que l'exemple de ses ancêtres. Dans l'*Iliade*, Achille est sans cesse ce héros qui menace de renverser une autorité exigeant que les nouvelles générations se subordonnent aux anciennes (Bouvier, 2002, p. 273-7 et 354).

A la fin du poème, la parole de Priam – qui invite le héros à se souvenir de son père et à renouer avec l'ordre du temps humain – apparaît, donc, comme l'une des plus rassurantes images

que l'*Iliade* pouvait donner à son dénouement. En acceptant d'écouter Priam et de se souvenir de son propre père, Achille devient ce héros exemplaire qui, après ses transgressions, accepte enfin la loi d'un temps humain qui structure la société en soumettant les plus jeunes aux anciens; en s'inscrivant dans cette temporalité qui voit les générations se succéder, la poésie des aèdes en constitue l'un des fondements essentiels: pour rester elle-même et durer dans le temps, une société doit contraindre les nouvelles générations à perpétuer le savoir et les valeurs des pères. A la fin de l'*Iliade*, Achille est ce héros qui sait ne pas tuer un vieil homme qui aurait pu être son père: au geste horrible qu'on pouvait craindre, il a préféré un acte de mémoire, plein de sens dans une poésie qui va des pères au fils (Bouvier, 2002, p. 433-6).

Au nom de cette idéologie qui veut qu'un fils écoute son père et s'inspire de lui, tout voudrait que Néoptolème soit un jour à l'image de cet Achille qui fut, au moment crucial, respectueux de Priam. Dans l'esprit d'une épopée comme l'*Iliade*, rien ne serait plus inquiétant et contradictoire que la menace d'un Néoptolème massacrant bientôt Priam et reniant ainsi l'exemple et la mémoire de son père. A la fin du I^er^ siècle ap. J.-C., un sophiste comme Dion Chrysostome ne manque pas de souligner ce paradoxe (D. Chr. XI 154), mais surtout, avant lui, c'est Virgile qui tire le meilleur parti de cette thématique qui lui permet de faire de Néoptolème un anti-Achille. Au livre II de l'*Enéide*, il décrit toute la cruauté d'un Néoptolème massacrant Priam sans aucun scrupule (Verg. *Æn.* II 543-58): n'oublions pas que Virgile a toutes les raisons d'opposer à l'honneur et à la grandeur troyennes, dont Rome est l'héritière, la cruauté des Grecs. Pour ruiner l'*Iliade*, rien n'est plus simple que de décrire un Néoptolème qui est à l'opposé de son père. Le plus intéressant est que Virgile utilise des données mythologiques déjà connues à l'époque des poèmes homériques mais que le poète de l'*Iliade* avait toutes les raisons de ne pas rappeler. Dans l'*Iliade*, si Andromaque évoque, dans sa plainte funèbre du chant XXIV, sa crainte de voir jour un Achéen jeter son fils du haut de la grande tour, ses paroles ne restent, dans ce poème, qu'un pressentiment. Remarquons d'ailleurs qu'Andromaque imagine que le meurtrier d'Astyanax sera un Achéen qui voudra venger la mort d'un frère, d'un père ou d'un fils tué par Hector (*Il.* XXIV 737): un pressentiment qui refoule, significativement, l'idée qu'un tel acte puisse être perpétré par Néoptolème. N'oublions pas non plus que l'*Iliade* cache également complètement le meurtre de Troïlos par Achille (*Il.* XXIV 257): or cette scène est un motif fréquemment représenté sur les vases (cf. thème C) et qui, sur des images qui peuvent montrer sans nommer, se confond parfois singulièrement avec la scène du meurtre d'Astyanax (cf. n° 23 et Motta 1957). Mais c'est là une autre démonstration qui doit être remise à plus tard.

Qu'il nous suffise ici d'insister sur la conclusion de l'*Iliade* où Achille s'impose comme ce héros de la passion absolue qui sait, cependant, éviter le pire des crimes. Par ailleurs, s'il a précédemment défié l'ordre social et l'autorité des pères, Achille n'est jamais, dans l'*Iliade*, malgré son comportement transgressif, un héros qui manquerait au code de l'honneur guerrier; c'est plutôt parce qu'il pousse ce code à ses extrêmes limites qu'il en arrive à transgresser l'ordre social. Mais cet Achille de l'*Iliade* – et la conclusion du poème le prouve – ne céderait jamais à la lâcheté de tuer un jeune enfant ou un vieil homme. S'il est parfois très près de le faire, sa grandeur est précisément de ne pas le faire et de respecter finalement Priam. L'idée que son fils puisse, plus tard, faire le contraire ne peut être, dans la tradition de l'idéologie homérique, que refoulée.

6. Le meurtre de Priam: image interdite mais suggérée par l'*Odyssée*

Mais avant de revenir aux images, il convient de relire un passage clé de l'*Odyssée*, ce poème dont on a pu dire à juste titre qu'il constituait la première grande critique de l'*Iliade* et qui s'est édifié, dans le processus de monumentalisation des poèmes homériques que j'évoquais, comme la contrepartie nécessaire de l'*Iliade*. Le passage sur lequel je voudrais m'arrêter est bien connu: il s'agit, dans l'épisode de la Nékuia, de la rencontre d'Ulysse avec l'âme d'Achille. Si, dans cette scène, l'âme d'Achille remet en cause l'idéal de la gloire héroïque, elle ne le fait que de façon partielle. Aussitôt, après avoir dit à Ulysse l'inanité d'un pouvoir chez les morts, Achille continue son discours en demandant des nouvelles de son fils et de son père:

> Mais allons, donne-moi des nouvelles de mon illustre fils; marche-t-il sur mes pas, en se tenant au premier rang de la bataille, ou est-ce le contraire? Dis-moi aussi si tu as quelque nouvelle de l'irréprochable Pélée? Est-il toujours honoré par le nombreux peuple des Myrmidons? Ou bien le méprise-t-on à travers l'Hellade et la Phthie, à cause de la vieillesse qui alourdit ses mains et ses jambes? (*Od.* XI 492-7).

Achille ne s'inquiète plus ici de sa gloire posthume mais il tient à savoir si son fils est à son image et si l'irréprochable Pélée n'est pas victime d'outrages. A cet Achille inquiet pour son père et pour son fils, Ulysse ne peut apporter qu'une seule consolation. Il ne sait rien de Pélée mais il peut parler de Néoptolème. Et, à son sujet, insiste-t-il, il dira toute la vérité (*pasan alêtheiên*, *Od.* XI 507)

> Moi-même, sur ma nef creuse et bien balancée, je l'ai conduit depuis Scyros jusqu'à l'armée des Argiens aux bonnes guêtres; lorsque nous tenions conseil devant la ville de Troie, il était toujours le premier à prendre la parole et il ne se trompait pas de mots, seuls Nestor pareil aux dieux et moi, l'emportions sur lui. Et quand tous les Achéens, nous combattions devant la ville de Troie, jamais il ne restait dans la masse ou dans le gros des troupes, mais il courait en avant, son ardeur était sans égale. (*Od.* XI 508-515).

Et, devenant presque le poète des exploits de Néoptolème, Ulysse continue son catalogues d'éloges:

> Ils étaient nombreux ceux qu'il tuait dans l'effroyable mêlée. Tous, je ne saurais te les dire ni te les nommer, tant il en massacra, en défendant les Argiens. Mais quel héros était le fils de Télèphe, Eurypyle, qu'il tua par le bronze... (*Od.* XI 516-519).

Et Ulysse énumère encore d'autres exploits. Triste au début de la conversation, l'âme d'Achille se remplit soudain de joie, fière de ce fils qui lui ressemble tant; elle s'en va heureuse à travers un Hadès qui, pour la circonstance, apparaît soudainement fleuri d'asphodèles.

Si, dans l'*Iliade*, Achille n'est jamais aussi exemplaire que lorsqu'il écoute la voix de Priam en se souvenant de son propre père, dans l'*Odyssée*, il trouve une consolation à la mort et un moment de bonheur *post mortem* dans le fait de savoir que son fils est à son image. Est-ce à dire que l'*Odyssée* travaille à idéaliser jusqu'au bout l'image d'Achille? Le fait serait surprenant, la relation des deux poèmes est une relation critique et, de la part d'Ulysse, il faut toujours s'attendre à quelque nouveau renversement. Il y a une ligne que je veux ici relire, celle qui introduit tout ce récit et où Ulysse souligne qu'il va dire toute la vérité: *Od.* XI 507: *pasan alêtheiên*. Champion de l'intelligence rusée, Ulysse ne ment jamais aussi bien que lorsqu'il annonce un discours véridique. Ulysse raconte les exploits de Néoptolème. Mais entre les mots, le poète de l'*Odyssée* laisse clairement comprendre que son héros rassure Achille en lui disant ce qu'il souhaite entendre, mais la vérité pourrait bien être autre. Avec un tel indice, il faudrait être naïf pour croire que les poètes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ignoraient encore la légende d'un Néoptolème massacrant Priam ou tuant Astyanax.

Il faut souligner ici avec force le procédé détourné et silencieux avec lequel l'*Odyssée* joue à critiquer l'*Iliade*. On peut se demander pourquoi l'épisode odysséen n'offre pas l'occasion d'une remise en cause plus nette des valeurs iliadiques. Le problème est que les deux poèmes doivent, au bout du compte, se renforcer l'un l'autre. Dans la culture grecque de la fin de l'époque archaïque, ils représentent les deux versions antithétiques mais nécessairement complémentaires d'un même système de valeurs. La poésie homérique peut admettre sa propre critique mais non son autonégation. Voici comment les deux poèmes homériques en sont arrivés à taire les épisodes d'un Néoptolème tuant Priam ou Astyanax. Les dates de fixation et de mise par écrit des poèmes homériques sont très discutées. Mais une chose me semble certaine – à laquelle du moins je donne personnellement ma totale adhésion – comme l'a bien vu W. Burkert, c'est à partir de la deuxième du VI[e] siècle (vers 550) que les poèmes homériques commencent à devenir l'œuvre de référence de tous les Grecs, sans soute sous l'impulsion d'Athènes. C'est à partir de cette époque que le succès des poèmes homériques a commencé à éclipser d'autres traditions légendaires, qui seront récupérées dans le cycle épique. Or c'est précisément à cette époque que se développe la tradition iconographique du héros massacrant un vieil homme avec un corps d'enfant. L'image serait là pour dire, ou plutôt suggérer par le dessin anonyme, ce que le texte explicite refoule. Mais n'allons pas si vite.

7. Tradition textuelle et autocensure

Avant d'en venir aux images, je voudrais remarquer l'évidente réticence que les auteurs grecs ont éprouvée, après l'*Iliade* et l'*Odyssée*, à évoquer l'histoire d'un Néoptolème massacrant Priam et reniant l'exemple de son père. Dans les poèmes cycliques qui récupèrent un matériel légendaire omis par les poèmes homériques, le souvenir des crimes de Néoptolème semble bien présent. Le résumé que Proclos donne de l'*Ilioupersis* rappelle que Néoptolème a tué Priam qui s'était réfugié près de l'autel de Zeus Herkeios. Le résumé est malheureusement trop succinct pour qu'on puisse en dire plus: il faudrait savoir comment le poète traitait la scène. Un fragment de la *Petite Iliade* de Leschès nous dit comment Néoptolème enleva Astyanax à sa nourrice pour le précipiter du haut des remparts de Troie[3]. On a ici la preuve qu'il y avait à la fin du VI[e] siècle des textes qui osaient dire la responsabilité de Néoptolème dans les meurtres de Priam et d'Astyanax. Mais, par rapport aux poèmes homériques qui s'imposeront comme œuvre de référence, ces poèmes ne semblent avoir connu qu'un succès de second ordre.

A partir de 550, quand notre corpus commence à se développer, le modèle est bien Homère. Significativement, les textes hésitent désormais, pour des raisons diverses, à impliquer directement Néoptolème dans la tuerie de Priam et d'Astyanax. Le meilleur exemple est peut-être le cas de Pindare dans la première moitié du V^e^ siècle (les dates sont difficiles à fixer plus précisément). Dans la conclusion de sa VII^e^ *Néméenne* qui est dédiée à Sogénés d'Egine et qui évoque la prise de Troie mais sans signaler les éventuels crimes de Néoptolème, Pindare dit bien haut "que jamais son cœur n'avouera avoir maltraité Néoptolème par des paroles outrageantes" (Pind. *Nem.* VII 102-5). La scholie à ce passage précise que le poète cherchait ici à excuser, auprès des Eginètes, les accusations qu'il avait proférées contre leur héros dans un péan et qui est très certainement le VI^e^ *Péan*[4]. Palinodie du VI^e^ *Péan*, la VII^e^ *Néméenne* explicite parfaitement la difficulté d'une critique explicite du fils d'Achille dans une Grèce où l'autorité des poèmes homériques constituait une référence première.

Dans la seconde moitié du V^e^ siècle, on assiste même à une véritable réhabilitation de Néoptolème. Les tragédies de la fin du V^e^ hésitent à dire que Néoptolème est le meurtrier d'Astyanax: dans toutes les tragédies qui nous sont conservées, une fois seulement, Néoptolème est désigné comme le meurtrier de Priam (Eur. *Hec.* 23) et jamais il n'est dit meurtrier d'Astyanax. Dans les *Troyennes* d'Euripide, c'est Ulysse qui est dénoncé comme le responsable de cette mise à mort (Eur. *Tr.* 712 et ss.), et, dans le prologue de cette tragédie, où la cruauté d'Agamemnon est dénoncée et où la mort de Priam est évoquée, le nom de Néoptolème n'est aucunement prononcé (Eur. *Tr.* 16; cf. aussi 481). Enfin, en 409, Sophocle travaille nettement à son idéalisation dans le *Philoctète*. Dans l'*Hippias majeur*, Platon donne la parole à Hippias, ce sophiste maître de rhétorique, pour vanter les qualités d'un Néoptolème, devenu élève modèle:

> Sur ces occupations, il y a de ma composition, un discours superbe, auquel même la beauté confère un mérite tout spécial. Voici la donnée, et, en gros, l'exorde du discours: après la prise de Troie, Néoptolème demande à Nestor quelques peuvent les occupations propres, quand on est jeune, à acquérir par la suite le renom le plus beau. (286a-b).

Le texte de Platon ne dit pas ce que Néoptolème avait fait durant la prise de Troie, mais ce qui compte, ici, c'est ce tableau d'un jeune homme qui veut recevoir de Nestor un enseignement de sagesse. Je m'arrêterai là pour cette tradition textuelle que je voulais mettre en place et dont je voulais dire l'enjeu. La tradition littéraire et textuelle a ses contraintes et ses modèles dont l'autorité est forte. Contrairement à ce que l'on a parfois cru, à partir de 550 av. J.-C., les textes ne s'empressent guère de critiquer Néoptolème, même si la mémoire grecque n'oublie pas certains versions du mythe qui lui sont moins favorables.

8. Censure du texte, liberté de l'image

Là où l'autorité de l'*Iliade* rendait particulièrement difficile, dans la tradition textuelle, une dénonciation explicite des crimes de Néoptolème, les images pouvaient, elles, d'autant mieux montrer ce que les textes n'osaient plus dire qu'elles n'avaient nul besoin

d'être explicites. Il faut rappeler que la culture grecque était riche de légendes multiformes et qu'un même scénario légendaire pouvait être joué par des héros divers. La faute, trop souvent commise, est de vouloir trop vite reconnaître dans les scènes des vases des héros précis, intervenant dans des épisodes précis. Or, jusqu'à la fin du VI^{e} siècle, le savoir grec est moins un trésor de récits fixes et figés qu'un ensemble de scènes thématiques qui fournissent des modèles de composition. Grand nombre d'images ont longtemps gardé une valeur générique. Sarah Morris rappelle à juste titre que les scènes de guerriers massacrant des enfants ou des vieillards appartiennent à une tradition ancienne et qu'il est difficile de vouloir les rattacher, dès le départ, à des épisodes précis (Morris, 1995). A la suite de cette remarque, je voudrais ici suggérer que si les images de notre dossier ont pu continuer d'exister durant une période qui voyait grandir l'autorité de l'*Iliade*, c'est précisément parce que l'image pouvait montrer l'horreur de la guerre sans nécessairement devoir nommer. Je suis convaincu que les peintres de ces vases pensaient très certainement à Néoptolème, Priam et Astyanax; et, sans doute, les usagers ou spectateurs de ces vases lisaient-ils la scène ainsi[5]; mais le pouvoir des images – ce qui leur permettait de coexister avec la tradition des poèmes homériques – est précisément qu'elles pouvaient suggérer sans nécessairement expliciter l'identité des figures; elles pouvaient garder l'apparence d'une scène thématique tout en visant une situation plus précise. L'image sans nom pouvait dire l'indicible, parce qu'elle n'avait pas à nommer. Mais, il reste à considérer les vases qui portent des indications de noms.

9. Vases avec inscriptions et noms problématiques

Pour conclure, je vais tenter d'étayer ce constat par une dernière observation où je vais enfin considérer le cas des vases qui nomment les personnages. L'écriture apparaît dans les images dès la fin du VII^{e} siècle et tout de suite elle sert aussi à nommer les personnages. Même si les vases inscrits restent minoritaires, il est intéressant de noter que, dans notre corpus de 17 pièces, les indications de noms se rencontrent sur six vases à figures rouges où, chaque fois, je l'ai dit, la scène est inversée. Remarquons encore que ces six vases sont six coupes dont l'une au moins a été retrouvé sur sol athénien (n° 11). Les n° 7 et 11 étant trop fragmentaires pour autoriser un commentaire, je m'en tiendrai aux 4 autres coupes pour observer que, sur trois d'entre elles, l'indication des noms contient des anomalies, sinon susceptibles de créer un brouillage, du moins révélatrices d'une gêne dans le processus même de désignation. Quant à la quatrième coupe attribuée à Onésimos (n° 10), si elle semble désigner toutes les figures de notre scène (mais l'état fragmentaire empêche de vérifier la présence du nom de Priam), il est intéressant de noter que le contexte général de la représentation invite à une interprétations particulière de la scène. Mais pour cette coupe, il faudra la comparer avec le n° 9 qui est aussi d'Onésimos.

10. Coupe d'Oltos

Commençons par évoquer la coupe d'Oltos (n° 8). La scène qui nous intéresse se trouve sur le pourtour extérieur de la coupe et représente plusieurs scènes de la chute de

Troie (enlèvement de Cassandre, Hélène saisie par Ménélas), dans la scène qui nous intéresse, seules sont visibles quelques lettres du nom de Néoptolème (NEO[PTOLEM]OS) qui partent du bas de l'image et semble suivre le bouclier. L'acteur principal est donc désigné. Mais il est à droite de l'image, à la place qui revient d'ordinaire au perdant, à l'anti-héros. D'autres détails surprennent: l'attitude du vieillard, jambes croisées, surprend; il est nu sous son manteau; derrière l'autel, se trouve un palmier, l'arbre d'Apollon qui ne tardera pas à punir Néoptolème (Anderson, 1997, p. 198-9). Mais surtout, alors que la dénonciation de Néoptolème semble évidente, il apparaît que sur cette coupe les visages se dérobent: la tête de l'enfant est présentée de dos, sans qu'on ne puisse rien voir de son visage; le profil de Néoptolème est aussi, par rapport aux autres pièces de ce corpus à figures rouges, exagérément caché par son casque. Et le vieillard porte une barbe noire inhabituelle. Tout cela ne se laisse pas facilement expliquer. D'autre part, comme le relevait déjà Charles Dugas (Dugas, 1960, p. 35), en raison de leur forme et de leur courbure marquée, les images peintes sur le pourtour extérieur d'une telle coupe sont doublement fuyantes et ne peuvent être bien regardées que par quelqu'un qui pouvait manipuler l'objet. Tout ce passe ici comme si l'image refusait de montrer trop vite ce que l'indication du nom était venu soudain expliciter.

11. Coupe de Brygos

La deuxième coupe à examiner est la coupe signée par Brygos et exposée au Louvre (n° 12 = fig. 4a et 4b). Sur le pourtour extérieur de cette coupe, plusieurs scènes de la chute de Troie sont représentées. Sur la face A (fig. 4a), on voit au centre un grand trépied; à gauche, un guerrier emmène une femme, les figures sont nommées: Akamas et Polyxène; à droite du trépied se trouve la scène qui nous intéresse: Priam, nommé, est assis sur l'autel, bras tendu en avant; Néoptolème, lui aussi nommé, s'apprête à le frapper avec le corps d'un enfant qui semble plus grand que sur les autres vases. Sur la face B (fig. 4b), on voit au centre un guerrier, penché en avant, épée en main, qui s'apprête ou qui vient de frapper un autre guerrier barbu, étendu au sol; à sa gauche une femme s'enfuit, et plus à gauche encore, avant l'anse, on voit un autre guerrier frapper un homme vêtu d'un manteau, à terre; les deux hommes portent une barbe noire. A droite, avant l'anse, on voit une femme, armée d'un pilon, regarder vers le centre et défendre la fuite d'un enfant qui court vers la droite (cf. n°4 et 6); les deux figures sont nommées Astyanax et Andromaque. A l'intérieur de la coupe, une scène en médaillon montre Briséis servant du vin à un vieil homme à barbe blanche, Phoinix, qui se tient assis sur un fauteuil.

Ici encore l'écriture ose expliciter l'identité de Néotpolème et de Priam. Mais, s'agissant de notre scène, deux détails doivent alors être remarqués. Assis sur l'autel, Priam se tient particulièrement droit et face à lui Néoptolème semble soudain hésiter (même si son bras n'est pas autant relâché que sur le n°2 = fig. 1). Par ailleurs, sur ce vase riche en inscriptions, l'enfant qu'il tient reste sans nom. En soi, ce détail serait insignifiant, si, on ne voyait, sur l'autre face du pourtour, de l'autre côté de l'anse, et en position parfaitement symétrique, la figure de l'enfant qui s'enfuit et qui est désigné par l'inscription "Astyanax". Au total, en considérant les deux faces du pourtour, les noms des protagonistes sont tous présents mais le contexte général, particulier, permet une double lecture de l'image. Les

images qui se glissent sous les anses invitent à penser que les faces A et B déroulent une même scène. Certains commentateurs ont supposé que la face B (fig. 4b) doit être lue en premier et que l'enfant tenu par Néoptolème est bien Astyanax qui a été rattrapé, dans sa fuite, malgré la protection d'Andromaque[6]. Mais rien n'empêche de renverser la séquence temporelle, de lire la face A en premier, et de supposer qu'Astyanax s'est enfuit de la prise de Néoptolème alors que ce dernier hésitait (le manteau porté par Astyanax sur la face B pourrait avoir été arraché à Néoptolème, au moment de la fuite: on relèvera comment ce manteau pend largement sur l'épaule du guerrier). Priam et Astyanax semblent, si la scène est lue ainsi, avoir une chance de salut: le vase permettrait de lire le mythe à l'envers. Les noms sont là mais la scène est aussi moins explicite. Comme si la désignation des personnages n'avait été possible que parce l'image s'ouvrait à une autre lecture.

12. Coupes d'Onésimos

Examinons les deux dernières coupes de notre dossier, toutes deux attribués à Onésimos. D'abord, la coupe fragmentaire à figures rouges, classé ici sous le n° 9 = fig. 3, et attribuée à la première phase d'Onésimos (Williams, 1976). Le pourtour extérieur de la coupe montre sur, une première face, deux guerriers en train de se battre, et, sur l'autre face, deux guerriers poursuivant des femmes (Williams, 1976, p. 15). La scène du médaillon intérieur (fig. 3) montre un vieil homme assis sur l'autel en compagnie d'une femme qui lève une main; le guerrier tient dans sa main gauche un bouclier dont l'emblème est un lion avec l'inscription KALOS; de sa main droite, le guerrier brandit l'enfant, visage représenté de face, bras pendant, tenant un bâton brisé dans sa main droite. A terre, on voit le cadavre d'un guerrier nu. Quant à l'inscription qui désigne cet enfant, il faut dire un mot de l'histoire de la reconstitution de la coupe.

Les premiers fragments du médaillon intérieur ont, en effet, été étudiés à Berlin en 1843. Un fragment montrant la tête de l'enfant pendant vers le bas permettait de lire, jusqu'à la cassure, quatre lettres inscrites dans le prolongement du corps: ASTU. Aussitôt, on s'est réjouit de cette clé qui permettait, pensait-t-on, d'identifier à coup sûr Astyanax. Mais, plus tard, en 1913, on a retrouvé au Musée Grégorien du Vatican, d'autres fragments de cette coupe dont celui qui complétait l'inscription. Surprise, le nom indiquait non pas Astyanax mais un certain ASTUOCHS, un nom parfaitement inconnu, de terminaison irrégulière mais que l'on peut considérer comme une variante d'Astyanax en rétablissant, comme me le suggère André Hurst, ASTUOCHOS. La scène du médaillon presque entièrement reconstituée permet de lire d'autres inscriptions: KALOS sur le bouclier, IERON et DIOS sur l'autel et TEMENOS sur le socle que vient de franchir le guerrier. Une fois encore, la scène évoque bien la figure d'un guerrier brandissant le corps d'un enfant pour frapper un vieil homme. Mais, sur cette coupe, où il s'est plu à écrire et à désigner des objets qui ne posent aucun problème d'identification, le peintre renonce à nommer les figures principales; quant au nom de l'enfant, on dirait qu'après avoir songé à inscrire le nom d'Astyanax, il a, au dernier moment et après avoir écrit les premières lettres, éprouvé comme un scrupule en inventant une finale impossible. Le nom crée un brouillage. Si la scène est facilement identifiable, l'inscription ASTUOCHS révèle la difficulté d'assumer une dénonciation directe et explicite de cette scène problématique pour la mémoire grecque.

Mais il reste une dernière coupe, également attribuée à Onésimos, un plus tardive et exposée au Musée Paul Getty à Malibu (n° 10), un dernier témoin qui semble, à première vue, contredire notre démonstration d'une écriture qui servirait moins à dénoncer directement les acteurs d'un massacre scandaleux qu'à créer des brouillages interprétatifs. Commençons cette fois par le médaillon. Si les fragments ne permettent pas de reconstituer toute l'image, ils suffisent à montrer l'essentiel d'une scène qui est la sœur de la précédente, à quelques différences près. La femme, assise sur l'autel avec le vieil homme, fait un autre geste: elle lève les bras pour se tirer les cheveux, en geste de peur; sur le bouclier, l'inscription KALOS a disparu et le lion tient dans sa gueule une biche. L'inscription du socle a disparu et, sur l'autel, on lit cette fois: HERKEIO, une inscription qui renvoie très directement au résumé que Proclos nous donne de l'*Ilioupersis* (cf. *supra* § 7). Et surtout, le peintre a cette fois désigné sans détour les figures de Néoptolème et de la jeune femme sur l'autel, Polyxène. Une lacune derrière la silhouette du vieil homme interdit de savoir si le vieil homme était désigné. En revanche, le nom de l'enfant semble avoir été omis. Si l'écriture ne dit pas tout, elle ne brouille rien. Après avoir hésité, quelques années plus tôt, à nommer directement les personnages, Onésimos aurait-il ici perdu son scrupule? C'est ne pas tenir compte que le médaillon de cette coupe est entouré d'un pourtour intérieur qui montre différentes scène de la chute de Troie. Décrivons-les: la partie supérieure (au-dessus des personnages du médaillon) montre un guerrier qui s'apprête à frapper Cassandre (nommée), réfugiée auprès de la statue d'Athéna; dans la partie inférieure, on devine le motif de Ménélas (nommé) se précipitant vers Hélène (nommée) et laissant tomber son épée. Sur l'axe horizontal, on voit, sur la partie latérale gauche, Acamas et Démophon venir sauver leur grand-mère Aithra, mère de Thésée et esclave volontaire d'Hélène à Troie; sur la partie latérale droite, Ulysse sauve Théano et son époux Anténor, ce vieux troyen qui s'était fait l'ambassadeur des Grecs. D'après l'interprétation d'Anderson (Anderson, 1997, p. 242-5), il apparaît que l'axe vertical montre les crimes des Grecs tandis que l'axe horizontal évoque le secours offert à deux anciens: le souci de libérer Aithra et le respect d'un vieil ennemi qui fut aussi un hôte[7]. A la croisée des deux axes, notre scène devient ambiguë: comme le relève Anderson, "though sacrilegious and excessively brutal, Priam's death is a consequence of his actions" (Anderson, 1997, 244). Le roi de la ville qui avait offensé l'honneur grec devait mourir, lui et sa lignée. Néoptolème ose le geste nécessaire qui marque la fin de la guerre, mais déjà ce geste le fait basculer dans la série des héros scandaleux. L'écriture le nomme, mais l'image dit toute son ambiguïté en l'entourant d'autres héros qui ouvrent l'interprétation.

13. Hydrie à figures noires de Munich

Je conclurai en examinant une image qui sort de notre corpus et qui illustre le thème C. Sur l'hydrie à figures noires de Munich (n° 25 = fig. 5), la scène se lit à nouveau de gauche à droite. On retrouve notre guerrier qui brandit l'enfant en direction d'un autel. Mais le vieillard s'est déplacé. Il est derrière notre héros, agenouillé à ses pieds, dans une attitude qui pourrait nous rappeler le geste de Priam à la fin de l'*Iliade*. Le scène est parsemée d'inscriptions. Que disent les lettres qui parsèment cette image: rien, absolument rien. Ce sont des juxtapositions de lettres qui ne veulent rien dire. Faut-il défendre l'idée d'un pein-

tre illettré? Je suis loin de le penser. Une fois encore, l'écriture est là, mise en image, mais pour révéler que, dans sa concurrence avec l'image, elle y perd son sens. L'image le dit cette fois nettement: parce qu'elle reste implicite, parce qu'elle n'a pas besoin de nommer, elle peut montrer ce que les mots n'osent plus dire.

14. Liste des vases considérés

– Thème A, corpus principal: guerrier s'apprêtant à frapper un vieil homme avec un enfant

1: Amphore à FN (Lydos, 560 av. J.-C.: Etrurie; avec signature de Lydos), Paris, Louvre F 29; ABV 109, 21; Paral. 44; LIMC, Astyanax I, 8; Mangold I 17.

2 (fig. 1): Amphore à FN (Lydos, 560 av. J.-C.: Vulci; avec signature de Lydos), Berlin, Staatliche Museen F 1685; ABV 109, 24; LIMC, Astyanax I, 9; Mangold I 19.

3: Pyxis à FN (550 av. J.-C.: Tanagra), Berlin, Staatliche Museen 3988; LIMC, Astyanax I, 10; Mangold I 18.

4:. Amphore à FN (groupe E, 550 av. J.-C.: Vulci), Londres, British Museum B 205; ABV 136, 55; LIMC, Astyanax I, 11; Mangold I 20.

5: Amphore FN (groupe de Cambridge, 525 av. J.-C.: Etrurie), Paris, Louvre F 222; ABV 316, 4; Paral. 137; LIMC, Astyanax I, 12; Mangold I 23.

6: Amphore à FN (510-500 av. J.-C.: Bomarzo), Bonn, Kunstmuseum 39; LIMC, Astyanax I, 13; Mangold I 25.

7: Coupe (frs.) à FR (peintre d'Eleusis, vers 500 av. J.-C.: Orvieto; inscription: LEA[GROS] KALOS), Vienne, Archäologische Sammlung der Universität 53c 23, 53c 24; ARV2 314, 1; Add. 2 213; LIMC, Astyanax I, 15; Mangold I 30. Mouvement de la scène inversé.

8: Coupe à FR (Oltos, 510-500 av. J.-C.; inscriptions: MEN]ILAOS, NEO[PTOLEM]OS, AIAS, ANTL?, MEMNON [KAL]OS), Malibu, The J. Paul Getty Museum 80 AE 154; LIMC, Priam 120; Mangold I 26. Mouvement de la scène inversé.

9 (fig. 3): Coupe (frs.) à FR (Onesimos, 510-500 av. J.-C.; avec signature d'Euphronios; inscriptions: ASTYOXS, [K]ALOS, DIOS, HIERO[N], TEME[N]OS), Berlin, Staatliche Museen 2280 et 2281 (désormais disparus) et Rome, Museo Vaticano, sn.; ARV2 19, 1 et 2; LIMC, Astyanax I, 16; Mangold I 27. Mouvement de la scène inversé.

10: Coupe à FR (Onesimos, 500-490 av. J.-C.: Cerveteri; avec signature d'Euphronios; inscriptions: NEOPTOLEMOS, ASTYANA+S, POLY+SENE, .]AIPHONOS, HERKEIO, ...]MOPHON, STHELELO[S], KATTANDRA, MENELEOS, HELENE), Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia s.n. (autrefois: Malibu, The J. Paul Getty Museum 83 AE 362, 84 AE 80, 86 AE 385); LIMC, Priam 122; Mangold I 28. Mouvement de la scène inversé.

11: Coupe (frs.) à FR (Onesimos ?, 500-490 av. J.-C.: Athènes, acropole; inscription AST]YANA[XS), Athènes, Musée national de l'Acropole 212; LIMC, Astyanax I, 17; Mangold I 29. Mouvement de la scène inversé.

12 (fig. 4a et 4b): Coupe à FR (Brygos, 490-480 av. J.-C.: Vulci; avec signature de Brygos; inscriptions: (A) AKAMAS, POLYXSENE, PRIAMO[S], NEOPTOLEMOS (B) ASTYANAXS, ORSIMES, d'autres noms sont indiqués, dont celui d'Andromaque, mais je n'ai pas pu vérifier leur graphie), Paris, Louvre G 152; ARV2 369, 1; LIMC, Astyanax I, 18; Mangold 31. Mouvement de la scène inversé.

13: Hydrie à FR (peintre de l'amphore de Munich, 490-460 av. J.-C.: Etrurie), Berlin, Staatliche Museen F 2175; ARV2 246, 11; Add. 2 202; LIMC, Astyanax I, 20; Mangold I 33.

14: Cratère à colonettes à FR (peintre de Tyszkiewicz, 490 av. J.-C.: Faleri Veteres), Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3578; ARV2 290, 9; LIMC, Astyanax I, 21; Mangold I 35.

15: Péliké à FR (groupe des premiers maniéristes, 475-450 av. J.-C.: Orvieto), Florence, Musée archéologique 73140; ARV2 586, 51; LIMC, Astyanax I, 22; Mangold I 34.

16: Cratère à volutes à FR (peintre des Niobides, 470-460 av. J.-C.: Bologne, nécropole Arnoaldi), Bologne, Museo Civico Archeologico 268; ARV2 598, 1; Add. 2 265; LIMC, Astyanax I, 23; Mangold I 37.

17 (fig. 2): Cratère à FR (peintre d'Altamura, 465 av. J.-C.), Boston, Museum of Fine Arts 59178; ARV2 590, 11; Add.2 264; LIMC, Astyanax I, 24; Mangold 36.

– Thème B: Guerrier s'apprêtant à frapper un vieil homme

18: Brassard de bouclier en bronze (570-560 av. J.-C.: Olympie), Musée d'Olympie B 8364; LIMC, Priamos, 106.

19: Hydrie à FN (groupe de Leagros, 510 av. J.-C.), Würzburg, Wagner-Museum L 311; ABV 362, 35; Paral. 161; LIMC, s.v. Priamos, 93; Mangold I 6.

– Thème C: Guerrier brandissant ou maltraitant le corps d'un enfant

20: Fragment de style géométrique attique (720 av. J-C.), Athènes, Musée de l'Agora P 10201a.

21: Brassard de bouclier en bronze (570-560 av. J.-C.: Olympie), Musée d'Olympie B 847; LIMC, Astyanax, 34.

22: Amphore chalcidienne à FN, Paris, Louvre E 799.

23: Couvercle de lékané à FN (peintre C, 570 av. J.-C.: Cumes), Naples, Museo Nazionale s.n.; ABV 58, 119; Paral. 23; Mangold T1. Mouvement de la scène inversé.

24: Coupe de Perugia à FR (avec signature d'Euphronios), ARV2 320, 8; Paral. 359.

25 (fig. 5): Hydrie à FN (groupe de Léagros, 520-500 av. J.-C.), Munich, Staatliche Antikensammlungen 1700; ABV2 362, 27; Paral. 161; LIMC, Astyanax I, 29; Mangold T2.

Notes

1- Dugas, 1960 (=1937), p. 69, qui exclut ainsi l'idée que l'image puisse être l'illustration d'une version perdue d'un poème de Stésichore, évoqué par *schol.* Eur. *And.* 10 = *PMG* fr. 202.

2 - Touchefeu, 1983, p. 25 n'est pas loin d'une telle observation mais elle ne la développe pas.

3 - *Schol.* Lyc. *Alex.* 1268; cf. aussi Paus. X 25, 9.

4 - Si ce problème a été débattu à plusieurs reprises, il semble difficile de contester la valeur de la récusation de Pindare. Je suis volontiers ici les remarques de Rutherford, 2001, p. 321-3 qui tient compte du témoignage des *schol.* Pi. *N.* VII 48; 64 et 103 (Drachmann III, 126 8; 129 4 et 137 3).

5 - Je laisse ouvert le problème d'E. Keuls de savoir à qui ces vases, majoritairement trouvés en Etrurie, pouvaient s'adresser.

6 - Voir à ce propos, Pomari, 1992, p. 121.

7 - Pour les scènes du pourtour extérieur qui montrent, sur une face, Briséis enlevée à Achille, et, sur l'autre, un duel entre Ajax et Télamon, cf. Williams, 1991 et Anderson, 1997, p. 256.

Références bibliographiques

ANDERSON, Michael J. *The fall of Troy in early Greek poetry and art*. Oxford: Clarendon Press,1997.

BOUVIER, David. *Le sceptre et la lyre. L'*Iliade *ou les héros de la mémoire*. Grenoble: Millon, 2002.

DUGAS, C. Traditions littéraires et traditions graphiques dans l'Antiquité grecque. *Antiquité Classique*. Louvain-la-Neuve, v. 6. P. 5-26, 1937. Repris in RECUEIL CHARLES DUGAS. Paris: de Boccard, 1960. P. 59-74.

MANGOLD, Meret. *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf Attischen Vasenbildern*. Berlin: Reimer, 2000.

MORRIS, Sarah. The sacrifice of Astyanax: Near Eastern contributions to the siege of Troy. In CARTER, J. B.; MORRIS, S. P. *The Ages of Homer*. Austin: University of Texas Press, 1995, p. 221-246.

MOTA, Charlotte. Sur les représentations figurées de la mort de Troïlos et de la mort d'Astyanax. *Revue archéologique*. Paris, v. 49. P. 25-44, 1957.

NEILS, Jenifer. Priamos. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich – Munich: Artemis Verlag, 1994. V 7.1, p. 507-21.

POMARI, Alessandra. Le massacre des innocents. In BRON, C.; KASSAPOGLOU, E. *L'image en jeu. De l'Antiquité à Paul Klee*. Yens-sur-Morges: Cabédita, 1992, p. 103-127.

RUTHERFORD, Ian. *Pindar's paeans. A reading of the fragments with a survey of the genre*. Oxford: University Press, 2001.

SPARKES, Brian A. Aspects of Onesimos. In BOULTER, C. G. *Greek Art Archaic into Classical*. Leiden: Brill, 1985, p. 18-39.

TOUCHEFEU, Odette. Astyanax I. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich – Munich: Artemis Verlag, 1981. V 2.1, p. 507-21.

TOUCHEFEU, Odette. Lecture des images mythologiques. Un exemple d'images sans texte, la mort d'Astyanax. In LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F., *Images et céramiques grecques*. Rouen: [s. n.], 1983, p. 21-27 et (discussion avec E. Keuls: p. 171-172).

WIENCKE, Matthew I. An epic theme in Greek Art. *American Journal of Archeology*. New York, v. 58. P. 285-306, 1954.

WILLIAMS, Dyfri. The Ilioupersis Cup in Berlin and the Vatican. *Jahrbuch der Berliner Museen*. Berlin, v. 18. P. 9-23, 1976.

WILLIAMS, Dyfri. Onesimos and the Getty Iliupersis. In *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*. Malibu, v. 5. P. 41-64, 1991.

BOUVIER, David. Morts de Priam et d'Astyanax: deux scènes interdites dans les poèmes homériques (Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images en Grèce antique). *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 37-57, 2000/2001.

RÉSUMÉ: Les images représentant un jeune guerrier frappant un vieil homme avec le corps d'un jeune enfant constituent, dans la Grèce des années 570-460 av. J.-C., un corpus cohérent et riche, qui reste sans équivalent dans les traditions textuelles ou littéraires. Si l'autonomie des traditions iconographiques et textuelles est désormais un fait reconnu, il importe de souligner qu'il y a toujours entre les différents systèmes symboliques d'une même culture des relations complexes de complémentarité, de compensation et d'influence. Dans les traditions poétiques et littéraires, il apparaît que l'*Iliade* a exercé une influence essentielle qui rendait difficile la critique d'un jeune héros dont on attendait qu'il soit à l'image d'Achille. Mais là, où les textes semblent visiblement gênés de dénoncer trop explicitement la violence de Néoptolème, les images, qui n'ont point besoin de nommer, sont plus libres de suggérer ce que le texte doit refouler ou taire. Quant aux vases qui nomment les figures, l'écriture est toujours à contresens de la suggestion de l'image quand elle ne la brouille pas.

MOTS-CLÉS: *Iliade*; image et écriture; vases attiques; inscriptions de noms sur les vases; meurtre d'un vieil homme.

FIg. 1 = n° 2: Amphore à FN, ABV 109, 24.

Fig. 2 = n° 17: Cratère à FR, ARV2 590, 11.

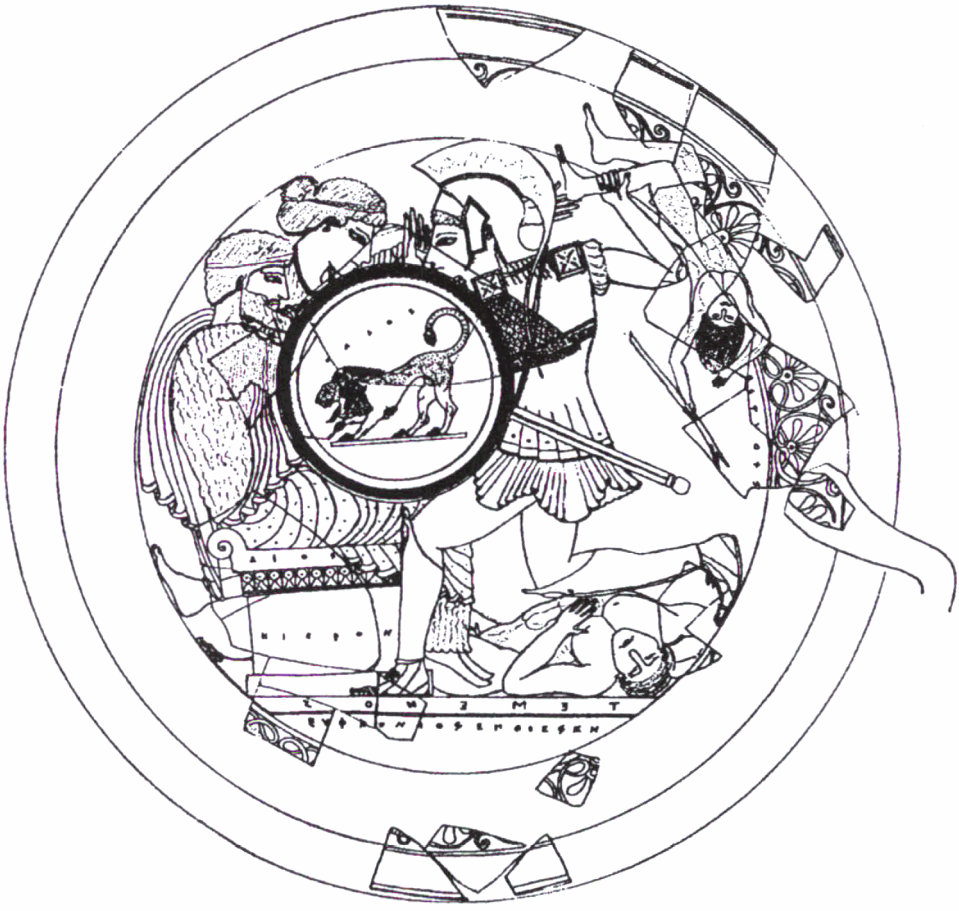


FIg. 3 = n° 9: Coupe (frs.) à FR, ARV2 19, 1 et 2.

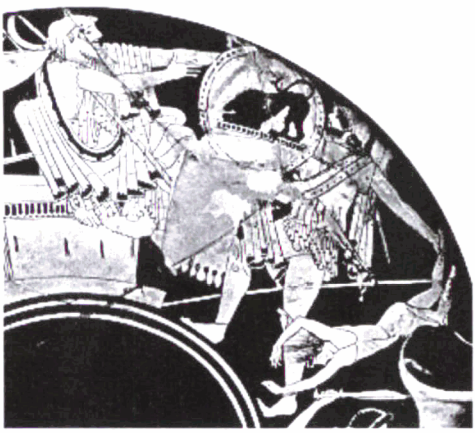


Fig. 4a = n° 12: Coupe à FR,
ARV2 369, 1; face A.

Fig. 4b = n° 12: face B.

Fig. 5 = n° 25: Hydrie à FN;
ABV2 362, 27.

El "Escudo de Heracles" de Hesíodo: écfrasis y narración en la épica arcaica

DAVID KONSTAN
Brown University

RESUMO: No "Escudo de Heracles" e no *carmen* 64 de Catulo (o "epitalâmio" de Peleu e Tétis), a *écfrasis* ocupa praticamente a metade do poema. Embora a de Catulo descreva como Teseu abandona Ariadne e consista, dessa forma, numa narrativa paralela à historia principal, o escudo hesiódico não é uma narrativa propriamente dita e, sim, uma seqüência de imagens distintas que existem simultaneamente, como em um desenho. Este artigo examina como a *écfrasis* hesiódica detém o movimento do tempo narrativo e apresenta uma comparação detalhada do "Escudo de Heracles" com a descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada*. Embora ambas as *écfrasis* suspendam o tempo narrativo, a de Hesíodo é mais fiel à simultaneidade das artes plásticas.

PALAVRAS-CHAVE: *Écfrasis*; narrativa; Hesíodo; Homero; Catulo.

> *También yo creo, Nicocles, que las imágenes de los hombres son un buen medio para recordarlos, y, sin embargo, las de sus acciones y su pensamiento son mucho más importantes* (Isócrates, *Evágoras* 73).

Es un tópico afirmar que las representaciones gráficas se diferencian de los relatos verbales en el uso que hacen del tiempo. Los relatos deben referir los acontecimientos en una sucesión temporal: primero oyes una cosa, luego otra, y es imposible contar toda la secuencia simultáneamente. Y esto es cierto incluso cuando el orden en que se cuenta una historia es distinto del supuesto orden cronológico de los acontecimientos narrados. Por ejemplo, una novela puede comenzar con el relato de una ejecución y remontarse después hasta el principio de los hechos para explicar, en progresión lógica, cómo se cometió el delito y cómo fue capturado el delincuente. Pero incluso así el narrador respeta el principio de sucesión y no puede presentar todas las fases de la acción en un solo aliento o una sola página[1].

Las artes plásticas, por el contrario, pueden mostrar una secuencia completa de acontecimientos como coexistentes en un momento dado[2]. Sobre un tapiz, o en un friso, el artista puede representar el comienzo y final de un viaje marítimo y también la nave en un punto medio de su travesía, y quien observe el conjunto podrá percibir todas estas imágenes simultáneamente. El espectador tiene la libertad de empezar por el punto que él elija, o retroceder y contemplar de forma panorámica la totalidad del lienzo. La obra en sí, incluso si contiene imágenes que, leídas narrativamente, no han podido ocurrir al mismo tiempo, revela cada momento, por así decirlo,

sub specie aeternitatis, bien entendido que por "eternidad" queremos indicar aquí no una duración infinita de tiempo sino más bien algo próximo a lo que San Agustín denominaba la simultaneidad de todos los momentos en la mente de Dios.

Sin embargo, cuando se describe una obra pictórica en una narración oral o literaria, ésta debe presentarse, inevitablemente, episodio por episodio. Así, una écfrasis se diferencia necesariamente de una representación visual o plástica porque la écfrasis impone sobre la obra que copia sus propias restricciones temporales[3]. Si un poeta, por ejemplo, está describiendo un viaje, le resulta imposible mostrar todas sus fases en un único diseño, y se verá forzado a contarlas con un cierto orden, cualquiera que éste sea. El poeta puede elegir comenzar por el final e ir retrocediendo hasta el comienzo, en cuyo caso el orden del relato será opuesto al de los sucesos descritos; pero, en cualquier caso, la simultaneidad se perderá.

Para ejemplificar este punto, podemos considerar brevemente dos écfrasis de la *Eneida* de Virgilio. La primera es la secuencia de imágenes en el templo de Juno del libro I, que decribe escenas de la guerra de Troya. Eneas, al contemplar estas imágenes, espera un tratamiento humano por parte de los habitantes de la región a donde ha llegado tras su naufragio, y reflexiona sobre el hecho de que aquí también *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*. Pero, dado que las imágenes están esculpidas en un templo dedicado a Juno, muy bien pudiera ser que hubieran sido diseñadas para celebrar el triunfo griego más que para suscitar compasión por los vencidos troyanos; es, por tanto, verosímil, que Eneas interpretara erróneamente el mensaje que pretendían transmitir[4]. Sea esto como sea, lo que me interesa mostrar aquí es que Eneas contempla las diversas ilustraciones sucesivamente; por decirlo con las palabras mismas que usa Virgilio, *videt Iliacas ex ordine pugnas* (1.456). Primero, la muerte de Reso, luego la de Troilo (este episodio rompe el orden de acontecimientos de la *Ilíada*), y luego la muerte de Héctor a manos de Aquiles y cómo éste arrastra el cadáver tres veces en torno a la ciudad de Troya, seguido por la imagen de Príamo suplicando que se le devuelva el cuerpo de su hijo. A este episodio le sigue, a su vez, la llegada de Memnón y Pentesilea, todo en el orden debido[5].

La segunda écfrasis que me gustaría mencionar es la que adorna las puertas del oráculo Sibilino en Cumas, y que había sido esculpida por el maestro Dédalo[6]. Una vez más, el orden de imágenes es estrictamente cronológico: el asesinato de Androgeo, el hijo de Minos, y, a continuación, la multa que los atenienses debían pagar cada siete años – la palabra *tum* (6.20) se refiere tanto a la secuencia de imágenes como a la sucesión temporal de los acontecimientos. También se representa el amor de Pasífae por el toro y el Minotauro que resultó de esa unión, junto con el laberinto y la pasión de Ariadna por Teseo. También Ícaro, dice Virgilio, habría tenido un lugar en la obra si el dolor de Dédalo lo hubiera permitido (*sineret dolor*, 6.31); pero las manos del padre fracasaron dos veces al intentar representar la muerte de su hijo. Con ello indica Virgilio la tensión existente dentro del artista entre su impulso por completar su relato y su relación personal con el tema, que le impide describir acontecimientos demasiado cercanos. Eneas y sus compañeros, nos dice Virgilio, habrían examinado con atención todos los episodios (*quin protinus omnia perlegerent oculis*, 6.33-34), si Acates y la sacerdotisa no hubieran interrumpido su inmersión en el espectáculo (*spectacula*) y le hubieran ordenado preocuparse de los necesarios sacrificios[7]. Así pues, también el deseo del espectador de alcanzar la conclusión de la historia queda truncado,

igual que había sucedido con el deseo de Dédalo de esculpirla. Tanto para el artista como para el receptor, la narrativa se organiza como un vector que apunta hacia adelante en el tiempo.

Estos ejemplos ilustran cómo la literatura ha proyectado sobre la pintura su propio compromiso con una secuencia temporal de acontecimientos. Las artes plásticas, cuando se decriben en poesía, tienden a asumir el impulso narrativo específico del medio literario. A su vez, las artes visuales parecen haber incorporado, en el período romano e, incluso, en edades anteriores como la época clásica en Grecia el imperativo narrativo de la literatura. Resulta difícil no ya reproducir en palabras una obra de arte visual sino incluso sencillamente contemplarla, sin imponer sobre ella la organización narrativa que, al principio de este trabajo, hemos considerado como, en principio, ausente de las artes plásticas, que más bien tienden a detener al flujo del tiempo[8]. A pesar de la distinción que Lessing trazó en su *Laocoonte* entre artes visuales y verbales, da la impresión de que la narrativa tiende a conquistarlo todo[9].

El ejemplo más importante de écfrasis que encontramos en literatura romana antes de Virgilio es la que nos ofrece el poema 64 de Catulo, llamado a veces el "Epitalamio de Tetis y Peleo", y es esta obra la que nos remite al mundo de la poesía arcaica que es el tema principal de mi trabajo. En un artículo publicado en 1993 aventuré la sugerencia de que Catulo podría haber modelado su epilio directamente sobre el "Escudo de Heracles" de Hesíodo. La discusión de las fuentes de este poema se divide normalmente en dos posiciones: (1) Catulo tomó como base de su epilio un poema helenístico, ahora perdido, que habría seguido muy fielmente, como Wilamowitz, por ejemplo, supuso, o (2) compuso su poema sin ningún modelo griego específico, aunque tenía deudas obvias con la poesía helenística en cuanto a su técnica de composición. Es este último punto de vista el que ha ganado preeeminencia entre los críticos contemporáneos y hoy se estudia por lo general el poema 64 de Catulo como una composición latina original. Esta posición es plausible, pero, sin embargo, podemos también defender que Catulo estructuró su epilio sobre el "Escudo" hesiódico en particular, a pesar de las manifiestas diferencias entre ambos poemas.

La principal semejanza entre ambos poemas, y la más relevante para nuestro tema, es la longitud de sus respectivas écfrasis, que, en cada caso, ocupan aproximadamente la mitad de la composición – un poco más de la mitad en Catulo 64, un poco menos en el "Escudo". Pero esto no es todo. Aunque el "Escudo" circuló como obra independiente en el período helenístico, y Catulo lo habría conocido en esa forma, originariamente iba unido al también hesiódico "Catálogo de las mujeres" o "Eeas," y siguió mostrando trazas de esa unión. Así, aunque el tema principal del "Escudo" sea el encuentro entre Heracles y Cicno, el hijo de Ares, el poema se abre con la historia de Alcmena, la madre de Heracles, y los primeros cincuenta y seis versos nos cuentan cómo Zeus aprovechó la ausencia de Anfitrión para dormir con ella; Alcmena dio a luz a Heracles, hijo de Zeus junto con su mellizo Ificles, hijo mortal de Anfitrión. Luego el poeta salta abruptamente al viaje de Heracles, ya adulto, a Tracia, durante el cual Cicno intentará bloquearle el camino. Este cambio repentino de espacio y tiempo también se produce, paralelamente, en el poema 64 de Catulo, que comienza cuando se bota a la Argo y luego, tras treinta líneas, salta hasta la boda de Peleo y Tetis, quienes, en la versión que Catulo da del mito, se conocieron cuando la Argo inició su expedición. Catulo

ofrece luego una pequeña descripción del palacio de Peleo antes de entrar propiamente en la écfrasis, que relata las imágenes bordadas en el cobertor del lecho nupcial de Tetis. En el poema de Hesíodo, también una descripción de las armas de Heracles sirve como transición a la écfrasis, que describe las imágenes grabadas en el escudo del héroe.

Pero, si ambos poemas comienzan de forma similar, hay también correspondencias en las partes que siguen tras las respectivas écfrasis, aunque no me detendré en su detalle. Pues lo que me interesa hoy no es documentar la influencia del "Escudo" de Hesíodo sobre el poema 64 de Catulo, sino señalar las diferencias existentes entre la écfrasis de Catulo y la del "Escudo", incluso si es cierto, como yo propongo, que Catulo tuvo presente este poema arcaico cuando compuso su propio epilio.

El tapiz nupcial que describe Catulo contiene cinco escenas distintas que, tomadas juntas, cuentan el viaje de Teseo a Creta para salvar a sus conciudadanos atenienses del sacrificio que anualmente tenían que hacer al Minotauro, tanto como su subsiguiente retorno a Atenas. En orden cronológico, los episodios descritos incluyen la huida de Teseo con Ariadna, el abandono de ésta en la isla de Naxos, la llegada de Teseo a su patria, en la cual olvida cambiar sus velas negras por las blancas y con ello provoca, sin querer, la muerte de su padre, y, finalmente, la llegada de Dioniso y sus Ménades a Naxos, que puede presagiar el matrimonio del dios con Ariadna. Catulo no representa los diversos episodios en este orden, sin embargo. Más bien, entremezcla tres escenas en Naxos – el abandono de Ariadna, su lamento, que forma el cuadro central, y el momento en que Dioniso y su grupo se acercan – con una visión retrospectiva de las aventuras de Teseo en Creta y, tras el lamento de Ariadna, una anticipación de la muerte de Egeo, que Catulo trata como un castigo merecido por haber abandonado a Ariadna (en ambas ocasiones Teseo olvida algo) y como consecuencia directa de la maldición de la princesa. Sin embargo, a pesar de la dislocación temporal de la narrativa, las escenas del cobertor representan colectivamente una sola historia, que se centra en el abandono de Ariadna e incluye tanto el incidente de Creta que desembocaría en ese abandono como lo que les sucedió después tanto a ella como a Teseo.

Por qué Catulo eligió contar la historia de Teseo y Ariadna en el contexto de un poema nupcial en honor de Tetis y Peleo, es materia de controversia; yo tengo mi propia opinión, pero no necesitamos detenernos en ello ahora. Es claro que existe un cierto contrapunto entre la feliz ocasión del matrimonio y la historia trágica de muerte y deserción pintada en el cobertor. También existe una analogía, quizás, entre la unión de Peleo con una diosa y el matrimonio de Ariadna, si eso es lo que la escena de hecho insinúa, con el dios Dioniso. Pero, sea cual fuere el motivo por el que Catulo contó esta historia, su écfrasis registra una secuencia coherente de acontecimientos, en una forma que hemos visto también como característica del estilo ecfrástico de Virgilio. Es verdad que Catulo rompe el orden de presentación e incluye dos episodios que están desplazados temporalmente, el uno dedicado a los acontecimientos que preceden al abandono, en tanto que el otro cuenta los que siguieron a partir de ahí. En este sentido, las escenas del cobertor se adaptan a la naturaleza de las artes visuales o plásticas, que representan como simultáneo lo que en una narrativa verbal transcurre en el tiempo. En una tapicería auténtica, podemos mirar de un lado al otro, sin considerar el orden cronológico de las escenas. Los episodios bordados en la écfrasis de Catulo, sin embargo, cuentan una historia coherente, y Catulo ofrece varias marcas tempo-

rales para dejar muy claro el orden de los sucesos. Además, la historia representada en el cobertor se organiza de forma más lineal que el marco narrativo que cuenta las aventuras de Peleo y su matrimonio con Tetis.

¿Dónde se inspiró Catulo para presentar su écfrasis como una narrativa por derecho propio? El poema de Mosco sobre el rapto de Europa, compuesto en el siglo segundo a.C. contiene una breve écfrasis que ilustra el destino de Ío, que había sido también víctima del interés amoroso de Zeus. De manera que la écfrasis relata una historia paralela a la del marco narrativo, y es posible que este poema diera a Catulo la idea de organizar el tema del bordado del cobertor como una unidad narrativa que sirviera de contrapunto a la historia que la enmarcaba. Pero, naturalmente, Catulo no lleva su imitación de Mosco hasta el límite, y en su poema la conexión entre marco y digresión no es tan obvia como la que existe entre el episodio de Europa y el de Ío, donde, como afirma Alessandro Perutelli (Perutelli, 1978, p. 92) "un mito puede ser leído a través del otro".

Pero volviendo al "Escudo de Heracles" hesiódico, podemos comenzar por notar que el marco narrativo presenta una organización simple, lineal: tras la escena de apertura, que trata de Alcmena y el nacimiento de Heracles, el poema se centra en un solo acontecimiento -- la rivalidad entre Heracles y Cicno, y sus consecuencias. Heracles se arma, entabla combate con Cicno, lo mata y hiere a su padre, Ares, tras lo cual prosigue su viaje hacia Tracia. La acción, por tanto, avanza de forma más directa que en la narración principal de Catulo, que se detiene, por ejemplo, para presentar a las Parcas cantando las futuras hazañas de Aquiles en Troya, y termina con una queja sobre la depravación de los tiempos modernos en contraste con la edad de los héroes cuando los dioses se manifestaban en persona a los seres humanos.

En contraste con esto, la écfrasis de Hesíodo, que se dedica a una descripción del escudo de Heracles, carece por completo del impulso narrativo que caracteriza el relato de Catulo del tapiz nupcial. El escudo está saturado de imágenes. En medio está el Terror, que mira con ojos brillantes y una fiera sonrisa; en torno a su ceño revolotea Eris, sembrando el terror entre los humanos. Persecución y Contra-Persecución están también grabadas en el escudo, seguidas por el Estruendo, la Matanza y el Asesinato. Todas estas figuras no guardan ningún orden particular, y aunque que todas representan aspectos de la batalla no hay una historia que justifique esta distribución. Son, más bien, meras representaciones icónicas. Hefesto había grabado también una docena de cabezas de serpientes, que resuenan cuando Heracles entra en combate; el poeta nota el extraordinario azul oscuro de sus lomos y sus negras fauces. También se representa allí un enfrentamiento entre leones y jabalíes que se disputan la carroña de dos cabras. Sigue a continuación la guerra de Lapitas y Centauros, y una escena con el propio Ares, acompañado por el Terror y el Miedo. En otra parte del escudo hay una semblanza de Atenea, y, cerca de ella, Apolo tocando la lira en medio de un coro de dioses. Una escena de un puerto muestra unos delfines que chapotean en el agua, y otra representa a Perseo con la cabeza de la Gorgona; por encima de esta imagen, el fragor de una batalla en torno a una ciudad fortificada, y, junto a ello, una ciudad en paz, donde se está celebrando una fiesta además de juegos, una cacería, y otras actividades.

Sea cual sea el principio que pone en relación estas imágenes dispares, no se basa en un orden narrativo. Peter Toohey (Toohey, 1988, p. 20-25; cf. Janko 1986, p. 40) ha argumentado que el papel de Perseo, cuyas hazañas aparecen más o menos en la mitad de la

écfrasis, debe entenderse como contrapuesto a la carrera de Heracles[10]. Sea esto como sea, la historia de Perseo es tan sólo un pequeño segmento del grandioso diseño del escudo y, en cualquier caso, es bastante diferente del tratamiento que Catulo da a la historia de Teseo y Ariadna. Pues el relato de Perseo constituye no tanto una narrativa diferenciada cuanto un elemento puntual más en el complejo patrón visual.

En el escudo de Hesíodo, hay una ausencia virtualmente completa de marcadores temporales en las descripciones de escenas – las sucesivas imágenes no van puntuadas por partículas tales como "luego," "a continuación," o "después". Ninguna de ellas aparece, por ejemplo, en el relato de Perseo, y, más aún, las únicas que yo he detectado en toda la écfrasis se encuentran en el breve episodio de los leones y los jabalíes, donde leemos las partículas *nu*, *êdê*, y *eti* (170, 172, 176), aunque éstas, a mi juicio, tienden más a confirmar la simultaneidad de los diversos momentos que a señalar su disposición temporal. En el "Escudo de Aquiles" homérico, por el contrario, hay numerosos adverbios temporales, tales como *entha*, *epeita*, *ou pô*, *hote*, *autika*, *hopote*, *opisthe*, *allote* (18.497, 506, 513, 520, 531, 544, 554, 602; cf. 522, 523, 545, etc.), así como indicadores del movimiento (*takha*, *aipsa*, 525, 532) que ayudan a organizar las escenas individuales cronológicamente. En tanto que la sucesión de imágenes, en su conjunto, no muestra una progresión lineal, si las consideramos individualmente son más compatibles con el movimiento narrativo del resto de la épica que los símbolos que adornan el escudo de Heracles[11].

La écfrasis de Hesíodo interrumpe el avance de la narración que la enmarca. En lugar de formar un contrapunto con el marco narrativo, muestra, más bien, la disposición decorativa u ornamental, atemporal, que es característica de las artes visuales[12]. En vez de partículas temporales, el poema de Hesíodo ofrece adverbios espaciales, tales como *en*, *epi*, *heterôthen*, *huper*, *peri*, y *proparoithe* (144, 147, 184, 237, 279, 285), o meros indicadores de repetición y paralelismo, como *aute* (296). Desde luego, las diversas imágenes se decriben sucesivamente, pues ésta es la única forma en que la poesía puede representarlas. Tanto Homero como Hesíodo, además, respetan la convención de describir el escudo en el momento en que es fabricado, según Hefesto va inscribiendo ahora una, luego otra de las imágenes[13]. A pesar de ello, sin embargo, en ninguno de los dos poemas hay una indicación fuerte de orden temporal en la actividad artesana del dios: en vez de expresiones tales como "en primer lugar hizo," "y luego esculpió," encontramos una mera repetición de frases tales como "había allí...," etc. El contraste con el ornato del templo de Cumas realizado por Dédalo y que describe Virgilio, donde tanto el artista como el que lo contempla se ven impelidos por un deseo narrativo, no podría ser más acusado.

Así pues, en la écfrasis arcaica, y más concretamente en el escudo de Heracles, el espacio reemplaza al tiempo como principio regulador. ¿Por qué es esto así y cuál es su importancia para nuestra comprensión de la poesía arcaica? Sentimos la tentación de buscar una respuesta en lo que sabemos sobre las artes plásticas en la época de la poesía hesiódica. Aunque éste no es el momento de investigar este asunto en detalle, merece la pena mencionar el Vaso François, que es el vaso más famoso de esta época, y que sigue desafiando los intentos de los críticos por descubrir un patrón o relato coherente en la multiplicidad de imágenes que adornan su superficie. Así pues, las artes plásticas parecen no haberse sometido aún, en tiempo de Homero y Hesíodo, al imperativo narrativo que, en gran medida, dará un

principio de organización a obras de arte posteriores[14]. En vez de subordinar el arte a la narrativa, la descripción verbal se adapta al carácter no-lineal del objeto visual.

Otro rasgo de la écfrasis arcaica que puede ser relevante para su disposición atemporal es el énfasis que se pone en la materialidad del objeto de arte descrito. Mientras que la poesía posterior, como en Catulo y Virgilio, sólo alude levemente a la materia prima –piedra, metal, o tejido – que subyace a la obra de arte visual, en la écfrasis de Homero y especialmente en la de Hesíodo ésta parece mantener su identidad incluso después de recibir las imágenes figurativas[15]. Así, en el escudo de Heracles leemos que había unos delfines de plata, bajo los cuales (*hupo*, 213) unos peces de bronce iban huyendo. Así también, los Lapitas han sido esculpidos en plata, pero la armadura que llevan es de oro (183; cf. 199, 243, 271, 313). Hay también expresiones que insisten en la vivacidad de las imágenes y que sirven para recordar al lector su corporeidad: así, se nos dice que, en la ciudad asediada, las mujeres que están en la torre son como seres vivos (244; cf. 198). Pero el grupo más concentrado de referencias al material aparece en la descripción de Perseo, a quien las manos de Hefesto han modelado en oro (219-20), aunque su espada era de hierro oscuro (*melandeton*, 221); su zurrón es de plata, pero con flecos de oro (224-26). Hesíodo nos dice que Perseo se parecía a un hombre apresurado y estremecido (228). Lo más notable de todo es la manera en que la figura de Perseo apenas toca la superficie del escudo con sus pies, y parece más bien flotar sobre él (217-18). Es como si la imagen estuviera a punto de liberarse de la materia que la contiene. Pero la misma imposibilidad de tal relieve atrae la atención, de nuevo, sobre la naturaleza material del medio. Incluso cuando describe la viveza de las formas esculpidas en el escudo, la écfrasis de Hesíodo insiste en la materia de que se componen. El poeta arcaico es extremadamente consciente de la calidad física del objeto que está describiendo en palabras.

La técnica metalúrgica que Hesíodo describe parece remontar a época micénica, y, según parece, era desconocida en el período arcaico. Puede ser, como Beth Cohen me ha sugerido, que al poner el énfasis en la producción del objeto se acentuara su condición prehistórica, y ello representaría, por tanto, simbólicamente, la pretérita edad heroica. O puede ser que, en la época de Hesíodo la poesía tenía una especial tendencia a reflexionar sobre el proceso de composición, ya fuera verbal o artístico, y se deleitara al hacerlo manifiesto, tal como las novelas modernas como *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, o *Jacques le fataliste* de Diderot, muestran a las claras su condición de artefactos narrativos, y parecen anticipar con ello las metanarrativas de la literatura posmoderna.

Es, finalmente, posible, que las écfrasis de Homero y Hesíodo reflejaran una tradición literaria que se desarrolló, en su día, en paralelo al modelo narrativo que da vida a las grandes épicas. (Debo esta idea a conversaciones con Pura Nieto). Este modo poético alternativo podría haber dejado huella también, por ejemplo, en los símiles homéricos, que normalmente adoptan la forma de viñetas intemporales (nótese que los tiempos verbales preferidos son el aoristo intemporal o el presente), aunque a veces dejan entrever una tendencia narrativa propia, tomada, quizás, del ambiente –dominado por la trama– que las rodea[16]. No deberíamos pasar por alto la posibilidad de que el escudo de Hesíodo sea un testimonio importante de una tradición de este estilo, que encontramos latente pero que un día gozó de vitalidad y que resurge periódicamente en poesía posterior como, por ejemplo, en los adornos que decoran la copa descrita en el primer *Idilio* de Teócrito.

En el "Escudo de Heracles" tal como lo tenemos la écfrasis está, naturalmente, enmarcada en un episodio narrativo, en el que se presenta, aparentemente, como una digresión. Pero se diferencia de las digresiones ordinarias y de las écfrasis tardías que se parecen a digresiones porque no introduce una narrativa secundaria como contrapunto al movimiento primario del relato, sino que tiene, más bien, el efecto de suspender el movimiento progresivo del recital, y sustituye el ímpetu temporal de la narrativa por una construcción verbal de un tipo diferente. Esta fidelidad de la écfrasis al medio plástico no debería ser contemplada como una parataxis primitiva, sino más bien como un logro artístico que es, muy posiblemente, resultado de una tradición secular de composición oral. El hecho de que en el escudo hesiódico los pasajes narrativos y la écfrasis atemporal tengan peso casi igual es, creo yo, signo de una estética bastante diferente del modo narrativo más uniforme que gobierna la literatura clásica en general, al menos hasta los últimos siglos del Imperio Romano (vease Roberts, 1989). La crítica moderna tiene aún que desarrollar un acercamiento adecuado a este extraordinario equilibrio entre descripción temporal y atemporal en uno de los poemas más antiguos y menos apreciados de la antigüedad griega. La tarea nos espera.

Notas

1 - Putnam (1998, p. 2) remite a Krieger (1992, p. 1-28) para el punto de vista de que "the ideal, but unrealizable, goal of ekphrasis is to stop time, to place narrative momentum in a subservient position to the object under scrutiny".

2 - Esta es al menos la manera en que las pinturas se representan a sí mismas; Sharrock (1996, p. 106) nota que los cuadros, también "read over time," aunque fingen ofrecer una visión simultánea de los hechos. Así también, Laird (1996, p. 96) nota que, "like a verbal narrative or a poetic utterance, a picture is taken in serially".

3 - Fowler (1991, p. 27) habla de una "narrative impurity" que penetra en la descripción, y observa: "clearly narration often continues through a description (there is rarely a complete pause)". Laird (1996, p. 97) señala que, en la teoría antigua, "a description of a visual representation of an event would be narratable in the same way as the event itself".

4 - Así Horsfall, 1990; cf. Fowler, 1991, p. 32-33 para un punto de vista matizado. Sobre esta *écfrasis* en general, vease Laird, 1996, p. 87-91; Putnam, 1998, p. 23-54; para la relación de Juno con los acontecimientos descritos, p. 24. Por los murales sabemos que Dido conoce ya los principales sucesos de la guerra de Troya; el hecho de que le pida a Eneas que se los cuente sugiere que lo que desea saber no son nuevos hechos, sino más bien el punto de vista de los vencidos troyanos; cf. Putnam, p. 41.

5 - Compárese la écfrasis histórica, modelada sobre Virgilio, en Silio Itálico 6.653-97, con la discusión de Fowler, 1996, p. 63-64; Fowler también comenta sobre escenas descritas por Filóstrato en la *Vida de Apolonio de Tiana* 2.20, que, una vez más, sigue una secuencia cronológica.

6 - Sobre este episodio en general, vease Putnam, 1998, p. 75-96.

7 - Como Elsner (1996, p. 1) indica, Servio *ad loc.* ya había conectado la frase *perlegerent oculis* con la lectura.

8 - La tendencia a leer el arte histórico romano como narrativa está implícita, por ejemplo, en la asociación entre monumentos históricos y textos literarios, tal como las *res gestae* imperiales de Augusto y Trajano; cf. Elsner, 1996b, Huet, 1996; Huet señala que las interpretaciones modernas, sin embargo, tienden a ver narrativas lineales donde las obras originales invitaban a lecturas más complejas.

9 - Sobre el punto de vista de Lessing de la descripción homérica del escudo de Aquiles como impulsada por la narrativa, v. Becker, 1995, p. 13-22. Podemos notar que la écfrasis de Virgilio del escudo de Eneas sigue el orden de la secuencia histórica de los acontecimientos grabados en él y que describen los momentos más importantes en la evolución del estado romano. Para una discusión de este escudo, v. Laird, 1996, p. 77-81; Putnam, 1998, 119-88. Putnam, p. 154, contrasta la "time-committed narrative" de las imágenes con la circularidad física del escudo mismo; también llama la atención (p. 155, 161-62) sobre el recurso de la repetición, que establece una cierta tensión con la linearidad de la narrativa.

10 - En la cerámica clásica, el equilibrio de las imágenes predomina sobre la narrativa como principio organizador; cf. Lissarague, 1994, p. 18-19. Pero Lissarague nota que, en tanto que las imágenes pueden estar asociadas, no hay principios consistentes que indiquen cómo se relacionan unas con otras; de ahí que, "There is no way for the modern interpreter to verify those associations" (p. 24).

11 - Becker (1995, p. 152) comenta sobre el escudo de Aquiles: "The Shield appropriates visual images by translating them into stories. The translation includes motion, thought, motive, cause and effect, prior and subsequent action, and sound". Para el efecto del movimiento en las imágenes del escudo de Eneas virgiliano, v. Putnam, 1998, p. 19.

12 - Putnam (1998, p. 10) señala con elegancia acerca de una écfrasis engarzada que "two types of narrativity collide" (cf. p. 12, 36); en el caso de Hesíodo, sin embargo, la acción dentro de la écfrasis es tan reducida como para poner en cuestión la aplicabilidad del término "narrative". Putnam en otro lugar (p. 21) se refiere a la écfrasis como un lugar donde "the narrative momentarily rests".

13 - En contraste, el escudo de Eneas, en la épica de Virgilio, se describe en el momento en que el héroe lo recibe, más que durante el proceso de su fabricación; vease Lessing, 1984, p. 84; también Putnam, 1998, p. 13; para las diferencias entre las écfrasis griega arcaica y virgiliana, cf. p. 120, 167.

14 - Spivey (1996, p. 31) nota que las esculturas arcaicas "were mainly either monoscenic or synoptic," y pone como ejemplo el pedimento del templo de Ártemis en Corfú (principios del siglo VI a.C.) como "a sculptural programme within a restricted space which sacrifices continuity of narrative to a synoptic vision of events". El pedimento tiene como figura central la cabeza de la Gorgona. Sobre el carácter sinóptico del arte griego antiguo, v. Snodgrass, 1982; Connelly, 1993, p. 107. Connelly nota (p. 119) que la transición en la cerámica de figuras negras a figuras rojas fue también acompañada de un cambio, al menos parcial, en la dirección de un mayor interés narrativo de una forma que ella describe como "episódica".

15 - Sobre las referencias al medio físico en los escudos homérico y hesiódico, v. Becker, 1995, p. 32-33, 152-53. En la descripción del escudo de Eneas en el libro VIII de la Eneida, Virgilio imita a Homero y Hesíodo al referirse ocasionalmente a los metales en que están grabadas las imágenes; v. Putnam, 1998, p. 3.

16 - Sobre la semejanza entre símiles y écfrasis en Virgilio, v. Becker, 1995, p. 49-50, Putnam, 1998, p. 11.

Referencias bibliográficas

BECKER, Andrew Sprague. *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*. Lanham: Rowman and Littlefield, 1995.

CONNELLY, Jane Breton. "Narrative and image in Attic vase painting: Ajax and Kassandra at the Trojan Palladion". En HOLLIDAY, 1993, p. 88-129.

ELSNER, Jas, ed. *Art and text in Roman culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____. (1996a). "Introduction". En ELSNER, 1996.

_____. (1996b). "Inventing imperium: texts and the propaganda of monuments in Antiquity". En ELSNER, 1996, p. 32-53.

FOWLER, D.P. "Narrate and describe: the problem of ekphrasis". *JRS*, v.81, p. 25-35, 1991.

FOWLER, Don. "Even better than the real thing: a tale of two cities". En ELSNER, 1996, p. 57-74.

GOLDHILL, Simon; OSBORNE, Robin, edd. *Art and text in ancient GreekcCulture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HOLLIDAY, Peter J., ed. *Narrative and eaent in ancient art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HORSFALL, Nicholas. "Dido in the light of History". En HARRISON, S. J., ed. *Oxford readings in Vergil's* Aeneid. Oxford: Clarendon Press, 1990 [orig. 1973-74]. p. 127-40.

HUET, Valérie. "Stories one might tell of Roman art: reading Trajan's Column and the Tiberius cup". En ELSNER, 1996, p. 9-31.

KONSTAN, David. "Neoteric epic: Catullus 64". In BOYLE, A.J., ed. *Critical essays on Roman literature: epic*. London: Routledge, 1993. p. 59-78.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

LAIRD, Andrew. "*Ut figura poesis*: Writing art and the art of writing in Augustan poetry". En ELSNER, 1996, p. 75-102.

LESSING, Gottfried E. *Laocoön: on the limits of painting and poetry*. Trad. E.A. McCormick. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

LISSARAGUE, François. "*Epiktetos egraphsen*: the writing on the cup". En GOLDHILL & OSBORNE, 1994, p. 12-27.

PERUTELLI, Alessandro. "L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis". *MD*, v. 1, p. 87-98, 1978.

PUTNAM, Michael C.J. *Virgil's epic designs: ekphrasis in the* Aeneid. New Haven: Yale University Press, 1998.

ROBERTS, Michael. *The jeweled style: poetry and poetics in late Antiquity*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

SHARROCK, Alison. "Representing metamorphosis". En ELSNER, 1996, p. 103-30.

SNODGRASS, Anthony M. *Narrative and allusion in archaic Greek* art. London: Leopard's Head, 1982.

SPIVEY, Nigel. *Understanding Greek sculpture: ancient meanings, modern readings*. London: Thames and Hudson, 1996.

KONSTAN, David. The Hesiodic "Shield of Heracles": ecphrasis and narration in archaic epic. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 59-69, 2000/2001

ABSTRACT: In both the Hesiodic "Shield of Heracles" and c. 64 by Catullus (the epithalamium for Peleus and Thetis), an ecphrasis occupies approximately half the entire poem. But while Catullus' ecphrasis describes the abandonment of Ariadne by Theseus, and thus constitutes a parallel narrative to the main story, the Hesiodic shield is not a straightforward narrative but a sequence of distinct images that exist simultaneously, as in a picture. This paper examines the function of the Hesiodic ecphrasis in stopping narrative time. In particular, a detailed comparison of the "Shield of Heracles" with the description of Achilles' shield in the Iliad indicates that although both ecphrases halt narrative time, the Hesiodic is more faithful to the simultaneity of pictorial art.

KEYWORDS: Ecphrasis; narrative; Hesiod; Homer; Catullus.

Édipo e Perseu na iconografia clássica

ORDEP SERRA
Departamento de Antropologia
FFCH – Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Neste artigo, o autor faz uma comparação entre a iconografia de Édipo e a de Perseu, focalizando um aspecto da narrativa pictórica que permite a correlação entre os mitos desses heróis: um contraste visível na maneira como eles confrontam seus adversários (a esfinge, em um caso, e no outro, a Górgona). No que toca a Édipo e sua inimiga, um dos mais constantes elementos da representação, na pintura cerâmica, é uma espécie de duelo visual entre os dois, cifra do repto enigmático. No que tange a Perseu, em sua luta com a Górgona, os artistas dão destaque ao modo como o herói evita a contemplação da adversária. O autor procura explorar o significado deste contraste que aproxima de modo inesperado duas séries míticas, e chama a atenção para a importância da mitopoiese iconográfica.

PALAVRAS-CHAVE; Édipo; Perseu; iconografia; mitos; pintura cerâmica; monstros.

A construção do mito, ou dos mitos trágicos de Édipo, deve muito ao legado da imaginária: o personagem Édipo surge *também* da representação figurada do herói. Jean-Marc Moret mostrou que este aparece enquanto figura, enquanto ícone presente em obras pictóricas, num "cenário" já constituído antes... e dominado pela esfinge. Na pintura cerâmica, Édipo é fundamentalmente o grande antagonista da moça feroz. Mas a composição de cenas narrativas envolvendo esfinges e homens é anterior à aparição do filho de Laio na cena dominada pelo bicho fantástico que, mais tarde, lhe seria associado de forma constante, quase ineludível. Nesse contexto, antes de dar-lhe espaço, ela aparece desafiando e confrontando outros, suas vítimas. Édipo chega depois, e demora um pouco até que seu duelo com o monstro venha a ser representado à parte das "assembléias de tebanos". O esquema pictórico que estabelece a relação entre o monstro e "parceiros" humanos nem sequer se limita ao motivo "agônico": como diz Ingrid Krauskopf (1994, 11; cf. idem, 1987, 329), "es gibt auch Kompositionen, in denen sich Sphingen und Mensch ruhig gegenüberstehen..." A helenista infere daí uma hipótese muito razoável:

> Möglicherweise sind aus diesem Schema heraus frühe Bilder von Oidipus und der Sphinx entwickelt worden, so wie aus der an dem angreifendem Sphingen die der von der böotischen Sphinx attackierten Thebanern.

Seja como for, a clave (dominante) do confronto que opõe a esfinge a seu vencedor é ocular: quase sempre ele são mostrados *vis à vis* – e muitas vezes *olhando-se nos olhos.*

O esquema, que daí por diante vai prevalecer de forma absoluta, embora já se afirme no século VI[1], fixa-se no século V a.C., consolidando-se nas figuras vermelhas. A taça do Vaticano H 569, do Pintor de Édipo (*circa* 470), mostra com vigor a confrontação dos olhares, com o herói sentado, de mão no queixo, mirando de forma direta a inimiga postada em sua coluna: Édipo ergue para ela as vistas, numa desassombrada reflexão. Infelizmente só restou um fragmento de outro testemunho precioso, num caco do colo de uma cratera de volutas hoje no Museu Britânico (E 812.3), posterior coisa de uma ou duas décadas à famosa taça que acabo de citar. Aí também o herói está sentado, mas no mesmo nível que a Esfinge, e muito perto dela: vê-se o bastão (inclinado) em que ele se apoia, a pequena distância entre seu joelho e o peito da fera; os rostos dos adversários estariam, sem dúvida, na mesma altura, encarando-se os dois num *tête à tête* próximo. O arranjo corresponde ao do citado vaso clazomênio, pioneiro nessa representação do encontro de Édipo com o monstro. Um lécito contemporâneo da taça "vaticana" do Pintor de Édipo (Princeton, 64-107) faz outra exposição do motivo: Édipo é representado como se estivesse a seguir caminho e fosse detido pela interpelação da esfinge, voltando o rosto para trás; sua atitude é tranqüila e ele encara a inquisidora posta sobre sua coluna. Neste caso, o confronto é menos incisivamente marcado em termos de oposição das imagens, mas a cabeça do monstro e a do herói se acham figuradas à mesma altura e seus olhares se cruzam diretamente.

Numa cratera de colunatas de meados do século V a.C., que hoje pertence ao Museu Paul Getty (Malibu 82 AE 143), o confronto dos olhares se dá também de modo próximo e direto, face a face. Édipo, de pé, volta-se para a fera sobre a coluna; apesar disso, o arranjo difere muito do empregado no lécito de Princeton há pouco citado: neste caso, o herói não "torna atrás", vira-se lateralmente para a inquisidora. Há duas testemunhas que compõem a cena, uma em cada extremo, cercando os protagonistas. (A outra face do vaso mostra três jovens que parecem conversar de forma perplexa e agitada: evidentemente, trata-se de tebanos fulminados pelo enigma).

O confronto solitário dos antagonistas que se encaram de forma direta, cabeças mais ou menos à mesma altura, é representado nas imagens de um pintor do grupo de Polignoto, sobre uma ânfora de asas retorcidas de circa 440 (Oxford, 1920), assim como num outro vaso do mesmo tipo, do Pintor de Munique, de 440/430 (Munique, 2321), e num stamnos seu contemporâneo, obra do Pintor de Menelau (Louvre, G, 417), ou numa ânfora de Polignoto, de 440 (Nápoles, H 3131).

O padrão mais recorrente é o que coloca a esfinge em posição de eminência. Numa bela ânfora do Louvre, datável de 440 (Louvre, G534), essa colocação sobranceira do monstro parece mais acusada por um artifício da representação: o traçado da coluna acompanha a curvatura da pança do vaso, que é bojudo, de maneira que essa coluna se "encurva", e a esfinge plantada sobre o pedestal ganha um movimento incisivo, como a inclinar-se para baixo, rumo ao ponto onde Édipo se detém, sustentando-lhe o olhar. Numa conhecida ânfora de 440 a. C, hoje em Oxford (Oxford, 526), a Esfinge interpela Édipo mirando-o de cima, a uma distância marcada na vertical, embora próxima no plano do horizonte; numa cratera em forma de sino, da mesma época (Cratera de Port-Sunlight, LL 5041), a besta, a pequena

distância, e apenas um pouco mais elevada que o herói, parece projetar-se rumo a este, de maneira agressiva; Édipo, sentado, um pouco inclinado para trás, suporta-lhe a mirada. Duas testemunhas de cada lado flanqueiam os antagonistas.

Édipo está em posição mais elevada que a Esfinge nos fragmentos de duas ânforas do Pintor de Aquiles, de 440 a.C. (ânfora de Boston 06.2447; ânfora de Munique SL 474), assim como num lécito do mesmo artista, de 440/430 (Melbourne, National Gallery of Victoria; Moret, cat. 80, pl. 26; ARV² pl. 993/90). Nas figuras negras, um lécito de 480/470 (lécito de Frankfurt Li 530), mostra um certo equilíbrio na elevação das figuras dos antagonistas; numa taça-ésquifo de 460 (Jerusalém, P 2352)², eles se acham no mesmo nível, mas Édipo se destaca pela altura e sua silhueta é a que apresenta uma inclinação mais forte e incisiva no rumo da Esfinge.

Muitas variações são possíveis a partir do esquema básico do contacto visual que os reúne, mas este contacto é o núcleo decisivo da cena, mesmo quando o pintor retrata um dos antagonistas de olhos baixos.

Por vezes, é o herói que assim se mostra, como se meditasse a resposta exigida pela fera recém-encarada... Veja-se, por exemplo, a reprodução do lécito perdido da coleção Lusieri (Moret, 1984, cat. 88), de 470/460 a.C. Também sucede aparecer a moça bestial cabisbaixa, como se sucumbisse ao desespero da inesperada derrota face ao inimigo surpreendente (veja-se, por exemplo, uma pélike de 450 a. C., que Beazley atribuiu ao Pintor de Perseu, e mostra um arranjo pouco usual: a esfinge ao rés do chão, dominada pelo olhar de Édipo... Cf. ARV² 582/2; trata-se da pélike de Nápoles H 162 inv. 86297); ou mesmo os dois, baixando as vistas de modo simultâneo, como se o sentimento do destino terrível de ambos os acabrunhasse – e eles o tivessem percebido nos olhos um do outro (cf. pélike de Berlin F 2355). Até nessas cenas em que os dois (já) não se desfitam, ecoa a mirada que os confrontou.

No século IV a.C., em vasos de figuras vermelhas que apresentam esse "motivo tebano", prevalece ainda a representação do *confronto próximo vis à vis* Édipo x Esfinge, com os antagonistas a mirar-se diretamente, cabeças na mesma altura: isto se vê, por exemplo, numa enócoa do Pintor da Ilioupérsis, de 350 a. C. (Moret, cat. 107, pl. 66), assim como no ésquifo de Ancona 21.206 datável de 340/30, e numa pélike da mesma década, hoje em Leningrado (RB 3.38, fig. 75).

É bem conhecido o esquema do "duelo visual" em que os pintores cerâmicos transpuseram, com habilidade, o lance do enigma proposto pela esfinge a Édipo. Tem variações múltiplas, que as peças citadas documentam bem. Mas a "tradução visual" da proposição do enigma é um motivo que não se limita a cenas protagonizadas pelo herói, na pintura cerâmica. Numa taça hoje no Louvre (G 2660), de cerca de 480 a.C., em figuras vermelhas, obra de Mácron, vêem-se os tebanos representados por homens de diferentes faixas etárias. A esfinge, de pequenas proporções, de bote armado no topo de uma coluna, projeta-se para a esquerda. A rigor, ela está quase a precipitar-se, garras avançadas, sobre um jovem sentado, apoiado à mesma coluna e envolto num manto. O moço ameaçado volta para a fera a cabeça, com ar de assombro... Um outro jovem, atrás e à esquerda dessa vítima indefesa, principia a correr, com um braço erguido e uma expressão de espanto. Do outro lado da coluna, um homem adulto, sentado de costas para a cena tremenda, volta os olhos rumo a ela; adiante, um moço de pé, com ar de espanto, olha na mesma direção. Este conjunto se acha flanqueado pelas alças da taça; girando-a de modo a colocá-las

nas direções opostas às que têm quando se vê o quadro já descrito, contempla-se um outro que o complementa, com quatro personagens a correr, em atitudes que revelam pânico e sugerem a troca de mensagens perplexas, carregadas de sobressalto[3].

Mácron parece ter querido acentuar um elemento da narrativa pintada: a interpelação da Esfinge e o rumor que ela provoca, o pânico que suscita ao espalhar-se a notícia de seus ataques. Contudo ele mostra ainda outra coisa: o *enleio mortal* do jovem que a Esfinge assalta.

Num *stamnos* de Munique, [2405 (J 352); cf. Moret, 1985, cat.31 pl.18)], pintado em figuras vermelhas, de uma data entre 480 e 470 a. C., na cena visível em um dos lados do vaso, a Esfinge, sobre uma coluna, está flanqueada por dois jovens de pé, e mira o da direita, dando as costas ao outro. A cena que se divisa do lado oposto é quase a mesma – com a diferença de que a esfinge mira o moço *da esquerda*, voltando a cabeça para trás. As duas podem ser lidas em seqüência, na ordem em que as evoquei: na última, a esfinge volta-se, acompanhando o gesto do moço ao qual dá as costas. Este parece apontar no rumo oposto, feito se indicasse o parceiro: estaria a "passar adiante" a questão. O "pintor de Wurzburg" terá querido descrever a *interpelação* sucessiva de duas vitimas do monstro: focalizou o enunciado do enigma e a reação perplexa dos indagados. Ainda aqui, a principal informação é sobre o diálogo verbal; mas o jogo dos olhares, além de constituir o veículo da representação pictórica desse colóquio-desafio, é em si mesmo significativo.

Considere-se agora um ésquifo em figuras negras do Pintor de Teseu, obra datável de 490/80 a C. (Museu de Atenas, 18.720). De um lado, vê-se a Esfinge sobre uma coluna, asas na vertical, ancas mais elevadas que o peito, uma garra a projetar-se para baixo, olhos fitos num jovem todo encolhido em seu manto, sentado numa pedra; atrás dele, um cavaleiro nu assiste, à altura de cuja nuca, mais atrás, vê-se a figura imprecisa do que seria um pássaro – ou quiçá uma ave falo, segundo conjetura Moret (op. cit., p. 42 e pl. 25). Por trás da Esfinge, um bode mira com espanto. Do outro lado, vê-se quase a mesma cena, com algumas diferenças: as testemunhas por trás do jovem são um homem e uma mulher; e a atitude da Esfinge é ainda mais agressiva: ela está quase saltando sobre sua vítima, rumo a cuja cabeça projeta a sua, *feito se quisesse penetrá-la com os olhos.*

A aparência do rapaz é inteiramente fúnebre. Quem está acostumado a contemplar as obras de arte cemiterial dos gregos antigos, logo reconhecerá no infeliz uma "pose de morto", por assim dizer. O que ele tem de ainda vivo são os olhos arregalados... por onde o estupor da morte o penetra, segundo o artista dá a entender.

A Esfinge inocula a morte em suas vítimas – é o que mostram numerosas pinturas de vasos em que o monstro é mostrado interpelando os tebanos.

Ninguém negará que Édipo tem algo em comum com Perseu... (Ambos eliminam sem querer um ascendente: o pai, no caso do primeiro, o avô paterno, no do segundo). Mas num aspecto decisivo eles dois se situam em campos opostos.

Isto ocorre justamente no que toca à relação de cada qual com o monstro que derrotou.

O filho de Dânae não *enfrenta* a górgona, ou pelo menos não a *defronta*. Ele toma todos os cuidados para não mirá-la em face; aproxima-se de Medusa adormecida, quando ela teria os olhos cerrados (Cf. Apollod. *Bibl.* II, 4, 1 ss. Hyg. *Fab.* 63; Hes. *Theog.* 276 ss.

Scut. 222 sq. schol. Ap. Rhod Arg. IV, 1091) e mesmo assim a degola *sem a contemplar*. Na iconografia, por sinal, Perseu tem sempre o rosto desviado; e o monstro inconfrontável é mostrado de frente para o espectador...

O certo é que esse herói não encara a inimiga nunca. Veja-se, por exemplo, a decoração em relevo de um escudo do século VI (circa 550), do museu de Olímpia B 975 (Schefold, 1978:82), com a representação de Perseu prestes a degolar a górgona com sua espada, ajudado por Atena. O herói segura com a mão esquerda uma das serpentes que emergem da cabeleira da adversária, e empunha com a destra a arma cuja lâmina já toca o pescoço da infeliz; do outro lado (à direita), a deusa agarra outra serpente da coma da medonha, que assim ajuda a imobilizar. Atena, de perfil, olha para a frente; a górgona é mostrada em posição frontal, encarando o espectador; mas Perseu, de perfil como sua auxiliadora, volta a cabeça para trás. Uma hídria ática do British Museum (E 181) mostra o protegido de Atena a fugir, mirando de relance *o corpo* que já decapitou, e cuja cabeça em parte se vê (o contemplador do vaso a enxerga) na *kíbisis*. Numa cratera ápula que hoje se acha em Boston (MFA 1970.237), Atena ergue na destra a cabeça da fúria degolada, e o herói mira-lhe ***o*** *reflexo* no escudo. Cf. Frontisi-Ducroux, 1995, f. 18 e f. 21.

Pois bem: a esfinge, pelo que mostra uma série de pinturas onde ela é representada a desafiar suas vítimas, de certo modo as "petrificava", feito Medusa: nas imagens, vem de seus olhos o horror que bloqueia, enigmático...

Mas seu vencedor encarou-a, e resistiu a seu fascínio.

Édipo jamais se vê representado virando a face em rumo oposto ao da esfinge. Em algumas pinturas, onde a enfrentam outros adversários, é ela que realiza a *apostrophé*. Parece que assim o monstro preludia o lance fatal.

Em suma, a mirada da esfinge é uma interpelação que exige réplica. O enigma indecifrado se traduz, nas cenas mostradas por diversos vasos antigos, pelo bloqueio do homem de olhos mudos a quem o monstro mira de morte (ver, por exemplo, a taça de Siracusa 25418, em figuras negras, do Pintor C, datável de circa 570-560, e a taça de Amsterdã 6242, figuras negras, circa 550). O enigma decifrado se vê também numa expressão de olhos serenos, que reagem aos da inquisidora. Até mesmo numa pintura onde o confronto de Édipo com a sua adversária se apresenta feito um combate[4], conforme sucede num lécito do Pintor de Aquiles (o lécito de Nicósia C 6294; cf. Moret cat. 104, pl. 62/2-3), o olhar que trocam os antagonistas é decisivo. Recordo que nas figuras deste lécito o herói surpreende a traiçoeira, voltando-se, numa espécie de finta, para lhe opor sua lança erguida, quando ela já salta no ataque: o olhar que Édipo relanceia antecipa o golpe da lança, e o monstro colhe esse lampejo nas pupilas desmesuradas, que lhe dão ao rosto uma expressão de paralisia, em agudo contraste com a forma impulsiva do corpo. Édipo vira-se, pois, para encarar de surpresa a inimiga, que fere primeiro com um olhar agudo, precursor da lança. Ele finta, não foge...

Pelo contrário, a fuga é um elemento essencial da façanha de Perseu. Recorde-se a cena representada numa taça do Pintor C (Londres, B 380), datável aproximadamente de 560, onde não apenas Perseu mas também seus divinos protetores, Atena e Hermes, fogem às carreiras da Górgona.

Este é apenas mais um traço de uma oposição que merece destaque, pois percorre diferentes planos. Na iconografia, a inimiga de Édipo é um monstro com aspecto de mulher

bonita; a Górgona que Perseu ataca tem uma feiura espantosa. O filho de Dânae triunfa com ajuda divina, assistido de perto por dois olímpicos que lhe fornecem (eles e as ninfas) os meios de triunfar; Édipo enfrenta sua adversária sozinho, sem socorro de numes *prómakhoi*. A esfinge, sempre vigilante, tem a iniciativa, o herói só lhe replica; são poucas as representações desse confronto em que o mesmo se descreve como um embate violento, mas até quando isto ocorre, em exemplos significativos, a fera é quem ataca, traiçoeira... Já no caso do vencedor de Medusa, a violência é a regra, a iniciativa pertence ao herói, e ele ataca sorrateiramente: embosca a adormecida. Enfim, Perseu é o herói que desvia o rosto ao acometer a inimiga monstruosa; Édipo é o herói de um confronto face à face. No universo das imagens, esta oposição tem um valor axial. Sem considerá-la, não se pode empreender o estudo de uma "iconografia do olhar" no mundo antigo.

Essa gramática ocular é certamente um achado antigo da imaginária, e aprofunda o mito. As esfinges simétricas que se contemplam e se replicam ao modo de figuras no espelho instituem a clave dos olhares para a cifra do enigma.

A forma-esfinge insinua-se na arte grega de modos distintos: já bem cedo, na pintura cerâmica (como também na glíptica) encontra-se em grupo, "em procissão" – e também feito imagem *singular*, circunscrita, ou não, a um campo limitado por frisos, barras etc. Mais comumente, ela aí compõe *dupla*, com a oposição simétrica bilateral dos seus ícones contrapostos (por exemplo, ao pé de uma "árvore da vida", esquematicamente representada por um floreado geométrico)[5]. As esfinges em par confrontam-se ainda flanqueando um deus, um ser demoníaco, ou uma besta; ou acham-se em oposição direta, sem outro ícone a separá-las, com as imagens replicadas "encarando-se" de maneira incisiva, olhos nos olhos. Deve relacionar-se com este um outro uso da imagem legendária, comum na pintura cerâmica do século VII e VI, onde freqüentemente ela figura "als Todesdämon (*ker*) in der Begleitung von Kriegern" (Demisch, 1977:76). Segundo creio, esses modelos influenciaram de um modo decisivo a representação da esfinge interpeladora/ arrebatadora dos tebanos, que corresponde à mítica de Édipo, mas a integra de um modo especial.

Na história do emprego pictórico da figura da esfinge no mundo heleno merece destaque sua progressiva consagração ao empenho significativo do olhar, à significação do olhar – quase sempre em situação "agônica", de confronto. O combate enigmático do monstro com Édipo (ou com vítimas sem saída, no contexto da saga tebana) é o mais recorrente nessas narrativas icônicas. Mas não é caso único. Em outro contexto, esfinges dramatizam atitudes em que o olhar instaura a diferença, refletido e desviado.

Uma pequena taça ática do Museu de Cluny (Inv. D.08.3.4; cf. CVA 29, pl. 19/1, 2, 3, e p. 25), pintada em figuras negras, datável dos fins do século VI (*circa* 520, quiçá), de um dos lados, apresenta *duas* esfinges em pose antitética, traçadas com um mesmo padrão de desenho, mas com atitudes um tanto diferenciadas, numa agradável quebra da rigidez do esquema de oposição bilateral plenamente "especular". A esfinge da direita, menos comprida, de colo e rosto menor que a da esquerda, parece ter o busto mais empinado... Pois bem: no outro lado da taça, uma esfinge muito semelhante a essas duas, desenhada de acordo com o mesmo padrão, acha-se representada numa atitude bem diversa, pois estaca com apenas um

dos membros dianteiros a prumo, a pata correspondente apoiada no "chão": tem o outro levantado e fletido de modo que lembra um gesto de chamamento. Esta esfinge volve o rosto para trás, numa torção muito "completa" e rigorosa... É notável essa *apostrophé*. À sua frente, vê-se a correr um jovem nu, que também volta para trás a cabeça, como que a fim de olhar o monstro, do qual visivelmente foge. Reconhece-se logo o que parece extravagante na composição da cena descrita: a princípio, hesita-se em chamar de "perseguidora" a esfinge: ela se detém numa posição perfeitamente insólita para um predador ativo, e volta o rosto no sentido oposto ao da possível vítima, como se não tomasse conhecimento dela, ou mesmo evitasse encará-la. Mas o estudioso da iconografia grega antiga não tem como ceder a esta interpretação "otimista": a face do monstro virada para trás evoca um toque tanático[6].

Este pintor não imaginou a esfinge como um protagonista perfeitamente individualizado de uma ação mítica nominada. Basta o giro da taça para comprová-lo: ocorre aqui coisa bem diferente do que sucede no caso da famosa ânfora de Stutgartt [(65/15,circa 530 a. C.), na qual, em um dos lados, o herói confronta a besta, e, no outro – num campo bem destacado –, acham-se *duas* esfinges a mirar-se... Na taça de Cluny, quando o contemplador a gira, não se percebe mudança de cenário, de campo de mensagem. A cena é uma só.

Estamos longe da saga tebana... Vamos um pouco mais longe.

Observe-se a presença quase plácida de uma esfinge que se vê a assistir (mas de olhos nos olhos do Velho do Mar, enquanto o herói mira noutro rumo) a luta de Héracles e Nereu, num fragmento de hídria do Pintor KX, hoje no Museu de Samos (K 2294)[7]. A esfinge evoca o demoníaco poder de metamorfose do Velho divino, suas viragens monstruosas, sua natureza polimorfa, o fascínio do ambíguo profeta, capaz de assumir aparência teriomorfa, de misturar, na sua, diferentes naturezas.

O ícone esfinge tem uma valência múltipla que os artistas gregos exploram de maneira sutil. Quando o empregam na composição de uma narrativa pictórica, nem sempre deixam de lado seu caráter emblemático, a riqueza de conotação derivada de seus papéis adjetivos.

As esfinges precedem "a Esfinge", e esta não as abole: até "convive" com elas no mesmo horizonte mítico-pictórico.

Com isso, volto a Édipo...

Considere-se agora a ânfora pseudo-calcídica de Stutgart 65/15: aí se acha uma das mais notáveis figurações do duelo visual entre o herói e a inimiga. No anverso do mesmo vaso, em campo destacado, encontra-se uma outra cena surpreendente: duas esfinges se confrontam, idênticas, em arranjo simétrico bilateral, a mirar-se nos olhos uma da outra.

As duas faces da representação se comprometem. O mito de Édipo é relacionado com o horizonte de uma fabulação indefinida, que lhe acrescenta uma nova dimensão de significado. Um horizonte mítico penetra em outro. O conjunto das duas esfinges é, em princípio, um arranjo "não narrativo", emblemático: muitas centenas de representações podem ser encontradas em que pares de esfinge compõem uma espécie de *décor*. Mas na ânfora de Stutgart, temos uma apresentação simultânea de dois usos da forma esfinge.

(Está claro que esta simultaneidade deve ser qualificada: é preciso passar de uma representação a outra girando o vaso, ou girando em torno do vaso. Mas quando se faz esta

passagem, a cena que ficou escondida aos olhos do espectador logo lhe assalta a memória e se projeta sobre a visão da outra. Acabo de ver a representação do duelo visual entre Édipo e a Esfinge; contornei a ânfora e admiro a representação que lhe é oposta. Impossível não pensar na homologia sutil entre o confronto agora visível e o outro que acabei de ver. O movimento que fiz foi evidentemente previsto pelo pintor, que contou com ele, e o tornou em elemento sutil de sua exposição).

É possível que o confronto "visual" Édipo x Esfinge tenha nascido, enquanto mito icônico, da oposição "especular" de figuras de esfinges simétricas, na escultura (na composição arquitetônica) e depois na pintura.

Isto me leva a outro ponto: a aproximação assimilativa que se dá entre Édipo e sua inimiga. Perseu se opõe à Górgona de todo modo; nada o aproxima dela diretamente (até mesmo no combate, ele pratica uma aproximação "indireta"; herói e monstro nada comungam, neste caso (e a simples comunhão do olhar é o que o Perseu desde logo evita). Mas Édipo acaba por revelar-se essencialmente próximo da esfinge: semi-humano e semi-bestial, enigmático: ele é, para si mesmo, um enigma monstruoso. Ele parece espelhar a esfinge que confrontou num estranho *agón*. (Em *Rei Édipo,* o "momento da esfinge" é o *agón* dos dois cegos). Outro contraste entre Perseu e Édipo se acha no fato de que o primeiro "instrumentaliza" sua vítima, torna-a uma arma sua, que mantém destacada de si – à mão, mas longe de suas vistas... Édipo nenhuma defesa tira do monstro vencido, segundo o comum paradigma heróico. Não a "instrumentaliza", pois. Mas parece que a incorpora.

Ao cabo, da façanha de Perseu resulta o *gorgonêion,* deslocada cabeça, um invisage como diz a Prfa. Frontisi-Ducrout; da façanha de Édipo, resulta sua "anti-máscara". Reporto-me aqui a Claude Calame, ao que ele diz sobra a cegueira auto-provada por Édipo, elemento da composição dramática de *OT*. Ver Calame, 1996, p. 28: "In blinding himself, Oedipus calls into question not only his own identity as actor inthe drama, but also that of the wearer of his mask..." E ibidem, p. 29: "The revelation of the truth guaranteed by the god means the end of the dramatic illusion. If the self-blinding takes Oedipus to the limits of human knowledge, the same gesture takes him to the limits of tragic staging".

Dos contrastes, emerge um encontro – no campo do que chamarei (sem dúvida, impropriamente) de *anti-prosopopéia*.

Notas

1 - Veja-se, por exemplo, a ânfora clazomênia do British Museum B 122, peça fragmentária, datável de *circa* 540 e a ânfora pseudo-calcídica de Stutgart, 65/15 *circa* 530.

2 - Moret, 1984, cat. 97, pl. 57-1; idem, ibidem, cat. 99, pl. 57.

3 - Mais à esquerda, um jovem e um adulto tomam a mesma direção, o segundo de cabeça voltada para trás; adiante deste, do centro para a direita, um outro varão, barbudo e careca, visivelmente mais velho, corre no mesmo rumo; e um quarto personagem, um homem robusto, vem vindo a seu encontro.

4 - O testemunho literário mais antigo que se pode invocar com alguma segurança em favor da existência da variante do combate físico entre Édipo e a esfinge é um frag. de Corina (o frag.

672 Page). O documento inconográfico que parecia melhor situado para sugerir a maior antiguidade dessa versão (um lécito do Museu de Boston, de matrícula 97. 374) acabou por revelar-se obra de falsário; e a descoberta posterior (feita em 1972) da ânfora pseudo-calcídica de Stutgart (65/15), aduziu mais um testemunho de que a variante suposta tardia (ou seja, a da disputa enigmática, sem armas), já era presente na segunda metade do século VI. Em suma, no que toca à imaginária, os vasos que documentam a versão do combate físico entre Édipo e o monstro são todos do século V. Não há razão para atribuir ao conteúdo desses testemunhos maior antiguidade que ao de outros, dedicados à representação da cena do enigma. Estes são seus coetâneos, ou mais antigos. No que toca à proeza de Édipo, ao contrário do que sustentava Delcourt [1981 (1944): 106], a imaginária concentrou-se no motivo da interpelação, do desafio enigmático.

5 - Isso ocorre em relevos, gemas, entalhes, em trabalhos de metal e na pintura cerâmica.

6 - Veja-se, a propósito, um lécito em figuras vermelhas, atribuído ao ceramista e pintor conhecido como *Pintor de Thánatos*, obradatável de circa 460 a.C., onde Thánatos é representado com o corpo voltado para o espectador, mas a cabeça virada para o lado (lécito do Museum of Fine Arts, Boston 96. 721; cf ARV2 1299 no. 24.

7 - Cf. Beazley, 1958:21 e pl. 7/1 (*ABV*). Esse frg. de hídria se acha. Cf. também M. Pipili, LIMC, Vol VI, 1 p. 826 (19), s. v. "Nereus".

Referências bibliográficas

BEAZLEY, J. D. *Attic black figure vase painters*. Oxford: Clarendon Press, 1956.

CALAME, C. "Vision, blindness and mask: the radicalization of the emotions in Sophocles' *Oedipus Rex*". In M. S. Silk (ed.): *Tragedy and the tragic*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p. 18-37.

DEMISCH, H. *Die Sphynx. Geschichte ihrer Darstellung von der Anfängenbis zu Gegenwart.* Stuttgart: Urachhaus, 1977.

DESSENE, A. *Le sphynx. Étude iconographique.* Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, CLXXXVI. Paris: Boccard, 1957.

FRONTISI-DUCROUT, F. *Du masque au visage*. Paris: Flammarion, 1995.

HERBIG, R. Sphynx. RE III A, 2, p. 703-1749, 1929.

KRAUSKOPF, I. Oedipus. *LIMC*, VII, p. 1-15, 1994.

MORET, J.-M. *Oedipe, la sphynx et les thébains. Essai de mythologie iconographique.* Institut Suisse de Rome, 1984.

PIPILI, M. Nereus. *LIMC*, Vol VI, 1 p. 826.

SIMON, E. *Das Satyrspiel Sphynx des Aischylos*. Heidelberg: Carl Winters. Universitätsverlag, 1981.

TRINDADE SERRA, O. J. *O reinado de Édipo*. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / FFLCH- USP, 1996.

Obras de referência

Corpus Vasorum Antiquorum. [CVA]. Paris et al.: 1923-.

LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE. [LIMC]. Zürich/ München: Artemis Verlag, 1981.

PAULY, A. F. von, WISSOWA, G. & KROLL, W. (eds.): *Paulys Realencyklopädie der Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung*. 24 vols. 2d ser. (R-Z) 19 vols. Stuttgart: J. B. Metzler, 1894-1972. *Supplement*. 15 vols. [PAULY/WISSOWA]. Stuttgart: J. B. Metzler, 1903-78.

TRINDADE SERRA, O. J. Oedipus and Perseus in the classical iconography. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 71-80, 2000/2001.

ABSTRACT: In this article, the author compares the classical iconographies of Oedipus and Perseus, focusing a particular aspect of the pictorial narratives which suggests a logical connection of the corresponding myths, through the remarkable contrast in the way each of these heroes does confront the demonic adversary (the Sphinx, in the case of Oedipus, the Gorgon, in Perseus' case). Ceramic painters used to represent a kind of "ocular duel" between Oedipus and the Sphinx; in the representation of Perseus fighting the Gorgon, they used to show how the hero turned his face, avoiding to look at the monster. The author endeavours to understand the meaning of this contrast, and calls attention upon the importance of iconographic mythopoiesis.

KEYWORDS: Oedipus; Perseus; monsters; iconography; ceramic picture; myth.

Música e culto religioso

Estudo do acompanhamento musical das procissões atenienses conforme o testemunho dos textos antigos e da cerâmica ática tardo-arcaica e clássica

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA
Universidade Federal de Pelotas

RESUMO: A música era um elemento constitutivo do ritual grego, desempenhando um importante papel, tanto cerimonial quanto místico. Estudamos o acompanhamento musical das procissões, enfocando o caso ateniense, testemunhado pelo registro da iconografia da cerâmica ática, referente ao mundo de Atenas dos séculos VI e V a.C. A documentação iconográfica é compreendida em um contexto mais amplo da religiosidade grega, estabelecendo-se comparações, com base nos textos antigos, com outras regiões e outros períodos da Antigüidade Clássica.

PALAVRAS-CHAVE: Grécia Clássica; música; religião; iconografia.

A música era um componente indispensável do culto grego, estando presente em quase todas as manifestações religiosas: libações e sacrifícios não se efetivavam sem acompanhamento musical (*Pap. de Oxyrrhinchos* 675, col. I, sobre libações, e col. II, sobre sacrifícios animais). De outro lado, o desenvolvimento da música foi sempre fortemente influenciado pela religião, uma vez que quase todas as formas de *performance* musical – hinos, ditirambos, coros, *agônes* musicais, teatro – ligavam-se de algum modo à vida religiosa. É sabido que, com o passar do tempo, a arte musical grega teve um grande desenvolvimento técnico e teórico, o que a levou para além das fronteiras da religião. Todavia, o grande ambiente de *performance* dessa música – que ao mesmo tempo se especializava, se profissionalizava e se profanizava – continuava sendo os festivais religiosos (Haldane, 1966, p. 98; Nordquist, 1992, p. 143).

Para a percepção grega da prática religiosa, o ingrediente da música instrumental era tido como um elemento constitutivo natural, causando estranhamento ao povo grego os costumes de outros povos, diferentes sob esse aspecto. É assim que Heródoto (I.132), na sua vocação para antropólogo, chama atenção para o fato de que os persas não usavam o acompanhamento de instrumentos musicais em seus rituais de sacrifício. No fundo desse costume grego, estava a crença de que a música era um agente propiciatório da comunicação entre o humano e o divino: ela seria necessária para que o deus aceitasse o sacrifício. Uma história sobre o famoso *auletés* tebano Ismênias, narrada por Plutarco (*Propostas de Mesa* II.1.632c-d), é bastante esclarecedora

a esse respeito: o músico tebano, conhecido por seu virtuosismo e riqueza, estava tocando durante um sacrifício, mas o deus parecia não ouvir a sua música, de modo que o serviço religioso se tornava inoperante, não obstante empregarem um músico bem sucedido artística e financeiramente; chamou-se então um músico humilde, e o deus, por fim, aceitou o sacrifício. A música era então utilizada para que o deus ouvisse os apelos humanos, como ocorreu no caso de um fugitivo, que sensibilizou Zeus através de uma melodia executada com um *aulós* lídio (Píndaro, *Olímpicas* V.45). A mesma finalidade da música fica evidente em outra situação: durante os sacrifícios realizados nos campos de batalha, nos quais a música era um componente necessário para que o deus atendesse aos pedidos de seus seguidores e lutasse ao lado deles[1].

Havia a possibilidade de um sacrifício ser efetivado sem música. A ausência da música era uma regra nos rituais dedicados a divindades ctônicas, como é o caso do culto às Cárites, em Paros (Apollodoros, *Biblioteca* III.15-7; Haldane, 1966, p. 106). De resto, a retirada dos instrumentos musicais era entendida como prejudicial, comprometendo os verdadeiros sentimentos dos cultos e festivais (Plutarco, *Non posse suav. Vivi sec. Epic.* 1102 A). As referências a sacrifícios que pudessem ser efetivados sem instrumentos musicais aparecem na documentação literária como exceções – na verdade, parece-nos muito mais um recurso literário para reforçar uma crítica através da absurdidade que seria cumprir o rito sem o músico. Isso fica bem claro em duas situações em que se teria dispensado o músico durante o sacrifício: numa história contada por Ateneu, o excêntrico e genioso citarista Estratônicos teria ordenado que um *auletés* silenciasse sua música até que se tivessem feito a libação e as orações aos deuses, pois ele seria um músico tão inepto que estaria atrapalhando o ritual (Ateneu, VIII 349c); num trecho da comédia *Paz* de Aristófanes, o *auletés* Chéris é dispensado, por ser considerado inoportuno. Tanto a dispensa de Chéris, freqüentemente vilipendiado por Aristófanes, quanto a do *auletés*, rechaçado por Estratônicos, traduzem um preconceito social em relação aos músicos profissionais, sobretudo em relação aos *auletaí* de origem humilde que constituíam um proletariado musical atuante nos rituais e funerais (Aristófanes, *Paz* 950-1; *Aves* 858; *Acarnianas* 16 e 866; Nordquist, 1992, p. 163-5; Bélis, 1999, p. 84-6). O desprezo social partia inclusive dos músicos melhor posicionados, como o referido Ismênias, que dizia lastimar o fato de se usar o termo *auletés* para os músicos que trabalhavam nos funerais (Apuleu, *Florides* IV 3; Díon Chrisóstomos, *Discursos* XLIX.12.)[2]. O preconceito em relação a esses músicos de baixo escalão social se faz sentir inclusive entre os pintores de vasos, nomeadamente aqueles da técnica de figuras vermelhas, que retrataram com mais freqüência cenas de sacrifícios. G. Nordquist (1992, p. 166) chama nossa atenção para o fato de que as cenas de sacrifício costumam ser representadas sem a presença do músico – sabemos, no entanto, que isso não significava de forma alguma que os atenienses do séc. V praticassem seus cultos oficiais sem os músicos. Os pintores retiram os *auletaí* proletários dos sacrifícios por os julgarem indignos de serem retratados, compartilhando do juízo de Aristófanes a esse respeito.

Desse modo, como a ausência do músico no culto era tratada como uma exceção ou como uma narrativa anedótica, fica confirmada a regra do emprego do músico nos rituais. Em vista disso, causa-nos espécie que tão poucos autores tenham elegido o assunto como objeto de abordagem sistemática. O primeiro estudo dedicado exclusivamente a essa temática é de autoria de J. A. Haldane e foi publicado em 1966. Em seu artigo "Musical instruments in Greek worship", ele desenvolveu uma análise eminentemente literária, usando a iconografia apenas eventualmente, com o fito de comprovar as evidências fornecidas pelo registro escrito. Transitou no

universo das fontes com excessiva liberdade cronológica, praticando disparidades temporais: por exemplo, utilizou o sarcófago minoano de Haghia Triada, lado a lado com vasos beócios e com os frisos do Partenon, como evidência iconográfica comprobatória dos testemunhos literários clássicos e helenísticos. Concentrou seus esforços em provar que o *aulós* era o instrumento central no culto (justificando esse fenômeno pela força de seus sons incisivos), apesar do mérito de reconhecer o uso de outros sopros e cordas em rituais mais suntuosos, elencando suficientes registros documentais que derrubaram a visão simplista da exclusividade do *aulós* nos atos religiosos. Destacou a multiplicidade de instrumentos nos cultos dionisíacos, antecipando a análise que seria feita exatamente vinte anos mais tarde por Annie Bélis (Bélis, 1986, p. 9-29). Do ponto de vista organológico, cometeu o erro imperdoável de misturar indistintamente *kithára*, *chélys* (*lýra*) e *phórminx*, distinções classificatórias que já estavam devidamente estabelecidas pela obra de Max Wegner, entre outros. Por exemplo, quando está referindo-se aos hinos homéricos, menciona a *kithára*, quando na verdade o instrumento citado nesses textos seria ou a *phórminx* homérica ou a *chélys* (*lýra*), como ocorre no *Hino homérico a Ártemis* (v. 19).

Foram necessários vinte e seis anos para que viesse a público um novo estudo geral dedicado à música praticada no culto religioso. Em 1992, foi publicado o artigo da arqueóloga norueguesa Gullög Nordquist, "Instrumental music in representation of Greek cult". A autora decide estabelecer um contraponto ao estudo literário de Haldane, procurando, com base no registro iconográfico dos vasos áticos, responder as seguintes questões: Em que momento do culto os instrumentos eram usados? Quais os instrumentos utilizados nessas situações? Quem os tocava? Qual era a relação do músico com o culto e com os outros participantes? Nesse estudo, Nordquist analisou o material iconográfico dividindo-o em duas situações do ritual: as procissões e os sacrifícios, evitando entrar na problemática diferenciada dos cultos orgiásticos, nos quais a questão da música se coloca de forma bastante específica. Para a compreensão das representações da música no culto, destaca, em sua análise, a abordagem diferenciada que os pintores áticos conferiram às procissões e aos sacrifícios, como já o havia enfatizado K. Lehnstaedt. A temática das procissões aparece sobretudo na obra dos pintores de figuras negras, predominando o interesse pelo culto coletivo da *pólis*, sobretudo por aqueles dedicados à deusa Atena. Os sacrifícios foram assunto sobretudo dos pintores de figuras vermelhas, que abandonaram a preferência pelos grandes grupos participando nos rituais, optando por cenas com poucos personagens, nas quais os atos religiosos eram retratados numa linguagem sinóptica, condensando na mesma cena várias etapas do ritual; o interesse desses pintores voltou-se bastante para os cultos particulares, com uma predileção particular por cenas de culto a Apolo (Lehnstaedt, 1970; Nordquist, 1992, p. 165-6). Do ponto de vista musical, G. Nordquist ousou utilizar a iconografia como ferramenta para questionar um dos preceitos básicos da historiografia da música grega antiga, o primado da monodia: apresentou provas bastante consistentes acerca da prática da *sinaulía* nas procissões. Nós nos irmanamos com essa autora no intuito de comprovar que os gregos eventualmente praticavam a música orquestrada em seu cotidiano, tendo o conhecimento prático da harmonização, mesmo que feita de modo a respeitar a simplicidade harmônica. Gullög Nordquist publicou recentemente outros dois estudos sobre a música no ritual, abordando sistematicamente temas que até agora só haviam sido tratados de forma marginal. Num deles dedicou-se ao uso da *salpínx*, no outro, aos músicos (Nordquist, 1994, p. 241-56; "Some notes on musicians in Greek cult", p. 81-93).

Alguns autores se dedicaram a estudar a música empregada em alguns cultos religiosos específicos. Apostolos Athanassakis escreveu em 1970 um estudo sobre a música no ritual eleusino, deduzindo que os instrumentos utilizados eram principalmente o *aulós* e o *týmpanon*, baseado numa análise etimológica dos nomes dos personagens referidos nos mitos concernentes à chegada de Deméter a Elêusis. Do mesmo modo que Haldane, Athanassakis sustentou-se precipuamente em fontes literárias, recorrendo timidamente, em uma única nota de rodapé, à lembrança de um documento iconográfico (Athanassakis, 1970, p. 86-104, nota 81). Annie Bélis dedicou um artigo à música do cortejo dionisíaco, no qual aponta a existência de uma sonora "orquestra dionisíaca", composta sobretudo por sopros, percussões e vozes, com o intuito de produzir contrastes musicais violentos, que resultam numa música dominada pelos extremos, governada pelas percussões não melodiosas, pelo agudo da voz feminina e pela rouquidão grave do *aulós* frígio. Lembra, porém, que a iconografia testemunha o uso do *bárbitos* no cortejo dionisíaco, que seria conveniente devido ao som grave de suas longas cordas. Segundo A. Bélis, "o efeito imediato dessa oposição é de provocar entre os participantes uma tensão à qual se acrescenta o frenesi causado pela aceleração dos ritmos batidos pelas percussões: o transe aprofunda-se, a dança torna-se cada vez mais rápida" (Bélis, 1986, p. 9-29). A autora mantém, no entanto, a concepção de que o *aulós* é o instrumento dionisíaco por excelência, devido a seu efeito orgiástico e passional, apontado por Aristóteles (*Política* VIII.1342).

Em nosso estudo iconográfico do acompanhamento musical das procissões religiosas, interessam as práticas musicais adotadas durante as procissões e o contexto de utilização dos instrumentos. Nesse sentido, aproximamo-nos bastante da perspectiva seguida nos textos de Gullög Nordquist. Observamos, na iconografia da cerâmica ática registrando procissões religiosas, os seguintes instrumentos: *aulós*, *lýra*, *kithára*, *bárbitos* e *salpínx*.

Com base nos dados sistematizados em nosso catálogo iconográfico, chegamos então aos seguintes resultados:

1. Procissões em geral

Entre as procissões, excluídos aqui os exemplos de *pompaí*, encontramos três exemplos com *lýra* (cat. 1; 2; 3)[3], 12 exemplos com o *aulós*, em situações bastante variadas (cat. 4, fr. 2574 e fr. 2575; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14), dois fragmentos com a combinação de *bárbitos* e *kithára* (cat. 15; 16)[4].

No que se refere ao uso pouco comum da *lýra* nas procissões, o documento mais antigo é uma ânfora parisiense ático-corintizante (cat. 1), datada de meados do séc. VI, sobre a qual vemos um cortejo de quatro homens tocando *lýra*, executando passos elaborados de dança ou marcha. Giron-Bistagne identifica um coro ditirâmbico, no seu modo transicional, abandonando a forma coreográfica, o dito *hypórchema*, e aderindo à forma coral, desenvolvida por Lasos de Hermíone e consagrada em Atenas na época das reformas de Clístenes, forma que predominou a partir dos finais do séc. VI, quando o ditirambo se afastou cada vez mais de sua natureza religiosa e se tornou um gênero competitivo da arte coral, de aspecto sério: nessa ânfora parisiense, nas palavras da autora, "a dança dos cantores-músicos se reduz a uma marcha ritmada" (Ghiron-Bistagne, 1976, p. 296, fig. 152-3). Há, porém, um problema de cronologia na interpretação proposta por Ghiron-Bistagne: a

datação do vaso, com a zona inferior decorada com aves, quadrúpedes e sereias, típicas da cerâmica coríntia, caracteriza o estilo ático-corintizante, próprio das primeiras décadas do séc. VI. Encontramos, assim, um anacronismo entre esta ânfora e o contexto analítico das últimas décadas do séc. VI, no qual Ghiron-Bistagne pretende inseri-la. Todavia, é possível outra interpretação, à luz do *Hino homérico a Apolo* (v. 201 e 515). Esta ânfora ático-corintizante lembra, no entanto, os passos executados pelo próprio deus, ao som da *phórminx* – a homérica, no caso –, quando conduziu os marinheiros cretenses ao templo délfico. Desse modo, podem constituir passos de uma marcha processional dedicada a Apolo, ao som da *lýra*, tal qual estipulava a referência mitológica do hino. É possível pensarmos em Apolo sendo festejado na sua qualidade de Apolo *komaîos*, deus da festa e do lirismo. Esse deve ser o sentido do citarista dançando, com a perna elevada num movimento semelhante aos músicos da ânfora ático-corintizante de Paris (cat. 1), sobre uma *kýlix* da técnica dita "de Siana", atribuída ao Pintor de Taras e datável da década de 60 do séc. VI a.C.: vemos um jovem dançando, com sua *kithára*, próximo de uma árvore, que propomos aqui identificar com o deus Apolo, inspirado na ação descrita no referido trecho do *Hino homérico*[5].

Sobre um *skýphos* do Museu Nacional (cat. 3), datado de aproximadamente 585-80 a.C., encontramos uma procissão com eminente caráter dionisíaco: os fiéis avançam com dignidade cultual, levando consigo oferendas alusivas à festa patroneada por Dioniso, o *sympósion* – identificamos então, entre as oferendas, *kérai*, *skýphoi*, *karchésia*, *kántharoi*. Como sabemos, no entanto, o banquete não é lugar somente de beberagem, pois a música desempenha função de igual relevância, de modo que a *lýra* – nesse período ainda bastante ativa no banquete (cat. 17; 18;19)[6], tendo em vista a introdução do *bárbitos* em Atenas ter ocorrido apenas seis décadas mais tarde – integra coerentemente o conjunto de objetos ofertados a Dioniso, estando nas mãos do fiel que lidera o cortejo.

O único exemplo de procissão sacrificial com uso da *lýra* para acompanhamento instrumental se encontra sobre a *oinochóe* de figuras negras Orvieto 1001 (cat. 20), do Pintor de Amásis, datada de aproximadamente 560-50 a.C. A partir da segunda metade do séc. VI, constatamos a predominância absoluta do *aulós* no contexto do acompanhamento instrumental das procissões. Efetivamente, conforme o testemunho literário, o *aulós* atuava no acompanhamento do refrão do peã ou do canto do hino processional, chamado *prosódion*, apesar de também poder ser tocado sozinho, como solo instrumental (Haldane, 1966, p. 99; Nordquist, 1992, p. 144. *Cf.* Aristófanes, *Aves* 857-8; Pausânias, VIII.38.8.).

As *prosódia* eram parte integrante das procissões sacrificiais e dos coros processionais. Proclus, na sua obra *Chrestomatheia*, incluía o acompanhamento do *aulós* na sua definição do *prosódion*. Não podemos esquecer que os famosos *auletaí* Pronomos e Clonas notabilizaram-se como compositores de *prosódia* (Haldane, 1966, p. 99; Nordquist, 1992, p. 144. *Cf.* Plutarco, *De Musica* 1132c; Pausânias, IX.12.6.). O *aulós* era uma constante mesmo em procissões religiosas em que a canção entoada não era um hino religioso ou peã: durante o ritual do *hierós gámos*, bonecas eram levadas ao Citerão, vestidas de noivas, numa procissão acompanhada pela música do *aulós* e pelo canto do himeneu (Ovídio, *Amores* III.13.11-12.).

A presença do *aulós* no acompanhamento das procissões sé dá substancialmente sob duas formas, que correspondem a duas expressões cultuais distintas: o coro e a procissão

sacrificial. No acompanhamento de coros – que no caso constituem o culto em si, pelo qual, em homenagem a um deus, se canta um hino ou peã e se executa uma dança adequada –, o *aulós* tem uma finalidade propriamente musical, uma vez que a essência desse rito é musical. A atitude desses coros, mais séria ou mais jocosa ou orgiástica, depende da natureza do ritual. Nas procissões sacrificiais, o *aulós* é o instrumento que dá o ritmo e o acompanhamento melódico do cortejo, cuja finalidade é conduzir a vítima até o santuário onde essa será imolada e ofertada ao deus. Nesse caso, sua função está ligada a uma intermediação, intermediação entre oficiantes de culto e deus homenageado, entre oficiantes e público, entre culto e vítima.

Encontramos na iconografia vários exemplos em que o *auletés* integra um coro que homenageia alguma divindade, tanto em procissões como em cultos diante de altar, em cenas registradas pelos pintores de figuras negras e vermelhas. Em nosso catálogo, arrolamos exemplos que ilustram essa situação: cinco em procissões (cat. 5; 6; 7; 10; 11) e dois em culto com dança em torno de altar (cat. 21; 22), além dos casos ligados diretamente ao culto dionisíaco das Antestérias, com *aulós* numa procissão de bacantes de ânimo controlado e calmo (cat. 23), bem como rituais dançantes diante do altar (cat. 24) ou em cortejo agitado (cat. 25).

Por via de regra, os coros dançantes integram rituais praticados por mulheres. No fragmento do pé de um *loutrophóros* de Atenas (cat. 6), vemos um coral de moças trajando *péplos* realizando dança ritual ritmada pela música de uma *auletrís*, que se distingue das demais pela sua indumentária, um *khitón* pregueado, com mangas pelos cotovelos. Sobre uma cratera do Pintor de Villa Giulia (cat. 7), vemos um coral de moças, de mãos dadas, seguindo a música de uma *auletrís*, enquanto executa uma dança de roda de caráter bastante contido. As moças deviam estar entoando um *parthénion*, enquanto dançavam em roda junto a um templo, como sugere a coluna representada por detrás delas. A dança acompanhada pelo *aulós* também tem um papel importante em rituais de ofertório junto a um altar, sobretudo em libações praticadas por mulheres. Num complicado quebra-cabeças de fragmentos incompletos de uma cratera campaniforme proveniente da Acrópole de Atenas (cat. 21), identificamos um coral de moças dançando no ritmo da música de uma *auletrís*, enquanto se procede a uma libação sobre o altar que deverá receber o sacrifício de um cervídeo – a música do *aulós* tem a dupla função ritualística de embalar a dança coral e propiciar a aceitação da libação. Sobre uma *pyxís* de figuras vermelhas de Atenas (cat. 22), o pintor retratou os preparativos de uma libação, quando um grupo de moças dança e uma mulher, sentada sobre um *klismós*, toca *aulós* diretamente diante do altar – indicando a função da música ao mesmo tempo como intermediária da comunicação com o deus homenageado e como uma oferenda em si.

As fontes literárias também apontam o *aulós* como o instrumento musical que acompanhava o *parthénion* (Ateneu, XIV.634sq.), não obstante a possibilidade do hino cantado durante a dança coral de moças virgens receber o acompanhamento do *aulós* e da *lýra* (Alcman frs. 66 e 78 Bergk). Presumimos que o *aulós* fosse o instrumento predominante na forma processional dos *parthénia*, enquanto nas danças de roda seria possível empregar alternativamente qualquer um dos dois (Haldane, 1966, p. 104). Uma evidência bastante interessante a esse respeito se encontra numa *hydría* ática de Nápoles, na qual vemos uma

instrumentista na função de regente de um coro de moças: ela está trocando o *aulós* pela *lýra*, o que indica que diferentes momentos da performance demandavam acompanhamentos instrumentais distintos (Furtwängler e Reichhold, 1932, p. 171).

Os coros masculinos parecem traduzir uma atmosfera mais contida, como devia ser recomendado em cultos cívicos, mesmo quando o deus homenageado era Dioniso. Esse é provavelmente o caso de três vasos de nosso catálogo. Numa *kýlix* de figuras negras do Pintor do B.M.N. (cat. 10), um *auletés* acompanha uma procissão circunspecta, marcada pela elegância dos trajes dos partícipes e pela atitude sóbria desses, o que confere uma certa pompa oficial à celebração. Alguns dos fiéis levam consigo um *kéras*, apontando-nos a provável identidade do deus homenageado – Dioniso. Uma cena bastante semelhante está representada sobre uma ânfora contemporânea do Pintor do Balanço (cat. 5), na qual, no entanto, não conseguimos identificar a divindade cultuada. Sobre a superfície interna de uma *kýlix* parisiense do Pintor de Triptolemo (cat. 11), temos uma área decorada dividida em duas áreas: medalhão e entorno. No entorno do medalhão, o pintor representou uma procissão, composta por treze pares masculinos, ligados provavelmente por laços de *philía*, como indica o fato de se resguardarem sobre a mesma *khlaîna*[7]. O grupo é liderado pelo *auletés* e por um corifeu, que, com a mão direita espalmada erguida, guia o conjunto. Trata-se de um coro misto, formado por homens e jovens livres, pertencentes à categoria dos cidadãos – o coro misto convinha à socialização artística de grupos de amigos e amantes, adultos e jovens, que costumavam encontrar-se e divertir-se nos banquetes, festas patroneadas por Dioniso. E esse era precisamente o deus homenageado por este coro, como indica a cena do medalhão, com um garoto oferecendo uma libação a Dioniso. Conforme A. Bélis, o vaso representaria um coro de ditirambo, integrando então algum concurso musical ligado a Dioniso (Bélis, 1999, p. 146, fig. 1).

Nestes três vasos, o *auletés* se destaca, pela sua indumentária, como uma figura à parte no conjunto dos participantes do culto. Nos três casos, além do *khitón*, eles vestem uma peça especial, típica dos *auletaí* profissionais, o *ependýtes*: uma blusa sem mangas, finamente enfeitada com bordados com motivos geométricos, colocada sobre o *khitón*, cobrindo-lhe até pouco abaixo da cintura, mas mantendo livre a movimentação dos braços. Na ânfora de Nápoles (cat. 5) e na *kýlix* de Paris (cat. 11), o músico usa também uma *phorbeiá*, útil para longas performances musicais, tais como procissões cujo percurso pode ser bastante demorado, garantindo-lhe que consiga administrar bem a força da emissão necessária de ar. A iconografia mostra-nos que, muito embora os membros dos coros no período tardo-arcaico e clássico proviessem da categoria dos cidadãos, para a função de *auletés* costumava-se contratar músicos profissionais. Entre os rituais femininos, era mais comum que as *auletrídes* fossem musicistas amadoras, pertencentes ao mesmo grupo das demais coralistas, apesar de que a roupa da *auletrís* do *loutrophóros* de Atenas (cat. 6) aponta para a possibilidade de uma musicista profissional.

O *aulós* aparece em vários exemplos de procissões sacrificiais, a maioria delas representadas pelos pintores de figuras negras. Os pintores áticos se especializaram em representar dois momentos distintos da procissão com a vítima sacrificial: o percurso festivo pelas ruas e a chegada do cortejo ao santuário (estágio que antecede o sacrifício). Exclusivamente os pintores de figuras negras representaram o percurso da procissão sacrificial, com a rara exceção de um fragmento de Menidi contemporâneo dos frisos do Partenon (cat. 26) (Lehnstaedt, 1970; Nordquist, 1992, p. 165-6). Já as cenas de chegada ao santuário, são representadas por pintores das duas técnicas.

Dois fragmentos de *pínax* provenientes da Acrópole de Atenas (cat. 4) fornecem exemplo da atuação do *auletés* ao longo do percurso. Sobre o fragmento 2574, quatro mulheres avançam em cortejo, trazendo, entre outras oferendas, duas corsas; o passo dessas fiéis é ritmado pela música do *aulós* executado por um jovem com *khitón*, *himátion* e *phorbeiá*. No fragmento 2575, em que o jovem é substituído por um adulto com barba na função de *auletés*, as oferendas representadas não incluem um animal: destacam-se duas *kanephóroi* e uma mulher com um tridente. No primeiro fragmento, os ramos de louro e as corsas nos fazem pensar em uma procissão dedicada a Apolo; no segundo fragmento, o tridente nos sugere que o deus cultuado fosse Posseidon.

Inserimos em nosso catálogo dois interessantes exemplos de procissão sacrificial dedicada a Dioniso. No *skýphos* do Pintor de Teseu conservado em Stuttgart (cat. 13), encontramos um tipo de procissão que costuma ser identificada por Beazley como dionisíaca[8].Diferentemente das procissões mais formais e sofisticadas, vemos aqui uma manifestação ritual mais rústica, em que os participantes, inclusive o *auletés*, estão nus. A nudez de todos indica uma simplicidade e despreocupação com a aparência social do evento, implicando um culto mais particular – a nudez do músico indica, inclusive, que não deve tratar-se de um músico profissional contratado, mas de um amador, um cidadão livre como os demais. A ambiência retratada pelo Pintor de Teseu difere radicalmente da procissão apresentada pelo Affekter (cat. 12), que ilustra, provavelmente, uma *pompé* realizada durante as Dionisíacas. Num cortejo que percorre as duas faces do vaso, a cena está apresentada até a chegada ao santuário, quando o grupo é recepcionado por uma sacerdotisa posicionada atrás do altar. Entre as oferendas (ramalhetes, guirlandas, bandeja com frutos e alimentos, coroas e *lékythoi*), destaca-se um carneiro, seguido pelo *auletés*.

O referido vaso de Affekter (cat. 12), bem como a ânfora do Pintor de Kleophon (cat. 8)[9] e um *lékythos* da coleção da Acrópole (cat. 27) mostram a chegada da procissão ao santuário. Cada um deles retrata uma procissão distinta, no que se refere à divindade homenageada: num caso, Dioniso (cat. 12), noutro, Atena (cat. 27). Na ânfora ateniense (cat. 8), temos uma situação bem distinta: além de não podermos deduzir a identidade do deus cultuado, o vaso apresenta a peculiaridade de apresentar um culto privado e mais informal, com a participação de um menino em idade escolar como *auletés*. Trata-se de mais um exemplo do maior interesse dos pintores de figuras vermelhas da segunda metade do séc. V pelo universo da vida privada, mesmo em sua dimensão religiosa, enquanto os pintores de figuras negras, da segunda metade do séc. VI e primeiros anos do séc. V, preferiam enfatizar a dimensão pública, comunitária, abordando as procissões sacrificiais como expressões da vida coletiva.

2. Grandes procissões públicas (*pompaí* panatenaicas e eleusinas)

Dentro desse espírito de valorização das manifestações da vida coletiva, como forma de enaltecimento do sentimento comunitário, que, desde as reformas de Drácon e Sólon, tendeu a aumentar – mesmo na tirania de Pisístrato, com o apelo populista de sua política cultural –, os pintores de vaso áticos nutriram um particular interesse pelas representações da mais importante de todas as procissões atenienses, a *pompé* realizada a cada quatro anos por ocasião das Grandes Panatenéias. É assim que encontramos, então, uma série de vasos

áticos de figuras negras, datados com segurança entre 560 e 500, apresentando a grande procissão panatenaica, que percorria a *pólis* do Pireu à Acrópole através da via panatenaica (cat. 28; 29; 30; 31; 32). O exemplar anterior a essa data, uma *kýlix* londrina (cat. 33), é atribuído por vários autores modernos a uma oficina beócia, não obstante poder tratar-se de uma imitação beócia de um original ático, que seria o único exemplo completo da procissão anterior à reformulação das Panatenéias em 566. Desse modo, não constitui um documento seguro para ilustrar a atividade dos músicos nesses cortejos. O único exemplar de figuras vermelhas, datado de pouco depois da metade do séc. V (cat. 26), registra provavelmente a influência do modelo do friso do Partenon, como comprova o fato de ser o único vaso (salvo os dois exemplares da primeira metade do séc. VI – cat. 33 e 28), que apresenta o cortejo avançando da direita para a esquerda, do mesmo modo como no referido friso.

Os pintores áticos são, porém, unânimes num aspecto: a complexidade do acompanhamento musical destas procissões. Nesse sentido, no tocante à musicalização das *pompaí*, corroboram alguns testemunhos literários para regiões e épocas variadas do espaço cultural grego. Conforme o esplendor da situação, outros instrumentos eram acrescidos. De acordo com uma inscrição, sabemos que a procissão de Zeus Sosípolis em Magnésia contava com a participação de *auloí*, *syringes* e *kithárai* (SIG³ 589,1.46. Haldane, 1966, p. 99). Na procissão deliana de comemoração do retorno dos Hiperbóreos, exigiam-se os mesmos instrumentos (Plutarco *De Musica* 1136a). A literatura, bem como a representação da *pompé* eleusina sobre um *loutrophóros* (cat. 34), mostram que o modelo de acompanhamento musical da procissão das Grandes Panatenéias não era um fenômeno isolado, mas uma constante nas grandes procissões religiosas públicas.

As *pompaí* panatenaicas eram acompanhadas por espécies de bandas de música, com a participação de instrumentos de sopro (o *aulós*) e cordas (a *lýra* ou a *kithára*). Essa composição musical desfazia-se no momento em que a procissão chegava ao santuário, quando se iniciavam os preparativos para os sacrifícios – os *kitharistaí* se afastavam, e um dos *auletaí* permanecia, assumindo um papel distinto daquele que desempenhara até aí. Temos então duas situações distintas de apresentação da procissão panatenaica, seguindo um esquema geral de representação das cenas de procissão: o momento do cortejo e o momento da chegada ao santuário. Nas duas situações, observamos uma continuidade do modelo apresentado pela iconografia, o que sugere a manutenção das tradições no que se refere às Panatenéias.

O documento mais antigo é a *kýlix* Londres B 80 (cat. 33), datada de aproximadamente 580, que, como afirmamos anteriormente, deve referir-se às penatenéias que seguiam o modelo anterior às reformas da época da tirania, mesmo se tratando de uma imitação beócia. A cena, apresentada sobre o friso circular interno, representa a chegada do cortejo ao santuário de Atena Promachos. Uma coluna dórica marca o espaço arquitetônico do templo, diante do qual se vê uma *hélix* que sustenta a imagem de uma serpente, colocada atrás do ícone da deusa. O altar com lume aceso se encontra diante da imagem cultual. Uma sacerdotisa chega com oferendas e seguida por um touro, conduzindo o *kômos* de fiéis. O animal, conduzido pelo carnífice, é acalmado, em face de seu triste destino, pela música de um *aulós*. O músico está paramentado com um *khitonískos*, diferente dos outros partícipes do cortejo, que vêm a pé ou sobre um carro, nus ou com manto.

Nesta *kýlix* de Londres, a função do *aulós* é de apaziguar o espírito do animal sacrificial. Onde vemos o *auletés*, a vítima e a sacerdotisa diante do altar, não temos mais a procissão propriamente dita, representada no restante da cena, mas o momento que precede o sacrifício. Não temos aí a orquestra panatenaica, mas simplesmente o *auletés* que acompanha a besta. A mesma situação se repete em outros dois vasos com procissão panatenaica, espaçados entre si por algumas décadas, evidenciando a continuidade do protocolo ritualístico: uma *hydría* de Caere de meados do séc. VI (cat. 35) e um *lékythos* de Atenas da virada do século (cat. 27). A presença do *auletés* e a dispensa dos outros músicos que atuavam na *pompé*, quando da chegada do cortejo ao templo diante do qual era feito o sacrifício, constatada no caso das Grandes Panatenéias, devia ocorrer igualmente em outras procissões públicas grandiosas que faziam recurso à banda de instrumentistas de sopro e cordas durante o percurso: por exemplo, a chegada da procissão ao templo de Apolo em Megalópolis ocorria "com *aulós* e com *pompé*" (Haldane, 1966, p. 99; Pausânias VIII.38.8). A utilização do *aulós*, nesse momento de uma procissão dedicada a Apolo, comprova a importância ritualística desse instrumento para validação do culto perante as crenças religiosas, haja vista ser muito comum que os cultos apolínios fossem acompanhados em outras circunstâncias pela *kithára*, como no caso do coral de meninas da comitiva tessaliana em Delfos, que traziam oferendas enquanto dançavam e cantavam um hino, acompanhadas por *kithárai* (Heliodoros *Aeth.* III.1 sq. *Hino homérico a Apolo* 515), ou do peã prosodial dedicado a Apolo no tesouro dos atenienses em Delfos, composto por Limenios, prevendo o acompanhamento da *kithára* executada pelo próprio poeta-compositor[10] (Haldane, 1966, p. 100).

A formação orquestral clássica da procissão panatenaica, consagrada aos olhos do grande público moderno pelos frisos do Partenon expostos no Museu da Acrópole, produz, como sugere a iconografia dos vasos, uma sonora e solene orquestração com *auloí* e *kithárai*. O modelo encontrado nos frisos do Partenon foi fixado pouco depois dos anos 50 do séc. VI, como testemunha a famosa ânfora de Berlim (cat. 29), com dois *auletaí* e dois *kitharistaí*. Uma *kýlix* de uma coleção privada suíça, datada de 560-50, apresentava já a formação orquestral com sopros e cordas: ali encontramos já os dois *auloí*; no entanto, em vez da *kithára*, uma *lýra*. Como explicarmos que esse seja o único exemplo de procissão panatenaica acompanhada com uma *lýra*? Ora, até esse momento, a *kithára* clássica, conhecida como Ásia, ainda não estava suficientemente disseminada na Ática, apesar de que sua popularidade deve ter aumentado na Grécia continental após a introdução do *kitharistikós nómos* em Delfos, em 558, com a vitória de Aristônicos de Argos. Em torno dos anos 40, a *kithára* se espraia com muita força na Ática, caindo na predileção dos músicos e no gosto do público que acorria às competições musicais que ocorriam nas Panatenéias tão prestigiadas oficialmente pelo governo de Pisístrato (Simon, 1953, p. 17). Desse momento em diante, da ânfora de Berlim (cat. 29) aos fragmentos de figuras vermelhas de Menidi (cat. 26), a *kithára* se consagra, ao lado do *aulós*, na composição da orquestra panatenaica.

Na pintura dos vasos, encontramos uma variedade numérica da composição dessa orquestra: um par de *auletaí* e um par de *kitharistaí* (cat. 29; 30); um *auletés* e *kitharistés* (cat. 31; 26); e até mesmo um *auletés* e dois *kitharistaí* (cat. 32). Não devemos considerar esses números como uma matemática realista, mas sim de forma figurativa: aludem a uma formação plural, a um naipe de sopros e um naipe de cordas. Na impossibilidade do pintor

de representar o conjunto de músicos necessários para produzir a sonoridade demandada num grande cortejo que atravessava as ruas de Atenas, o pintor representa um par de cada instrumento, ou somente a combinação de ambos.

Outro detalhe importante na iconografia das Panatenéias é o forte indicativo do emprego de músicos profissionais nas grandes festas cívicas – e músicos de primeiro nível, como sugere a sofisticação da indumentária dos instrumentistas da ânfora de Berlim (cat. 29). Trata-se, na verdade, do primeiro documento que retrata o luxo oriental das roupas dos músicos profissionais. Vemos, com detalhes, o fasto e refinamento característico das vestimentas dos *kitharistaí*: o da direita, usa uma *khlaîna* e um *ependýtes* longo, sobre um *khitón* branco; o último, no canto esquerdo, traz um *khitón* vermelho e um *himátion*. Os *auletaí* usam *khitón* com mangas curtas e *himátion*. Todas as peças, *khitônes*, *himátia*, *khlaînai*, *ependýtes*, são ricamente ornamentados, evidenciando que se tratam de vestes caras, encomendadas aos melhores costureiros disponíveis no mercado.

É necessário observarmos, como mostrou Susan Rotroff (Rotroff, 1977, p. 379-82), que existe uma aparente contradição entre o registro iconográfico (tanto dos vasos áticos como dos frisos do Partenon), nos quais aparecem a orquestra de *auloí* e *kitharistaí* e o testemunho literário de Aristófanes, que fala somente de *um* (ou *uma*?) citaredo (Aristophanes, *Ecclesiazusae* vs. 730-745).

Inicialmente, devemos analisar a questão do gênero: Aristófanes fala de *uma* citaredo, designada pelo artigo feminino, enquanto a iconografia nos mostra sempre personagens masculinos com a *kithára*. Durante muito tempo, tendemos a aceitar a explicação proposta por Susan Rotroff e Isabel Henderson (Henderson, 1957, p. 393), segundo as quais Aristófanes está duvidando da masculinidade dos representantes da Nova Música, personificados aqui na figura do *kitharoidós* – no dizer da I. Henderson, Aristófanes estava "*playing for laugh*". No entano, quanto mais familiaridade adquirimos com o material iconográfico ático, mais exemplos esparsos – exceções é claro – encontramos de mulheres atuando como musicistas em situações que, a princípio, pensamos serem monopólio masculino. Já vimos, anteriormente, uma mulher tocando *kithára* num cortejo nupcial (cat. 36; 37). Numa *oinochóe* de Munique, vemos uma figura com uma grande "cítara de berço", apropriada para concerto – os autores discordam quanto a seu gênero, Beazley fala de um citaredo, Lullies de uma musicista, baseado no desenho da vestimenta sobre o peito, que sugere seios femininos[11]. Citemos também um sarcófago tardo-arcaico, de contexto não-ático, proveniente de um sítio turco, Gumusçay, sobre o qual vemos uma mulher com uma *kithára* numa cerimônia funerária (Sevinç, 1996, p. 260 e 259, figs. 12-3; Bundrick, 2000, p. 26, nota 51). Destaquemos também a existência de uma *lekáne* com uma mulher tocando *kithára* diante de altar (cat. 38). Desse modo, mesmo que não possamos afirmar que o artigo feminino empregado por Aristófanes tenha uma referência realista, a iconografia está aí para insinuar a possibilidade de uma mulher atuar nesse contexto.

O segundo ponto é que Aristófanes menciona tão-somente a *kithára*, enquanto a iconografia, por sua vez, mostra sempre o *aulós*. S. Rotroff propôs a seguinte interpretação: a seção do friso do Partenon, bem como as cenas dos vasos áticos, representariam a procissão na forma que ela chegava ao santuário, após sua reorganização na chegada à Acrópole. Aristófanes, de sua parte, descreveria o cortejo sagrado através da cidade em direção da

Acrópole. Ela propõe então que os *auletaí* se juntariam à procissão somente sobre a Acrópole, provavelmente por causa de seu papel no momento da imolação das vítimas. No nosso entendimento, no entanto, essa autora faz uma grande confusão. O silêncio de Aristófanes a propósito dos *auletaí* na procissão não é suficiente para concluirmos pela ausência desses no cortejo que percorria as ruas. Bem pelo contrário, o *aulós* era necessário, do ponto de vista musical, numa situação solene, tanto por causa de seu apelo visual, com os músicos vestindo um elaborado *ependýtes*, como pela sua função de garantir a continuidade melódica, pois fornecia mais sustentação para o canto, fator fundamental numa procissão com numerosos participantes e assistida por um grande público[12]. Póllux (IV.83), mesmo sendo um testemunho bastante tardio, confirma as referências da iconografia dos vasos e dos frisos do Partenon, relatando participação combinada de *auletaí* e *kitharistai* ao longo das *pompaí* panatenaicas, contrariando a interpretação de S. Rotroff. O caso das *pompaí* eleusinas, analisado logo abaixo, reforça essa hipótese.

Em decorrência do conjunto de mistérios que pairavam em torno da religião de Elêusis, o silêncio acerca da maioria das práticas sagradas era um tabu em Atenas – compreende-se assim o escândalo e os temores que causou a profanação dos mistérios por Alcibíades. Uma das conseqüências desse silêncio, é o pouco conhecimento que temos da música praticada durante esses cultos. O principal estudo sobre a música no ritual eleusino se encontra num artigo de Apostolos Athanassakis, datado de 1970, provavelmente sobre a influência do texto de J. A. Haldane, publicado em 1966 (Athanassakis, 1970, p. 86-104). Com o intuito de deslindar os componentes musicais do ritual eleusino, o autor propõe o caminho profícuo da análise etimológica dos nomes dos personagens lendários identificados nas narrativas míticas da chegada de Deméter em Elêusis. Há duas versões predominantes sobre esse mito, a versão transmitida pelo *Hino homérico a Deméter* e a versão órfica, apresentada de forma mais acabada por Clemente de Alexandria (Clemente de Alexandria, *Protr.*II 20.1-21.2 = Kern *Orphicorum fragmenta* 52). Nas duas tradições, alguns personagens se repetem e outros variam. *Triptolemos* e *Eumolpos* estão nas duas versões. A referência lendária a Eumolpos era uma reminiscência viva em Atenas, uma vez que ele teria originado a família dos Eumólpidas, da qual provinham por critério hereditário os sacerdotes do culto eleusino. A denominação dos mandantes em Elêusis muda: na tradição homérica, o rei era *Keleos*, sua mulher, a sábia e velha *Iambê*, e o filho, Demophoon; na tradição órfica, o rei era *Disaules*, sua esposa, *Baubô*, e seu filho, Íaco (*Iakchos*).

O culto eleusino, que encontrava fundamento nos mitos referentes à chegada de Deméter, possuía um caráter de ritual de fertilidade. Nesse conceito grego de fertilidade, o imaginário fundia a fertilidade do solo, em que a terra (princípio feminino) é fecundada pelo grão (princípio masculino), com a fertilidade sexual. É nesse sentido que se acreditava que a bebida consumida, tanto por Deméter no mito como pelas *mysthai* no rito, o *kykeion* (preparado não alcoólico com substâncias especiais), possuía propriedades que estimulavam a fertilidade e a potência sexual. O componente sexual estava muito forte nas narrativas míticas, sobretudo na exposição da vulva por Baubô, relatada por Clemente de Alexandria, como forma de induzir a deusa ao riso.

Sob influência dessa forte conotação sexual, muitos autores procuraram seguir esse caminho para explicar os nomes dos personagens lendários. Assim, Disaules era associado

ao pênis ("falo danado"), enquanto Baubô era associada à vulva (Athanassakis, 1970, p. 90). Sem rejeitar essa simbólica sexual dos nomes, Athanassakis procura na etimologia referências concretas sobre a música do ritual. Para esse autor, a relação evidente do nome Disaules com o *aulós* indica o uso desse instrumento durante um ritual de fertilidade em Elêusis. O nome Disaules indica ao mesmo tempo o instrumento utilizado e o caráter fálico do culto no qual atua, uma vez que havia na Grécia antiga uma forte conotação fálica vinculada ao formato deste instrumento musical: no grego antigo, *aulískos* significava, em alguns casos, o membro masculino. Nesse ponto, encontra fundamentação na analogia etnomusicológica, uma vez que a associação entre o pênis e diferentes instrumentos com morfologia do tipo da flauta é recorrente em várias culturas primitivas e até mesmo no inglês moderno, no qual aparecem expressões como "living flute" ou "silent flute" ou "one-eyed flute" (Sachs, 1949, p. 44-5; Athanassakis, 1970, p. 90-1).

No caso de Baubô, Athanassakis identifica uma alusão onomatopaica a um instrumento musical. Alguns autores já haviam recorrido à análise etimológica baseada no fenômeno da onomatopéia: uns propuseram relação com βαύ, "latido" no grego antigo, outros com βαυβάω, "dormir" em Hesychius. Decompondo o nome nas partículas βαυ e βα, Athanassakis opina que se trata de imitações de sons – mais especificamente, do som de instrumentos de percussão. Visitando novamente a analogia etnomusicológica, lembra que é comum em várias culturas a identificação de instrumentos de percussão por meio de onomatopéias, como *tambattam* em tâmil ou *baraban* em russo. Quanto ao grego antigo, devemos concordar com Athanassakis, pois *týmpanon*, *krotalon* e *kymbalon* são vocábulos de forte apelo onomatopéico ao som que produzem. A utilização do *týmpanon* em rituais orgiásticos e de fertilidade está suficientemente documentada nos textos e na iconografia: a imagem de Cíbele com um grande *týmpanon* foi consagrada como seu atributo nas imagens cultuais dessa deusa, cujas estátuas e figurinhas de terracota podem ser vistas em vários museus. Posteriormente, atribuiu-se à sacerdotisa responsável pelo culto à deusa Rea o nome de τύμπανον, alusivo ao uso desse instrumento, juntamente com os *krótala* e *auloí*, nos rituais que lhe eram prestados (*Hino homérico à Mãe dos Deuses*, XIV.3). De certa forma, os mitos sugerem que os nomes não somente revelam os instrumentos musicais empregados, como indicam a identificação de oficiantes de culto responsáveis pela execução desses instrumentos. Consideramos a análise de Athanassakis bastante profícua, nada obstante ser demasiadamente intuitiva em alguns momentos, pois combina de forma pouco consistente a conotação sexual do ritual e a referência musical do cerimonial. Do mesmo modo como Disaules evoca o *aulós* que, por sua vez, evoca o *phálos*, Baubô nos remete ao *týmpanon*, que, de sua parte, nos remete à vulva, pois simbolizava a peneira que recebia o grão, com o fito de selecioná-lo para o ritual de fertilidade. Mesmo no português, há uma forte familiaridade sonora entre a "peneira" e o "pandeiro". A etnomusicologia embasa novamente essas relações, pois muitas tribos neolíticas associam o pandeiro à genitália feminina, do mesmo modo que ligam as baquetas utilizadas para percutir instrumentos de percussão ao pênis. Entende-se porque, nos estágios mais primitivos do culto, o sacerdote responsável por peneirar os grãos sagrados era chamado *baubón* (baqueta) (Sachs, 1949, p. 153-4; Athanassakis, 1970, p. 92-3).

Portanto, o nome da correspondente órfica de Baubô, Iambê, devia corresponder também a uma função musical, de provável efeito sugestivo onomatopéico. Já na Antigüi-

dade, Eusthatios queria ligar Iambê ao *iambos*, afirmando que Iambê dançava num ritmo iâmbico (Eusthatios, 1684.48.53). Os autores modernos, além de retomarem essa explicação rítmica, apontam também a possível relação com os instrumentos *iambuké* e *sambuké*. O segundo devia ser uma pequena harpa triangular em formato de navio, com poucas cordas (Landels, 1966, p. 69 sq. Duchesne-Guillemin, 1968, p. 5 sq.); quanto à *iambuké*, não conseguimos precisar que instrumento seria. Athanassakis traz ainda duas outras possibilidades de interpretação do nome Iambê. Na primeira, atém-se mais ao prefixo ia-, o mesmo de Íaco (*Iakchos*), que aludia aos gritos proferidos durante os mistérios. Na segunda hipótese, decompõe o nome em duas partículas, iam e ba, contendo tanto a idéia do grito como do instrumento de percussão. Conclui que Iambê pudia se referir não só a um instrumento de percussão empregado e aos gritos proferidos, mas que seu nome foi assimilado à sacerdotisa que segurava esse instrumento, que talvez fosse a indecifrada *iambuké* (Athanassakis, 1970, p. 93-5). Conclui sua análise etimológica baseada nas onomatopéias, asserindo que Keleus simbolizaria a baqueta, princípio masculino associado ao pênis. De certa forma, a nomenclatura dos personagens, baseado na análise de Athanassakis, sugere uma divisão sexual dos papéis musicais no culto: homens tocam *aulós* e mulheres *týmpanon*, eventualmente acompanhando gritos de êxtase dos iniciados ou outros momentos do cerimonial.

Assim, Athanassakis comprova o importante papel dos instrumentos musicais, baseado no registro literário, o qual ele submete a uma leitura etimológica sustentada no fenômeno da onomatopéia e alicerçada em comparações etnomusicológicas. Em momento algum, no entanto, dedicou-se a considerar a contribuição da iconografia ática para o conhecimento da participação da música na religião de Elêusis. Dado o tabu que pairava sobre os mistérios, seguramente havia muitas restrições à forma de representar a fé eleusina na pintura. Isso resulta em nossa escassez de referências imagéticas. Entretanto, alguns testemunhos esparsos parecem endossar as conclusões de Athanassakis, além de acrescentar informações sobre algumas etapas do culto inacessível por meio de suas deduções etimológicas.

Alguns vasos áticos comprovam a utilização do *týmpanon*, tocado por mulheres, no culto eleusino (Nilsson, 1952, p. 562 e 565). É em algumas peças encontradas em Elêusis que encontramos outros elementos. Sobre a famosa placa votiva dedicada por Niinion, datada do início do séc. IV, conforme a descrição de Haiganuch Sarian, "há alusões precisas aos ritos, numa assembléia em que se destacam as duas deusas (Deméter e Core): no registro inferior, um cortejo de candidatos à iniciação é conduzido por Íaco na presença de Deméter sentada próxima a uma ônfalo; no registro superior, outro cortejo dirige-se para uma figura que pode ser identificada com Core, guiada por uma *phosphoros*, sem dúvida Hécate" (Sarian, 1987, p. 19-25, fig. 5. Haldane, 1966, p. 101). Sobre o frontão dessa placa, encontramos uma cena bastante reveladora: vemos os *mysthoi* dançando ao som do *aulós*, como bem o destaca Haldane. No caso, o instrumento é tocado por uma figura feminina. Aristófanes nos informa que a procissão dos iniciados era anunciada, acompanhado pelo *aulós*, por gritos pronunciando o nome de *Iakchos* (Aristófanes, *Rãs*, 313 sq.; Haldane, 1966, p. 99).

Sobre um *loutrophoros* ático de figuras negras (cat. 34), conservado no Museu de Elêusis, em estado bastante fragmentário, encontramos um excepcional exemplo das *pompaí* eleusinas. Trata-se de um vaso do Pintor do Balanço, contemporâneo do Pintor de Berlim 1686, autor da representação mais paradigmática da orquestra panatenaica sobre a cerâmica

(cat. 29). Do ponto de vista musical, os pintores representam o mesmo tipo de procissão: a orquestra de *auletaí* e *kitharistai* se faz presente. O vaso de Elêusis corrobora os dados constantes numa inscrição, segundo a qual o *aulós* e a *kithára* participavam dos mistérios de Perséfone e Deméter, quando a música desses instrumentos complementava a dança coral e o canto por meio dos quais a história de Perséfone era narrada (S.I.G.^{3} 736, 11.70sq).

Dado o estado fragmentário do vaso, podemos identificar com certeza dois *auletaí* e um *kitharistés*. Em nossa visita ao sítio de Elêusis, desafortunadamente nos deparamos com o museu fechado para reformas, o que nos impediu de realizar uma análise mais detalhada, pois, diante da reprodução a que tivemos acesso na obra de Elke Böher, ficamos com a suspeita de que haveria outro *kitharistés* atrás do primeiro: parece-nos que a extremidade superior de um dos braços do instrumento avança sobre a zona de decoração, a qual está preservada; baseados na observação da reprodução, parece haver exatamente o espaço correspondente para esse segundo músico (Böhrer, 1982, p. 136-7). Teríamos, então, uma orquestra de *pompé* idêntica àquela representada nas cenas de procissões panatenaicas (cat. 29; 30). O modelo de composição orquestral não estaria ligada, então, ao deus homenageado, mas ao tipo de procissão.

A representação das *pompaí* panatenaicas e eleusinas repetem o mesmo esquema musical, inclusive nos detalhes protocolares, como constataram Haldane e Nordquist: os *auletaí* vêm sempre à frente dos *kitharistaí* (e dos cordófonos em geral)[13]. Na verdade, devem-se inserir num quadro mais amplo de emprego de música orquestrada nos rituais religiosos, até mesmo em sacrifícios, como indica um dos hinos encontrados em Delfos, que descreve os sons incisivos do *aulós* misturando-se com os sons doces da *kithára*, enquanto partes de touros queimam sobre o altar ("Hino dos curetes", in: *Collectanea Alexandrina*, ed. J. U. Powell, Oxford, 1925, p. 160). Luciano testemunha igualmente esse costume musical, mencionando um ritual deliano comum, no qual, enquanto os sacrifícios ardiam sobre o altar, coros de crianças aproximavam-se e dançavam no estilo do *hypórchema*, acompanhados pela *kithára* e pelo *aulós*. (Luciano *De saltatio* XVI).

Como vimos, uma das características das grandes procissões públicas é a *sinaulía*, a experiência da música orquestrada. A combinação instrumental mais documentada na tradição religiosa grega é a banda de *auletaí* e *kitharistaí*. A iconografia nos fornece, porém, exemplos de outras combinações. Sobre um *lékythos* do Pintor de Gela (cat. 9), vemos um cortejo de figuras masculinas cruzando um templo, identificado pela estrutura arquitetônica de uma edícula. O comportamento do grupo indica uma procissão particular, na qual todos personagens estão vestindo apenas um *himátion*, sem vestimentas que traduzam a suntuosidade de grandes festas públicas. O caráter do cortejo se confunde com um *kômos*, como sugere a ação de um dos personagens, bebendo vinho de uma *kýlix*. No entanto, com a imagem do templo ao centro da cena, o pintor quis mostrar que a ação transcorre em espaço sagrado, portando, então, sentido religioso. Pensamos então numa procissão dionisíaca privada, na qual a divindade é cultuada como protetora do vinho e do *kômos*. Nesse contexto, os instrumentos musicais utilizados são recorrentes no âmbito dionisíaco: o *aulós*, o *bárbitos* e o *krótalon*.

Finalmente, precisamos registrar que alguns documentos imagéticos trazem, no entanto, exemplo de outra combinação instrumental em rituais com pompa pública. Sobre um fragmento de ânfora de figuras negras de Cleveland (cat. 15), datado de 530-20, estão preservadas somente as figuras de dois músicos. O cortejo musical é puxado por um adulto

jovem, com porte atlético, barba e cabelos longos, que está tocando um instrumento de cordas, cuja maior parte está perdida. Identificamos esse instrumento como um *bárbitos*, baseados exclusivamente na curvatura do braço do instrumento, imprópria para uma *lýra*. A seguir, vem um *kitharistés*, barrigudo, com barba e traços senis, vestindo um *khitón* com manga curta e um *himátion* enfeitado com bordados. A interpretação desse fragmento encontra amparo na comparação com uma cena mítica de sacrifício, que deve estar referenciada em práticas cultuais reais. Trata-se de uma *hydría* parisiense do Pintor de Kleophrades (cat. 16), onde vemos a seguinte cena: Héracles levado ao altar para ser sacrificado qual uma vítima, liberta-se e ataca Bousiris, no momento em que a procissão sacrificial já havia chegado ao altar, ao lado do qual estava depositada uma grande cratera com voluta; diante da reação de Héracles, três personagens que participavam da procissão se afastam, dentre eles um jovem com um *bárbitos* e um adulto barbado com uma *kithára*. Os trajes – simples mantos – mostram os músicos como cidadãos comuns e não como músicos profissionais. Juntando à ânfora de Cleveland à *hydría* de Paris, temos a evidência do emprego combinado da *kithára* e do *bárbitos*, tanto ao longo da procissão quanto no santuário diante do altar.

Conclusão

Apesar de ser o *aulós* o instrumento mais característico no acompanhamento dos hinos e coros processionais, vários exemplos testemunham o uso de outros instrumentos, sobretudo de cordófonos, como a *kithára*, dependendo da tradição musical do repertório usado no ritual ou da divindade homenageada, não sendo este último um cretério determinante. No caso das grandes procissões públicas, como as Panatenéias em Atenas, uma orquestra de músicos acompanhava o ritual, conferindo-lhe mais pompa e maior sonoridade.

Catálogo Iconográfico
(Cerâmica ática de figuras negras e vermelhas)

1. Ânfora. Figuras negras. Ático corintizante. Sem atribuição. (Para 33) Paris, Louvre, E 861 (Campana 273). Primeira metade do séc. VI.
2. *Khoûs*. Figuras negras. Pintor de Amásis. (ABV 153/43) Orvieto, Museo Claudio Faina, 1001. 560-50.
3. *Skýphos*. Figuras negras. Grupo do Comasta. Pintor de KX. (ABV 26/21; Add² 7) Atenas, Museu Nacional, 640. 585-80.
4. *Pínax*. Figuras negras. Sem atribuição. Atenas. Museu Nacional, Coleção da Acrópole, 2574-2575. Terceiro quartel do século VI.
5. Ânfora. Figuras negras. Pintor do Balanço (The Swing Painter). (Beazley) Nápoles, Museo Nazionale, 81186. 550-30.
6. *Loutrophóros* (fragmento do pé). Figuras negras. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, 1208. Final do século VI.
7. Cratera em cálice. Pintor de Villa Giulia. Roma, Villa Giulia, 909.

8. Ânfora (fragmento). Figuras vermelhas. Maneira do Pintor de *Kleophon*. (ARV^2 1150/30) Atenas, Museu da Ágora, P 7912. Em torno de 430.
9. *Lékythos*. Figuras negras. Pintor de Gela. (ABL 206/17) Gela, Museo Archeologico Nazionale, 126/B (antigo inventário). Em torno de 510.
10. *Kýlix* em forma de cratera. Figuras negras. Pintor do B.M.N. Paris, Louvre, CA 2988 Pouco depois da metade do século VI.
11. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Pintor de Triptolemo. Paris, Louvre, G 138. Em torno de 480.
12. Ânfora. Figuras negras. Affekter. (ABV 243) Munique, Staatliche Museen, Antikensammlung, 1441.540-30
13. *Skýphos*. Figuras negras. Pintor de Teseu. (Para 258, acima) Stuttgart, Würtemberger Landesmuseum, KAS 74. Em torno de 500.
14. Ânfora. Figuras negras. Pintor de Amásis. (ABV 151/11; Para 63) Berlim, Staatliche Museen, Antikensammlung, F 1690. 560-50.
15. Ânfora (fragmento). Figuras negras. Sem atribuição. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 24.536. 530-20
16. *Hydría*. Figuras vermelhas. Pintor de Kleophrades. (ARV^2 188/70) Paris, Louvre, N 3376 (MN 401). Final do séc. VI.
17. Cratera. Figuras negras. Pintor de Ptoon. (ABV 83/1) Paris, Louvre, E 623 (Campana 38). 580-70.
18. Ânfora de colo ovóide. Figuras negras. Pintor de Omaha. (Para 34/2; Add^2 24) Omaha/Nebraska, Joslyn Art Museum, 1963.480. Em torno de 570.
19. *Kýlix* (Siana). Figuras negras. Pintor C. (ABV 51/5) Londres, Museu Britânico, B 282. 575-55.
20. *Hydría*. Figuras vermelhas. Pintor de Christie. (ARV^2 1049/49; Add^2 321) Gotta, Schlossmuseum, 53. Em torno de 440.
21. Fragmento (tipo de cratera em sino). Figuras negras. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, 621. Último quartel do século VI.
22. *Pyxís*. Figuras negras. Sem atribuição. Atenas, Museo Nacional, sala 54, vitrine 52 (em abril de 1998). Em torno de 500.
23. *Stámmos*. Figuras vermelhas. Pintor de Vila Giulia. (ARV^2 620/32) São Petersburgo, Hermitage, 1588 (B 806). Em torno de 460.
24. Cratera com colunas. Figuras vermelhas. Grupo dos Maneiristas. Talvez da mesma mão do Pintor da *Phiále* de Berlim, Charlottenburg, 3223. (PARIBENI). Milão, Colezione HA, C. 316. Segundo quartel do século V.
25. *Stámmos*. Figuras vermelhas. *Deepdene Painter*. (ARV^2 499/10; Add^2 251). Varsóvia, Museu Nacional, 142351. (Anteriormente, Goluchov, Museu Czartoryski, 44). Segundo quartel do século V.
26. Fragmentos (provavelmente de um *kántharos* com duas alças). Figuras vermelhas. Pintor de Pã. Fragmentos encontrados em Menidi/Ática, nas escavações de abri/maio de 1878, nº 1. Metade do século V. Provavelmente contemporâneo dos frisos do Partenon.
27. *Lélythos* (fragmentos). Figuras negras. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, 2298. Em torno de 500.
28. *Kýlix*. Figuras negras. Próximo de Glaukytes. Suíça, Basiléia, Coleção privada (foto: Herbert Cahn, Basiléia). Em torno de 560.
29. Ânfora. Figuras negras. Pintor de Berlim 1686. (ABV 296/4; Add^2 77). Berlim, Staatliche Museen, Antikensammlung, 1686. 540-30.
30. Fragmentos: Figuras negras. Sem atribuição. Fragmentos encontrados em Menidi/Ática, nas escavações de abril/maio de 1878, nº 9. Últimas décadas do século VI.

31. Fragmentos. Figuras negras. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, 2009. Final do século VI.
32. Ânfora (fragmentária). Figuras negras. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, 816. Em torno de 500.
33. *Kýlix*. Figuras negras (imitação beócia?). "*Early attic work, known as Vaurna*". (CVA Museu Britânico 2, III H e, pr. e.4a-b) Alguns autores identificam peça como produto de indústria beócia, outros como imitação beócia de modelo ático. Londres, Museu Britânico. B 80. Primeiro quartel do século VI.
34. *Loutrophóros*. Figuras negras. Pintor do Balanço (The Swing Painter). (ABV 309/97; Para 133; Add^2 83) Elêusis, Museu Arqueológico, 471 (873). 550-30.
35. *Hydría*. Figuras negras. Sem atribuição. Paris, Louvre, F 10. Meados do séc. VI.
36. Ânfora de colo. Figuras negras. Grupo de Leagros. Berlim, Antikesammlung, F 1896. Final do século VI.
37. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Pintor de Anfitrite. (ARV^2 831/20) Berlim, Staatliche Museen, F 2530. Final da primeira metade do século V.
38. *Lekáne*. Figuras vermelhas. Sem atribuição. São Petersburgo, Hermitage. Terceiro quartel do séc. V.

Notas

1 - Xenofonte, *República dos Lacedemônios* XIII.8: "[...] Quando o carneiro está sendo sacrificado, o inimigo estando ao alcance da vista, o costume ordena que todos os *auletaí* presentes devem tocar e que todos os lacedemônios devem colocar uma guirlanda"; Ésquilo, *Sete contra Tebas* 267: "[...] Possam os deuses lutar ao nosso lado".

2 - Relação entre a pobreza e os músicos de funerais: Eliano, *Varia historia* 12.43.

3 - Somente em cat. 2 temos a evidência da *lýra* como acompanhamento musical da procissão.

4 - Em cat. 345.1 a procissão já se encontra junto ao altar, quando se dispersa devido à reação de Héracles.

5 - *Kýlix* de Siana. Figuras negras. Pintor de Taras. Amsterdã, Allard Pierson Museum, Universidade de Amsterdã, 13.367. Em torno de 565. *Bib.:* CVA Amsterdã 2 (Holanda 8) pr. 68.5; 69; 70.

6 - Na sociedade coríntia retratada em vasos contemporâneos ou pouco anteriores, é a *lýra* que se destaca no banquete. *Cf.* Cratera. Coríntio médio. Pintor de Athana. Paris, Louvre, E 629. 590-75.

7 - Sobre a partilha da *khlaîna* por pares homoeróticos masculinos e femininos e pares heterossexuais, como símbolo da relação de *philia*, cf. Calame, Claude. *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Bélin, 1996, p. 136.

8 - ABV 518. Cf. Vaso de figuras negras. Pintor de Teseu. (ABV 704/27ter; Add2 129) Tampa/Flórida, anteriormente, Maplewood, coleção Noble, 25.

9 - Em se tratando apenas de um fragmento, deduzimos que o contexto representaria a chegada da procissão sacrifical ao santuário, uma vez que nenhum vaso de figuras vermelhas retrata o percurso da procissão.

10 - Inscrição do séc. II a.C., descoberta nas expedições francesas a Delfos de 1893-4. Sobre os hinos a Apolo de Delfos, cf. Bélis, Annie. *Les hymnes à Apollon. Étude épigraphique et musicale*. Corpus des Inscriptions de Delphes. Tomo III, Paris: Boccard, 1992. *Discografia: De la pierre au son. Musique de l'Antiquité Grecque et Romaine*. Ensemble Kérylos. Direção: Annie Bélis.

11 - Bezley ARV^2 10/4. Lullies in: CVA Munique 2, texto referente à pr. 84.

12 - (Ps.-) Aristóteles *Problemas* XIX.43: defende que a aulódia leva vantagem sobre a liródia, no sentido de que o *aulós* se une com a voz, pois são ambos instrumentos de sopro, com um som contínuo, de modo que o *aulós* tapa os erros do canto, aos ouvidos do público; a *lýra*, para o espectador, é menos perceptiva e, em não sendo soprada, não casa no ouvido com o som da voz – seu som sendo *magro*, produz sempre a impressão de ser separado da voz. Haldane, 1966, p. 100: "Naturally the *kithára*, lacking the stronger tones of the *aulós*, would by itself have formed insufficient support for the heavier type of procession. It was, however, eminently suited for the graceful advance of a group of dancers."

13 - Haldane, 1966, p. 101; Nordquist, 1992, p.149-50: a única exceção é a placa de Pitsia, que registra um sacrifício realizado no âmbito familiar, onde vemos um menino com *lýra* à frente do outro, um pouco menor, com *aulós*; segundo Nordquist (p. 163-5), deveríamos imaginar que os dois garotos estariam lado a lado diante do altar, executando uma *sinaulía*. Ver, sobre procissões com *aulós* e *kithára*: Eitrem, S. *Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte*. Christiania, 1920, III, p. 94.Referências bibliográficas

Referências bibliográficas

ATHANASSAKIS, Apostolos N. Music and ritual in primitive Eleusis. *Platon*, 28, 1970, p. 86-104.

BÉLIS, Annie. Musique et transe dans le cortège dionisyaque. *Cahiers du GITA* 4, 1986, p. 9-29.

_____. *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette, 1999.

BÖHER, Elke. *Der Schaukelmahler*. Kerameus 4, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1982, p. 50, nº 132, pr. 136-7.

BUNDRICK, Sheramy Deanna. *Expression of harmony: Representation of female musicians in fifth-century athenian vase painting*. (disseração) Michigan: UMI – Dissertation Service, 2000 (1998).

DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle. Restituition d'une harpe minoenne e le problème de la SAMBUKH. *AntCl* 37, 1968, p. 5 sq.

FURTWÄNGLER-REICHHOLD. *Griechische Vasenmalerei*. Munique, 1932, III.

GHIRON-BISTAGNE, P. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris: Les Belles-Lettres, 1976, p. 296.

HALDANE, J. A. Musical instruments in Greek worship. *Greece and Rome*, 13, 1966, p. 98-107.

HENDERSON, Isabel. Ancient Greek music. In: *New Oxford History of Music*, I: Ancient and Oriental Music, 1957.

LANDELS, J. G. Ship-shape and Sambuca-Fashion. *JHS* 86, 1966, p. 69sq.

LEHNSTAEDT, K. *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen*. Dissertação, Munique, 1970.

NILSSON, M. P. Die eleusinischen Gottheiten. In: *Opuscula Selecta*, vol. II, Lund, 1952.

NORDQUIST, G. "Instrumental music in representations of Greek cult.". In:: *Kernos*, Supl. 1 (HÄGG, Robin. *The iconography for Greek cult in the archaic and classical periods*.

Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult. Organized by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi.), 1992.

_____. "The *salpínx* in Greek cult". AHLBÄCK, Tore. (ed.) *Dance, music, art and religion.* Based on papers read at the Symposion on Dance, Music and Art in Religions Held at Abo, Finland, on the 16th-18th August 1994, Abo/Estocolmo: 1994, p. 241-56.

_____. "Some notes on musicians in Greek cult.", p. 81-93 (separata sem referências).

ROTROFF, Susan. The Partenon frieze and the sacrifice to Athena. *AJA* 81, 1977, p. 379-82.

SACHS, Kurt. *The history of the musical instruments.* Nova Iorque, 1949, p. 44-5.

SARIAN, Haiganuch. "A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega". In: BRANDÃO, Jacyntho Lins & PINTO, Neiva Ferreira. (Org.) *Cultura Clássica em Debate. Estudos de Arqueologia, História, Filosofia, Literatura e Lingüística greco-romana.* Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. Belo Horizonte: UFMG/CNPq/SBEC, 1987, p. 19-25, fig. 5.

SEVINÇ, N. A new sarcophagus of Polyxena from the Salvage Excavations at Gumusçay. *Studia Troica* 6, 1996, p. 260 e 259.

SIMON, Erika. *Öpfernde Götter.* Berlim: Verlag Gebr. Mann, 1953.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Music and worship. Essay on the musical accompaniment of Athenian processions according to the testimony of ancient texts and of late-archaic and classic Attic pottery. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 81-100, 2000/2001.

ABSTRACT: Music was a component of Greek ritual, playing an important role, both in the ceremonial and in the mystic aspects. The subject of this paper is the musical accompaniment of processions, focusing the Athenian case, attested by the iconographical register of Attic pottery, concerning the world of Athens in the sixth and fifth centuries. The iconographical evidence is considered in a wide context of Greek religion, making comparisons with other regions and periods of Antiquity, based on the ancient texts.

KEYWORDS: Ancient Greece; music; religion; iconography.

Da filologia à iconografia
A permanência do arcaico nas imagens tríplices de Hécate[1]

HAIGANUCH SARIAN
Museu de Arqueologia e Etnologia
Universidade de São Paulo

RESUMO: Examinando alguns textos antigos que mencionam o termo ἑκάταιον com que os autores modernos designam as imagens tríplices de Hécate, verifica-se que este termo não se aplica unicamente à Hécate tríplice mas significa também capela, nicho ou simplesmente um local consagrado a Hécate, ou ainda a estátua da deusa sob sua forma tríplice ou simples. A partir desta constatação, retoma-se a passagem de Pausânias II, 30, 2 referente à Hécate de três corpos do escultor Alcamenes, obra arcaizante que originou várias cópias das épocas helenística e sobretudo romana imperial, conservantismo que se fundamenta sobretudo no profundo sentido religioso que a imagem expressava.

PALAVRAS-CHAVE: Grécia; Hécate; religião; arte; tradição literária; tradição iconográfica.

Entre as várias figurações de Hécate, dois tipos principais foram freqüentemente opostos pelos autores antigos: o da deusa com um só rosto (μονοπρόσωπος) e o de Hécate de três corpos e três rostos (ou três cabeças) que aparece nos textos literários, epigráficos e papirológicos com os epítetos τρίμορφος, τριπρῳσωπος, τρικέφαλος. É muito provável que estes tipos tenham coexistido na imagística, mas as representações de Hécate com um só corpo são anteriores às de Hécate trimorfa: os dois tipos deviam seguir, contudo, de perto ou de longe, uma tradição iconográfica muito mais antiga, que não temos a possibilidade de determinar com precisão.

Os tipos de monumentos sobre os quais aparecem a imagem de Hécate são muito variados: um lugar de destaque é reservado à escultura, plena ou em relevo; a pintura dos vasos áticos e italiotas privilegiou sobretudo as representações de Hécate com um só corpo em cenas mitológicas de caráter ritual. Na pintura mural romana, Hécate é sempre figurada com o corpo único em espaços domésticos sagrados ou em paisagens bucólicas sacralizadas. Enfim, a imagística de Hécate difundiu-se nas emissões monetárias gregas e romanas e em um certo tipo de glíptica: as impressões de selos e os entalhes mágicos. Na categoria de relevos, é preciso assinalar também monumentos mais raros como os instrumentos divinatórios e as estelas funerárias.

Os autores modernos impuseram o termo ἑκάταιον (ou ἑκάτειον) para designar as representações de Hécate tríplice. Ora, as fontes literárias antigas parecem revelar que este termo não se aplicava unicamente à Hécate tríplice. A este respeito, o testemunho mais importante, muitas vezes citado mas pouco entendido, é o das *Vespas* de Aristófanes, 800-804: os atenienses erigiram uma pequena tribuna "como um Hekáteion, por toda parte diante de suas portas" (ὥσπερ Ἑκάτειον πανταχοῦ πρό τῶν θυρῶν).

Porém, aqui o poeta refere-se à deusa "como um *Hekáteion*" (v.804), que se pode interpretar como uma capela (ἱερόν) ou uma estátua de Hécate conforme o escólio ao texto de Aristófanes. Com efeito, este escoliasta diz muito claramente que Ἑκάτειον (ou Ἑκάταιον) é o ἱερὸν Ἑκάτῃ ου Ἑκάτῃ ἄγαλμα, também equivalente de Εκατήσιον. Por outro lado, a mesma palavra aparece em outra passagem de Aristófanes, as *Rãs* 366 (τῶν Ἑκαταίων) e a explicação do escoliasta para este verso não deixa nenhuma dúvida sobre o seu sentido: κατὰ τῶν ἀγαλμάτων τῆῃ Ἑκάτης ("das *estátuas* de Hécate").

O testemunho de outros comentadores também é revelador: Hesíquio, s.v. ἑκάταια, escreve com clareza τὰ πρὸ τῶν θυρῶν Ἑκάτης ἀγάλματα, τινὲς δὲ τὰ ἐν τριόδοις ("estátuas de Hécate diante das portas, aquelas que se colocam nas encruzilhadas"); o mesmo sentido de "estátua de Hécate" é dado pelo lexicógrafo Suda: ἑκάταιον: Ἑκάτης ἄγαλμα.

Podemos então concluir que os termos ἑκάτειον, ἑκάταιον, ἑκατήσιον podiam significar ἱερόν, capela, nicho ou simplesmente um local consagrado a Hécate, ou ἄγαλμα, estátua da deusa sob sua forma tríplice ou mesmo simples.

Convém ressaltar que alguns documentos figurados confirmam a equivalência dos termos ἑκάταιον e ἄγαλμα a propósito das imagens triformes e da deusa com um só corpo. Assim, as representações de Hécate guardiã das portas – προθυραία – são indiferentemente imagens desta divindade com um só corpo ou tríplice: figura única diante do palácio de Hades (Sarian, "Hekate", nos 27, 28 e 43), diante de uma casa (idem, nos 45, 46, 58 b-c), diante ou dentro de locais sagrados (idem, nos 50, 58a, 59-61, 63 e 106). Hécate aparece também, cumprindo a mesma função, mas em sua forma tríplice, diante de uma casa (idem nos 208-211) e diante ou dentro de santuários (idem nos112, 207 e 212).

Esta interpretação é comprovada pela célebre passagem de Pausânias II, 30, 2 que se serve da expressão ἀγάλματα Ἑκάτης τρία e não a palavra ἑκάταιον para designar a Hécate tríplice do escultor Alcamenes.

Tal referência de Pausânias é o mais antigo testemunho de uma Hécate do tipo τρίμορφος, pois que seu autor, Alcamenes, é escultor contemporâneo de Fídias e, continua o periegeta, havia expressado, pela primeira vez, em três corpos associados, a concepção tríplice da deusa, modificando deste modo o tipo com um só corpo ainda conservado em Egina pelo escultor Míron (aprox. 460 a.C.).

Diz o texto mais explicitamente:

> Ἀλκαμένες δὲ ἐμοὶ δοκεῖν πρῶτος ἀγάλματα Ἑκάτης τρία ἐποίησε προσεχόμενα ἀλλήλοις, ἣν Ἀθηναῖοι καλοῦσιν Ἐπιπυργιδίαν ἔστηκε δὲ παρὰ τῆῃ Ἀπτέρου Νίκης τὸν ναόν (Pausânias II, 30, 2).

> ("Parece-me que Alcamenes fez pela primeira vez três estátuas de Hécate, associadas entre si; os atenienses chamam-na de *Epipyrgidía*; situava-se junto ao templo da Vitória Áptera").

Esta Hécate de Alcamenes, que os atenienses denominavam de *Epipyrgidía* (termo que significa "sobre a cidadela"), erigia-se portanto ao lado do templo de Atena *Níke* na Acrópole. Fullerton (1986, p.669-675) propõe situá-la, de modo mais preciso, entre o ângulo noroeste do bastião e o muro norte do templo (fig. 1).

A data de sua instalação deve estar associada aos trabalhos de reconstrução realizados no templo de Atena *Níke*, por volta de 430 a.C. Por outro lado, a base retangular de um monumento tríplice conservado *in situ* próximo aos Propileus (fig. 2), justamente diante de sua entrada e datando da época das Guerras Médicas, poderia convir perfeitamente a uma estátua de Hécate triforme (Amandry, 1976, p.87-90; Linfert, 1978, p.25-34; Dinsmoor, 1980, p.31-34). Esta hipótese, apesar de sedutora, (ver Amandry, 1976, p.89-90), não nos oferece nenhum indício sobre o estilo desta Hécate tríplice.

No tocante à Hécate de Alcamenes, a maioria dos estudiosos acredita que se tratava de uma obra de estilo arcaizante (Kraus, p.84-112; Harrison, 1965), por vários motivos, dos quais um é bem evidente: a permanência de um arcaísmo explicado sobretudo pelo tradicionalismo religioso mais do que por tendências arcaizantes do escultor. Esta justa observação de Harrison reveste-se de um valor suplementar quando se considera o enorme alcance da sobrevivência deste estilo. Trata-se, por certo, de uma invenção ática do último quartel do séc. V a.C. e não devemos ficar surpresos em encontrá-la nas várias cópias originárias de Atenas nas épocas helenística e sobretudo romana imperial.

Tal "estilo arcaizante" é uma expressão moderna criada artificialmente pelos arqueólogos e designa hoje "tout art qui, en Grèce et dans le monde romain, se réfère volontairement et consciemment à l'art archaïque grec et en reproduit les principes caractéristiques" (Zagdoun, 1989, p.11). Seus elementos constitutivos foram largamente definidos por Harrison a partir das esculturas arcaizantes descobertas na Ágora de Atenas (Harrison, 1965, p. 51-61). Nesta caracterização incluem-se exemplares de Hécate tríplice, as três figuras estreitamente encostadas uma à outra, vestidas com um longo quíton e um peplos marcado por cintura alta em *apoptygma*.

Os autores antigos exprimiram a natureza tríplice de Hécate conforme esquemas figurativos muito variados. Os exemplares mais próximos da Hécate de Alcamenes, do ponto de vista iconográfico e estilístico, são as estatuetas da Ágora (Sarian, "Hekate", nº 130) (fig. 3) e da Escola Britânica de Atenas (idem nº 131) (fig. 4), as duas datadas provavelmente do início do séc. I d.C. Reproduzem certamente a obra de um escultor do séc. V a.C., daí tratar-se com grande probabilidade de cópias da Hécate tríplice de Alcamenes: a cintura larga, nem muito alta nem muito baixa, a representação da parte superior da vestimenta numa construção livre do estilo do final do séc. V a.C., foram comparadas com inúmeras obras desta época, particularmente o relevo votivo de Xenocratéia (idem nº 106) (fig. 5), datado de aprox. 410-400 a.C.: a cena figurada mostra uma mortal e uma criança que se apresentam a um grupo de divindades; na extremidade direita do relevo, temos a imagem de Hécate, em posição hierática e vestida com quíton longo, peplos marcado por

cintura alta em *apoptygma*, polos na cabeça. Hécate aqui se apresenta na forma simples e não tríplice, mas pode ser relacionada com os exemplares da Ágora (fig. 3) e da Escola Britânica de Atenas (fig. 4) pelo desenho do seu drapejamento (Zagdoun, 1989, p.151).

É de se admirar que estes elementos arcaizantes estejam presentes na quase totalidade de exemplares representando Hécate, dentre os documentos conhecidos do séc. III a.C. até o período romano tardio, não apenas na Ática como também em outras regiões do mundo grego e romano. Este estilo se multiplica nas inúmeras estatuetas de que o exemplar da Ágora de Atenas S 852, datado dos séc. I-II d.C., é um excelente representante (Sarian, "Hekate", nº 133) (fig. 6), no qual vemos as três divindades sobre uma base quadrangular, ao redor de uma coluna, segurando uma longa tocha.

O estilo arcaizante se reproduz também em outras categorias de documentos figurados, como, por exemplo, em relevos, moedas, e entalhes. Uma tão longa permanência dos caracteres arcaizantes nas representações de Hécate tríplice justifica-se plenamente na medida em que a imagem desta deusa com três corpos não podia estar dissociada do sentido profundamente religioso que ela expressava. É, pois, a religião, mais do que a arte, que origina este conservantismo estilístico das Hécates triformes arcaizantes.

Nota

1 - Este artigo é uma versão adaptada de um aspecto da iconografia de Hécate por mim publicada em "Hekate", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII, doravante mencionada como Sarian, "Hekate".

Referências bibliográficas:

AMANDRY, P. Trépieds d'Athènes: I. Dionysies. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, Paris, n.100, p.15-93, 1976.

CHARBONNEAUX, J.; MARTIN, R.; VILLARD, F. *Grèce Classique*. Paris: Gallimard, 1969. ("L'Univers des Formes").

DINSMOOR, Jr., W. B. *The propylaia to the Athenian akropolis. I. The predecessors*. Princeton, New Jersey: American School of Classical Studies at Athens, 1980.

ECKSTEIN, F. Das Hekataion in der British School zu Athen. *Antike Plastik, Lief IV*. Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1965.

FUCHS, W. Zur Hekate des Alkamenes. *Boreas, Münstersche Beiträge zur Archäologie,* Münster, v.1, p.32-35, 1978.

FULLERTON, M. D. The location and archaism of the Hekate Epipyrgidia. *Archäologischer Anzeiger*, Berlin, p.669-675, 1986.

_____. *The archaistic style in Roman statuary. Mnemosyne Suppl.* 110. Leiden: E. J. Brill, 1990

HARRISON, E. B. *The Athenian agora, XI. Archaic and archaistic sculpture.* Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 1965.

KRAUS, T. *Hekate. Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland.* Heidelberg: C. Winter Universitäts Verlag, 1960.

LINFERT, A. Die Propyläen der Akropolis von Athen – ein Dach für viele. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athen Abt.,* Berlin, v.93, p.25-34, 1978.

MARCADÉ, J. Problèmes de la sculpture archaïque et de la sculpture archaïsante. In: MARCADÉ, J. *Études de sculpture et d'iconographie antiques. Scripta Varia*, 1941-1991. Paris: Publications de la Sorbonne, 1993. p.61-73.

SARIAN, H. "Hekate". *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, VI.* Zürich/ München: Artemis Verlag, 1992. vol. I: 985-1018; vol. II: 654-673.

VON RUDLOFF, R. *Hekate in ancient Greek religion.* Victoria: Horned Owl Publishing, 1999.

WILLERS, D. Hekate Epipyrgidia. Zur der Anfängen der Archaistischen Plastik in Griechenland. *Mitteilungen des Deustschen Archäologischen Instituts. Athen. Abteilung*, Berlin, Beiheft IV, 1975.

ZAGDOUN, M.-*A. La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du haut-empire.* Paris: École Française d'Athènes; De Boccard, 1989. (B.E.F.A.R., 269).

SARIAN, H. De la philologie à l'iconographie. La permanence de l'archaïque dans les images triples d'Hécate. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 101-107, 2000/2001

RÉSUMÉ: En examinant quelques textes anciens où apparaît le mot ἑκάταιον avec lequel les auteurs modernes designent les images triples d'Hécate, on vérifie que ce mot ne s'applique pas uniquement à Hécate triple mais a également le sens de chapelle, niche ou simplement un lieu consacré à Hécate, où encore la statue de la déesse sous sa forme triple ou à un seul corps. On a repris alors le passage de Pausanias II, 30, 2 où il est question de l'Hécate à trois corps du sculpteur Alcamenes, oeuvre archaïsante qui est à l'origine de nombreuses copies à l'époque hellénistique et à l'époque romaine impériale, conservatisme fondé surtout sur le profond sens religieux exprimé par cette image.

MOTS-CLÉS: Grèce; Hécate; religion; art; tradition littéraire; tradition iconographique.

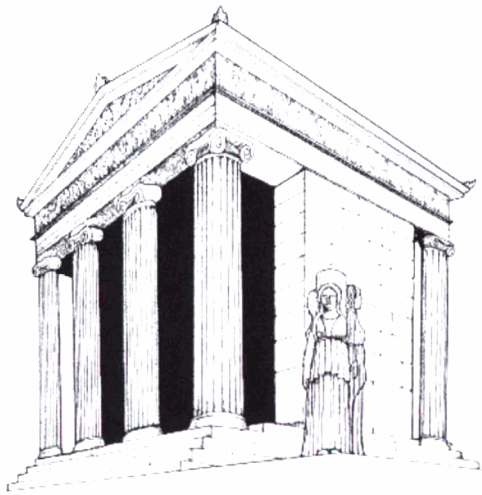


Fig. 1 – Reconstituição da Hécate *Epipyrgidía*, situada no bastião do templo de Atena *Níke* na Acrópole de Atenas. Von Rudloff, R., fig. 4.

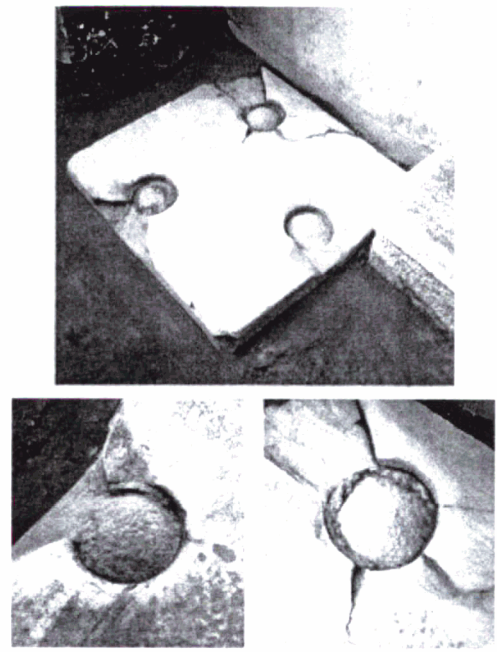


Fig. 2 – Base situada próxima aos Propileus de Athenas. Amandry, P., p.88, fig. 54.

Fig. 3 – Hécate tríplice arcaizante. Ágora de Atenas S 1277. Harrison, E.B., pr. 32.

Fig. 4 – Hécate tríplice arcaizante. The British School at Athens. Eckstein, F., pr. 12.

Fig. 5 – Relevo votivo de Xenocratéia. Atenas, Museu Nacional. Charbonneaux, J., Martin, R., Villard, F., fig. 195.

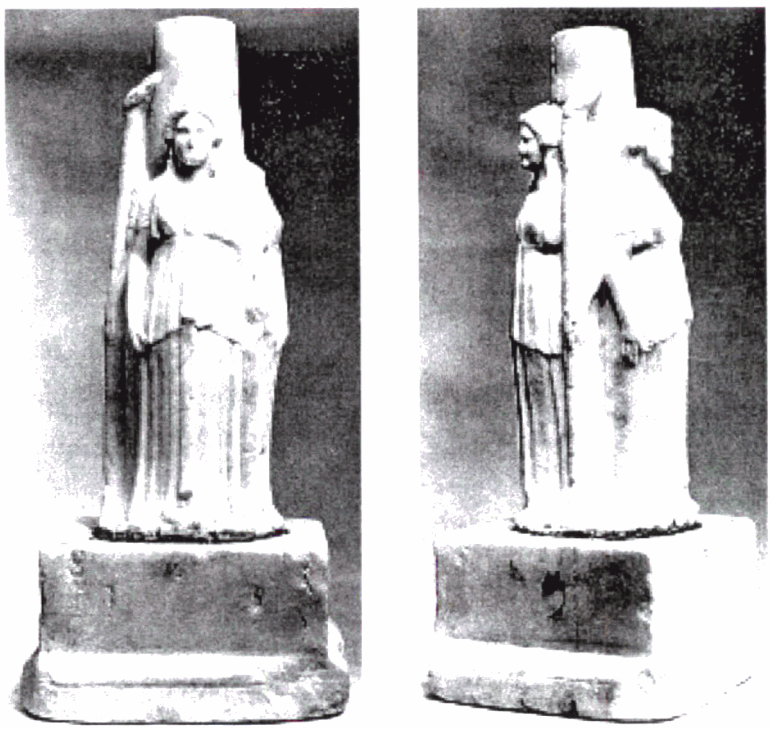


Fig. 6 – Hécate tríplice arcaizante. Ágora de Atenas, S 852. Harrison, E. B., pr. 36, nº 147.

Raptos de Europa: para uma percepção imagética da passagem do mito ao logos

FERNANDO SANTORO
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: Levantamos a hipótese de que a historiografia e outras formas de narrativa logográfica desenvolvem-se a partir de investigações e interpretações das imagens veiculadas oralmente pelos mitos. Desenvolvemos e exemplificamos esta hipótese a partir da comparação entre a versão historiográfica de Heródoto e a versão de um poema lírico de estilo anacreôntico, que contam um mesmo acontecimento: o rapto da princesa Europa. A comparação é conduzida pela análise da forma como uma mesma imagem pode provocar diferentes interpretações igualmente coerentes, segundo o contexto de significação. Para extrair a imagem essencial a partir da qual são construídas as versões, é usado o método ideogrâmico de construção poética. Concluímos que as imagens míticas precedem as versões históricas e que elas são mais próximas da percepção dos fatos, até quando são fabulosas demais.

PALAVRAS-CHAVE: Mito; imagem; história; logos; Heródoto.

Já no seu mito de origem, *Erev* (Ocidente) é o nome de uma princesa fenícia, que os gregos chamaram Europes. A donzela foi raptada quando se banhava nua nas praias de Tiro, na margem oriental do Mediterrâneo, e levada até Creta por Zeus, metamorfoseado em touro branco, ou por um guerreiro heleno, como prefere narrar o historiador Heródoto. Seu irmão, *Kedem* (Oriente), chamado Cadmo pelos gregos, foi ao seu encalço. Mas, porque o sol nascente nunca encontra o poente, onde quer que aportasse, de lá sua irmã já fugira, sempre mais a oeste. Onde aportava, Cadmo fundava uma cidade, como Cnossos, governada pelos filhos da união de Europa e Zeus – Minos e o Minotauro (as duas faces do símbolo mítico: o rei, filho de um deus, o monstro, filho de sua transfiguração em touro). Deste modo totêmico, pela justificação mítica de uma ancestralidade divina e sua expressão em uma figura simbólica animal que aproxima num mesmo plano de realidade deuses, homens e natureza, fundam-se as principais dinastias de reis gregos (cretenses, lacedemônios etc.) e, conseqüentemente, os cultos ao deus a quem a cidade é consagrada.

Ante um mito, seja este ou qualquer outro, se já não formos crianças, buscamos a realidade efetiva, os acontecimentos, os fatos da História que o originaram. Ou, se temos ainda outras compreensões da origem dos mitos, talvez neles busquemos a estrutura

arquetípica de alguma realidade permanente ou, pelo menos, recorrente, de uma tradição, ou civilização, ou cultura, ou mesmo do homem em sentido universal. Qualquer que seja nossa compreensão da origem dos mitos, é bem provável que esta origem não seja única, nem sistemática, envolvendo múltiplos acontecimentos e compreensões que dão luz à palavra e que podem variar segundo os povos, as épocas, os assuntos, os contadores, os poetas, o acaso... Qualquer que seja a compreensão dos meios e procedimentos causadores dos mitos, sempre concordamos que estes traduzem uma verdade, uma realidade, à qual poderíamos aceder por meio da interpretação. Também concordamos muito facilmente que os mitos são alegorias, ou seja, formas de dizer o real e verdadeiro alteradas por procedimentos poéticos de adorno – em especial, pela metáfora. Somente as crianças, que ainda não distinguem a fantasia da realidade, e pessoas ingênuas, como as que confundem atores com personagens, compreendem o mito tautegoricamente, ao pé da letra, ignorando ou desprezando por completo qualquer relação de representação. Mas, o que raramente percebemos (porque o mais difícil é perceber-se a si mesmo) é que, seja a compreensão tautegórica do ingênuo, seja a compreensão alegórica, e sobretudo esta, ambas fazem parte do nosso modo ocidental de compreender e lidar com a palavra.

Quando apresentamos de forma concentrada o mito de Europa, citamos, quase de raspão, um comentário de Heródoto de Halicarnasso, historiador do séc. V a.C. Onde, no mito, figurava Zeus metamorfoseado em touro branco, Heródoto simplesmente diz "alguns helenos" e, mais adiante, "esses helenos deveriam ser cretenses" (*Histórias*, I, 2).

Comparemos, primeiro, esta passagem com um poema que versa sobre o mesmo tema: a ode anacreôntica "Para Europa"[1]. Talvez, mas isto pouco importa, esta não seja de autoria do célebre poeta lírico da Jônia do século VI, mas de algum poeta do período alexandrino (também chamado de período helenístico) inspirado no mestre, com o mesmo metro heptassílabo, e a expressividade do tom voltado para situações pessoais, característico de Anacreonte. Em todo caso, possui o caráter e a forma de linguagem que queremos investigar e comparar. Mesmo que seja um poema posterior cronologicamente às *Histórias*, serve de indicação para o modo de expressão imagético da palavra mítica, o qual não deixa de vigorar só porque o conhecimento tenha privilegiado outras formas de "verdade".

As palavras "δοκεῖ" e "μοι" (que traduzi por "me parece"), próprias da poesia lírica pessoal, são, neste poema, pontuações orais de um adulto que apresenta o mito a um jovem. Esta situação não é descrita, mas sutilmente insinuada pelo vocativo "ὦ παῖ", literalmente: "ó, criança" mas, por fidelidade à situação, traduzido para "meu jovem". Interessa-nos, especialmente, esta forma, por assim dizer, "íntima", quase sem distância, com que esta ode se refere ao mito, à qual já se contrapunha a forma interpretativa que se apresenta em Heródoto. Tomemos este poema como um "vestígio", uma "pista" do mito, ou melhor, dos mitos (porque a tradição oral é, por sua natureza, sempre múltipla e variante), como se, depois de séculos, passada de boca a ouvidos, parte da palavra pronunciada se cansasse e deitasse para repousar na página confortável de um poeta.

Prestemos atenção ao poema, em suas palavras e nas imagens que estas proporcionam[2]:

ΕΙΣ ΕΥΡΩΠΗΝ

Ὁ ταῦρος οὗτος, ὦ παῖ,
Δοκεῖ τις εἶναι μοι Ζεύς.

Φέρει γὰρ ἀμφὶ νώτοις
Σιδονίην γυναῖκα·
Περᾷ δὲ πόντον εὐρῦν,
Τέμνει τε κῦμα χηλαῖς.
Οὐκ ἄν δὲ ταῦρος ἄλλος
Ἐξ ἀγέλης ἐλασθεὶς
Ἔπλευσε τήν θάλασσαν,
Εἰ μὴ μόνος γ' ἐκεῖνος

PARA EUROPA

Este touro aí, *meu jovem*,
o qual me parece ser Zeus.
Pois leva em torno ao dorso
uma donzela sidônia[3];
Para além da vasta *arrebentação*, porém,
também corta as ondas com os *cascos*.
Nenhum outro touro
de *manada* inferior
tem enfrentado o *mar alto*,
senão somente *aquele*.

Temos, nesta ode, dois planos distintos de representação fundidos numa única narrativa descritiva, duas imagens dinâmicas, por assim dizer, uma dentro de outra. A mais evidente é a imagem do conteúdo da narrativa mítica: o touro cortando a arrebentação em direção ao alto mar, com a donzela nas costas. A outra, como que emoldurando a primeira, é a imagem do adulto narrando a um jovem o mito. É uma cena menos evidente porque depende menos do significado das palavras que da diferença entre os fatores[4] da comunicação ali evidenciados. Ao usar o vocativo "meu jovem", mostra-se o *destinatário* da mensagem (o jovem), e o uso do verbo declarativo na primeira pessoa, "me parece", mostra o seu *remetente* (o narrador – "eu"). Essa é uma ode lírica justamente por esta segunda imagem que torna íntima e pessoal a apresentação do mito. Essa intimidade pessoal aparece, também, na inserção de comentários à simples imagem descrita (ao mito): "Este touro me parece ser Zeus" e "Nenhum outro de manada inferior senão somente aquele". Mas, o mito mesmo não deixa de ser narrado em sua integridade mítica, quer dizer, na concretude simples de sua imagem. Esta é clara e sem discussão, ainda que possa parecer absurdo que um touro singre as ondas em direção ao alto mar. Mas, certamente, não é absurdo que um adulto conte essa história a um jovem; ao contrário, absurdo seria se usasse uma linguagem historiográfica em vez de mítica, privilegiando a articulação de causas em vez da simples imagem. Esta é a delicada sobriedade da ode. Mas, se é sóbria na parcimônia com que diz a cena, por outro lado, é luxuriosa nas insinuações pelas quais convida o leitor a tornar-se um cúmplice *voyeur* de uma sedução erótica.

Se espiarmos com malícia o vocabulário, lembrarmo-nos da temática erótica das odes anacreônticas, repararmos que o rapto de Europa é uma excelente imagem de sedução

e conhecermos um pouco da pedagogia grega, tão bem encenada nos diálogos platônicos, podemos concluir que o jovem é mais do que uma simples criança, o adulto certamente não é um pai e a imagem mítica não está numa historinha de acalanto.

Podemos perceber um pedagogo apresentando o mito do rapto de Europa para seduzir e ilustrar um jovem efebo dentro de uma *paidéia* erótica. Pela força imagética e pelo uso de uma expressão indicativa (Ὁ ταῦρος οὗτος, "este touro aí") é de se supor que o pedagogo aponta para uma imagem, um quadro ou afresco que está diante deles. Possivelmente o afresco estaria na parede de uma casa de termas e a donzela pintada, quem sabe, não seria uma concubina prendada. Estes detalhes são conjecturas menores; importa-nos perceber que o adulto resgata os termos principais do mito a partir de uma imagem visual. Mesmo que o interesse interpretativo deste adulto seja outro, e claro está que ele interpreta sensualmente a imagem a favor de sua sedução, em todo caso fica evidente a relação quase imediata entre a sensação visual da figura apontada e os termos imagéticos do mito. É de se refletir sobre os suportes primeiros para a transmissão de culturas que são os mitos orais e também as representações (mitos?) visuais. A graça maior da ode que vimos e ouvimos é que ela nos dá acesso ao mito justamente por meio do que nele é primeiro e fundamental: a experiência sensorial da imagem.

Para uma versão historiográfica

O extraordinário, porém, da versão historiográfica do mesmo rapto de Europa, que encontramos em Heródoto, é que ela não despreza o relato mítico como se a fábula fosse uma mera invenção dos poetas, mas trata-a como fonte, quer dizer, indício verdadeiro de um fato realmente acontecido. O extraordinário é que, de algum modo, para ele, o mito insinua uma verdade, pelo menos como versão que alguns transmitem de fatos ocorridos. Digamos que, para Heródoto, o mito guarda uma verdade, mas esta precisa ser interpretada: é preciso fazer uma investigação (história) acerca dela. A palavra mítica é verdadeira, mas não o suficiente. A linguagem ocidental, neste momento de decisão, não despreza o mito, mas desloca-lhe o valor de verdade. A verdade não mais está na pura expressão da imagem, mas na sua crise, no olhar reflexivo que, vendo o mito como imagem, pergunta: imagem de quê? Donde provém, de que realidade nasce a imagem do mito? A insuficiência da imagem é sua queda desde uma crise. Crise (κρίσις) quer dizer discernimento, no caso, a separação entre a imagem e sua verdade. A imagem é desdobrada ou refletida, por isso já não aparece como pura imagem-coisa, mas como imagem da coisa. A coisa da imagem (a sua verdade) é o que dela (imagem) se interpreta. A história (investigação) é a interpretação da imagem, é a sua verdade refletida, desdobrada, criticada, decidida ou decaída. É neste movimento que se orienta o sentido Histórico de nossa Tradição Ocidental. Nossa História nasce da crise do mito, nossa compreensão de realidade, enfim, nossa palavra e mundo vigem em meio e desde a crise.

Segundo Heródoto, para "que os acontecimentos dos homens não venham a ser *apagados pelo tempo*, nem [...] passem *sem glória*", é preciso proceder uma "*demonstração da investigação*", tal *demonstração* (ἀπόδεξις – apódexis) realiza-se como *logografia*, e a *investigação* (ἱστορία – historía) investiga e almeja encontrar a *causa* (αἰτία – aitía). Temos aqui uma nova forma de salvaguardar os acontecimentos do véu escuro do esquecimento. Primeiro, por transformar a oralidade do mito em palavra escrita que, gravada na página, pretende ser um vestígio (um documento?) mais firme. Segundo, porque a demonstração da

causa dá uma certa autonomia à palavra como provedora de sentido, ela depende menos da autoridade ou venerabilidade de quem a proferiu. A escrita sozinha, porém, ainda não é garantia de sanar os efeitos destruidores do tempo e do esquecimento.

Por isso, uma *demonstração* não é apenas a reprodução dos relatos, mas a *investigação* direcionada às *causas*. Aqui reside a originalidade de Heródoto, diferenciando-o dos mitólogos e genealogistas que o antecederam, e uma das marcas doravante do discurso fundamentado e com pretensões de verdade, próprio do Ocidente. A atitude de Heródoto é, na explicitação de seu movimento interpretativo, um convite efetivo à nossa própria interpretação – ao pensamento que desperta o sentido da palavra. Nisto consiste o essencial de uma investigação direcionada às causas.

Em busca das causas – os raptos de mulheres

O que entende Heródoto por "causa", isto para quê se dirige a investigação? "Causa", αἰτία, provém do verbo αἰτέω, "requisitar". A investigação do que requisita o surgimento de um fato é que instaura o modo científico da historiografia ocidental. Não basta narrar ou relatar os acontecimentos; é preciso compreendê-los: ver o que os requisita, o que os chama a ser. Mesmo que a causa seja desdobrada de forma narrativa e cronológica, quase aos moldes de um relato genealógico familiar, a orientação do fio condutor da investigação é sempre a determinação e elucidação dos acontecimentos. A investigação das causas é uma busca do sentido. Onde estará o sentido dos acontecimentos? Onde mais, se não no lugar mesmo em que vige o sentido? Na compreensão que os homens cultivam, nas relações, diferenças, nos valores e razões em que civilizações se produzem, e se encontram, e se confrontam! Por isso, Heródoto, para investigar as causas da guerra entre helenos e bárbaros, não narra apenas os acontecimentos que precedem e conduzem à guerra e os feitos na guerra mesma. Heródoto cuida, antes disso, de percorrer e trazer ao texto a cultura, o modo de ser e compreender dos povos envolvidos. É fundamental para ele, por exemplo, distinguir a condição de homens livres dos gregos frente à servidão dos exércitos persas. Porém, ainda antes de sua pesquisa de campo, antes de empreender o relato de suas viagens, do que "ele mesmo sabe" porque viu[5] nas diversas regiões em que esteve e, sobretudo, nos diversos santuários, oráculos e templos que consultou[6]. Antes dessa investigação, desse "trabalho de campo" do historiador, Heródoto nos apresenta os primeiros indícios (σημήνας), os primeiros vestígios que o conduziram à investigação. Estes vestígios são a produção, por excelência, da compreensão dos povos: as suas palavras, os seus mitos. Heródoto os apresenta, simplesmente, como "o que dizem os persas e os fenícios", na forma de testemunhos interessados (posto que partem de partes envolvidas no conflito). São as histórias dos raptos de mulheres, que povoam diversos mitos, ou de origem de linhagens nobres, ou de conflitos entre povos.

Heródoto narra dois raptos de mulheres gregas (Io e Helena) pelos bárbaros, e dois raptos de mulheres bárbaras (Medéia e Europa) pelos gregos – com direito a uma segunda versão do rapto de Io. Estes mitos servem de estofo a diversas apropriações literárias da poesia épica, lírica e trágica, dentre as quais muitas chegaram até nós e povoam nosso imaginário clássico. Mas, e aqui reside o mais extraordinário da apresentação destes mitos por Heródoto, ele não os cita na forma imagética tradicional do mito, e, sim, na forma de

fatos ocorridos, i.é., na forma própria de um relato histórico. Já nos apresenta os mitos traduzidos e interpretados, sem sequer aludir a esta sua operação interpretativa. Vejamos a sua enxuta versão do rapto de Europa (*Histórias*, I, 2):

> [...] μετὰ δὲ ταῦτα *Ἑλλήνων τινάς* (οὐ γὰρ ἔχουσι τοὔνομα *ἀπηγήσασθαι*), *φασὶ* τῆς Φοινίκης ἐς Τύρον προσσχόντας ἁρπάσαι τοῦ βασιλέος τὴν θυγατέρα Εὐρώπην. *εἴησαν δ' ἂν οὗτοι Κρῆτες*. [...]
>
> [...] Depois disso, *disseram* que *alguns helenos* (eles[7] não tinham o nome quando *contaram*), ao desembarcar em Tiro, na Fenícia, raptaram a filha do rei, chamada Europa. *Seriam estes de Creta*.[...]

Podemos pensar em pelo menos três hipóteses para as razões que levaram Heródoto a esta atitude de transformação da palavra. Primeira: de fato ele escutou uma versão paralela ou anterior aos mitos que falava diretamente dos acontecimentos. Esta hipótese é a mais improvável, porque a versão foi *contada*, e não *escrita*, como atesta a imprecisão do relato reportado ("eles *não* tinham o nome quando *contaram*"); e sabemos todos, por experiência, desde as brincadeiras de infância, que versões orais se alteram a cada passo e somente se consolidam (o quanto é possível para um mito consolidar-se), quando atingem uma forma imagética mais expressiva e, portanto, melhor memorizável (como, por exemplo, um Touro branco...). Segunda hipótese: os que contaram a Heródoto fizeram a interpretação do mito, o que não resulta muito diferente da terceira hipótese: Heródoto mesmo fez tão naturalmente a interpretação que nem deu conta de referir-se a ela. Por que a naturalidade da interpretação? E por que a interpretação? A naturalidade atesta a proximidade dos mitos e o hábito de compreendê-los como linguagem de conhecimento e verdade. A interpretação é requerida pela estrutura formal da investigação de Heródoto – que já vê a palavra como *vestígio* (σημεῖον) dos acontecimentos. A palavra mítica ainda é suficientemente forte para servir de fonte à investigação, mas a imagem mítica se mostra distanciada e insuficiente para dar conta dos fatos e acontecimentos dos homens. O Historiador ouve atentamente o mito, mas reage inquisitivamente – perguntando pelas causas dos eventos e, mesmo que de modo implícito, pelas causas do relato mítico dos eventos.

Para nós, que estamos mais interessados nas transformações que se operam nas palavras, é importante tornar explícita tanto a causa do relato mítico, quanto a causa do relato da investigação historiográfica. E, sobretudo, entender, o mais concretamente possível, como um evento pode dar voz a formas de linguagem diferentes, com valores de verdade que se modificam e, deste modo, constroem a História do Ocidente. Por que e como a mesma princesa Europa pode ser raptada por um touro branco e este touro ser interpretado como "alguns helenos [...] de Creta"?

Devemos, porém, ao responder, esquivar-nos à tentação de um vício interpretativo. Não podemos pensar que o touro branco seja originalmente uma alegoria dos guerreiros cretenses. Seria supor que o relato histórico precede o mítico – o que já vimos nitidamente ser uma inversão do processo de transformação da palavra. As interpretações alegóricas surgem no chamado período helenista, especialmente a partir da chamada "Escola de

Pérgamo", no século II a.C., quando os discursos histórico, científico e filosófico já estão mais do que consolidados como linguagens privilegiadas da Verdade e orientam também a interpretação das poesias.

A metamorfose de Europa

O melhor indício para interpretar o "touro branco" como "helenos cretenses" surge primeiro dentro do próprio relato mítico. O touro branco que nada sobre as ondas – este elemento imagético extremamente forte e extraordinário – é o resultado de uma *metamorfose* divina. Zeus, em suas investidas adúlteras ante as donzelas mortais, não pode presentar-se sob seu aspecto essencial: como fulminante raio. A única vez que assim se presentou, forçado por um juramento à amante, sugerido insidiosamente por Hera, a esposa enciumada, a única vez que assim fez, incinerou aquela amante – Sêmele, mãe de Dioniso – em seu ardor divino. Zeus só pode presentar-se metamorfoseado: em touro, em cisne, em chuva dourada... Zeus não pode mostrar-se a si mesmo como ele mesmo, só pode presentar-se por *sinais*, por *signos*. Meditemos com seriedade o que o mito, sutilmente, insinua sobre si mesmo, sobre a *palavra* que, ela também e sobretudo, é *signo*. A palavra é signo que mostra o que, sem ela, não aparece. A função significante da palavra é, ela mesma, uma *operação metamórfica*[8] – operação em que o acontecimento vem à forma. Operação que conforma o signo como aquilo que assinala e aponta (δείκνυμι) para aquilo donde ele provém: o seu significado, o seu sentido. Podemos chamar tecnicamente a estrutura concreta que guarda esta operação metamórfica de "apodigma". Conceito cujo sentido etimológico é bem definido por Tânia Jatobá:

> A palavra *apodigma* é formada pela preposição grega *apò* e o verbo *deìknymi*. *Apò* significa origem, proveniência, dependência; o verbo *deìknymi* indica o processo de mostrar, fazer ver [...] *Apò-deìknymi* quer dizer "imitar", "copiar", mostrar a origem, exibir a proveniência. Assim sendo, em *apodigma* concentra-se o vigor do movimento que faz aflorar o que é originário. E o originário da figura, o que unifica as diferenças que a compõem é a forma lógica, a qual possibilita a configuração idêntica do fato e da figura.
>
> O *apodigma* é a figura enquanto um processo, enquanto uma estruturação capaz de repetir-se infinitamente em sistemas compostos por elementos os mais diversos Desse modo, a compreensão do *apodigma* assenta, basicamente, no seu caráter isomórfico, naquela estrutura originária capaz de subordinar as várias figuras do mesmo fato (Jatobá, 1976, p. 48).

O apodigma é o elo entre diversos signos de mesma proveniência. É em sua direção que podemos perceber o sentido das metamorfoses da palavra e sublinhar seus momentos decisivos. Na busca de uma maior aproximação do apodigma, ou do processo concreto de significação de uma palavra, usaremos alguns princípios básicos, extraídos do chamado "método ideogrâmico de construção poética[9]". A razão é simples: trata-se de extrair as vantagens extraordinárias da experiência funcional semântica da escrita ideogrâmica chinesa, cuja característica própria está

em remeter o traço significante do grafema diretamente ao perfil de uma coisa ou idéia em sua maior concretude. Vejamos rapidamente esses princípios:

1. Máximo de concisão: condensação do maior grau de significação com um mínimo de elementos significantes. Este princípio nos aponta para a origem de um signo.

2. Máximo de concretude – o apodigma é o mais próximo da experiência dos acontecimentos. Todo conceito abstrato deriva de elementos e relações concretas. O vetor histórico das línguas tem origem em relações as mais concretas e caminha para conceitos mais abstratos e universais[10].

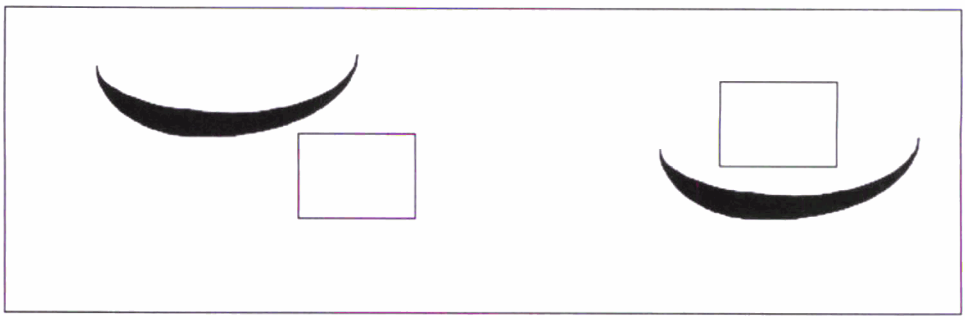
3. Máximo de sentido (sensação) – o mais próximo do apodigma deve ser o mais imediatamente percebido. Deve gritar à sensibilidade. A percepção estética é o ponto de partida para o conhecimento e a palavra. (a forma lógica, de que fala Jatobá, não deve ser uma relação vazia, mas a forma originária de uma relação estética).

Munidos desses princípios, analisemos as versões do rapto de Europa, a mítica e a historiográfica. Vemos que divergem primeiro quanto à natureza do raptor: ou bem Zeus transformado em Touro branco, ou bem helenos, provavelmente de Creta. Vejamo-los, cada um. Zeus mesmo não aparece, somente seu signo resultante da metamorfose (no mito), ou o povo que o cultua (na historiografia). Se não se mostra, fere o terceiro princípio e devemos deixá-lo de lado, em nossa busca do apodigma. Por outro lado, "Alguns helenos de Creta", além de ser expressão indeterminada pelo pronome indefinido, supõe as idéias mais abstratas de povo e região, portanto fere os dois primeiros princípios. Evidentemente, a expressão "Touro branco" é concisa, extremamente concreta e grita aos sentidos. É esta expressão que vai orientar-nos para uma aproximação do apodigma e dos modos processuais das metamorfoses da Palavra.

Ideogramicamente podemos concentrar a palavra-signo "Touro" num único traço, mimetizando seus chifres:

Já a palavra-signo "branco" pode ser, mais que mimetizada, efetivada por uma superfície branca qualquer, como a que observamos abaixo:

Se colocarmos os chifres *sobre* a superfície, teremos algo bem parecido com uma "pintura rupestre" de um touro branco. Se, por outro lado, colocarmos os "chifres" *sob* a superfície, teremos então a figura esquemática de uma nau à vela. Podemos dizer que a nau e o touro são signos de mesma ordem de distância a partir de um dado percebido pela vista:



Podemos, a partir disso, montar alguns "silogismos poéticos" cujas premissas são semelhanças e as deduções, analogias:

As semelhanças:

chifre = casco;
couro = vela.

Esta semelhança entre os cascos das naus antigas e os chifres de bois, evidente nas representações pictóricas dos vasos, também é atestada em Homero quando este usa para as naus aquéias um mesmo epíteto usado para caracterizar os touros "de chifres aprumados" (ὀρθοκραιρον); na *Ilíada* (18, 3) ele diz νέων ὀρθοκραιράων para caracterizar suas proa e popa levantadas (Cf.. Liddell & Scott, 1968, p.1249).

As analogias:

chifre sobre as ondas => touro que nada (fato sobrenatural);
ou: casco sobre ondas => nau (fato normal);
couro branco => touro extraordinário (sobrenatural);
ou: vela branca => nau de homens (normal).

E, como das semelhanças, desdobradas em analogias, podemos inferir então uma nova semelhança (menos evidente, mas aqui deduzida):

Touro branco enfrentando o mar alto (fato sobrenatural de um ente extraordinário) = nau de vela branca cortando as ondas com o casco (fato normal de um artefato humano).

Temos duas interpretações, quase que imediatas, a partir dos mesmos traços imagéticos – ou, mais precisamente, duas construções significantes a partir de um suposto idêntico apodigma. Ou bem, "um touro branco enfrentando o mar alto" – uma imagem extraordinária, a partir da qual o mito já está estruturalmente formado. Um tal touro, belo e com pode-

res extranaturais já aponta para a metamorfose divina para ter sentido; como diz Anacreonte: "Este touro aí [...] me parece Zeus. Nenhum outro touro [...] tem enfrentado o mar alto, senão somente aquele". Ou bem, temos simplesmente: "uma nau de vela branca cortando as ondas com o casco", um acontecimento de ordem humana, um fato histórico.

O poema lírico de Anacreonte, também, a seu modo, dá margem a uma reflexão, a partir das duas imagens que suscita: a do mito e a da narração do mito, como vimos. Além de opinar sobre a transformação de Zeus em touro, o narrador ainda diz ser este touro diferente de qualquer "outro touro de *manada* inferior", a palavra "manada" quando no plural (ἀγέλαι) denominava, em Esparta e Creta, grupos de jovens adolescentes, especialmente em idade de instrução militar. Rapazes que integravam também as expedições de conquista e colonização, em que o prêmio maior – o butim das praias conquistadas, costumava incluir as raparigas estrangeiras, como bem atestam as várias versões de raptos de mulheres, apresentados como causas de guerra por Heródoto. Também a imagem dos cascos do touro lembra o casco do navio (mesmo que no grego não haja a homonímia que torna isso ainda mais evidente em português). O poema, portanto, já deixa insinuar, pelo modo como narra o mito, a encruzilhada de versões com as quais nos deparamos.

A primeira versão, "um touro branco enfrentando o mar alto", porque lidamos originariamente com a linguagem oral, tem muito mais vigor de expressão, tem um sentido mais completo (o rapto é plenamente justificado, se foi por desejo de um deus sobrepotente), e tem mais força mnemônica e comunicativa: um evento que seja extraordinário e sensualmente poético é sempre melhor lembrado e propagado.

Já a segunda versão não apenas tem menos força expressiva, como tem também valor negativo: se o rapto foi feito por humanos é um crime. Deste modo, a expedição de Cadmo, ao encalço de sua irmã, não será apenas um resgate, mas uma expedição punitiva: um empreendimento de guerra. É a esta versão que Heródoto vai chegar, interessado nos feitos e acontecimentos dos povos – nos acontecimentos dos homens. Bruno Snell repara bem a direção deste interesse:

> Heródoto é, em geral, mais discreto em fazer intervir os deuses diretamente na História. Como historiador, procura elucidar o que aconteceu a partir de motivos humanos; eis um passo essencial do pensamento mítico para o pensamento racional (Op. cit. p. 208).

Enfatizo: Heródoto vai chegar a esta versão, não vai partir dela. A ela chegará refletindo e interpretando os dados que o mito apresenta. A versão de que "o rapto foi obra de alguns helenos, provavelmente de Creta" é uma reflexão interpretativa a partir da informação mítica de que Zeus levou a princesa para Creta, lá fundando a dinastia Minoica.

O que Heródoto faz, fundando o procedimento de investigação histórica, é levantar versões do que aconteceu para dizer o que ele mesmo sabe (οἶδα), isto é: o que ele mesmo viu. Aliás, o substantivo ἵστωρ (híston), "o que sabe", "o que conhece", do qual surge a palavra ἱστορία (historía) provém do mesmo radical do verbo ver e saber (*Fίδτωρ). Este ver do historiador tem um duplo sentido: é ver de fato os povos e as regiões, numa pesquisa etnogeográfica, mas, principalmente, ver (não apenas ouvir) e, portanto, *interpretar* o que

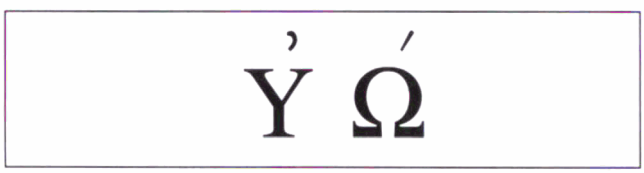
há nos relatos das suas diversas fontes: sejam mitos populares, sejam relatos dos sacerdotes (que, além da função religiosa, têm papel de guardiões das tradições e culturas), sejam textos dos antigos escritores (Hecateu, Dioniso de Mileto, Xanto, Helánico etc.), entre outras.

Mas, o que Heródoto faz, sobretudo, é deixar instaurar-se, na linguagem, a palavra de um *tempo humano cronológico* determinado desde uma *reflexão* na palavra de um *tempo heróico arcaico* indeterminado.

A guisa de ilustração totalmente supérflua, vejamos como a princesa Europa continua sensualmente explorada na poesia concretista do século XX, inspirada em um excerto do poema épico "Os Peãs", de Gerardo de Mello Mourão (*O país dos mourões*, p.62 e 91):

O Nome "Europa" escrito em grego, todo em maiúsculas, sobressaindo as letras: Y e Ω.

Reparemos as duas letras em destaque, as quais, graficamente, insinuam aos olhos interessados a sensualidade do Rapto de Europa:



Com o requinte de usar o espírito sobre o ípsilon desenhando o umbigo da princesa, e o acento sobre o ômega, a ejaculação do touro.

Notas

1 - Cf. Anacreonte, 1988, p. 230, frg. 54.

2 - Grifos meus.

3 - Isto é, fenícia.

4 - Usa-se a terminologia, já clássica, de R. Jakobson. Cf. Jakobson, 1975, p. 122 e 123.

5 - οἶδα – pode ser tanto o presente de "saber" quanto o perfeito de "ver" (ὁράω).

6 - Especialmente o Oráculo Délfico, cuja conservação das narrativas e tradições culturais e cuja influência política exercida em toda a região do Mar Egeu, na Antigüidade, é notória.

7 - Os persas.

8 - Lembremos, também, que a versão clássica mais completa do mito do Rapto de Europa encontra-se na obra *Metamorfoses* de Ovídio. "Metamorfose" é como Ovídio nomeia o procedimento que instaura o extraordinário na série de mitos que ele reúne. Este extraordinário resulta das *transformações* operadas entre si pelos diversos níveis do real: o divino, o humano, o animal, o inanimado etc. É, por outro lado e de forma implícita, uma reflexão sobre o seu ato "renascentista" de trazer (e transformar) os mitos gregos arcaicos para a cultura latina em seu augusto apogeu no séc. I. Mereceria um estudo aprofundado esta pluralidade de "renascenças", as quais constituem os momentos mais decisivos e revigorantes para a Tradição da Cultura Ocidental.

9 - Cf. Pound, 1990 e Campos, 1994.

10 - Cf. o capítulo "A concepção do Homem em Homero" da obra de Snell, já mencionada (Snell, 1992, p. 19 ss.)

Referências bibliográficas

ANACREONTE. *Greek Lyric.* Cambridge: Harvard Un. Press, 1988 (Ed. D. Campbel).

_____. *Odes.*Trad. de A. Cousin. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale* (2v.). Paris: Éditions Gallimard, 1992.

CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma.* São Paulo: Edusp, 1994.

DE SOUZA, E. *Mitologia.* Brasília: Ed. UnB, 1980.

HERODOTE. *Histoires.* Paris: Les Belles Lettres, 1948 (Ed. Ph.E.Legrand).

HERÓDOTO. *História.* Trad. de M. G. Koury. Brasília: Editora da UnB, 1988.

HERODOTUS. *Historiae.* London: Harvard University Press, 1990 (Ed. Godley).

HOMER. *Opera* (v.3 e v.4). Oxford: Clarendonian Press, 1990 (Ed. Allen).

HOMÈRE. *Iliade.* Paris: Éditions Gallimard, 1987 (Ed. P.Mazon).

_____. *Iliade.* Paris: Librairie Hachette (Ed. A.Pierron), s/d.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação.* Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

JATOBÁ, T. *O princípio metafórico da linguagem: o apo-digma.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 45/46, 1976.

LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. *Greek-English Lexicon.* Oxford: Clarendonian Press, 1968.

NESTLE, W. *Die Vorsokratiker.* Jena: E.Diederich, 1908.*Historia de la Literatura Griega.* Trad. De E. Echauri. Barcelona: Labor.

PLATO. *Opera omnia.* Oxford: Clarendonian Press, 1907, 1987 (Ed. J. Burnet).

POUND, E. *A arte da poesia (ensaios escolhidos).* Trad. de H. L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *ABC da literatura.* Trad. de A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

SANTORO, F. *Poesia e verdade – interpretação do problema do Realismo a partir de Aristóteles.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

SNELL, B. *A descoberta do espírito*. Trad. de A. Morão. Lisboa: Ed. 70, 1992.

SANTORO, Fernando. Les rapts d'Europe: pour une perception imagétique du passage du mythe au logos. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 109-121, 2000/2001.

RÉSUMÉ: Nous proposons l'hypothèse selon laquelle l'historiographie et d'autres genres de récit logographique se développent sur une démarche interprétative des images véhiculées oralement par les mythes. Cette hypothèse est développée et exemplifiée par la comparaison entre la version historique d'Hérodote et la version lyrique d'un poème en style anacréontique, qui racontent le même évènement: le rapt de la princesse Europe. Leur comparaison est menée suivant l'analyse de différentes interprétations, tout aussi cohérentes selon leur contexte sémiotique, produites d'après une même image. Pour extraire l'image essencielle d'où les versions sont produites, on utilise la méthode idéogrammique de construction poétique. Nous concluons que les images mythiques précèdent les images historiques et qu'elles s'approchent d'avantage de la perception des faits, même quant elles sont trop fabuleuses.

MOTS-CLÉS: mythe; image; histoire; logos; Herodote.

Agradecimentos

À Fundação Universitária José Bonifácio (FUJB)

Pastores e trabalhadores agrícolas na Ática nos períodos arcaico e clássico

ANDRÉ LEONARDO CHEVITARESE
Departamento de História
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: Partindo de uma discussão do conceito de camponês, pretende-se analisar o espaço rural ático nos períodos arcaico e clássico, tendo como fio condutor as figuras do pastor e do trabalhador agrícola.

PALAVRAS-CHAVE: *Khóra* Ática; camponês; pastor; trabalhador agrícola.

Partindo das definições de Rodney Hilton, Geoffrey de Ste. Croix (1983, p. 210-211) caracteriza camponês e campesinato a partir de sete pontos básicos:

1. Os camponeses (principalmente cultivadores), sejam eles proprietários ou não, possuem os meios de produção agrícola pelos quais subsistem. Eles proporcionam a sua própria manutenção através de seus esforços produtivos e coletivamente eles produzem mais do que o necessário para a sua própria subsistência e reprodução;

2. Eles não são escravos;

3. A maneira pela qual eles ocupam a terra pode variar significativamente: eles podem ser proprietários independentes, arrendatários ou inquilinos;

4. Eles trabalham suas propriedades essencialmente como unidades familiares, basicamente com o trabalho familiar, porém ocasionalmente com o uso restrito de escravos ou de trabalho assalariado;

5. Eles estão normalmente associados em unidades maiores do que a família, comumente em aldeias;

6. Os trabalhadores dependentes (tais como artífices, trabalhadores ligados à construção ou transporte e mesmo pescadores) que têm suas origens e permanecem entre os camponeses podem ser eles próprios considerados camponeses;

7. Eles sustentam as classes sobrepostas pelas quais são explorados em maior ou menor graus, especialmente os donos de terra, usurários, habitantes da cidade e os órgãos do Estado, aos quais eles pertencem e nos quais podem ter ou não direitos políticos.

Os sete pontos esboçados acima podem ser aplicados aos *ágroikoi* áticos. Estes pontos permitem estabelecer algumas importantes observações. Elas serão discutidas em separado, mantendo a ordem dos tópicos esboçados acima.

Quanto à participação coletiva dos camponeses produzindo mais do que o necessário para a sua subsistência e reprodução (primeiro ponto), encontra-se uma idéia rapidamente levantada pelo autor, mas que, infelizmente, não conhecerá aprofundamento posterior ao longo da sua obra. De Ste. Croix (1983, p. 186) fala sobre um tipo de assistência mútua envolvendo os agricultores. Os seus exemplos, no entanto, advêm basicamente do mundo romano. Apesar da documentação antiga grega ter produzido poucos casos sobre este tipo de ajuda, o autor praticamente os ignorou. Eles estão associados com as regras da boa vizinhança, da solidariedade e da reciprocidade (Chevitarese, 1998, p. 49-52).

Acerca das variações significativas na forma de o camponês ocupar a terra, podendo ele ser proprietário independente, arrendatário ou inquilino (terceiro ponto). Muito embora este item englobe perfeitamente bem a condição do camponês frente à terra, convém enfatizar que no caso ateniense, em particular, no período clássico, o *ágroikos* caracterizava-se marcadamente por ser proprietário fundiário (Wood, 1989). O autor deste artigo conhece apenas um caso, em toda a documentação antiga grega, de o camponês ser um inquilino. A referência em questão aplica-se a um meteco (Chevitarese, 2001, p. 83-89, em especial p. 88). Este dado não é garantia, pelo fato de ser único, de que se trata de um caso raro e isolado.

De Ste. Croix (1983, p. 53, 115, 134) parece suficientemente convencido que o camponês conta basicamente com a mão-de-obra da sua própria família para realizar as diferentes atividades agrícolas (quarto ponto). Isto não implica, na visão do autor (1983, p. 114, 144, 505), que o trabalho escravo não estivesse presente na agricultura. Ele irá insistir (1983, p. 112-116, em especial p. 114-115) que este tipo de mão-de-obra é característico dos médios e, principalmente, dos grandes proprietários fundiários atenienses, estes últimos, vistos como absenteístas. Muitos deles irão ter supervisores (*ephítrophoi*) que podem ser escravos, libertos (1983, p. 140, 145, 180, 505) ou mesmo cidadãos (1983, p. 181-182). De Ste. Croix constata, por outro lado, que o trabalho assalariado livre era pouco importante na Antigüidade e, particularmente, no mundo grego. Ele mostra (1983, p. 112, 113, 179, 217, 505) que o seu emprego estava quase que restrito à época de pico na agricultura, caracterizando este tipo trabalho como sazonal. Das questões tratadas por De Ste. Croix neste ponto, duas precisam ser vistas com uma certa cautela: de imediato, o papel da escravidão agrícola. De fato, o autor tem razão quando associa este tipo de escravidão aos médios e grandes proprietários fundiários. As evidências documentais acerca das atividades desempenhadas pelos escravos nas terras dos atenienses não são especificadas, salvo, porém, em uma única ocasião[1]; a segunda questão diz respeito ao binômio pico agrícola / trabalho assalariado livre. Considerando que a agricultura ática apresentava ao longo do ano vários picos agrícolas, onde a mão-de-obra livre era altamente exigida, o camponês e a sua família, além trabalharem na sua própria terra, podem ter encontrado oportunidades de trabalho nas propriedades fundiárias dos ricos. Esta atividade paralela permitiria à família camponesa complementar a sua renda (Chevitarese, 1998, p. 52-56). Esta segunda questão sugere, portanto, a necessidade de inclusão de um ponto a mais na definição de Rodney Hilton, qual seja: os camponeses podem ser utilizados (como foram na *pólis* ateniense) como trabalhadores assalariados, nas épocas de pico agrícola, nas propriedades fundiárias dos ricos.

Sobre a vida do camponês na aldeia (quinto ponto), apesar de reconhecê-la como a unidade característica da *khóra*, De Ste. Croix infelizmente não dá detalhes da sua importância para a sociedade políade grega, nem discute o papel que ela desempenhou na forma-

ção sócio-política e econômica do cidadão camponês. Constata-se, uma vez mais, a sua opção (de Ste. Croix, 1983, p. 221) em discutir um determinado problema sob a perspectiva da cultura romana, no caso específico, o papel das *kómai* no Baixo Império. Os dois pontos não aprofundados pelo autor situam-se hoje, na historiografia antiga grega, como altamente polêmicos. De imediato, questiona-se o lugar de residência do camponês: ele habitaria na aldeia ou na sua propriedade rural? Esta questão remete para o tipo de assentamento rural ático: disperso ou nucleado? Estas duas questões recebem tratamentos diferenciados na historiografia. O próprio autor deste artigo buscou, recentemente, interferir neste debate, assumindo não um dos lados da polêmica, mas propondo a coexistência dos dois modelos de assentamentos rurais na Ática[2]. A discussão sobre o tipo de assentamento – fosse ele nucleado, disperso ou mesmo ambos concomitantemente –, aponta para uma outra questão: como se daria a participação política do cidadão-camponês na *pólis* ateniense? Muito embora o material que permita ao pesquisador responder esta questão seja altamente fragmentário, é possível compreender como se deu esta participação, bem como as relações envolvendo os espaços urbano e rural na Ática (Chevitarese, 1999a, p. 91-114). Estes dados sugerem um adendo no quinto ponto proposto por Rodney Hilton: apesar de os camponeses estarem associados em unidades maiores do que a família, comumente em aldeias, eles não precisam habitar, de forma permanente, nas *kómai*.

Verifica-se, por fim, a constatação do autor (1983, p. 42-46, 114-120, 211) de que os camponeses foram explorados pela classe proprietária (sétimo ponto). De Ste. Croix (1983, p. 141, 213) chama atenção, no entanto, para o fato de a democracia ateniense ter desenvolvido mecanismos que atenuaram e, ao mesmo tempo, protegeram os cidadãos mais humildes (os próprios camponeses estariam aí incluídos) da ação dos cidadãos mais ricos. Estes mecanismos suavizaram, mas não impediram que a exploração ocorresse nas muitas relações existentes na *pólis* grega, entre as quais, destacam-se: cidade / campo; cidadão rico / cidadão pobre; grande proprietário fundiário / camponês. Nestes binômios o primeiro elemento obteve larga vantagem sobre o segundo (1983, p. 13, 112-113, 134)[3].

Definido conceitualmente o camponês e, em particular, a sua utilização para o caso antigo grego, buscar-se-á aplicá-lo (enquanto instrumento de análise) em dois grupos específicos de habitantes rurais: o pastor e o trabalhador agrícola. Antes, porém, de uma análise detalhada enfocando estes dois habitantes do espaço rural ático, seria oportuno inserir alguns dados introdutórios acerca do tratamento dispensado pela documentação antiga grega ao camponês.

Verifica-se, na documentação, uma posição extremamente preconceituosa na hora de descrever o rústico. Ele é apresentado como sendo um homem grosseiro (Teofrasto. *Os Caracteres* 4,7; 4,11-12; 4,16), ignorante (Aristófanes. *As Nuvens* 627-631), desprovido de qualquer refinamento social (Aristófanes. *As Vespas* 1120-1537), que não gosta de política e que procura se manter distante das novidades e dos costumes da *ásty*, por acha-los muito diferentes do seu campo (Teofrasto. *Os Caracteres* 4,8; Aristófanes. *Os Acarnenses* 33-39; *As Nuvens* 43-52. 372). Aristóteles (*A Política* 1328b 40-1329a 2, 1329a 25-27, 1330a 26-27) chega mesmo a afirmar que os agricultores (*georgoí*) não deveriam ser considerados cidadãos, mas, escravos. Esta caracterização deve ser vista com cautela, na medida em que os responsáveis por estabelecê-la são autores oriundos das camadas mais abastadas da po-

pulação, muitas vezes situados no espaço urbano, o que não quer dizer que eles não tivessem interesses na *khóra* ática.

Deve ser observado, no entanto, que os textos antigos e as imagens dos vasos áticos apresentam sempre o camponês envolvido em algum tipo de trabalho, sugerindo que a sua vida fosse cercada de poucos recursos, possuindo muito pouco tempo para o lazer político (Aristóteles 1318b 13, 1319a 31-32) e freqüentando as assembléias apenas quando os assuntos em pauta lhe diziam respeito (Finley, 1985, p. 119). Convém, neste momento, estabelecer aqui uma observação, qual seja: o fato de o camponês estar permanentemente envolvido com o trabalho duro e pesado não deve ser entendido, da nossa parte, como os autores antigos gregos gostariam que fossem, como um distanciamento do *ágroikos* ático da participação nos assuntos da sua comunidade – tanto no âmbito local (*dêmos*), quanto no territorial (*pólis*). Ele era dotado de um conhecimento político, o qual não foi obtido nos círculos formais e elitistas dos *kaloí k'agathoí*, mas através da sua participação efetiva nos assuntos referentes à *pólis*. Esta educação política, tão distante da vida cotidiana das sociedades contemporâneas, permitiu-lhe um engajamento nos assuntos internos da sua comunidade políade (para uma discussão, ver: Finley, 1988, p. 17-53).

Estes mesmos textos antigos deixam transparecer, também, uma interessante questão, qual seja: a reciprocidade entre os camponeses áticos, principalmente entre vizinhos, amigos e parentes (Chevitarese, 1998). Esta relação envolvia o empréstimo de dinheiro, não sendo praticamente mencionada a presença de juros, de utensílios agrícolas – tais como o arado, o cesto, a foice, o saco – e de grãos.

O pastor, sendo um homem livre (Lísias 20,11)[4], insere-se no grupo dos camponeses, já que ele apresenta algumas características comuns aos *ágroikoi*: ele proporciona a sua própria manutenção através do seu esforço produtivo e coletivo; a sua origem, inserção (sócio-política e econômica) e circulação restringem-se basicamente, mas não exclusivamente, aos limites do espaço rural onde estão localizadas as terras de pastagens (isto é, no interior da aldeia, nas fronteiras da *pólis* e nas áreas montanhosas); ele é objeto de intensa exploração não apenas pelas elites fundiárias que o mantém, através da remuneração, nos limites da subsistência, como, também, pela ótica do binômio cidade / campo, onde o primeiro elemento da relação leva enorme vantagem sobre o segundo.

A vida do pastor parece ter sido marcada por uma singularidade do resto da sociedade (Burford, 1993, p. 152-56). Este elemento singular pode ser observado na forma como ele é descrito e nas discussões políticas que lhe foram relacionadas.

Muito embora a documentação enfatize mais a criação de animais do que os próprios pastores (Amouretti, 1979, p. 155), ela o descreve como sendo portador de traços simples, com algumas peças de vestuário típicas compondo o seu visual: o gorro (ver fichas 1, 8, 9a, 9b, 10, 11, 12), o manto[5] (ver fichas 1, 8, 9a, 9b, 10, 11, 12), as peles (Teofrasto. *Os Caracteres* 4,15; Aristófanes. *As Nuvens* 72; Menandro. *Díscolos* 415), a vara (ver fichas 1, 8, 12) e um tipo de sapato muito barulhento (Teofrasto. *Os Caracteres* 4,4, 4,17). Ele pode também ser associado com ou sem o rebanho (ver fichas 1, 7, 8, 9, 12; Teofrasto. *Os Caracteres* 4,8, 4,11). Estes elementos ajudam a reforçar o quanto era simples o seu padrão de vida e a sua estreita ligação com o universo rural. Esta caraterização pode explicar, como bem observou Amouretti (1979, 155), o porquê dos historiadores não se interessarem pelos pastores.

Aristóteles (*A Política* 1291b 17-28, 1292b 25-35, 1296b 25-1297a 8, 1317b 23-25, 1318b 6-1319a 19) considera esta situação bastante interessante sob o ponto de vista político: depois de tecer um elogio à democracia dos agricultores e daqueles que possuem uma propriedade fundiária média, este filósofo constata que, no interior da comunidade agrícola, a melhor espécie de democracia é a dos pastores. Aristóteles (*A Política* 1319a 20-24, 31-38) observa que eles, por estarem dispersos ao longo do território, não possuem tempo, nem desejo de participar de uma assembléia. Aplica-se, no interior desta questão, o significativo exemplo fornecido por Sófocles (*Édipo Tiranos* vv. 1132-139). No diálogo entre os pastores, o aspecto da singularidade fica evidenciado na fala do emissário de Corinto, ele mesmo, um antigo pastor:

> "Não me admira, senhor! Mas embora ele não me conheça, eu o ajudarei a se lembrar claramente; porque eu sei bem que ele está ciente que quando ficávamos na região do Citerão, ele com dois rebanhos e eu com um, eu permaneci em companhia deste homem por três períodos de seis meses cada, da primavera até o surgimento de Arcturo; e quando o inverno vinha, eu dirigia o meu rebanho de volta para o seu estábulo e ele conduzia os dele para os currais de Laios [...]."

A passagem deixa transparecer não apenas um longo intervalo de tempo (segundo a passagem, cada período seria de seis meses) em que o pastor permanecia distante do domínio rural (Amouretti, 1986, p. 213), como também uma falta de definição clara entre as fronteiras de Corinto e Tebas (a região do monte Citerão). A mesma situação é verificada em outras áreas, como por exemplo: entre Atenas e a Beócia (o problema de Panakton) ou entre Argos e Esparta (a região de Cinuria). Esta imprecisão era um fator de tensão nas áreas fronteiriças das *póleis*, proporcionando a eclosão de muitas guerras (Platão. *As Leis* 842e-843a; Aristóteles. *A Política* 1330a 14-18; Munn and Munn, 1989, p. 73-74; Burford, 1993, p. 4, 20; Rihll 1991, p. 107). Os pastores constituíam um dos elementos responsáveis, talvez o mais importante, no acirramento das tensões e conflitos entre as *póleis* vizinhas, já que o estopim de muitas delas era a busca de terras de pastagem para os rebanhos (Platão. *A República* 373d; Sartre, 1979, p. 213-224; Burford, 1993, p. 4, 19-20, 153; Hodkinson, 1988, p. 51).

Constata-se, a partir de uma análise sistemática da documentação imagética, uma estreita relação entre a figura do pastor e a do rebanho (fichas 1, 7, 8, 9, 12). De imediato, ela pode ser vista no forte entrelaçamento existente entre o pastor, basicamente se ele for escravo, e o rebanho, já que no caso de venda ou de roubo do segundo, o primeiro normalmente o acompanharia (ver nota 4). Esta associação também pode ser evidenciada no cuidado que o pastor deve ter para com os seus animais (as fichas 1, 7, 12 deixam bem clara esta situação): ele deve ter os olhos e os ouvidos bem atentos para evitar que algum animal se afaste ou se perca do rebanho; ele também deve estar sempre vigilante para evitar que o seu rebanho sofra algum o ataque de animais selvagens. A imagem do lobo, tanto nos textos antigos (Platão. *A República* 415e-416a; Heródoto 9,93; Mainoldi, 1984, p. 130-139), quanto na própria cerâmica ática (ficha 12), representa bem os perigos que cercam o rebanho nas terras de pastagem, a maioria delas, em regiões fronteiriças e montanhosas, com muita mata

e caverna (Siebert, 1990, p. 151-161) para o predador se esconder. Platão observa que o cão é o companheiro indispensável do pastor, já que este animal vê e ouve com toda a acuidade (*A República* 404a), da mesma forma que ajuda a evitar o ataque do lobo ao rebanho (*A República* 416a, 440d; Burford, 1993, p. 155; sob o ponto de vista filosófico, a relação pastor (cão) / rebanho exalando também uma forte conotação política, ver: Chevitarese, Vieira e Moura, 1998, p. 261; para um aprofundamento desta questão, ver: Gutzwiller, 1991, p. 66-79).

O trabalhador rural é quem melhor se encaixa no grupo dos camponeses, apresentando praticamente todas as características definidas acima (ver item 1). Ele tem a sua vida atrelada à terra, fazendo com que a sua visão de mundo seja norteada pelos valores rurais. Como já foi observado (ver item 2), há uma tendência, na documentação antiga, em caracteriza-lo como um indivíduo bronco, incapaz de olhar a vida além do horizonte da sua aldeia, não devendo, portanto, ser contado entre os cidadãos.

Imagens, referentes às atividades desenvolvidas pelo trabalhador agrícola, são raríssimas na cerâmica antiga grega. Há um total de cinco cenas datadas do final do período arcaico. Todas elas estão inseridas no estilo ático de figuras negras. Uma análise, compreendendo-as conjuntamente, permite identificar dois grupos distintos nas imagens de aragem dos campos: 1. denominado aqui de padrão, refere-se aos elementos básicos ou invariáveis; 2. formado por personagens e temas que complementam o grupo padrão.

O primeiro grupo é composto por dois temas: o trabalhador que conduz os animais de tiro (fichas 18, 19, 20, 21, 22) e a junta de bois (fichas 18, 19a, 20, 22), de burros (ficha 19b) ou um cachorro (ou seriam dois cães? – ficha 21) que puxa o arado.

O segundo grupo é formado por temas complementares e variados: o semeador (fichas 19, 20, 22); outros trabalhadores rurais (ficha 19); personagens vestidos que observam todas as atividades (ficha 19); o fim da jornada de trabalho (ficha 19); e a caça ao cervo (ficha 22).

Buscar-se-á analisar a interação entre estes dois grupos, tomando como ponto de partida um exame geral das cenas contidas nos vasos áticos.

Convém estabelecer, de imediato, três observações:

1. o território ático, no período clássico, tinha uma extensão de 2600 km², dos quais mais de 1000 km² eram cobertos por montanhas. Estima-se que o total de área arável na Ática fosse de 566 a 809 km² (Chevitarese, 2001, p. 47-48);

2. o tamanho das propriedades fundiárias variava significativamente em Atenas: as terras associadas aos ricos situavam-se entre 18 e 27 hectares – não deve ser perdido de vista, porém, que essas propriedades estavam fragmentadas ao longo do território; o tamanho das terras relacionadas com os pobres girava em torno de 1,8 hectares, sendo que muitos dos *tetas* possuíam bem menos do que essa área (Chevitarese, 2001, 158-161);

3. as imagens dos vasos parecem descrever situações que perpassam o cotidiano do espaço rural ateniense, em particular, daquelas áreas mais propícias ao desenvolvimento agrícola.

Partindo destas observações, verificam-se dois aspectos significativos: as imagens trabalhadas pelos pintores como sendo típicas da paisagem rural ateniense; não obstante, o

uso de animais de tiro, do arado e de vários tipos de trabalhadores rurais deixam transparecer que elas estão associadas às propriedades fundiárias dos ricos. Estas fazendas estavam situadas nas poucas áreas de planície situadas no território ático, cujas terras eram as mais valorizadas e propícias ao desenvolvimento agrícola, em especial, à cultura dos cereais (Chevitarese, 2001, p. 53-61).

Buscando integrar os dois grupos descritos acima, constatam-se alguns elementos fornecidos pelos pintores, os quais deveriam mesmo fazer parte do ferramental e da técnica agrícola aplicados nos períodos arcaico e clássico ateniense. O trabalhador, que conduz a junta de animais, aparece em todas as imagens segurando uma vara. Ela deve ser vista como um instrumento indispensável para que ele realize plenamente a sua função. Constata-se, também, que a forma como o trabalhador segura o arado não varia nas cenas. Assim, ele sempre mantém uma das mãos no cabo do arado, enquanto que, com a outra, ele segura a vara utilizada para conduzir os animais de tiro. A maneira como se dá o atrelamento do arado à junta de animais também não muda nas cenas (para um detalhamento do arado antigo, ver: Amouretti, 1986, p. 81-93, especialmente p. 87; Jardé, 1979, p. 19-20). Quanto ao uso de cães para puxar o arado, não deve ser de todo inverossímil, conforme observou Kampmann-Platt (1939, p. 418). As implicações deste uso, porém, podem ser vistas no enorme esforço que o condutor faz sobre o arado, talvez mesmo como forma de compensar o uso de um animal não apropriado para este tipo de tarefa. O semeador, pelo menos em duas cenas, realiza o percurso no sentido inverso daquele feito pelo condutor da junta de animais (Durand, 1986, p. 182). Isto implica dizer, ele joga as sementes no sulco que foi aberto pelo arado.

A ficha 19, aquela que mais detalhes dá dos trabalhos de aragem e de semeadura dos campos, aponta a presença de outros trabalhadores agrícolas. Há aquele que se utiliza de um instrumento manual, uma espécie de picareta (Amouretti, 1986, p. 93-100, em especial p. 95; Jardé, 1979, 20). Dois personagens estão postados na frente dos animais de tiro, cabeças voltadas para trás, em direção aos animais e ao arador. Eles não realizam qualquer atividade na cana A forma como os seus braços estão representados, porém, dá a sensação de que eles estão "constante movimento". Há o que carrega fardos. Outros indivíduos aparecem vestidos na cena, em flagrante contraste com os demais trabalhadores agrícolas que estão nus. Duas possibilidades podem ser admitidas: 1) o proprietário, juntamente com os seus filhos, inspecionando diretamente os trabalhos realizados no seu campo, o que parece ser pouco provável; 2) supervisores (*ephítrophoi*) que acompanham cotidianamente os trabalhos realizados no campo, sendo os responsáveis pela ligação entre a propriedade rural e o patrão absenteísta, localizado na cidade (Chevitarese, 2001, p. 110). Esta possibilidade parece ser a mais provável. A presença da charrete, transportando duas grandes ânforas, pode sugerir uma marcação de tempo, estabelecendo o fim dos trabalhos agrícolas naquele dia. Sobre a atividade da caça – um tema por demais atrelado ao universo oligárquico – perpassar com as terras agrícolas, além de ser um tema bem desenvolvido por Xenofonte (*A Caça* 4,9; 5,12; 5,15; 5,34; 8,2; 9,17), sugere, como bem observou Durand (1986, 186), o avanço das áreas de cultivo sobre o espaço selvagem. É bastante visível, neste sentido, a ausência de uma linha demarcação separando claramente os espaços da cultura, entendido aqui como as terras agrícolas, e do selvagem, assinalado pela presença do caçador e dos animais como cervo, gafanhoto, lagartos e tartaruga.

As imagens de pastores e de aragem dos campos, quando acrescidas de outros temas presentes na *khóra* Ática – como a criação de animais –, os quais são trabalhados pelos pintores nos vasos áticos de figuras negras e vermelhas, ajudam a conhecer um pouco mais os elementos constituintes do espaço rural ateniense nos períodos arcaico e clássico.

De imediato, a presença de árvores é um indicativo, muito embora ela não seja a única (para uma discussão mais aprofundada, ver: Chevitarese, 2001, 197-245), para definir as cenas como pertencentes ao espaço rural (fichas 5, 6, 13a, 13b, 15).

O espaço rural ateniense possuía um bom número de animais de criação doméstica (Tucídides 2,14; Garnsey, 1989, p. 93), como burro, jumento e mula (fichas 15, 13a, 14, 16, 19a, 19b), touros e vacas (fichas 5, 6, 7, 12, 13b, 18, 19a, 20, 21a, 22), ovelhas, cabras e bodes (fichas 1, 2, 4, 8, 9a, 9b), porcos (ficha 17), cachorros (21b) e aves, como galináceos e gansos. Como observou Gallant (1991, p. 124), mesmo os agricultores mais pobres, se pudessem, tentariam manter umas poucas ovelhas, bodes, um ou dois burros, porcos (sobre o moderado número de porcos na Ática, ver: Jameson, 1988, p. 97) e uma junta de bois para puxar o arado.

Não deixa de ser interessante, no entanto, o fato de o cavalo não estar entre os animais mencionados acima. Esta ausência pode ser explicada pelo arreio antigo que tornava o cavalo inadequado para puxar cargas pesadas, como, também, pelo grande consumo de forragens que este animal consumia, principalmente, se comparado com os demais animais de tiro (Isager e Skydsgaard, 1992, p. 85-86). Deve ser acrescentada, aos fatores mencionados, uma interessante questão, qual seja: a manutenção do cavalo era custosa, tornando-a acessível somente aos homens ricos (Xenofonte. *O Chefe da Cavalaria* 1,9; 1,11-12; *As Rendas* 4,8; Aristóteles. *A Política* 1289b 35-36, 1321a 8-13; Tucídides 6.12,2; Aristófanes. *A Paz* 135-139; *As Nuvens* 12-35; Hodkinson, 1988, p. 63-64; Spence, 1993, p. 183, 191-193 e Apêndice 4; Chevitarese, 2001, p. 55).

A presença do burro, da mula ou da junta de bois não implicava diretamente um maior tempo de lazer ou uma diminuição do trabalho do camponês. Uma parte das suas atividades, como, por exemplo, limpeza das ervas daninhas, poda, enxerto ou a colheita, não poderia ser realizada através do emprego destes animais. Assim, no dia a dia, a enxada e / ou a picareta continuaria a ser a companheira inseparável do árduo camponês ático (Platão. *A República* 370c; Gallant, 1991, p. 124; Osborne, 1987, p. 16, 41).

A falta de pastos (Burford, 1993, p. 122, 146) e o alto preço do boi (Gallant, 1991, p. 124) podem ter tornado o custo de manutenção deste animal muito elevado, deixando apenas os médios e grandes proprietários fundiários em condições de mantê-los. A sua criação teria sido moderada em Atenas (Hodkinson, 1988, p. 65; Jameson, 1988, p. 94, 97, 99). Esta *pólis*, muito provavelmente, importava estes animais de outras regiões gregas, tais como, Beócia, Eubéia, Mégara e do Peloponeso (Jameson, 1988, p. 97).

Burros, mulas e jumentos eram usados basicamente no transporte de produtos no interior das grandes *póleis*. A mula foi também empregada nos transportes de longa distância (Isager e Skydsgaard, 1992, p. 104; para o transporte de longa distância, não especificando porém, o tipo de animal, ver: Tucídides 7.28,1; Diodoro da Sicília 12.80,3;). A junta de bois era usada com muito mais freqüência nos trabalhos pesados, como aragem dos

campos e o transporte de materiais de construção (Aristófanes. *Os Pássaros* 582; Aristóteles. *A Política* 1252b 5; Platão. *A República* 370d-e; Isager e Skydsgaard, 1992, p. 89; Jameson, 1988, p. 96).

Não apenas o trabalho agrícola e o transporte justificavam a criação destes animais. Eles eram vitais para a economia familiar. O estrume animal era de grande importância para os diferentes tipos de culturas agrícolas (Xenofonte. *Econômico* 20,10; Aristófanes. *Os Acarnenses* 1022-1026; ver, também: Hodkinson, 1988, p. 49-50; Isager e Skydsgaard, 1992, p. 111; Burford, 1993, p. 122-124, 136-137; Osborne, 1987, p. 36-37, 47), muito embora, o excremento humano também tenha sido utilizado como fertilizante pelos agricultores (Owens, 1983, p. 44-50). O gado proporcionava, além disto, a carne e o couro, os caprinos forneciam a carne e o leite, os porcos e as lebres davam a carne e as aves proporcionavam não apenas carne, como, também, ovos (para os vários tipos de carnes consumidas, ver: (de lebre) Aristófanes. *Os Acarnenses* 520, 878, 1006, 1110; *Os Cavaleiros* 1192-1199; *As Vespas* 709; *A Paz* 1150, 1196, 1312; (de aves) Aristófanes. *Os Acarnenses* 872-878; (carne em geral) Aristófanes. *Os Cavaleiros* 654-662; *Os Acarnenses* 739-835; Pseudo-Xenofonte. *A Constituição dos Atenienses* 2,9; Platão. *A República* 373c; Glotz, 1946, p. 48; Gallant, 1991, p. 119-120, 125; Isager e Skydsgaard, 1992, p. 91, 93; Burford, 1993, p. 146; Bertrand e Brunet, 1993, p. 173; com relação ao baixo consumo do leite de vaca e a preferência pelos leites da ovelha e da cabra, ver: Isager e Skydsgaard, 1992, p. 89-91; sobre a criação de aves, ver: Aristóteles. *História dos Animais* 558b 8; Isager e Skydsgaard, 1992, p. 94-96). Eles também eram utilizados para fins religiosos (Jameson, 1988, p. 87-119). O sacrifício destes animais perpassava todos os níveis da sociedade *políade* ateniense, desde o indivíduo, passando pela família, grupo de parentesco, a aldeia e chegando até o envolvimento do coletivo, neste caso, a própria pólis (Durand, 1986; Isager e Skydsgaard, 1992, p. 174-177).

Há poucas informações sobre a origem dos animais sacrificados. Levando-se em consideração que eles deveriam ser cuidadosamente selecionados, gozando de uma boa saúde, poderiam ser propostas duas possibilidades: os animais seriam propriedades de alguns templos que, das inúmeras atividades programadas ao longo do ano, passariam a vendê-los aos fiéis, ou poderiam ser propriedades de indivíduos particulares, especialmente homens ricos, que obtinham bons lucros com este tipo de comércio (Gallant, 1991, p. 121-127; Isager e Skydsgaard, 1992, p. 179-180, 191-198).

Constatam-se algumas cenas de cruzamento de animais diretamente associados com a agricultura. Elas aparecem exclusivamente na cerâmica ática de figuras vermelhas (fichas 13a, 14, 15), muito embora, possam ser detectadas referências indiretas ou mesmo indícios desta temática nos vasos áticos de figuras negras. Assim, por exemplo, podem ser lidas as representações de bezerros mamando nas tetas das vacas (fichas 5, 6). Estas representações, além de estarem integradas no panorama rural ateniense, apontam para a própria reprodução e manutenção dos animais de agrícolas, no geral, e dos animais de tiro, no particular. Aristóteles dedica uma atenção especial para estes últimos animais. Pode-se organizar, a partir das suas análises, o seguinte quadro:

Dados aristotélicos sobre animais de tiro na *khóra* Ática

	Período de vida (em anos)	Início da maturidade sexual (em anos)	Período de prenhez (em meses)	Momento da cria (em meses)
Cavalo[1]	18 – 20	4,5	11	12
Burro[2]	+ de 30	2,5	10	11
Jumento[3]	-----	7	10	11
Boi[4]	15	2	9	10

Apesar da cobertura do cavalo ser menos laboriosa que a do boi[10], este último acaba reproduzindo muito mais do que o primeiro. A criação do gado e do cavalo colocava algumas questões, tais como: ambos demandavam pastos, o que não era um problema fácil de ser resolvido na Ática. Mesmo a prática da transumância restringia as poucas áreas de pasto existentes ao uso exclusivo dos próprios habitantes da região ou a alguns indivíduos de fora da comunidade, que por terem desempenhado algum papel relevante no interior desta respectiva sociedade, acabavam sendo agraciados com o privilégio do direito de pastagem (Gallant, 1991, p. 126; Isager e Skydsgaard, 1992, p. 100). A criação de cavalo, por outro lado, além de ser cercada por cuidados especiais, requeria pessoas especializadas[11] e uma grande quantidade de forragem para alimenta-los. Já o burro e o jumento, apesar de serem espécies gramíneas, satisfaziam-se com uma menor forragem (Isager e Skydsgaard, 1992, p. 87) do que o cavalo e reproduziam por um grande espaço temporal.

Os resultados obtidos até o momento devem ser vistos com cautela. Este cuidado se deve a três fatores básicos: as informações contidas na documentação antiga grega, relativas aos pastores e trabalhadores agrícolas, são esparsas e superficiais; há poucos estudos realizados até o momento sobre o tema em questão; a minha pesquisa de pós-doutorado[12] está em curso, logo os resultados obtidos não são conclusivos, mas parciais e preliminares.

Notas

1 - Para uma discussão mais detalhada, ver: Chevitarese, 1999b, p. 75-98.

2 - Sobre os atuais debates historiográficos e para os argumentos do autor, ver: Chevitarese, 1997, p. 65-79.

3 - Sobre a ênfase de trocas assimétricas na sociedade ateniense no período clássico, ver: Millett, 1989, p. 15-47; para um ponto de vista muito próximo daquele exposto por De Ste. Croix, ver: Wood, 1988, p. 56, 127.

4 - Sobre a possibilidade de o pastor ser escravo, ver: Chevitarese, 2001, p. 54, incluindo nota 14.

5 - Verifica-se um detalhe muito interessante, levantado por Erika Simon, na ficha 8 do catálogo do presente trabalho. Esta autora sugeriu que a estação do ano presente na imagem fosse a primavera, não sendo, porém, quente, o bastante, para o pastor retirar o seu pesado manto, mas, já suficientemente tarde no ano, para as ovelhas serem tosquiadas. A análise de Erika Simon é citada por Sparkes, 1985, 23.

6 - Aristóteles. *História dos Animais* 575b 21-577a 17; com relação à égua, ela vive em média vinte e cinco anos (Aristóteles. *História dos Animais* 576a 30-576b 1) e está madura sexual-

mente com a idade de três anos, reproduzindo até os vinte anos. O período em que permanece prenhe é de onze meses, parindo no mês seguinte (Aristóteles. *História dos Animais* 575b 24-26). Ela gera um potro apenas (Aristóteles. *História dos Animais* 575b 33-576a 1). O filósofo observa, no entanto, que deve existir o intervalo de um ano entre a última cria e um novo cruzamento da égua com o garanhão. Observa também que os melhores potros nascem quando há intervalo de quatro a cinco anos após a última cria da égua (Aristóteles. *História dos Animais* 575b 27-577a 1).

7 - Aristóteles. *História dos Animais* 545b 21, 577a 18-577b 4.

8 - Aristóteles. *História dos Animais* 577b 5-578a 4. O dado referente ao período de vida não foi fornecido, porém Aristóteles (*História dos Animais* 577b 29-30) observa a existência de um jumento com mais de oitenta anos.

9 - A vaca vive em média quinze anos (Aristóteles. *História dos Animais*. 575a 31) e é considerada madura sexualmente com a idade de dois anos, reproduzindo até o final de sua vida (Ibidem). 575a 24-25, 30). O período em que permanece prenhe é de nove meses, parindo no mês seguinte (Ibidem. 575a 26). O número de bezerros por cria é um, muito embora, algumas vezes, a vaca possa ter dois (Ibidem. 575a 29-30).

10 - Ibidem. 575b 29-30.

11 - Aristóteles (*História dos Animais* 577b 13-15) parece sugerir a existência de criadores ou de pessoas especializadas na criação de cavalos. O Próprio emprego do termo i&ppofovrbion, por parte deste filósofo, ajuda a definir locais específicos para a criação de eqüinos. Sobre o uso deste ver: Ibidem. 576a 20, 576b 3, 25-26.

12 - Esta pesquisa, que conta com uma Bolsa do CNPq, está sendo realizada no Departamento de História da UNICAMP, com a supervisão do Prof. Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari.

Referências bibliográficas

AMOURETTI, M.-C. *Le pain et l'huile dans la Grèce Antique. De l'araire au moulin*. Besançon: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1986.

_____. L'iconographie du berger. Les sources grecques, VIIIème-IIIème siècle avant J. C. In: _____. *Iconographie et histoire des mentalités*. Paris: Éd. du CNRS, 1979, p. 155-167.

BERTRAND, J.; BRUNET, M. *Les Athéniens. À la recherche d'un destin*. Paris: Armand Colin, 1993.

BURFORD, A. *Land and labor in the Greek world*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993.

CHEVITARESE, A. L.; VIEIRA, A. L. B.; MOURA, J. F. Os pastores nos documentos antigos gregos. In: DA SILVA, F. C. T. (Org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social, 1998, p. 253-262.

CHEVITARESE, A. L. *O espaço rural da pólis grega. O caso ateniense no Período Clássico*. Rio de Janeiro: Fábrica de Livros, 2001.

_____. *Philaí, dêmoi* e escravidão agrícola na Atenas Clássica. *Phoînix*. Rio de Janeiro, v. 5, p. 75-98, 1999b.

_____. Política e cidadania nos *dêmoi* áticos no Período Clássico. *Boletim do Centro de Estudos e Documentação Sobre o Pensamento Antigo*. Campinas, v. 7, p. 91-114, 1999a.

_____. Parentes, amigos e assalariados livres na agricultura ática no Período Clássico. *Phoînix*. Rio de Janeiro, v. 4, p. 47-58, 1998.

_____. Território rural ático no Período Clássico: unidade ou diversidade? *Phoînix*. Rio de Janeiro, v. 3, p. 65-79, 1997.

DE STE. CROIX, G. E. M. *The class struggle in the Ancient Greek world. From the Archaic Age to the Arab conquests*. London: Duckworth, 1983.

DURAND, J.-L. *Sacrifice et labour en Grèce Ancienne. Essai d'anthropologie religieuse*. Paris: La Découverte, 1986.

FINLEY, M. I. *A política no Mundo Antigo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *Democracia antiga e moderna*. Tradução de Waldéa Barcellos e Sandra Bedran. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

GALLANT, T. W. *Risk and survival in Ancient Greek. Reconstructing the rural domestic economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GARNSEY, P. *Famine and food supply in the Graeco-Roman world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GUTZWILLER, K. J. *Theocritus' pastoral analogies. The formation of a genre*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991.

HODKINSON, S. Animal husbandry in the Greek Polis. In: WHITTAKER, C. R. (Ed.). *Pastoral economies in Classical Antiquity*. Cambridge: The Cambridge Philological Society, 1988, p. 35-74.

ISAGER, S.; SKYDSGAARD, J. E. *Ancient Greek agriculture: an introduction*. London: Routledge, 1992.

JAMESON, M. H. Sacrifice and animal husbandry in Classical Greece. In: WHITTAKER, C. R. (Ed.). *Pastoral economies in Classical Antiquity*. Cambridge: The Cambridge Philological Society, 1988, p. 87-119.

JARDÉ, A. *Les céréales dans l'Antiquité Grecque. La production*. Paris: de Boccard, 1979.

KAMPMANN-PLATT, L. Chien tirant la charrue. Peinture d'un vase attique. *Revue des Études Grecques*. Paris, v. 52, 415-418, 1939.

MAINOLDI, C. *L'image du loup et du chien dans la Grèce Ancienne – d'Homère à Platon*. Paris: Ophrys, 1984.

MILLETT, P. Patronage and its avoidance in Classical Athens. In: WALLACE-HADRILL, A. *Patronage in Ancient Society*. London: Routledge, 1989, p. 15-47.

MUNN, M. H.; MUNN, M. L. Z. Studies on the Attic-Boiotian frontier: The Stanford Skoúrta Plain Project, 1985. In: FOSSEY, J. M. (Ed.). *Beotia Antigua I. Papers on recent work in Boiotian Archaeology and History*. Amsterdam: Gieben, 1989, p. 73-123.

OSBORNE, R. *Classical landscape with figures: The ancient greek city and its countryside*. London: George Philip, 1987.

OWENS, E. J. The *Koprologoi* at Athens in the fifth and fourth centuries B.C. In: *The Classical Quarterly*. Oxford, v. 33, 1, p. 44-50, 1983.

RIHLL, T. E. *Ekthmoroi*: partners in crime? In: *The Journal of Hellenic Studies*. Londres, v. 111, p. 101-127, 1991.

SARTRE, M. Aspects économiques et aspects religieux de la frontière dans les cités grecques. In: *Ktèma*. Strasbourg, v. 4, p. 213-224, 1979.

SIEBERT. Imaginaire et images de la grotte dans la Grèce Archaïque et Classique. In: *Ktèma*. Strasbourg, v. 15, p. 151-161, 1990.

SPARKES, B. A. Aspects of Onesimos. In: BOULTER, C. G. (Ed.). *Greek art archaic into Classical*. Leiden: Brill, 1985, p. 18-39.

SPENCE. *The cavalary of classical Greece. A social and military history*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

WOOD, E. M. *Peasant-citizen and slave. The foundations of Athenian democracy*. London & New York: Verso, 1989.

CHEVITARESE, A. L. Les bergers et les travailleurs agricoles en Attique, aux périodes archaïque et classique. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 123-144, 2000/2001.

RÉSUMÉ: Provenant d'un débat critique à propos du concept de paysan, on a l'intention d'analyser la superficie rurale attique aux périodes archaïque et classique, ayant comme point de partie les figures du berger et du travailleur agricole.

MOTS-CLÉS: *Khóra* Attique; paysan; berger; travailleur agricole.

Anexo
Catálogo de cenas de pastores e trabalhadores agrícolas na cerâmica ática

Ficha 1

Kýathos ático de figuras negras. Paris, Musée du Louvre. Inventário: F 69. Prov. Vulci. Theozotos, Potter.

Bibliografia: Beazley, **ABV** 349; Webster, **POTTER** p. 247 (c); Malagardis, **IMAGES** p. 107, fig. 1a.

Descrição: situado à esquerda da cena, cabreiro barbado, voltado para a direita, veste manto, usa um gorro na cabeça. Ele segura com a mão direita uma vara (ou lança curta?) apoiada no seu ombro direito, enquanto que o seu braço esquerdo está levantado e com

a mão segura um chicote pronto para ser usado contra o rebanho de cabras. Ele é acompanhado pelos seus cães. À sua frente seguem quatro cabras para a direita, sendo que uma delas, boca aberta, cabeça voltada para trás, na direção do cabreiro, aparenta estar visivelmente agitada.

Ficha 2

Hidría ática de figuras negras. Londres, British Museum. Inventário: B 328. Prov. Vulci. The Leafless Group.

Bibliografia: **CVA**, Great Britain, 8, British Museum, 6, pls. 86, 4 e pl. 89, 2; Beazley, **ABV** 363, 42; Webster, **POTTER** p. 247 (c); Malagardis, **IMAGES** p. 107-109.

Descrição:

(no **ombro do vaso**) um homem barbado voltado para a direita, nu, com o manto jogado sobre o ombro direito, tenta dominar um bode. As suas mãos estão no dorso do animal que tem a sua cabeça voltada para trás, em direção ao homem. Entre eles estão duas mulheres sentadas sobre tamboretes, vestindo manto e himátion, fitas na cabeça, sendo que aquela situada no lado direito da cena tem o seu braço esquerdo esticado para frente, com a sua mão tocando levemente no pescoço do animal. No extremo esquerdo da cena, um homem barbado, nu, corpo voltado para a esquerda, cabeça virada para trás, movimento das pernas sugerindo que ele está se afastando, observa toda a ação.

Ficha 3

Taça ática de figuras negras. Londres, British Museum. Inventário: 64.10-7.1724. Prov. Rodes (Camiros?). The Leafless Group. Data: 550-500.

Bibliografia: Beazley, **ABV** 646, 205; Webster, **POTTER** p. 247 (c); Malagardis, **IMAGES** p. 107.

Descrição:

(**medalhão**) pastor;

(**lados a e b**) touros e vacas.

Ficha 4

Taça ática de figuras negras. Roma, Museo Etrusco Gregoriano Vaticano. Inventário: 330. The Centaur Painter.

Bibliografia: Beazley, **ABV** 189, 9; Webster, **POTTER** p. 247 (c); Albizzati, **VADV** p. 117, pls. 35-36.

Descrição: homem voltado para a esquerda, nu, barbado, manto sobre o braço esquerdo, clava na mão direita persegue um carneiro.

Ficha 5

Enócoa ática de figuras negras. Bruxelas, Bibliothèque Royale. Inventário: 5. Prov. Vulci. The Painter of London B 620.

Bibliografia: Beazley, **ABV** 434, 4; Malagardis, **IMAGES** p. 107, fig. 1 c.

Descrição: uma vaca situada no centro da cena, voltada para a direita, cabeça virada para trás, observa a sua cria, um bezerro, mamando na sua teta. À esquerda da cena, há uma árvore, enquanto que, na parte superior da cena, aparece uma ave, voltada para a esquerda, voando.

Ficha 6

Enócoa ática de figuras negras. Boulogne-sur Mer, Musée Comunal. Inventário: 476. The Leagros Group.

Bibliografia: Beazley, **ABV** 377, 245; Malagardis, **IMAGES** p. 107; Pfuhl, **MALEREI** pl. 75, n° 282.

Descrição: no centro da cena está Héracles (verificam-se as presenças da clava, da pele de pantera e da aljava depositada no solo) sentado sobre uma pedra. Entre ele estão duas vacas, uma de cada lado da cena, com seus respectivos bezerros mamando em suas tetas. Nas extremidades da cena estão localizadas duas árvores frutíferas (?) com seus galhos repletos de pássaros. À direita, na parte mais externa, um cão (?) voltado para a esquerda.

Ficha 7

Ânfora ática de figuras negras. Nova York, Metropolitan Museum. Inventário: GR 529. Red-Line Painter.

Bibliografia: Beazley, **ABV** 602, 28; Boardman, **ABFV** fig. 282.

Descrição: homem imberbe (o deus Hermes?), voltado para a esquerda, sentado sobre uma pedra, cabeça coroada, vestindo manto, tem o seu braço direito esticado em direção aos animais, enquanto que a sua mão esquerda, com os seus dedos esticados, está aberta. A sua frente, dois bovinos voltados para a direita (o gado de Apolo?). Eles parecem estar se movimentando, já que as suas patas esquerdas dianteiras estão levantadas. Verificam-se ramos de árvore frutífera (há frutos brancos) perpassando todo o fundo da cena.

Ficha 8

Taça ática, figuras vermelhas. Alemanha, Coleção Privada. Onesimos. Data: 490-480.

Bibliografia: Sparkes, **GAAC** p. 18-39, plates 26-27; Hornbostel, **KA** n° 263.

Descrição: pastor descalço, voltado para a direita, usando um manto feito de pele amarrado com um nó no ombro direito, gorro listrado na cabeça, leva a sua recém tosada manada para casa. Ele segura uma vara na mão direita e na mão esquerda uma correia, levando o carneiro ao seu lado. Do animal que vai à frente só são visíveis a cauda e uma parte do seu traseiro.

Ficha 9

Pelíke ática, figuras vermelhas. Paris, Musée du Louvre. Inv. G. 536. Prov. Nola. The Geras Painter. Data: 480-470.

Bibliografia: **CVA**, France, 12, Musée du Louvre, 8, pl. 45, figs. 5, 7, 11; Beazley, **ARV** 286, 14; Pottier, **VAL** p. 289-90; Boardman, **ARFV-AP** fig. 180; Amouretti, **BERGER** p. 163, 167.

Descrição:

(**lado a**) pastor voltado para a direita, vestindo clâmide, com uma pele de cabra colocada sobre as costas e gorro na cabeça. Ele está montado em um bode, virado também para a direita, tocando uma flauta dupla;

(**lado b**) pastor voltado para a direita, vestindo clâmide, com uma pele de cabra colocada sobre as costas e gorro de pele na cabeça. Ele está montado em um carneiro, virado também para a direita, tocando uma flauta dupla.

Ficha 10

Cratera ática, figuras vermelhas. Boston, Museum. Inv. 10185. Prov. Cumes. The Pan Painter. Data: 475-450.

Bibliografia: Amouretti, **BERGER** p. 166-67.

Descrição: pastor, vestindo túnica e um manto de pele, gorro na cabeça, é perseguido por Pan.

Ficha 11

Ânfora ática, figuras vermelhas. Berlim. Inv. F 4052. Prov. Locres. Data: quinto século.

Bibliografia: Amouretti, **BERGER** p. 167.

Descrição: pastor, vestindo túnica e gorro na cabeça, sentado sobre uma rocha, toca flauta diante de um sátiro.

Ficha 12

Rhytón ático, figuras vermelhas. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. Inv. 38.11.2. Circle of The Sotades Painter. Data: 470-460.

Bibliografia: Richter, **BMMA** p. 225-26; Richter, **AJA** p. 6, figs. 4-5; Richter, **ARFVASES** p. 111-12, fig. 80; Bérard et Vernant, **CITÉ** p. 10, fig. 7.

Descrição: pastor, em uma campina, voltado para a esquerda, usando túnica curta, manto (de pele?), sapatos e gorro na cabeça. Ele está sentado sobre uma pedra cuidando de duas vacas que pastam em direções opostas. Há um lobo, parecido com um cachorro, saindo de uma caverna, sobre a qual cai um galho de hera. Este animal parece estar rondando as vacas. Na frente da árvore, localizada no centro da cena, está uma lebre. No lado direito deste animal está um arbusto.

Ficha 13

Taça ática, figuras vermelhas. Bologna, Museo Civico. Inv. C 175. Prov. Necrópole Etrusca de Certosa. The Dokimasia Painter. Data: 480-475.

Bibliografia: **CVA**, Italia, 5, Bologna, Museo Civico, 1, tav. 7, figs. 1, 3; Cloché, **CLASSES** pl. 13, fig. 5.

Descrição:

(**lado a**) homem barbado em pé, voltado para a direita, com um pano em torno do quadril. Ele tem o seu braço esquerdo estendido para frente, sobre um burro itifálico que levanta a cabeça em ato de relinchar. A sua mão direita está próxima da pata traseira direita do animal, possivelmente incitando este animal Há uma corda presa no focinho do burro. À sua frente, presa em uma oliveira (?), encontra-se uma jumenta que parece forçar as suas patas traseiras contra o solo. Ela está em posição de cruzamento;

(**lado b**) dois touros e uma vaca, voltados para a direita, retornam do pasto. Atrás da vaca está uma oliveira (?).

Ficha 14

Choús ático, figuras vermelhas. Munique, Museum Antiker Kleinkunst. Inv. 2469. The Class of the Seven Lobster-Claws. data: 475-425.

Bibliografia: **CVA**, Deutschland, 6, München, Museum Antiker Kleinkunst, 2, tafel 89, fig. 4; Beazley, **ARV** 971; Beazley, **PARA** 435.

Descrição: dois burros voltados para a direita se acasalando.

Ficha 15

Taça ática, figuras vermelhas. Adria, Museo Civico. Inventário: B. 425. Prov. Adria. The Dokimasia Painter. Data: 480.

Bibliografia: **CVA**, Italia, 28, Adria, Museo Civico, 1, tav. 16, fig. 1b; Beazley, **ARV** 412, 8.

Descrição: à esquerda da cena, um jovem imberbe, voltado para a direita, braço esquerdo flexionado, a mão um pouco fechada, com a palma voltada para dentro, enquanto que a mão direita está apoiada na cintura. Ele veste um manto, os cabelos são circundados por uma fita e há um bastão, cuja parte superior é recurvado, apoiado no lado esquerdo do seu corpo. O jovem parece estar incitando duas mulas situadas à sua frente. Aquela voltada para a direita, tem a boca aberta, focinho ligeiramente levantado, em ato de relinchar. Há uma árvore localizada atrás desta mula.

Ficha 16

Taça ática, figuras vermelhas. Boston, Museum of Fine Arts. Inv. 10.199. Prov. Orvieto. The Antiphon Painter. Data: 480.

Bibliografia: Beazley, **ARV** 337, 26; Caskey and Beazley, **AVP** vol. II, 42 (144), pl. LXXXI, 4; Cloché, **CLASSES** p. 23, 85, pl. 37, fig. 1; **MFAB** 9, 52-53.

Descrição: uma mula, voltada para a esquerda, anda com um fardo em seu dorso. Sobre um tecido, na forma de linhas cruzadas e franjas, está uma sela de madeira, atada por meio de arreio e de uma corda fina presa no final de cada extremo e que passa pelo ventre do animal. Na sela está um 'pacote' listrado, dobrado e amarrado no peitoral e ao redor do

seu traseiro. A mula está com freios e as rédeas estão amarradas frouxamente no peitoral, com os extremos pendurados. As orelhas estão atentas, o olho esquerdo observa a lateral. A crina está cortada rente, exceto na parte acima e próxima à cabeça e no e no dorso, onde um pequeno tufo é deixado perto da montaria. Duas pequenas tetas são mostradas.

Há duas inscrições: **NIKOSTRATOSKALOS** e **LAKESKALOS**

Ficha 17

Pelíke ática, figuras vermelhas. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 9.17. The Pig Painter. Data: 470-460.

Bibliografia: Beazley, **ARV** 564, 27; Cloché, **CLASSES** p. 23, pl. 15,2; Robertson, **AVPCA** p. 148, figs. 152, 153; Osborne, **CLASSICAL** capa.

Descrição: dois homens barbudos, voltados para a esquerda, caminham junto com seus porcos. Aquele localizado mais à esquerda da cena, cabeça voltada para trás, gorro de pele, manto preso na altura do pescoço por um broche, tem o braço direito levantado, enquanto que a mão esquerda segura a ponta de um saco localizado nas suas costas. atrás dele está o seu companheiro, pano ao redor da cintura, trazendo no ombro direito uma vara com um cesto preso em cada extremidade. As suas mãos estão segurando a vara, mantendo-a equilibrada. Um porco, voltado para a esquerda, e um leitãozinho, virado para a direita, acompanham-os.

Ficha 18

Ânfora ática de figuras negras. Londres, Comércio. The Bucci Painter. Data: 525-500.

Bibliografia: **SOTHEBY** 9.dec.1985, p. 132; Malagardis, **IMAGES** p. 119, 121, fig. 9c.

Descrição:

(**lado a**) arador bardado, voltado para a direita, pílos de lã na cabeça, usando como manto uma pele de animal, segura com a mão direita o cabo (ceirolabivV) do arado e com a outra mão uma vara que tange a junta de bois.

Ficha 19

Taça ática de figuras negras. Paris, Musée du Louvre. Inventário: F 77.

Bibliografia: **CVA**, France, 14, Musée du Louvre, 9, pl. 82, 4, 6-10; Foxhall, **COUNTRYSIDE** p. 106-107, fig. 6.2 a-d; Malagardis, **IMAGES** p. 117, fig. 7; Bertrand e Brunet, **DESTIN** p. 175; Amouretti, **Pain** p. 294, n. 4b, pl. 8; Durand, **SACRIFICE** p. 182-84, figs. 89 a-d.

Descrição:

(**lado a**) no extremo esquerdo da cena, um homem completamente envolto em um manto, voltado para a direita, braço esquerdo (?) esticado para frente. Um outro homem nu voltado para a esquerda, levando nas costas um fardo praticamente desaparecido, salvo por uma pequena ponta ainda visível, que ele segura com as duas mãos. A maneira como

o seu braço esquerdo está representado ajuda a reforçar a presença do fardo. Um outro homem nu, barbado, voltado para a esquerda, trabalha com um tipo de picareta. Arador nu, voltado para a direita, corpo projetado para frente da haste (e*cevtlh) do arado, segurando com a mão direita o cabo (ceirolabivV) e com a outra mão uma vara. O movimento que ele realiza com as pernas e os braços visa tanger a junta de bois. À frente dos animais de tiro, um homem nu, voltado para a direita, cabeça e dorso voltados para trás, braços levantados. Próximo a ele, um semeador nu, voltado para a esquerda, tendo a sua cesta apoiada no braço direito, enquanto que a sua mão esquerda está fechada, segurando sementes prontas para serem lançadas no solo. No extremo direito da cena, uma mula (?) voltada para a direita;

(**lado b**) homem com corpo envolto em um manto, voltado para a direita, segura com a mão direita um bastão. Um outro homem envolto em um manto curto, deixando a parte do seu corpo a vista, voltado para a direita, cabeça e dorso voltado para trás, olha em direção ao companheiro que segura a lança. Um terceiro homem, corpo praticamente oculto atrás dos vasos, voltado para a direita, sentado em uma charrete puxada por duas mulas, segura com um das mãos uma vara. Há duas grandes ânforas com tampas na charrete. Elas provavelmente continham grãos. Na frente dos animais, um homem nu, voltado para a esquerda, cabeça e dorso voltado para trás, braço esquerdo levantado. À sua frente, um outro homem vestido, voltado para a direita, braço esquerdo esticado para frente. No extremo esquerdo da cena, um arador nu, barbado, voltado para a direita, corpo projetado para frente da haste (e*cevtlh) do arado, segurando com a mão direita o cabo (ceirolabivV) e com a outra mão uma vara. O movimento que ele realiza com as pernas e os braços visa tanger a junta de mulas.

Ficha 20

Taça ática de figuras negras. Londres, British Museum. Inventário: 1906, 12-15, 1. Prov. Camiros (Rodes). The Burgon Group.

Bibliografia: **CVA**, Great Britain, 2, British Museum, 2, pl. 10, 6 b; Beazley, **ABV** 90, 7; Amouretti, **PAIN** p. 294, n. 4a, pl. 8a; Malagardis, **IMAGES** p. 118, fig. 8a; Durand, **SACRIFICE** p. 181-82, fig. 88.

Descrição: homem nu, voltado para a direita, conduz uma junta de bois. Ele segura o cabo do arado com a mão direita, enquanto que, na outra mão, ele tem uma vara para usar contra os animais. À esquerda, de costas para o companheiro, um outro homem nu, segurando uma cesta na mão esquerda, deixa cair no solo, da sua outra mão, as sementes.

Ficha 21

Skýphos ático de figuras negras. The Hague, Gemeente Museum. Inventário: 3.39. Data: 550-500.

Bibliografia: Beazley, **Para** 87, 23; Malagardis, **IMAGES** p. 119-20, figs. 9a-b; Durand, **SACRIFICE** p. 85, figs. 90a, 90b; Kampmann-Platt, **CHIEN**, p. 415-18.

Descrição:

(**lado a**) camponês nu, voltado para a direita, conduz o arado puxado por dois bois;

(**lado b**) camponês nu, com um corpo muito mais avantajado que aquele da cena a, voltado para a direita, conduz o arado puxado por um cão (ou seriam dois cachorros?). Este animal tem as duas patas dianteiras levantadas, focinho ligeiramente alongado, seus flancos magros e o rabo longo. Este animal é represenatdo quase que do mesmo tamanho do seu condutor.

Ficha 22

Taça ática de figuras negras. Berlim, Antikensammlung. Inventário: F 1806. Prov. Vulci (Etrúria). Nicosthenes Painter. Data: 550-500.

Bibliografia: Beazley, **ABV** 223 (66); Schnapp, **CHASSEUR** 265, nº 225; Malagardis, **IMAGES** 116, 118 fig. 8b; Durand, **SACRIFICE** p. 185-86, fig. 91.

Descrição:

(**medalhão**) caçador agachado, braço esquerdo apoiado sobre a coxa esquerda, segura com a mão direita um lagobólon;

(**área decorada interna**) três jovens nus conduzem seus arados puxados por juntas de bois. Um deles segura com a mão direita o cabo do arado, enquanto que o terceiro tem na mão direita um lança. Pelo menos dois aradores usam lanças para caçar cervos. Um jovem semeador nu, localizado entre um boi e um arador, segura, pela alça, com a mão esquerda, uma cesta que está apoiada na coxa esquerda, enquanto que a sua mão direita, ligeiramente fechada, está segurando sementes prontas para serem lançadas no solo. Há um jovem caçador nu, perna direita levantada, segurando uma lança com a mão direita. Existem, na cena, dois lagartos e partes de um gafanhoto e de uma tartaruga.

Há uma inscrição: NIKOSQENESEPOIESEN.

Abreviaturas utilizadas no Catálogo

ABFV. BOARDMAN, J. *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames and Hudson, 1991.

ABV. BEAZLEY, J. D. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1956.

AJA. RICHTER, G. M. A. *American Journal of Archaeology*. Nova Iorque, v. 43, p. 6, figs. 4-5, 1939.

ARFV-AP. BOARDMAN, J. *Athenian Red Figure Vase – The Archaic Period*. London: Thames and Hudson, 1991.

ARFVASES. RICHTER, G. M. A. *Attic Red-Figured Vases*. New York: Yale University Press, 1946.

ARV. BEAZLEY, J. D. *Attic Red-Figured Vase Painters*. Oxford: Clarendon Press, 2ª ed., 3 vols., 1963.

AVP. CASKEY, G.; BEAZLEY, J. D. *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts, Boston*. London: Oxford University Press, 3 vols., 1931-1963.

AVPCA. ROBERTSON, M. *The Art of Vase Painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

BMMA. RICHTER, G. M. A. An Athenian Cup in the Form a Cow's Hoof. In: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. Nova Iorque, v. 33, p. 225-228, 1938.

BERGER. AMOURETTI, M.-C. L'Iconographie du Berger. Les Sources Grecques, VIIIème-IIIème siècle avant J. C. In: _____. *Iconographie et Histoire des Mentalités*. Paris: Edicion du CNRS, 1979, p. 155-167.

CHIEN. KAMPMANN-PLATT, L. Chien Tirant la Charrue. Peinture d'un Vase Attique. In: *Revue des Études Grecques*. Paris, v. 52, p. 415-18, 1939.

CITÉ. BÉRARD, C.; VERNANT, J.-P. *La Cité des Images. Religion et Société en Grèce Ancienne*. Paris: Fernand Natan – L.E.P., 1984.

CHASSEUR. SCHNAPP, A. *Le Chasseur et La Cité. Chasse et Érotique dans la Grèce Ancienne*. Paris: Albin Michel, 1997.

CLASSES. CLOCHÉ, P. *Les Classes, Les Metiérs, Le Trafic*. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

CLASSICAL. OSBORNE, R. *Classical Landscape with Figures. The Ancient Greek City and Its Countryside*. London: George Philip, 1987.

COUNTRYSIDE. The Greek Countryside, In: SPARKES, B. A. *Greek Civilization. An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 99-114.

CVA. *Corpus Vasorum Antiquorum*.

DESTIN. BERTRAND, J.; BRUNET, M. *Les Athéniens. À la Recherche d'un Destin*. Paris. Armand Colin, 1993.

GAAC. SPARKES, B. A. Aspects of Onesimos. In: BOULTER, C.G. (Ed.). *Greek Art Archaic into Classical*. Leiden: E.J.Brill, 1985.

IMAGES. MALAGARDIS, N. Images du Monde Attique à L'Époque Archaique. In: *Archaiologike Ephemeris*. Atenas, v. 127, p. 95-134, 1988.

KA. HORNBOSTEL, W. et Alli. *Kunst der Antike*. Mainz-Rhein: Verlag Philipp Von Zaben, 1977.

MALEREI. PFUHL, E. *Malerei und Zeichnung der Griechen*. München: F. Bruckmann, 1923.

MFAB. *Museum of Fine Arts (Boston), Bulletin*. Boston, v. 9, p. 52-53.

PAIN. AMOURETTI, M.-C. *Le Pain et L'Huile dans la Grèce Antique. De L'Araire au Moulin*. Besançon: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1986.

PARA. BEAZLEY, J. D. *Paralipomena. Additions to Black-Figured-Painters and to Attic Red-Figured Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press, 2ªed., 1971.

POTTER. WEBSTER, T. B. L. *Potter and Patron in Classical Athens*. London: Methuen, 1972.

SACRIFICE. DURAND, J.-L. *Sacrifice et Labour en Grèce Ancienne. Essai d'Anthropologie Religieuse*. Paris: La Découverte, 1986.

SOTHEBY. *Catalogue Sotheby's*.

VADV. ALBIZZATI. *Vasi Antichi Dipint del Vaticano*. Roma: P. Sansaini, 1924-1938.

VAL. POTTIER, E. *Vases Antiques du Louvre*. Paris: Hachette, 1922.

Lector in imagine: varianti iconiche e varianti discorsive nella leggenda di Telefo

EZIO PELLIZER
Università di Trieste
Italia

RESUMO: Procura-se descrever o processo de indução e de pressuposição que leva ao reconhecimento de uma cena descritiva ou de um segmento narrativo como parte de um relato, particularmente de um relato mítico. Partindo de uma cena inicial – uma corça que amamenta uma criança –, jogando-se com os conhecimentos de um "leitor culto" que conta com numerosas informações específicas sobre a cena representada, pode-se reconstruir empiricamente o processo cognitivo que lhe permite inserir um único segmento em uma série narrativa mais articulada, a "História de Télefo". Examina-se, também, um caso particularmente interessante de "variante icônica", a transformação do "elemento auxiliar", isto é, do animal – corça ou leoa – que amamenta prodigiosamente Télefo criança, em um contexto enunciativo diferente, em um detalhe do célebre "Friso de Télefo" que faz parte das esculturas recuperadas no altar de Pérgamo.

PALAVRAS-CHAVE: Lenda de Télefo; variantes icônicas; variantes discursivas.

Cercherò di descrivere il funzionamento dei cosí detti "segni iconici" o "visuali" nell'enunciare segmenti narrativi (o intere sequenze) pertinenti a storie o racconti che chiamiamo "mitici", cercando di rendere conto dei caratteri di questo particolare tipo di enunciazione. Sembrano interessanti, in particolare, le procedure di identificazione e di interpretazione, la definizione d'identità dei soggetti della narrazione, e le condizioni di riconoscimento della sequenza rappresentata come parte di una struttura narrativa più ampia.

Si cercherà dunque di mettere in evidenza quanto sia importante, e in modo particolare per immagini che rappresentano sequenze di "racconti mitici", la "competenza dell' enunciatario", concetto molto variabile nel tempo e nello spazio, come condizione che rende possibile la *ricezione* e la "lettura" di un racconto tradizionale (o di una parte di esso) rappresentato in una o più immagini.

Alcune figure verranno esaminate per evidenziare i problemi teorici soggiacenti, che appaiono molto complessi di per sé[1], e forse lo sono ancora di piú per materiali che provengono da un'epoca molto distante da noi, ciò che comporta una grande stratificazione e differenziazione delle competenze nei secoli e nelle culture. Si cercherà di evidenziare il

particolare tipo di *cooperazione interpretativa* richiesto per la lettura di immagini che ci provengono da un passato lontano, come è quello dell'antichità "classica".

Come hanno bene messo in evidenza gli autori del *Groupe Mu* di Liegi[2], il segno iconico rinvia a oggetti della realtà secondo un ordine mimetico. Un insieme di stimoli visuali, ottici, fisici, produce una serie di enunciati, che devono essere in qualche modo interpretati, decodificati dall'enunciatario, sulla base di una sua competenza, che come vedremo è una entità fortemente variabile. Questo tipo di enunciazione, è il risultato di una triplice relazione fra tre elementi, che si possono visualizzare in una sorta di triangolo. Possiamo distinguere un *referente,* un *significante* e un *tipo*:

a) il *referente* è un *designatum,* un qualcosa che fa parte del mondo naturale, ed è estraneo alla semiosi e al linguaggio;

b) il *significante* è un insieme di stimoli visivi che corrispondono a un tipo stabile, che può essere associato a un referente comune; il referente viene cosí riconosciuto come facente parte di un tipo. Il significante, disegno, pittura, fotografia, graffito, bassorilievo, etc., si trova nei confronti del referente in relazione di trasformazione;

c) il *tipo* è una rappresentazione mentale, una serie di tratti distintivi strutturati in modo costante e riconoscibile, la cui funzione è di garantire (in qualche misura) una certa equivalenza tra referente e il significante, in modo da permetterne il riconoscimento.

Cerchiamo di visualizzare queste relazioni con l'aiuto del seguente grafo:

Sull'asse *significante-referente* si collocano relazioni di *trasformazione*, che possono andare da un'estensione minimale (un manichino o una statua di cera, quasi identici alla figura rappresentata, un gemello o un sosia) a livelli molto elevati (per esempio l'icona bidimensionale rappresentata dalla silhouette di una mano tracciata con una matita su un foglio)

Sull'asse *referente-tipo* si situano relazioni di *stabilizzazione*, per cui i tratti costitutivi ricavabili dall'oggetto rappresentato (o da una serie coerente di oggetti) si integrano a stabilizzare un paradigma di riconoscibilità che rappresenta appunto il tipo, mentre nel senso inverso si stabilisce una relazione di conformità del referente alla sua rappresentazione mentale

Sull'asse *significante-tipo* si trovano relazioni di *conformità* (anche in presenza di grandi diversità, per esempio di dimensioni, o stilizzazioni, semplificazioni, etc.) che permetteranno o meno di ravvisare nel significante una manifestazione del tipo, in base alla quantità e alla natura dei tratti distintivi che si possono conformare ad esso, rendendone possibile il *riconoscimento.*

1. Una cerva con le corna

La scena che vedete (su una gemma, Fig.1) sarà il punto di partenza della nostra analisi. Come prima percezione, riceviamo una serie stimoli visivi, che possiamo mettere in relazione con alcune tipologie di referenza, e cominciare una descrizione elementare di ciò che vediamo.

Un animale quadrupede, dotato di corna, si trova occupato con un essere umano, un infante, un neonato.

La seconda domanda che ci poniamo (dopo "che cosa sono?") è: "che cosa fanno?". Risposta: *l'animale sta allattando il neonato*, con atteggiamento incoraggiante. O dal punto di vista del secondo soggetto (possiamo arbitrariamente chiamare S1: l'animale e S2: il neonato, o viceversa), *il neonato sta succhiando il latte* dalle mammelle della bestia. Questa, per il suo aspetto, potrebbe essere identificata come un ungulato, in particolare un cèrvide, e piú precisamente, una cerva.

Abbiamo già qui un primo problema di ordine cognitivo, che interessa il tipo designato dalla classe "cèrvide", e comporta un differente riconoscimento dell'animale, a seconda della particolare enciclopedia zoologica dell'enunciatario, con esiti a volte divertenti. Ad esempio, per restare nel sapere degli antichi, Aristotele, Hist. an., sa benissimo che le femmine del cervo non hanno le corna[3]; ma cinquecento anni dopo Claudio Eliano (di Preneste, 175-225 d.e.v.) sostiene invece il contrario, citando come autorità Pindaro, Anacreonte, Sofocle, Euripide, cioè l'autorità di famosi poeti! In base al nostro sapere "scientifico", noi dovremmo escludere che si tratti di una cerva, a meno di non concedere una "licenza poetica" all'incisore della gemma, o peggio, avanzare illazioni inquietanti di allattamento maschile, peraltro non del tutto impossibili, nell'immaginario (cfr. il *lac hircinum* del mito di Attis). Abbiamo dunque qualche difficoltà a stabilire con certezza la pertinenza della figura animale con il referente "cerva", che non è conforme al nostro tipo idiolettale di cerva, mentre lo è perfettamente al tipo di Claudio Eliano (o di Pindaro, di Anacreonte, di Sofocle, di Euripide).

In breve, abbiamo riconosciuto una struttura narrativa molto semplice, che permette di identificare un primo soggetto, S1: cerva, che ricopre il ruolo attanziale di *Destinatore* in una azione, esercita cioè un *fare attributivo* (abbiamo dunque un enunciato performativo), che noi lessicalizziamo come /dare il latte/, /allattare/, o piú generalmente, /nutrire/. Che è una tipica funzione femminile, almeno nei mammiferi superiori.

Al tempo stesso, il secondo soggetto (S2: neonato) viene investito del ruolo attanziale del *destinatario* (d:), ma è anche soggetto passivo di un Fare, P: essere allattato, e contemporaneamente soggetto di un Fare attivo, visto che lo possiamo congiungere ($\cap$ = congiunzione, $\cup$ = disgiunzione) con un predicato P: succhiare.

Ma non possiamo fermarci qui. Un primo elemento evidente, è la non omogeneità dei due attanti, per cui D:(Adj:) e d: si oppongono, in un atto quale l'allattamento, in quanto appartenenti a categorie diverse del genere animato, *animale (non-umano) // umano*, oltre che, evidentemente, per la loro appartenenza a classi di età diverse, come *adulto // infante*.

Da qui potremmo partire per una lunga "passeggiata inferenziale" che forse potrà essere istruttiva per farci capire il funzionamento della nostra fruizione (o interpretazione)

dei segni iconici, delle immagini che ci trasmette l'antichità classica in particolare, ma anche, in modo piú generale, le culture dell'immagine in cui viviamo immersi.

Ogni tipo di immagine (e tanto piú le immagini come questa, che provengono da una cultura lontana da noi due millenni) pone problemi e interrogativi, stimoli di "lettura" ai quali l'enunciatario cerca di rispondere mettendo a frutto quella che è la sua *competenza* idiolettale specifica (COMP dell'e:). Egli è cioè stimolato a mettere in opera un *fare interpretativo* che – come vedremo – può portare molto lontano. Per esempio: la cerva connota /selvaticità/, ambientazioni forestali, boschive, marginali, e ci fornisce cosí, induttivamente, una possibile collocazione *spaziale* (Cs: selva) della nostra scena. Da qui, potrebbe partire la domanda: che cosa ci fa un neonato in una foresta, dove evidentemente non dispone di un nutrimento materno e "umano"? Si profila anche (pur se qui non viene attualizzato, e resta allo stato virtuale), un possibile "intervento dell'Antagonista" (la minaccia rappresentata da un possibile Ant: belve feroci, lupi, leoni, aquile, etc.) che qui resta *implicito* e definisce soltanto una situazione di *rischio*, che è un aspetto del *manque*.

L'enunciatario, l'osservatore, il *lector* è dunque costretto, a forza di porsi domande e tentare delle risposte inferenziali, a entrare *in fabula*, anzi *in imagine*, portando dentro di essa le sue capacità induttive, che lo spingono verso un vasto arcipelago di presupposizioni; e per fare questo, deve mettere in opera l'intero suo sapere, dare fondo a tutta la sua competenza specifica.

Continuiamo: la scena, da un certo punto di vista, rappresenta un fatto inconsueto, "meraviglioso": non è frequente vedere neonati allattati da bestie selvatiche. Quindi l'enunciato */una cerva allatta un neonato/* potrebbe riferirsi a un racconto fantastico, una fiaba, una leggenda, forse un "mito"?

E ancora: un infante nella foresta, che si può supporre fino a poco prima piangente e bisognoso di cibo, sarà certo stato abbandonato, o come si diceva allora, "esposto".

Si deve dunque supporre che in un momento precedente, T -1, S2 si sia trovato in una situazione di rischio e di bisogno, cioè di "manque".

Ora viene salvato dall'intervento di un aiutante prodigioso, certo non senza la volontà di un dio benevolo. Queste sequenze rientrano in una tipologia di racconti che fa parte della nostra enciclopedia, ed è conforme a uno schema canonico, che è quello dell' "infante abbandonato e nutrito prodigiosamente da un animale selvatico" (Thompson, S 300 ss.), o per intenderci, il motivo di Romolo e Remo, o di cento altri bambini perseguitati.

In termini di semiotica del racconto, potremmo parlare di un */intervento dell'Adj: cerva/*, in un contesto non normale, e della */liquidazione del "manque"/* in una vicenda che interessa categorie pregnanti come l'"abbandono" e il "nutrimento" dei piccoli, soggetti che vengono respinti dal mondo familiare, cittadino e "culturale", e costretti in spazi marginali del mondo "naturale", pieno di pericoli e di rischio di presenza. L'eroe viene messo in crisi ancor prima che possa diventare adolescente e adulto, e deve cosí superare la prima e piú importante prova (*épreuve*), fin dalla piú tenera infanzia.

Ma il gioco delle presupposizioni non è certo finito. Un cosí crudele abbandono avrà certo avuto una *causa*. L'infante esposto, l'indesiderato, è di solito nato (in T -2) fuori dalle regole matrimoniali e sociali, in violazione di qualche *norma* (L:) che garantisce il controllo

della *castità* femminile e virginale. Ed ecco che siamo arrivati perfino a porci degli interrogativi, ad avanzare dei dubbi sulla virtú di una inevitabile *madre* snaturata, che sospettiamo colpevole, oltre che dell'abbandono a morte – quasi – sicura del fantolino, anche di essere coinvolta in qualche losca faccenda di seduzione. E poi, chi è il *padre* del bambino? Ma anche questa donna o fanciulla di poca virtú, avrà avuto a sua volta un padre, che possiamo supporre indignato e inflessibile tanto verso la madre che verso il bambino (nato nella colpa)? Quale dei due sarà stato l'esecutore materiale dell'abbandono? La stessa madre, o il nonno, o un severo tuttore, magari attraverso la delega a un mediatore, un contadino, un pastore, un cacciatore, uno sgherro crudele?

Si noterà che fin qui le nostre inferenze – o illazioni – prescindono da qualsiasi dato che riguardi competenze crono-topiche sulla provenienza dell'oggetto recante l'immagine in esame, e si fondano solamente su informazioni che riguardano il mondo naturale e le strutture della famiglia. Si tratta di un oggetto di uso ornamentale appartenente all'*antichità classica*, prodotto dunque un paio di millenni or sono, e quindi si potrà mettere in relazione con referenti che facciano parte di quella cultura (o quelle culture). Sappiamo che anche in quest'epoca lontana, le storie di infanti abbandonati erano numerose, sia nei racconti del mito e del folclore, sia nella realtà quotidiana, nella quale peraltro l'intervento di animali pietosi e soccorrevoli doveva comunque essere piuttosto raro.

Abbiamo fatto intervenire largamente, su questa semplice immagine, la nostra competenza sintagmatica, arrivando a proporre l'ipotesi che la scena rappresentata, per le sole *qualità* dei soggetti, e per la *stranezza*, l'effetto straniante che la loro messa in relazione produce in noi, si possa (o si debba) considerare come una possibile *sequenza* di una struttura narrativa piú vasta, suscettibile di essere ricostruita (o recuperata) sulla base di ulteriori competenze da noi possedute sull'enciclopedia della cultura che ha prodotto l'oggetto (l'immagine) e ne ha fruito.

2. *Un affresco di età neroniana*

Vediamo ora un altro testo-occorrenza, cioè un'altra immagine, la Fig. 2. Si tratta di un affresco, nel quale compaiono molti personaggi, o "attori".

La prima cosa da osservare, è l'angolo in basso a sinistra (Fig. 2 bis). Anche qui, una *cerva* (stavolta *senza corna*!) sta allattando un neonato, che però non è solo (anche se si suppone lo sia stato, in T -1, prima che arrivasse tutta quella gente): c'è un uomo in piedi, una donna seduta, un giovane con siringa, una figura alata giovane, forse femminile, un'aquila, un leone. Sappiamo che si tratta di un affresco da una basilica di Ercolano, dipinto al tempo di Nerone, verso gli anni 64-68 dell'era volgare[4]. Visto l'uso pubblico dell'edificio, la competenza di gran parte degli enunciatarî contemporanei non si può mettere in discussione. Cioè, il committente, il pittore, e gran parte dei frequentatori della basilica sapevano perfettamente *chi era* il neonato e dovevano avere un'idea abbastanza chiara dell'identità degli altri personaggi. Il pubblico di oggi, invece (i visitatori del Museo Nazionale di Napoli, turisti europei, americani, giapponesi, etc.) non possiede affatto la competenza necessaria, ed ha bisogno dell'etichetta, del cartellino con la legenda. Ma anche cosí, al turista la scena

non può dire niente, a meno che egli non sia uno specialista di cultura classica: i nomi scritti sono estranei alla sua enciclopedia, al suo sapere idiolettale.

Troviamo ripetuta (*mutatis mutandis*) in un angolo del dipinto, la stessa scena dell'immagine precedente, un neonato che viene allattato da una cerva, ma troviamo anche una serie di attori che si possono riunire in una funzione che – almeno in parte – li accomuna, la /*contemplazione*/ di quanto avviene tra la cerva e il bambino. Se ne potrebbe dedurre che questa scena è gerarchicamente la piú importante, nell'economia narrativa dell'immagine. Oppure, che la persona seduta al centro è la figura principale[5], mentre le altre sono solo di contorno; ma è anche possibile, invece, supporre che sia il corpulento uomo in piedi a destra, con lo sguardo stupito rivolto verso il bambino, l'eroe privilegiato, nelle intenzioni del pittore (e/o del suo committente). Difficile dirlo.

L'aquila e il leone, a quanto pare, andranno iscritti in un altro possibile registro narrativo, che per ipotesi potrebbe essere quello simbolico o allegorico. Erika Simon, per esempio, pensa che l'atteggiamento pacifico del leone e dell'aquila nei confronti della cerva e dell'appetitoso neonato sia un'allusione alla pacifica convivenza (*Tierfriede*) delle belve nell'Età dell'Oro, da collegarsi con le credenze degli iniziati ai Misteri di Dioniso.

Da notare il fitto intreccio degli *sguardi*: la donna sembra fissare un punto indefinito davanti a sé, l'aquila volge la testa verso la destra del quadro, il leone (o la leonessa) ha lo sguardo un po' stupito, forse rivolto verso il bambino, cosí come sembra (a me almeno, ci vorrebbe uno studio di grafica volumetrica computerizzata per capirne di piú) che convergano in quel punto gli sguardi (certamente) dell'uomo con arco e frecce, e degli altri due giovani.

Ora noi (studiosi di mitologia greca) sappiamo di un bambino, e di uno solo, che fu esposto nella foresta, e fu allevato da una cerva. Tanto che ciò ebbe effetto perfino sul suo nome, fatto derivare da θήλη [*thḗle*], mammella, ed ἔλαφος [*élaphos*], cerva[6]. Si chiamò infatti Tèlephos, ed era figlio di Auge, figlia di Aleo re di Tegea in Arcadia, sacerdotessa di Atena, che fu violentata da Eracle e resa madre del bambino che verrà esposto.

L'uomo armato di arco e sorvegliato da un leone può dunque avere un nome, Eracle, che è il padre del bambino, avuto da Auge.

Si può notare che nell'iconografia di Eracle gli "epiteti formulari" o canonici, prima dell'arco e le frecce, sono la pelle di leone e la clava, qui lasciati (volutamente?) da parte. Il problema della "riconoscibilità" di una figura di Eracle era già stato sentito da Guglielmo di Ockham (1290-1349 ca.) nel Medioevo, il quale osservava:

"Per experientiam enim patet quod si aliquis nullam penitus habeat cognitionem de Hercule, si videat statuam Herculis non plus cogitabit de Hercule quam de Sorte. Si autem primo videat Herculem, et retineat notitiam Herculis, et postea videat statuam sibi similem quantum ad aliqua accidentia exteriora, virtute illius visionis statuae, etiam posito quod numquam prius eam vidisset, recordabitur de Hercule, quamvis non semper, propter imperfectionem similitudinis vel propter aliquem alium defectum" (Ordinatio, L. I, d. 3, q. 9, resp., in Opera Theologica II, St. Bonaventure, New York 1970, p. 545[7]).

Guglielmo di Ockham sembra non concepire che uno possa acquisire una qualche "cognitio de Hercule" osservando e apprendendo da un'altra immagine, come facciamo noi

stessi, né sembra chiaro se per "aliqua accidentia exteriora" intenda gli "epiteti" tradizionali, come la clava, la pelle di leone, l'arco e le frecce, o anche soltanto la corporatura robusta e tarchiata, o i tratti del volto.

L'aquila è un uccello sacro a Zeus, padre di Eracle, e quindi nonno del bambino. Questo possiamo dire con una certa tranquillità, mettendo a frutto la nostra competenza specifica sull'arcipelago dei racconti mitici greci.

E le altre figure? Qui si arresta, in parte, il sapere dell' "esperto di mitologia greca", nel senso che tutte le fonti sul mito di Telefo tacciono sui personaggi presenti al ritrovamento, a parte forse Ercole. Si può al massimo pensare che il giovinetto con la siringa sia Pan, vista la possibile collocazione geografica della scena, desunta da informazioni *esterne* al quadro, e vista la sua associazione con la zampogna pastorale, la siringa appunto (attributo-epiteto). Ma potrebbe essere un qualunque satirello boschivo.

La figura femminile seduta, in posa solenne, viene interpretata dagli "esperti" come la "personificazione" dell'Arcadia Dominatrice, interpretata come una "dea della montagna"[8].

La figura alata, invece, sarebbe femminile, e alluderebbe alla costellazione della Vergine, Parthènos[9]. Perché mai? Che cosa ha fatto pensare agli specialisti una cosa del genere? Forse che il committente dell'affresco era nato sotto il segno della Vergine? O si allude al fatto che l'esposizione, il prodigio e il ritrovamento (questo lo sappiamo) avvennero sul monte Partenio, in Arcadia?

Non sarà allora altrettanto plausibile che si tratti di un giovanetto, magari la "personificazione" del monte Partenio? Ma che cosa c'entrano le ali, sia che si tratti dell'eroina Parthènos che del genio di un monte? Come vedete, arriva il momento in cui esplode la difficoltà, e si possono raggiungere i limiti di una lettura soddisfacente dell'immagine in questione. E questa è la croce e la delizia dei valenti compilatori dell'immane impresa del L.I.M.C., benemeriti studiosi che si sono scontrati e si scontrano, credo, in ogni momento con problemi di questo genere.

3. Varianti iconiche e stabilità narrative

È noto che le piú antiche e impressionanti apparizioni della tecnica di comunicazione che non siamo soliti chiamare *bande dessinée*, sono le sculture dei templi greci[10]. Frontoni e metope dei templi narravano, in tutte le città, le storie del mito, in sequenze il piú delle volte isolate, ma a volte cronologicamente strutturate[11].

Ora un'immagine vorrei ancora prendere in esame, che fa parte di questo piccolo sistema narrativo. Si tratta di una sequenza che fa parte di un'opera monumentale, che era ed è uno dei piú vasti complessi architettonici che ci abbia lasciato il mondo antico. È il *Fregio di Telefo* nell'Altare di Pergamo.

In questa sede, non ci interessa, né avremmo il tempo, di indagare l'intero sviluppo della "Storia di Telefo" come viene rappresentata nelle metope del grande *Fregio di Telephos* (elaborato, sembra, negli anni successivi al 166 a. C.), mirabilmente studiato da archeologi e storici dell'arte soprattutto germanici e italiani[12].

Basterà osservare una di queste sculture: Fig. 3. Un uomo di considerevole statura, tarchiato e robusto, si appoggia a una clava da cui pende una pelle di leone, e – probabilmente, visto che la testa risulta mancante – contempla la scena.

"Attonito", come vorrebbe la descrizione del Catalogo, fig. 5, p. 166, o "compiaciuto", come preferiscono altri interpreti? La decifrazione degli stati passionali espressi dai segni iconici non è sempre agevole.

Una studiosa del *Fregio* come Huberta Heres (p. 89) sostiene, benché la testa sia mancante, che "la testa era eretta, rivolta verso qualcosa che stava di fronte, forse una dea della montagna"; e ritiene di poter mettere questa scena in relazione con la precedente, identificando nella presupposta "dea della montagna", un'altra possibile figura della stessa "Arcadia dominante" riconosciuta nell'affresco di Ercolano, cronologicamente successivo, che abbiamo appena esaminato. E tutto ciò, si noti, in mancanza di qualsiasi traccia dell'immagine di costei, e presupponendo per inferenza tipologica (dalla tipologia dell' "*Eracle a riposo*" di Lisippo), che lo sguardo, anziché sul bambino, fosse diretto a testa eretta verso questo personaggio, al quale l'eroe addirittura rivolgerebbe la parola, con il braccio e la mano levati.

Si distingue poi una *grotta*, o una tana, particolare assente nelle altre versioni, dove si ripete la scena ormai nota, l'allattamento prodigioso del bambino che ormai sappiamo essere Telefo. Ma guardate bene, l'animale, per quanto non si veda per intero, non è piú la cara cerva, cornuta o meno, che diede all'infante perfino l'etimologia del nome, ma è una *leonessa*! (Fig. 3 bis). Ecco un caso, a mio avviso abbastanza clamoroso, di "variante iconica" di grande importanza, poiché contraddice *tutte le fonti* narrative che possediamo sul mito di Telefo. In altra sede ho rievocato le spiegazioni degli storici dell'arte sul *perché* sarebbe stata commissionata ed eseguita questa variante: sembra vi siano ragioni di ordine ideologico o politico, che però qui non ci interessano per niente[13]. Nelle forme di questa leonessa allattatrice si celerebbe nientemeno che la dichiarazione della rottura dei buoni rapporti tra Roma e gli Attalidi di Pergamo.

Due parole di conclusione. Le rappresentazioni iconografiche di racconti "mitici" o non, a quanto pare sono destinate, forse dai limiti tecnici del mezzo espressivo, a limitarsi a fissare ("fotografare") segmenti narrativi che esprimono enunciati necessariamente parziali. Ma può avvenire, anche se non di frequente, che un programma iconografico di elevata complessità sia in grado di coprire un'estensione crono-topica molto elevata, come è il caso della "*bande*" del Fregio di Telefo, che in oltre venti tavole copre i segmenti narrativi di un'intera biografia eroica, dalla nascita alle imprese guerresche, dalla disgrazia alla guarigione, dall'apoteosi alla conclusione della vita[14]. Nelle testimonianze iconografiche possono intervenire varianti considerevoli, a volte di tipo banale, come per esempio la figura della cerva con o senza le corna, che però sono interessanti per ricostruire conformità o differenze tra testi iconografici e testi narrativi, anche poetici, che riflettono variazioni dell'enciclopedia degli autori (enunciatori) e del loro pubblico. Mi sembra significativo, ad esempio, il caso del frammento di Sofocle, *Aleadi*, citato nella discussione "zoologica" di Claudio Eliano, e delle versioni figurative della cerva, munita o meno di corna. Altrettanto si può dire, per esempio, del modello tipologico dell'abbandono in mare della madre colpevole

(e/o del bambino indesiderato): in genere lo strumento è una specie di baule o grande cassa, detta *làrnax*, resa "tipica" dalla vicenda di Danae. Dal punto di vista iconografico, troviamo figure che corrispondono al modello di una cassa di grandi dimensioni, ma a volte questa *làrnax* può assumere anche forme diverse[15]. Nel *Fregio di Telefo*, appare una sorta di barchetta a forma semi-ovale. Ma abbiamo anche constatato che la libertà di varianti può arrivare fino all'intenzionale modifica di tratti narrativi molto importanti e significativi, in obbedienza a un programma iconografico voluto (si suppone) dal committente, e realizzato fedelmente dall'esecutore, l'artista che scolpí una leonessa al posto della "canonica" cerva, che pure era funzionale al mito di Telefo al punto da essere implicata nell'etimologia del suo nome.

Molto resta da fare, nello studio comparativo dei rapporti tra immagine e narrazione nei testi iconici e verbali dell'antichità classica. Molto è stato già fatto, da studiosi come Snodgrass, Vickers, Sourwinou Inwood, Isler Kerényi, Calame, Bérard, Frontisi Ducroux, Lissarrague, Durand, e tanti altri, per i quali posso limitarmi a ricordare l'ampio volume che raccoglie i risultati di un Colloquio tenutosi a Losanna nel febbraio 1984, o il celebre (almeno in Europa) "*La cité des images*", uscito a Losanna lo stesso anno[16]. Oggi, come è noto, disponiamo di uno strumento che è diventato indispensabile per uno studioso di mitologia: il celebre *LIMC* (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*), che pur con alcuni limiti di natura metodologica, offre la possibilità di confrontare immagine e narrativa in modo rapido ed efficace, spesso con risultati sorprendenti. So che se ne progetta una versione accessibile con gli strumenti della comunicazione informatica (almeno per l'ultimo volume). Ma già una semplice consultazione manuale consente allo studioso di mitologia classica un approccio visivo per molti aspetti piú agevole ed efficace, e rende possibile una lettura piú ricca e completa dei testi narrativi del mito, ai quali, come abbiamo visto, aggiunge varianti a volte molto significative.

Disponendo di una cosí grande massa di materiale iconografico di rapida consultazione, sarà in futuro ancora piú utile, credo, mettere a frutto gli strumenti di una semiotica del testo narrativo, già ampiamente sviluppati dalla ricerca contemporanea, *insieme* con quelli di una semiotica dell'immagine, che sembra conoscere ancora difficoltà teoriche e applicative. Si prospetta cosí un allargamento del campo di indagine che promette di offrire nuovi apporti e soddisfacenti risultati alla ricerca sul patrimonio inesauribile di racconti, immagini e figure dell'immaginario che la Grecia antica ha lasciato alla civiltà dell'Occidente.

Note

1 - La discussione tra i semiologi sui problemi dell'iconismo in generale è sempre viva, cfr. Maldonado e Eco, in Eco, 1997, p. 295-348; si vedano anche i lavori raccolti da Corrain e Valenti, 1991.

2 - GROUPE MU, (Klinkenberg, J.-M.; Edeline, F.; Minguet, Ph. Structure et rhétorique du signe iconique. In: Parret, H.; Ruprecht, H.-G. *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas* (2 voll.), Amsterdam: John Benjamins 1985, vol. I, p. 449-61; cfr. anche le riflessioni di Ignacio Assis Silva (Assis Silva, 1995) e dello stesso, in Corrain &Valenti, 1991, p. 65-79, e 101-105.

3 - Aristot. *Hist. an. 438 b:* κέρατα ἔλαφος θήλεια οὐκ ἔχει.

4 - Riproduzioni in LIMC, *s. v.* Arcadia, n. 1, cfr. anche Stewart, A. La ricerca dell'eroe: arte narrativa e il Fregio di Telefo. In: *L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo*, Venezia: Leonardo Arte 1996, p. 107-117: p. 115 fig. 11.

5 - Cfr. Simon, Erika. LIMC, *sub voce* Arkadia.

6 - Ma c'è anche una diversa e piú razionalistica etimologia, da τήλου, "lontano", in un frammento del *Telefo*, di Euripide, Fr. 1, vv. 11-13, cfr. Srebrny, St. De Sophoclis Telephia. In *Studia Scaenica, Archiwum Filologiczne* v. 5, p. 8, nt. 4, 1960.

7 - Cfr. la discussione del passo di Ockham in Eco, 1997 p. 332-33.

8 - Cfr. Gury, 1991, p. 97-103, 1991.

9 - Cfr. il cit. A. Stewart, A. (La ricerca), nel citato *L'Altare*, 1996, p. 115, didascalia alla fig. 11.

10 - Valga per tutti, se non altro per la sua rispettabile antichità, il tempio di Hera alla foce del fiume Sele, in Italia; Ma si veda, per uno studio della successione temporale già in epoca geometrica, e per il concetto di tecnica *"sinottica"* nelle immagini vascolari, Snodgrass, 1987, p. 11-18; p. 14, 17.

11 - La Colonna di Traiano è forse la piú gigantesca espressione di narratività iconica (paragonabile allo sviluppo di una lunga *bande dessinée,* o piuttosto *sculptée*), che il mondo antico ci abbia lasciato.

12 - Si vedano i disegni di Marina Heilmeyer, tavole alle p. 219-222, nel citato *Catalogo* della mostra romana (*L'altare*, 1996). Per una piú ampia trattazione del mito di Telefo, cfr. il mio Pellizer 1997, p. 33-55, nel volume a cura di Bouvier D. e Calame, Cl. *Philosophes et historiens anciens face aux mythes*, che raccoglie gli Atti di un incontro P.A.R.S.A e G.I.P.S.A. dell'anno 1997.

13 - Schmidt, 1990, p. 148-150; cfr. anche, di Andreae, B. Datazione e significato del Fregio di Telefo nel contesto delle realizzazioni degli Attalidi di Pergamo. In: *L'altare*, 1996, p. 118-122.

14 - Mi sia consentito citare il mio Pellizer, E. *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica.* Palermo: Sellerio, 1991, l'*Introduzione* e il cap. 2.

15 - Il vocabolo copre un campo semantico abbastanza vasto, che va dall' "arca" di Deucalione al significato di "scatola", "bara", etc.; si possono trovare anche ceste, navicelle, barchette o cose del genere.

16 - Cfr. il già citato Bérard, Cl.; Bron, Ch.; Pomari, A. (edd.). (*Images et société*), e AA.VV., *La cité des images,* Lausanne: La Tour, 1984, trad. it. Modena: Panini, 1986, con Prefazione di J.-P. Vernant.La Colonna di Traiano è forse la piú gigantesca espressione di narratività iconica (paragonabile allo sviluppo di una lunga *bande dessinée,* o piuttosto *sculptée*), che il mondo antico ci abbia lasciato.

Bibliografia

AA.VV. *La cité des images*. Lausanne: La Tour, 1984. Trad. italiana: Modena: Panini, 1986, con Prefazione di J.-P. VERNANT.

ANDREAE, B. (cur.). *Phyromachos-Probleme*. Römische Mitteilungen, Supplem. v. 31, p. 148-150, Mainz 1990.

ASSIS SILVA, Ignacio. Une lecture de Velasquez. *Actes Sémiotiques. Documents*. Paris: Institut National de la Langue Française, 1980. Trad.italiana in: CORRAIN-VALENTI, p. 65-79, e 101-105.

_____. *Figurativizaçâo e metamorfose. O mito de Narciso.* São Paulo: UNESP, 1995.

CORRAIN, Lucia e VALENTI, M. *Leggere l'opera d'arte*. Bologna: Esculapio, 1991.

ECO, Umberto. *Kant e l'Ornitorinco*. Milano: Bompiani 1997.

GROUPE MU (KLINKENBERG, J.-M.; EDELINE, F.; MINGUET, Ph.). Structure et rhétorique du signe iconique. In: PARRET, H.; RUPRECHT, H.-G. *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas* (2 voll.). Amsterdam: John Benjamins, 1985, vol. I, p. 449-61.

GURY, F. *La decouverte de Théléphe à Herculaneum*. Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte v. 24, p. 97-103, 1991.

LIMC = AAVV. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Bildlexikon der Antiken Mythologie, Zürich – München: Artemis Verlag. 1981-1999.

PELLIZER, E. *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*. Palermo: Sellerio, 1991.

_____. Le petit-fils de Zeus: la légende de Télèphe entre mythe et histoire. In: BOUVIER D. e CALAME, Cl. *Philosophes et historiens anciens face aux mythes,* (Études de Lettres), Lausanne, v. 2, p. 33-55, Colloque P.A.R.S.A – G.I.P.S.A. 1997).

SCHMIDT, Th. M. Der späte Beginn und der vorzeitige Abbruch der Arbeiten am Pergamonaltar. In: ANDREAE, B. (cur.), *Phyromachos-Probleme*. Römische Mitteilungen, Supplem. v. 31, p. 148-150, Mainz 1990.

SIMON, Erika. *LIMC*, sub voce *Arkadia*.

SNODGRASS, A. M. La naissance du récit dans l'art grec. In: BÉRARD, Cl.; BRON, Ch.; POMARI, A. (edd.). *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne 1987 (*Cahiers d'Archéologie Romande* n. 36), p. 11-18; p. 14, 17.

SREBRNY, St. De Sophoclis Telephia. In: *Studia Scaenica*, Archiwum Filologiczne v. 5, p. 8, nt. 4, 1960.

STEWART, A. La ricerca dell'eroe: arte narrativa e il Fregio di Telefo. In: *L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo*, Venezia: Leonardo Arte 1996, p. 107-117.

PELLIZER, Ezio. *Lector in imagine*: iconic and discursive variants in Thelephos' legend. *Classica*, São Paulo, 13/14, p.145-157, 2000/2001.

ABSTRACT: The process of induction and presumption which leads to recognize a descriptive scene or a narrative segment as part of a tale, and particularly of a "mythic" tale, is aimed to be presented. Starting with a simple scene, a deer milking a new-born baby, and taking into account the encyclopaedia of a "learnt reader" who possesses specific information about the represented scene, it is possible to empirically reconstruct the cognitive process which enables him to put any single segment into a more articulated narrative series, namely the "story of Telephos". An interesting case of "iconic variant" is also examined: in a different enunciative context, a particular from the famous "Telephos' frieze", one of the sculptures found in the Altar of Pergamon, the Helper, i. e. the animal who prodigiously milks the baby Telephos, is no longer a deer, but a lioness.

KEYWORDS: Telephos' legend; iconic variant; discursive variant.

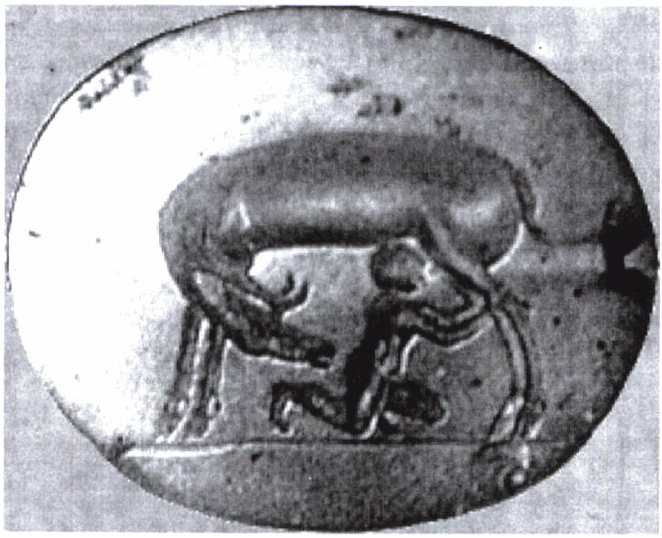


Fig. 1 - Gemma di calcedonio. 450 ca. a. C. Providence, Rhode Island School of Design, 25.097. Telefo allattato da una cerva con le corna. Immagine da L.I.M.C.

Fig. 2 - Affresco da Ercolano. 60 ca. d. C. Napoli, Museo Nazionale 9008 Eracle, Arcadia, altri personaggi; Telefo allattato da una cerva (senza corna). Da: L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo, Venezia 1996, p. 115, fig. 11.

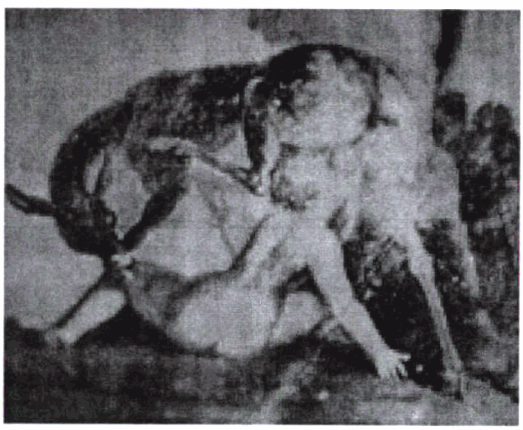


Fig. 2 bis: particolare della precedente

Fig.3 - Fregio marmoreo dall'Altare di Pergamo, Pl. 12; secondo quarto del sec. II a. C. Berlin, Staatl. Museum Eracle scopre Telefo, allattato da una leonessa. Da: L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo, Venezia 1996, p. 167, cat. 5.

Fig. 3 bis - particolare della precedente.

Imagens de Helena

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA N. COELHO
Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em
Letras Clássicas

RESUMO: Embora não seja uma personagem, Helena, na tragédia *Agamêmnon*, paira como presença constante e ameaçadora, causa de grandes males sofridos por gregos e troianos. Neste artigo, interessa-nos investigar o modo como Ésquilo a apresenta e se seria pertinente a afirmação de que Eurípides, na *Helena*, utilizando-se do εἴδωλον, realmente construiu – como disse Aristófanes – uma καινὴ ἑλένη (*Thesm.*, 850), tão diferente daquelas da literatura que o precedia.

PALAVRAS-CHAVE: Helena; Eurípides; Ésquilo.

Que as ações de Helena e sua responsabilidade por elas tornaram-se símbolo de um problema ético é o que vemos, não só pela defesa feita por Górgias no *Elogio de Helena*, mas, também, pela referência de Aristóteles ao tratar do conceito de mediania, que precede, no livro II da *Ética a Nicômaco*, a discussão sobre as ações voluntárias e involuntárias, feita no livro III – discussão essa que pode ser vista como uma resposta a Górgias (Zingano, 1993, p. 66). Ainda que não nos interesse, aqui, enveredar por esse tema, pois entendemos que seu tratamento pressupõe o estudo do modo como, na literatura anterior, as ações de Helena foram apresentadas, chamamos a atenção para um aspecto interessante do texto de Aristóteles: quando ele diz que a nossa atitude em relação ao prazer deve ser aquela dos anciãos nos muros de Tróia ao verem Helena (*Il.* 3, 156-60), ou seja, de evitá-lo, ele logo acrescenta que é difícil fazer isso nos casos particulares; que não é fácil determinar até que ponto um homem pode desviar-se sem merecer censura. "Casos particulares"... esses são, de certo modo, os pontos dificultosos para a filosofia.

Helena serve, também, como objeto para a encenação de problemas epistemológicos e ontológicos. É indiscutível, na *Helena*, a preocupação de Eurípides em investigar a relação (ou a falta dela) entre ὄνομα-σῶμα ou ὄνομα-πράγμα[1]. Mas, se está claro que a peça dramatiza tal relação, não está claro se isso foi feito de uma perspectiva que poderíamos chamar, apesar do risco de anacronismo, de realista (ou platônica)[2] em oposição a outra, anti-realista (ou gorgiana). Apenas para citar alguns exemplos famosos, lembremo-nos dos estudos de Solmsen (1934), Burnett (1960), Segal (1970, 1971), Walsh (1985), Downing (1990) e Cassin (1995), que chegam a resultados diferentes, em certos casos, contraditórios, à medida

que, nas suas interpretações, defendem ou negam (implícita ou explicitamente) que Eurípides estivesse opondo um mundo verdadeiro – no qual, nos moldes de uma metafísica parmenídea, o ser fosse cognoscível – ao mundo das aparências enganadoras. É oportuno deixar claro (apesar, agora, do risco de confusão) que o termo realismo não está sendo usado, aqui, no sentido habitual: como designação para uma poesia preocupada em mostrar os homens como eles são, característica geralmente atribuída ao teatro de Eurípides. Uso o termo no sentido filosófico atual, significando, *lato sensu*, a crença na existência de valores absolutos, seja na esfera ética, estética ou epistemológica (e o seu contrário, anti-realismo, como a negação de tal possibilidade). Creio que tal uso é adequado, inclusive, para repensar uma oposição – equivocada, a meu ver – feita entre Ésquilo e Eurípides, a partir da leitura de Aristófanes, na qual se contrapõe, respectivamente, uma "poesia da natureza", que trata do conteúdo real dos objetos e tem "compromisso ético", a uma "poesia técnica", que é "aparência", "representação da representação", "destituída de um tema de alto valor ético"[3]. Em outras palavras, o sentido filosófico do termo ajudar-nos-ia a investigar seu uso na análise literária.

Embora os problemas apontados nos parágrafos anteriores sejam de nosso interesse, fazendo parte de uma pesquisa mais abrangente, o que faremos agora será apresentar alguns resultados do que consideramos ser o preâmbulo de tal pesquisa: uma investigação de algumas figurações de Helena.

Se concordamos com Romilly (1988, p. 130 ss.) que, na *Ilíada*, os males da Guerra de Tróia não estão conectados a uma falta de Helena, podendo a personagem, que é apresentada de um modo positivo, ser responsabilizada por eles, e que, na *Odisséia*, as poucas críticas existentes são desprovidas de "comentário moral", discordamos, em parte, de sua defesa (apesar de ela ter como conseqüência uma classificação bastante cômoda) de que, quanto ao comportamento de Helena, a tragédia grega tem três momentos bem definidos: o da condenação, no *Agamêmnon*, o da discussão, nas *Troianas*, e o do elogio, na *Helena*.

Quanto ao primeiro ponto, de fato, o exame dos textos de Homero aponta em direção à isenção da responsabilidade de Helena, pois, além de sua ação ter sido conduzida pela divindade, devemos notar, ainda, que seus epítetos (de belos cabelos, de braços bem feitos, de peplo bem feito, divina criatura, nascida de Zeus) servem muito para suavizar sua imagem[4]. Aliás, como bem observa Graver (1995, p. 58), se, de fato, houvesse uma acusação tão forte contra Helena, se estabeleceria o paradoxo de vários homens lutando tanto por uma mulher que não era digna de tal esforço (mesmo considerando a hipótese de que ela fosse apenas um pretexto para que eles mostrassem seu valor guerreiro). Acrescente-se, ainda, que as acusações mais sérias a Helena são feitas sempre por ela mesma (como a de se referir a si própria como uma cadela) – o que seria indício de uma certa neutralidade de Homero[5]. Mesmo Kakridis (Kakridis, 1972, p. 31 ss.), que alega que a idéia de uma Helena culpada prevalece na *Ilíada* – inclusive no livro III, onde Páris fala em rapto (*Il.* 444)[6] – observa que nenhum poeta pôde afastar-se do mito de uma Helena inocente, associada ao julgamento de Páris, por mais que tentasse transformá-la numa pessoa responsável. Na verdade, a origem dos paradoxos e inconsistências associados à imagem de Helena (já em Homero) está, a seu ver, no processo de conciliar representações mais antigas de Helena (uma deusa da vegetação), provenientes de uma época na qual a mulher era vista como um objeto precioso para troca (κτῆμα), com aquelas nas quais lhe eram atribuídas

uma personalidade com vontade e desejo próprios, transformando um ato de abdução em um de afastamento consentido[7].

Quanto ao segundo ponto, vemos que a polarização tão radical entre as peças *Agamêmnon* e *Helena* pode ser questionada à medida que sejam investigadas duas coisas: o tipo da condenação feita por Ésquilo e as características da Helena elogiada por Eurípides.

Comecemos por Ésquilo e vejamos, então, como, mesmo não sendo uma personagem, Helena é apresentada.

Logo no início da peça, o coro fala dos combates por causa de uma mulher de muitos homens (πολυάνορος ἀμφὶ γυναικὸς, 62) e dos males advindos da guerra (63-67); o tema retorna quando se relata o ato ímpio de Agamêmnon (205 ss.) que, estando sob o pesado jugo da necessidade, ousou sacrificar sua filha para ajudar a combater no resgate de uma mulher (γυναικοποίνων πολέμων ἀρωγὰν, 225-6). Contrastando com a breve exposição do motivo da guerra, temos a descrição detalhada (227-245), não só da brutalidade do sacrifício, como, também, do aspecto cândido de Ifigênia vivendo na casa paterna. Ésquilo, parece, não deixa de reforçar a acusação a Helena ao afirmar que ela passou rapidamente pelas portas, ousando o que não se deve ousar (βέβακεν ῥίμφα διὰ πυλᾶν ἄτλη / τα τλᾶσα, 407-8), mesmo dizendo ser Páris raptor e violador de mulher (κλοπαῖσι γυναικός; 402, ἁρπαγῆς τε και κλοπῆς, 534), o que atenuaria tal acusação[8]. O coro lamenta a esposa que seguiu a trilha do amante (λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες..., 411), deixando um vazio no palácio de Menelau por meio de uma presença irreal nas belas estátuas, cuja graça é odiosa ao marido (εὐμόρφων δέ κολλοσῶν ἔχθεται χάρις ἀνδρί ...vv. 416-19)[9]. No meio da descrição do sofrimento do marido abandonado, do ambiente de luto nas casas dos gregos que partiram para a guerra e da carnificina provocada por Áres (405-455), insiste-se em que ela, mulher de um outro (ἄλλοτρίας διαὶ γυναικός 448), é a causa de todos esses males, tendo provocado o sofrimento de Ifigênia, de Menelau e de todas as famílias que, ao invés de terem diante de si os soldados que foram para a guerra, contemplam suas cinzas (435 ss.). Segue-se a fala do arauto anunciando o retorno de Agamêmnon (503 ss) e explicando que, com a vitória, se sente recompensado por tanto sofrimento (πῆμα, 574). Tal vitória, no entanto, não põe fim aos males, ao contrário, acarreta novas desgraças às quais Helena está, ainda, associada.

Desse modo, quando o nome de Helena aparece pela primeira vez – a que arrasta à perdição navios, homens e cidades (ἑλένας, ἕλανδρος, ἑλέπτολις (687-8) – já houve uma caracterização fortemente depreciativa pelo fato de ser ela mulher de muitos homens[10], ter abandonado o marido e ter sido causa de males incontáveis aos gregos e troianos. Portanto, a predicação não só antecipa as novas relações que serão estabelecidas mais adiante – sua associação ao filhote de leão e às Erínias –, mas reitera toda a apresentação anterior de Helena. De certo modo, o controle da nomeação e o suspense criado pela omissão de seu nome, até o momento em que ele é apresentado juntamente com sua etimologia, fazem com que, em Helena, seja realçado certo caráter maldito, como se ela fosse um nume ou demônio, pois, em uma perspectiva na qual o nome é a revelação da essência do objeto a ele associado, o "ser não visível que a nomeia" (681-2) é presciente de sua natureza[11]. Posteriormente, tal caráter será reforçado por mais uma invectiva do coro, acusando Helena por sua audácia voluntária (ἑλένης ἕνεκ'...θάρσος ἑκούσιον, 800, 804), que levou a ruína a Tróia e deixou dores atrás de si.

Fazendo uma pequena digressão, notemos que uma provável alusão a essa etimologia esquiliana, ainda que sob outras perspectivas, pode ser identificada, a nosso ver, tanto em Eurípides, como em Górgias: nas *Troianas*, há um momento em que Hécuba adverte Menelau para fugir ao olhar de Helena devido ao seu poder destruidor, Αἱρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις, πίμπρησι δ' οἴκους (892-3), e no *Elogio de Helena*, ela é descrita como "mulher em torno da qual, uníssona e unânime é a crença dos que ouviram os poetas e a fama do nome, que se tornou memento de males" (γυναῖκα περὶ ἧς ὁμόφωνος καὶ ὁμόψυχος γέγονεν ἥ τε τῶν ποιητῶν ἀκουσάντων πίστις ἥ τε τοῦ ὀνόματος φήμη, ὃ τῶν συνφορῶν μνήμη γέγονεν, 2). Embora esses dois textos tragam duas figurações bem interessantes de Helena, não iremos investigá-los, aqui, por dois motivos: primeiro, porque eles nos encaminhariam a outro tipo de discussão, qual seja, a relação entre retórica e filosofia, em particular, entre diferentes padrões de argumentação[12]; segundo, porque estamos centralizando nosso estudo na figuração de Helena em Ésquilo – mesmo nossos comentários a Eurípides lhe estarão subordinados –, na medida em que parece ser um referencial paradigmático.

Voltando a *Agamêmnon*, vemos que, após a etimologia comprometedora, está a muito discutida e famosa metáfora do filhote de leão (717-36), que, jovem, faz a alegria da casa, mas, adulto, mostra seu caráter e o de seus geradores (ἦθος / τὸ πρὸς τοκέων, 727-28), revelando-se um sacerdote de Ate. Que tal metáfora possa simbolizar não só Helena, mas, também, outros personagens da peça, como Clitemnestra, Egisto, Agamêmnon e Orestes, é o que Knox (1979, 29 ss.) sustentou de modo convincente. Não é necessário, para nossos propósitos, reapresentar, aqui, sua argumentação. Interessa-nos, sim, um corolário de sua análise: o de que todos aqueles que podem ser identificados como filhotes de leão, exceto Helena, pagam por suas faltas. Logo após o coro relembrar o encanto da presença de Helena (737-43), fala do desenlace funesto de suas núpcias (744-49), pois ela, enviada por Zeus, é Erínia, que faz chorar o esposo (νυμφόκλαυτος Ἐρινύς, 749). Por que Helena, sendo a mais comumente identificada com o filhote de leão, escapa sem penalidade alguma? Esse é um dos motivos que nos levaram a interrogar se, realmente, em Ésquilo, ela é "coupable, et indéfendable" (Romilly, 1988, p. 138). Pelo fato de Helena parecer não estar no mesmo nível dos outros personagens, fica o problema de se condenar alguém que, longe de se opor à divindade, serve como seu instrumento (ἐκ θεοῦ δ' ἱερεύς τις Ἀ΄τας..., 735-6).

Se prestarmos atenção, veremos que as últimas alusões a ela ocorrem quando o coro, após anunciar a morte de Agamêmnon, lembra seu sofrimento por causa de uma mulher e sua morte por outra (πολλὰ τλάντος γυναικὸς διαί·/πρὸς γυναικὸς ἀπέφθισεν βίον, 1453-4), vindo, em seguida, exclamar "louca Helena" (παράνους Ἑλένα, 1454), e, ao recordar os males que ela causou a Tróia e a Argos, dizer que no palácio dessa cidade já habitava Éris (ἐν δόμοις Ἔρις, 1461), ao que Clitemnestra objeta, alegando que o coro não deve lançar contra Helena sua irritação. Após a afirmação de que as duas mulheres, cujas almas são iguais (ἰσόψυχον, 1470), são instrumentos do nume (δαῖμον, 1468), Clitemnestra responde (1475 ss) que, agora, acusando a divindade, o coro está certo, pois essa é que nutre o desejo de lamber sangue (ἔρως αἱματολοιχὸς,1477).

Embora, nesse momento, Helena e Clitemnestra sejam tratadas no mesmo nível, indagamos se a condenação, as acusações feitas à primeira não se transferem à segunda, pois, apesar de ambas serem instrumentos de desordem, é evidente a diferença entre o

tratamento que cada uma recebe[13]. Para auxiliar nossa hipótese, busquemos um dado que, mesmo não estando na peça, embora esteja na trilogia, é, cremos, bastante esclarecedor[14].

É entre a elaboração e a execução do plano de Orestes para matar a mãe que está, a nosso ver, o elucidativo estásimo (*Coéforas*, 585-650) que inicia descrevendo a indefesa situação dos mortais (βροτῶν) perante os flagelos que vêm da terra, do mar e do céu, mudando, em seguida, para os males provocados pelo próprio homem. O coro especifica tanto os males oriundos dos homens quanto das mulheres (Ἀλλα᾽ ὑπέρτολμον ἀν/δρὸς φρόνημα τίς λέγοι / καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων / παντόλμους ἔρωτας / ἄταισι συννόμους βροτῶν, 594-7), dizendo que a audácia da mente do homem (pode-se pensar no plano de Orestes como um exemplo dessa audácia) tem o paralelo no coração impudente das mulheres. Embora sejam ambos perigosos para os mortais, serão dados, apenas, exemplos ligados às mulheres. São lembrados, então, três crimes: inicialmente, os de Altaia e Cila, que mataram, respectivamente, o filho e o pai. Em seguida à crítica ao casamento de Clitemnestra e sua traição ao marido (γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν, 626), o coro lembra o terceiro crime, que tem primazia (πρεσβεύεται, 631) sobre os outros. Trata-se do assassinato dos maridos pelas mulheres de Lemnos. A nosso ver, o que distingue esse crime dos outros dois é o fato de não ter sido contra familiares. Em virtude de sua localização na peça e do conjunto da trilogia, pensamos que o perigo para o qual o coro adverte é o da inclusão, no seio da família (γένος), de um elemento estrangeiro[15]. Mas, se, por um lado, as mulheres têm um coração impudente, por outro, não se pode dizer que as mentes audaciosas dos homens não acarretem, também, certos perigos. Mesmo que as maldições tenham, aqui, se originado de adultérios primordiais (Tieste e Aérope), não se pode negar que o desejo desmedido de Páris, Agamêmnon e Orestes, por prazer, glória ou vingança, não seja tão condenável quanto a ação de Helena. Ao encontro de nossa interpretação vem aquela de Bollack (1982, p. 75), para quem o próprio herói é uma ameaça a sua linhagem.

Para finalizar este comentário a Ésquilo, notemos, ainda, que, quanto à filiação de Helena, o fato de ele não mencioná-la – enquanto Clitemnestra é identificada como Tindarida (82) – deixa em aberto a possibilidade de se pensar em Némesis como sua mãe. O fato de ter sido "disputada e casada nas lanças" (685-6), ainda que possa ser uma alusão a Tíndaro (o juramento dos pretendentes), não é suficiente para refutar sua filiação a Zeus; creio que ela se presta mais a reforçar a discórdia, que sempre acompanha Helena. Tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia*, Helena é filha de Zeus, mas sua mãe não é nomeada. Ela se refere aos Dióscuros como seus irmãos (*Il.* III, 236), fato esse que pode ser compatível com o de serem ditos filhos de Leda e Tíndaro (*Od.* XI, 298). Já em *Cypria*, poemas do ciclo épico atribuídos a Estásino, e que, segundo Jouan, estavam em voga em Atenas nos anos 430-400, Helena é filha de Némesis.[16] Encontramos uma ligação entre Helena e Némesis também na iconografia. Numa ânfora (Berlim, número 30036), datada do final do século V, bem posterior à *Oréstia*, é verdade, Helena está sentada no colo de Afrodite e, junto delas estão, entre outros, Páris, Némesis e Persuasão (Buxton, 1982, fig. 2b)[17]. Deve-se lembrar, ainda, uma peça de Crátino chamada *Némesis*, na qual Aspásia e Péricles são criticados por terem começado a guerra do Peloponeso, sendo ela identificada, ora com Helena, ora com Némesis, e ele com Zeus[18].

Se Helena for considerada filha de Némesis, como observa Mayer (1996, p. 13), com base na *Teogonia* (223-28), ela faz parte de um núcleo familiar trevoso: neta da Noite, ela é

sobrinha de Éris, da Velhice, do Engano e tem como primos Fadiga, Dores, Fome, Batalhas, Combates, Massacres, Homicídios etc.[19] O fato de o coro, ao contar a fábula do filhote de leão, dizer que esse, ao se tornar adulto, revela também a natureza de seus genitores, poderia, a nosso ver, ser um indício a mais – seguindo a interpretação bastante plausível de que ali se faz referência também a Helena – de que se Ésquilo deixou uma possibilidade de pensarmos em Némesis como mãe de Helena, ele o fez com o propósito de reforçar a natureza sobre-humana dessa última.[20]

Cremos que todos esses elementos apontados em relação à figura de Helena, em Ésquilo servem para interrogarmos se, justamente, por ver nela não uma mulher, mas um ser sobre-humano, um nume, não dificulta a sua condenação pura e simples. Por outro lado, a Helena de Eurípides, à medida que é duplicada – uma, conduzida por Hermes ao Egito, para ficar sob a guarda de Proteu (44-50); outra, ídolo ou estatueta de nuvem (εἴδωλον, 34, 582, 683, 1136; νεφέλης ἄγαλμα 705, 750, 1219), que Páris, enganado por Hera, levou para Tróia – permite ser vista tanto como personagem humana (exclusivamente humana), quanto como figura divina (o εἴδωλον, ao cumprir sua missão retorna a sua morada divina, 608-14). Mas, a duplicação não simplifica o caráter de Helena, distinguindo uma, inocente e pura, e outra, culpada e impudente. Não apenas o ídolo/nome de Helena é um objeto nas mãos dos deuses, ao qual não há como atribuir responsabilidade por nada, como Helena é o principal sujeito das ações da peça – casta, porém sedutora, persuasiva e ardilosa.

É sabido que Eurípides não inovou nem pela referência ao εἴδωλον, pois esse já havia aparecido em Estesícoro, embora, ali, fosse criação de Zeus e não de Hera (cujo motivo foi o de se vingar de Afrodite por esta ter ganhado o concurso de beleza), nem pelo fato de Helena ter estado no Egito, situação que aparece já em Homero (*Od.* IV, 351ss) e Heródoto (*História*, II, 116-120). Sua inovação está em associar a idéia do εἴδωλον à discussão, de cunho filosófico, sobre a relação entre nome e coisa/corpo[21]. Como já dissemos antes, não trataremos desse tema; queremos, agora, apenas enfatizar que, para estabelecer tal associação, uma das coisas que Eurípides fez, num procedimento análogo àquele dos sofistas ao construírem seus δισσοὶ λόγοι[22], foi explorar os diferentes e, às vezes, contraditórios traços de Helena fornecidos pela tradição, alguns deles utilizados por ele mesmo em outras de suas peças[23]. Não podemos dizer, como Grégoire, que Eurípides tivesse antipatia por Helena (Grégoire, 1950, p. 23) – levando ao extremo o ódio que sentia por ela (*sic*) no *Orestes* (*idem*, p. 29) –, e que sua reabilitação na *Helena* seria em função de um apelo pacifista. É verdade que existem críticas a Helena, por exemplo, na *Andrômaca, Hécuba* e *Electra*, mas, se analisarmos a personagem nas *Troianas*, à luz de estudos menos moralistas sobre a peça, não podemos, apenas dizendo que sua argumentação é "sofística" e que ela não tem a nobreza de Hécuba, inferir que Helena é derrotada[24]. Tampouco podemos dizer que a nova Helena seja o oposto da anterior (como se existisse uma única Helena, anterior à peça de Eurípides[25]). Não há como fazer, aqui, uma análise detalhada da peça; só o estudo das três odes, investigando, por exemplo, em que medida elas podem ser interpretadas como referências à inocência (enquanto raptada qual Perséfone), à transgressão e à punição e redenção de Helena[26], já esgotaria todo o espaço de que dispomos. Por tudo isso, optamos por ressaltar os aspectos que mostram que se há elogio, como quer Romilly, esse é feito a uma Helena inocente sob certos aspectos, astuta sob outros, personagem literária e, também, figura mitológica; ou seja, Eurípides se utilizará de traços de várias outras imagens de Helena.

Uma dualidade na construção da figura de Helena pode ser notada já no prólogo, quando ela aparece como suplicante, embora não esteja, como é habitual, num altar, mas sobre a tumba de Proteu (uma ausência que está presente ao longo de toda a peça)[27]. Sem dúvida, tal postura trágica já propicia uma simpatia do público – algo diferente do que Eurípides fizera nas *Troianas*[28] –, mas é curioso e inquietante que ela, de acordo com as informações no próprio prólogo, já saiba que seu futuro está garantido e que não corre um risco tão sério. No momento em que Helena fala de seus sofrimentos, após saber da (falsa) morte de Menelau, considera a possibilidade de se casar com Teoclímeno, possibilidade essa descartada pelo fato de ele, apesar de rico, ser áspero (πλουσίαν τράπεζαν....πικρὸς, 295-96), e sua opção pela morte – na qual é explícita sua preocupação com a beleza – não parece convencer muito (299-312, e, por comparação, v.97). Ela, também, da mesma forma que, segundo Hécuba, nas *Troianas* (1004-6), despertava o ciúme de Páris, parece aqui despertar o de Menelau, ao falar da invencibilidade do rei egípcio (777-8, 780-81, 803, 807, 811, 833). Não é inoportuno lembrar sua semelhança com Penélope, mulher tão fiel quanto astuta, sabendo lidar bem com seu pretendente enquanto aguardava a chegada do marido, que, também como Odisseu, vagou pelos mares até voltar para casa[29].

No primeiro estásimo (1107-1164), o coro mostra sua dúvida a respeito da imagem sagrada feita por Hera (εἴδωλον ἱερὸν Ἥρας, 1136) e que Menelau está trazendo, pois não sabe se ela é um prêmio de guerra ou um foco de discórdia (οὐ γέρας ἀλλ᾽ ἔριν, 1134). Mas, mesmo que haja referência aos deuses, no desenrolar da peça, não são mais esses que enganam os homens. Após a cena de reconhecimento, seguindo o plano de fuga sugerido por ela a Menelau, semelhantemente a Hera, Helena oferecerá a Teoclímeno o corpo de seu marido – que, similar a seu εἴδωλον oferecido a Páris, é apenas um simulacro. Lembremos, também, que esse é o único momento em que Helena abre mão de sua beleza (1087-9, 1186-8), embora ela tivesse dito antes (260-66) que gostaria de se virar pelo avesso como se fosse um ἄγαλμα e tomar uma forma horrível, ao invés de bela (Ésquilo usara o mesmo termo para se referir a ela e, também, a Ifigênia, *Ag.* 741, 208, e ele aparece, ainda, na descrição de Eurípides do sacrifício de Polixena, *Héc.* 560. Em todos os casos parece estar implícita a ambigüidade da beleza feminina como objeto de observação masculina). Desfigurada, disfarçada de viúva, ela inicia o plano de fuga com Menelau, em uma cena que combina casamento e funeral – uma associação comum na cultura grega e que nos recorda, imediatamente, o uso da ambigüidade da palavra κῆδος (*Ag.*, 699), feito por Ésquilo. Na interpretação de Wolff (Wollf, 1973, p. 78), a cena do funeral é a mais significativa, dentre outras muitas passagens, de como paira sobre a "nova Helena" de Eurípides a figura "séria e sinistra" da Helena de Ésquilo. Veja-se, também, a referência de Helena a si mesma como execrável (κατάρατος, 54), causadora de muitas mortes e males (πολυκτόνον... πολύπονον, 189-9) e, ainda, a lembrança do coro de que ela é conhecida por toda parte como "traidora, infiel, injusta e ímpia" (προδότις, ἄπιστος, ἄδικος, ἄθεος, 1148), uma acusação – concordamos com Hartingan (Hartingan, 1981, p. 26) – tão ou mais forte que aquela de Ésquilo.

Mas, insistimos, apesar dos rituais (a entrada de Teônoe e o enterro de Menelau), não existe mais a interferência dos deuses: a preparação do "mecanismo de salvação" é um artifício humano e, se Helena conta com a ajuda da sacerdotisa Teônoe, também na decisão desta de ficar ao lado de Hera (880 ss), pesa sobremaneira a preocupação com sua reputação e a de

seu pai (998 ss.). Reforçando tal perspectiva, o coro diz no segundo estásimo – numa afirmação que nos remete à tese gorgiana da impossibilidade de o discurso revelar o ser, caso ele exista –, "qual mortal pode pretender conhecer o que seja deus, não-deus ou um meio termo entre ambos" (1137-43)? Assim, ao final da peça, Helena, que, desde o início, já havia demonstrado conhecimento da diferença entre nomes e coisas (42, 66), ensina Menelau a fazer com que a palavra/aparência seja mais efetiva do que a coisa/realidade (γυνὴ λέξηι σοφόν... ἢ θανών, λόγωι θανεῖν; 1049- 50). Mas, curiosamente, nesse momento, lembramo-nos da etimologia esquiliana que associa o nome de Helena à destruição, pois, transformando Menelau em εἴδωλον, que provocou tantos males, ela irá retornar a Esparta, por meio, entre outras coisas, de um episódio violento (1590-1617), do qual ela participa entusiasticamente (1603-4) – uma pequena guerra de Tróia contra um rei bárbaro e seus súditos, pela qual Menelau recupera sua fama e Helena sua honra.

No entanto, parece que, em Eurípides, qualquer julgamento moral é dificultado justamente porque, reduzido à esfera humana, conseqüentemente também se reduzem, pela própria concepção epistemológica da peça, as possibilidades de quaisquer critérios de conhecimento de valores absolutos, dada a limitação do conhecimento humano. Cremos que esses poucos dados já servem, assim, para indicar a dificuldade em se contrapor duas Helenas: uma boa, que se elogia, e uma perversa, que se condena; dificuldade essa que, transportada para o debate filosófico, não nos permite, até hoje, afirmar, com precisão, até que ponto certas ações merecem censura, bem como analisar e, mais ainda, julgar certos "casos particulares"[30].

Notas

1 - Poderíamos traduzir o binômio por nome/imagem/aparência e coisa/realidade/ser, no entanto, devemos ter certo cuidado, pois tais termos estão comprometidos com séculos de uma epistemologia platônica.

2 - Em filosofia, o termo realismo apareceu com Silvestro de Pieria (*Compendium Dialeticae*, 1496), para indicar a orientação da escolástica em oposição à do nominalismo. Quanto à perspectiva platônica (seria aqui um segundo tipo de anacronismo), ela está implícita, por exemplo, nas análises de Grégoire, 1950, p. 46, e Kannicht, *apud* Segal, 1970, p. 307, que chegam a afirmar o valor de *Helena*, principalmente, pelo fato de nela estar antecipada, na figura de Teônoe, o "mundo inteligível" de Platão.

3 - Cf. Santos (1992/93, p. 89 ss), que, distinguindo a poesia de Ésquilo da de Eurípides, defende na primeira a equivalência entre "sentido" (em oposição ao "discurso vazio") e "conteúdo ético" (*idem*, p. 91), postura esta bastante discutível. Veja, por exemplo, Walsh (1985, p. 80 ss), Hesk (2000, p. 258 ss.) e Rosenmayer (1955, p. 225 ss.), cujas análises tanto 'retórica da anti-retórica' aristofânica como da *apate* esquiliana, problematizam a isenção e neutralidade do julgamento feito por Aristófanes nas *Rãs*.

4 - É o que nos indicam não só as afirmações de Príamo, *Il.* III, 161, Odisseu, Telêmaco, e também de Penélope, *Od.* XI, 438; XVII, 118 e XXIII, 218, respectivamente, de que a guerra ocorreu por desígnio de Zeus e que Helena não pode ser simplesmente a única acusada, como, também, a cena na qual Afrodite a pressiona a estar com Páris, *Il.* III, 383 ss. Mas, tudo isso não impede de se falar na inexistência de "vontade" nos personagens homéricos (Cf. Williams, p. 41 *et passim*).

5 - Lembremos, inclusive, os momentos nos quais ela se mostra arrependida por sua conduta (*Il.* III, 173, 180; VI, vv. 344-5, 356, XXIV 764, 774). Quanto à probidade de Helena, veja, também, Reckford (1964). Quanto ao uso do termo 'cadela', como observa Clader (1976, p. 46), pode-se pensar no termo κυνῶπις não apenas como insulto, mas, também, como epíteto similar àqueles de Hera, βοῶπις, e Afrodite, γλαυκῶπις.

6 - Cf, também, *Il*, 354-5, 598.

7 - Na *Odisséia*, as contradições entre o fato de Helena ter ajudado Odisseu e, em outro momento, colocado em risco o plano dos gregos, ao imitar as vozes das mulheres, enquanto rodeava o cavalo de madeira (Kakridis defende que não faz sentido criticar tal cena como inverossímil, pois esta teria um significado mágico, como se Helena tecesse uma rede em torno dos aprisionados ali dentro), seriam explicadas pelo fato de as duas estórias não pertencerem ao mesmo estágio do mito e a percepção que Homero tinha dessa incongruência pode ter sido o motivo por que ele fez Menelau explicar o comportamento de Helena por meio da intervenção de alguma divindade (δαίμων IV, v. 275).

8 - Relacionada a esse tema existe uma referência a Helena no frag. 283, de Ésquilo, que achamos oportuno citar: "To Zeus' majesty I first do reverence, and with supplication I beseech him that this day's light may see us exchange our labours for prosperous fortune; and for chieftains of all the land of Greece, who with Menelaus demand vengeance of Paris, son of Priam, for the violent rape of Helen, (τὴν βίαιον ἁρπαγὴν γυναικός ἐκπράσσουσι πριαμίδην πάριν) I pray for a friendly reconciliation of their grievous quarrel". (Aeschylus, Loeb, 1926, p. 583). É pertinente, a esse respeito, lembrar o comentário de Carey (1985, p. 413 ss.) de que a distinção entre adultério e violação começou, na legislação, com Sólon. A violação, apesar de envolver humilhação, não comprometeria a castidade da mulher, tanto assim que o marido poderia aceitá-la após o fato. Já o adultério implica a corrupção da mente da esposa, comprometendo a estabilidade do οἶκος, por exemplo, ao lançar dúvidas sobre a paternidade dos filhos e a cidadania, de tal forma que as punições para os que o cometessem eram bem mais severas.

9 - Ghali (1955, p. 127), sugere que o sentido, aqui, seja semelhante ao da *Alceste*, 351-2, onde o marido tenta suprir a ausência da mulher por meio de estátuas feitas à sua imagem, mas que são odiosas, à medida que sua presença mostra o que está ausente. A interpretação desses versos não é ponto pacífico, havendo aqueles que interpretam o vazio como estando no olhar de Menelau, isto é, toda a doçura foi embora de seus olhos agora vazios. Sobre o Κολλοσός, um duplo e não uma imagem que reproduz os traços de alguém (morto ou distante), veja Vernant (1990, p. 305), e Ghali (1955, p. 126).

10 - Bowra (1961, p. 111) observa, com base num dos fragmentos, 17 D, que restaram da *Helena* (considerada uma primeira parte da *Palinódia*) de Estesícoro, que esse havia não apenas feito julgamentos morais, diferentemente de Homero, mas, também, antecipado a idéia esquiliana de Helena como πολυάνορωρ, ao dizer o seguinte; "how Tyndareus one day, when sacrificing to all the gods, forgot alone the Cyprian, who gives gentle joys, and she, in wrath with the daughters of Tyndareus, made them to be wed twice and thrice and to forsake their husbands (διγάμους τε καὶ τριγάμους τίθησιν καὶ λιπεσάνορας)".

11 - Chama nossa atenção a proximidade, induzida por Ésquilo, entre a figura de Helena e a das Erínias – principalmente, quando se pensa na descrição das mesmas nas *Coéforas* (1048-50) e nas *Eumênides* (46-59). Veja, também, nota 14.

12 - Sobre o tema, em particular a utilização de uma estrutura argumentativa baseada no corpo de Helena e em uma epistemologia sensorialista, veja Coelho (1997), Worman (1997) e Bassi (s/d). Sobre o desenvolvimento de novos modos de argumentar (os chamados "experimentos mentais") no século V, veja Solmsen (1975).

13 - Confira tanto os comentários do coro (931-72) seguidos das acusações de Orestes (971-1047), nas *Coéforas*, quanto, nas *Eumênides*, o julgamento de Atena. É oportuno observar que Helena,

embora sendo vista como causadora de males, seja, no momento de alguma punição, substituída por outra mulher. É o que acontece, como nota Suzuki (1989, p. 6; 23ss), ao analisar as personagens femininas na *Ilíada*. Ela defende que Briseida pode ser vista como substituta de Helena (assim como, posteriormente, na tragédia, Ifigênia pode ser vista como substituta de Helena). No mesmo padrão de a mulher funcionar como um elemento que tanto promove como elimina a discórdia do mundo masculino, Helena, Briseida e mesmo Criseida, que estava associada à peste no acampamento grego, são substituídas pela acusação a Áte (XIX, 86-94). Devemos lembrar que Burkert (1979, p. 75-6) já havia sugerido que Helena pode ser vista como um tipo de βάσκανος, elemento estrangeiro e maléfico, que, aceito por Tróia traria a ruína à cidade (nesse sentido, o cavalo de Tróia seria, numa racionalização posterior, um equivalente seu).

14 - Como um reforço a nossa hipótese poderíamos, ainda, supor que o tratamento dado a Helena – ao mesmo tempo que é duramente responsabilizada, ela não sofre, diferentemente de todos os outros personagens da peça, nenhuma punição – é fruto de uma tradição complexa com a qual Ésquilo tem de lidar; tomemos as informações de Clader (1976, 7 *et passim*) sobre a origem de Helena na mitologia grega: por um lado, uma figura da épica Indo-Européia com origens divinas, relacionada aos Dióscuros (substituídos pelos irmãos Agamêmnon e Menelau, na vertente literária) e, indiretamente, a Aurora e a Afrodite; por outro, uma deusa da fertilidade, de origem mediterrânea, como Deméter/ Kore, portanto, associada a "poderes sinistros", uma vez que "passa metade de seu tempo na escuridão" (Clader, 1976, p. 82). Há uma observação interessante de Segal (1998, p. 22 ss.), feita em outro contexto (ao comparar as imagens, construídas por Teócrito e por Safo, de Helena), de que o fato de Helena ter tido vários maridos, mas não simultaneamente, a diferenciaria, singularmente, de Clitemnestra.

15 - Sobre a ambigüidade entre submissão e poder e os riscos que as mulheres representam para um núcleo familiar, veja Detienne (1972, especialmente p. 235-41) e Bollack (1982, p.76 ss.).

16 - "Après eux (les Dioscures?), en troisième lieu, il (Zeus?) engendra Hélène, merveille pour les mortels, elle que jadis mit au monde Némésis aux belles cheveux, unie d'amour à Zeus, roi des dieux, sous l'empire de la nécessité" (τοὺς δὲ μέτα τριτάτην Ἑλένην τέκε θαῦμα βροτοῖσι, τήν ποτε καλλίκομος Νέμεσις φιλότητι μιγεῖσα Ζηνὶ θεῶν βασιλῆϊ τέκε κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης), Frag. VII, 1-3, (Jouan, 1966, p. 147).

17 - Em relação à iconografia sobre Helena, Ghali-Kahil (1955, p. 69 ss) chama a atenção para o fato de que, no período de 450 a.C., os artistas dirigiam a atenção para o tema da beleza e retratavam o momento no qual ela e Páris trocavam olhares, encontrando-se acompanhados por Eros e Afrodite (Cf. cratera 1962.386-88, Museu de Cincinnati), enquanto no período anterior (490-480 a.C.), eles preferiam o momento em que Páris raptava Helena (Cf. *Skyphos* número 13.186, Museu de Boston, no qual apareciam, também, Criseida e Menelau). Ésquilo não realça qualquer cena de idílio amoroso e quando faz referência a Afrodite/beleza (*Ag.* 419), esta vem associada à tristeza.

18 - Cf. Mayer (1996, p. 11) e Jouan (1966, p. 151).

19 - Mayer (1996, p. 118ss) se inspirou nas observações de Nagy sobre Aquiles, como πῆμα, tanto para os troianos quanto para os aqueus. Citando os *Cypria*, Nagy (1979, p.218 ss) lembra que a chegada de Éris nas núpcias de Tétis, uma festa compartilhada por deuses e mortais, causa a querela (νεῖκος) entre Afrodite, Atena e Hera, querela essa que se estende à dimensão humana quando Páris é escolhido como juiz. Ele cita as passagens da *Ilíada* (III,100 e XXII,116) nas quais Helena está associada tanto a ἔρις quanto a νεῖκος e, mais interessante, lembra um epíteto de Helena, πολυνεικής, de um fragmento lírico anônimo (1014 Page). Que Helena tenha sido criada para trazer males aos homens e que sirva como causa das guerras é o que Mayer tenta defender, apoiando-se, em parte, na palavra πῆμα, que, como ele destaca, é usada por Hesíodo para designar Némesis e Pandora (*Teog.*, 223, 593 e *Trab. e Dias*, 82).

20 - Sobre Helena como "demônio humano", veja Moreau (1985, p. 174ss.)

21 - Solmsen ressalta (1934, p.120) que o tema é encontrado, ainda que não desenvolvido, na *Ifigênia em Áulis* (128, 910, 947, 962, 1309), na qual o nome de Aquiles parece ter, também, uma efetividade maior que seu corpo, causando os infortúnios de Ifigênia.

22 - Wollf (1973, p. 77), para designar essas diferentes tradições, usa a expressão διισσὸς μῦθος.

23 - É curiosa (porque ao mesmo tempo em que critica, reafirma o poder de Helena, além de reunir atributos opostos aos dela) a cena na *Andrômaca* (629-31), na qual Peleu lembra como Menelau – diferentemente de Orestes, que não se impressionou com o apelo de sua mãe, implorando para respeitar o seio (μαστός) que o amamentou, *Coef.* 896-7 –, ao ver o seio (μαστός) de Helena, denominada, aqui, "cadela traidora", deixa cair a espada, vencido por Afrodite (o tema aparece em uma enócoa de 430-25, Museu do Vaticano, H 525, *apud* Buxton, 1982, fig. 3).

24 - Sobre esse debate, bem como sobre a discussão da influência dos sofistas sobre Eurípides, veja Croally, Lloyd, Gregory, Cassin e Worman. As duas últimas têm observações particularmente interessantes ao tratar das concepções epistemológicas e retóricas de Górgias e Eurípides.

25 - Lembremos que, além das Helenas das outras peças de Eurípides, e das de Homero e de Górgias, temos aquelas de Heródoto e Safo. Para um estudo detalhado e abrangente, veja, principalmente, Austin, (1994), Susuki (1989) e Worman (1997), Ghali (1955) e Segal (1998).

26 - Tal interpretação foi sugerida por Wolff, (1973, p. 76 ss.) e Hartingan (1981, p. 25 ss). Essa última faz uma cuidadosa análise dos mitos e das práticas rituais apresentados nas odes da *Helena,* que vem ao encontro da de Clader sobre o culto de Helena em Esparta. Confira, ainda, Skutsch (1987).

27 - Na verdade, o primeiro verso já traz uma expressão problemática: καλλιπάρθενοι ῥοαί. Concordamos com Downing (1990, p. 3 ss.), para quem os dois elementos que compõem a primeira palavra (κάλλος; ιπαρθένος) têm importante papel na peça, remetendo aos dois diferentes aspectos do caráter de Helena: beleza e virgindade (embora fosse mais adequado falar em castidade).

28 - Há uma semelhança interessante entre essa peça e *Agamêmnon*: o aparecimento de Helena só ocorre após Posêidon, Cassandra, Hécuba, Andrômaca e o coro já a terem criticado consideravelmente, preparando, de modo desconfortável, a sua entrada, que ocorre no ultimo terço da tragédia (895 ss.).

29 - Para uma comparação detalhada, veja, principalmente, Suzuki (1989, p. 61 ss).

30 - Vale lembrar, aqui, a importância das ações de outras personagens de Eurípides, como Medéia e Fedra, para o debate filosófico. Cf. Coelho (1992), Dillon (1997), Gill (1993), Williams (1993).

Referências bibliográficas

ADRADOS, F. El tema del león en el *Agamenón* de Esquilo (717-749). *Emeritas* 33, p.1-5, 1965.

AESCHYLUS. *Tragedies and fragments*. (Loeb) Ed. e Tr. H. W. Smyth. London: Heinemann, 1926.

AUSTIN, N. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

BASSI, K. The somatics of the past: Helen and the body of tragedy, forthcoming in: RICHARD, A & FRANKO, M. *Actualizing Absence*. Wesleyan University Press.

BOLLACK, J.; de la COMBE. P. *L'*Agamemnon *de Eschyle. Le text et ses interpretations*. vol. 2. Lille: Presses Universitaires, 1982.

BOWRA,C.M. Stesichorus In: _____. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1961, p.74-129.

BURKERT, W. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of California Press, 1979.

BURNETT, A.P. Euripides' Helen: a comedy of ideas. *Classical Philology,* 55, 1960, p.151-163.

BUXTON, R.G.A. *Persuasion in Greek Tragedy.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

CAREY, C. Rape and adultery in Athenian Law. *Classical Quarterly* 45, p. 407-447, 1985.

CASSIN, B. Hélène ou la logique du dire efficace. In: _____. *L'effect sophistique*. Paris: Gallimard, 1995, p. 74-100.

CLADER, L. *Helen: the evolution from divine to heroic in Greek epic tradition*. Leiden: Mnemosyne, 1976.

COELHO, M.C.M.N. Medéia: o silêncio ético aristotélico. *Classica*, Sup. 1, p. 63-7, 1992.

_____. *Górgias: verdade e construção discursiva* (Dissertação de Mestrado em Filosofia). USP-FFLCH, 1997.

CROALLY, N.T. *Euripidean polemic. The Trojan women and the function of tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

DETIENNE, M. *Les jardins d'Adonis*. Paris: Gallimard, 1972.

DILLON, J.M. Medea among the Philosophers. In CLAUS, J. & JOHNSON. S. *Medea: Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*. Princeton: Princeton U.P, 1997, p. 211-218.

DOWNING, E. *Apatê, agôn,* and literary self-reflexivity in Euripides' *Helen*. In: MASTRONARDE, D. & GRIFFITH, M. (edit.) *Cabinet of the Muse*. Atlanta: Scholars Press, 1990, p. 1-16.

EISNER, R. Echoes of the *Odyssey* in Euripides' *Helen*. *Maia* 32, 31-7, 1980.

ESCHYL. *Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides*. (Ed. e Tr. P. Mazon) Paris: Les Belles Lettres, 1952.

EURIPIDE. *Hélène* (Ed. e tr. H. Grégoire et L. Méridier). Paris: Les Belles Lettres, 1950.

_____. *Les Troyennes* (Ed. e tr. L. Parmentier et H. Grégoire). Paris: Les Belles Lettres, 1948.

EURIPIDES. *Helen* (Ed. A.M.Dale). Bristol: Bristol Classical Press, 1996.

GHALI-KAHIL, L.B. *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurès*. Paris: Ecole Française de Athènes, 1955.

GILL, C. Did Chrysippus understand Medea? *Phronesis* XXVIII, n.1, 136-149, 1983.

_____. *Personality in Greek epic, tragedy and philosophy*. Oxford: Clarendon,1996.

GOLDHILL, S. The Drama of Logos. In:_____. *Reading Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

GÓRGIAS, in DIELS, H./KRANZ, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlim: Weidemann,1989.

GRAVER, M. Dog-Helen and Homeric insult. *Classical Antiquity* 14, p. 41-61, 1995.

GREGORY, J. *Euripides and the instruction of Athenians*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

HARTINGAN, K. Myth and the *Helen*. *Eranos* 79, p. 23-31, 1981.

HESÍODO *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HESK, J. *Deception and democracy in classical Athens*. Cambridge: Cambridge U.P., 2000.

HOMERE *Iliade* (Ed. et trad. J. Hardy). Paris: Les Belles Lettres, 1947.

_____. *Odyssée* (Ed. et trad. V. Bérard) Paris: Les Belles Letres, 1924.

JOUAN, F. *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

KAKRIDIS, J. Problems of the Homeric Helen. In: _____. *Homer Revisited*, Lund: New Society of Letters, 1972, p. 25-54

KNOX, B. The lion in the house. In: _____. *Word and action*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979, p.27-38.

LLOYD, M. *The agon in Euripides*. Oxford: Clarendon, 1992.

_____. The Helen scene in Euripides' *Troades*. *Classical Quarterly* 34(ii)91984), p. 303-13.

MAYER, K. Helen and the DIOS BOULH. *AJPhil.*117 (1996), p. 1-15.

MOREAU, A. M. *Eschyle:la violence et le chaos*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

NAGY, G. *The best of Achaeans*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1979.

RECKFORD, K. J. Helen in the *Iliad*, *GRBS* 5, p. 5-20, 1964.

ROMILLY, J. La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque. *Les Études Classiques* 56, p.129-132, 1988.

ROSENMAYER, T.G. Gorgias, Aeschylus and *apate*. *AJPhil* 76, p. 225-260, 1955.

SANTOS, M. M. A Teoria literária aristofânica. *Clássica*, São Paulo, 5/6, p. 79-91, 1992/3.

SEGAL, C. Les deux mondes de *Hélène* d'Euripide, *Revue des Études Grecques*, LXXXV, p. 293-311, 1970.

_____. The two worlds of Euripides' *Helen*. In: _____. *Interpreting Greek tragedy: myth, poetry, text*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. (1971).

_____. Beauty, desire and absence: Helen in Sapho, Alcaeus, and Ibycus. In:_____. *Aglaia: the poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corina*. Boston: Rowman & Littlefield, 1998.

SKUTSCH, O. Helen, her name and nature. *Journal of Hellenics Studies* CVII, p. 188-193, 1987.

SOLMSEN, F. *Onoma* and *pragma* in Euripides' *Helen*. *Classical Review*, 48, p. 119-21, 1934.

_____. *Intellectual experiments of the Greek enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 1975.

SUZUKI,M. *Metamorphoses of Helen*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

WALSH, G.B. *The varieties of enchantment*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

WILLIAMS, B. *Shame and necessity*. Berkeley: University of California Press, 1993.

WOLLF, C. On Euripides' Helen. *Harvard Studies in Classical Philology* 77, p. 61-84, 1973.

WORMAN, N. The body as argument: Helen in four Greek texts. *Classical Antiquity,* 16, p. 151-203, 1997.

ZINGANO, M. A. Helena, bela e casta Helena. *Filosofia Política,* 7, p. 52-82, 1993.

COELHO, Maria Cecília de Miranda. Images of Helen. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 159-172, 2000/2001.

ABSTRACT: Whereas not a character in the tragedy *Agamemnon*, Helen hovers around as a steadfast and threatening presence, the cause of great evils that befalls both the Greeks and the Trojans. In this article, we seek to analyse the way she was depicted by Aeschylus and whether it would be pertinent to say that Euripides, in *Helen*, making use of the εἴδωλον, constructed – as Aristophanes put it – a καινὴ ἑλένη (*Thesm.*, 850), so much distinct from that of precedent literature.

KEYWORDS: Helen; Euripides; Aeschylus.

Os monumentos de Atenas na *Lisístrata* de Aristófanes

ADRIANE DA SILVA DUARTE
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

RESUMO: Na *Lisístrata* de Aristófanes, os monumentos de Atenas desempenham um papel importante para o desenvolvimento da trama cômica. Em maior evidência, a Acrópole, ocupada pelas mulheres, é parte essencial do plano da heroína para pôr fim à guerra fratricida entre espartanos e atenienses. Os homens, por sua vez, excluídos da cidade alta, fincam o pé na Ágora, tomando por símbolos de sua resistência o grupo escultórico dos tiranicidas e a amazonomaquia de Micon. Pretende-se aqui investigar as razões que levaram o semicoro masculino a escolher justamente esses monumentos para ilustrar sua fala.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia grega; Aristófanes; *Lisístrata*; ágora ateniense; arte grega; amazonomaquia; tiranicidas; Crítios; Micon; tradição iconográfica.

O título deste artigo poderia sugerir que nele se empreenderá uma análise do papel da Acrópole e seus monumentos na trama de uma das comédias aristofânicas mais traduzidas e encenadas no século que se encerrou, marcado por grandes guerras, movimentos pacifistas, feminismo e revolução sexual – elementos freqüentemente associados a *Lisístrata*, embora sejam igualmente freqüentes os protestos dos helenistas contra o anacronismo subjacente. Não é da Acrópole, entretanto, que pretendo ocupar-me, mas começarei por traçar um breve quadro de sua importância no enredo da peça em questão, já bem estabelecida e discutida por, por exemplo, Hulton (1972) e Loraux (1984, p. 159).

De fato, a tomada da Acrópole, juntamente com a deflagração de uma greve de sexo, faz parte dos planos de Lisístrata, a heroína, para pôr fim à guerra entre atenienses e espartanos. A falta de coordenação entre essas duas estratégias é visível ao leitor atento. No prólogo, a greve de sexo é enfatizada e a ocupação da colina sagrada citada apenas como um recurso secundário (vv. 175-179). No entanto, a partir do párodo e até o fim da parábase, só se tratará da invasão da Acrópole, tomada não só pelas mulheres mais velhas, mas também pelas jovens esposas que, pelo que fora acertado, deveriam estar em suas casas, preparando-se para os jogos de sedução do tipo que Mirrine protagonizará mais tarde no palco (vv. 865

ss.). A recusa das mulheres a Afrodite só será tratada nas cenas pós-parabáticas, quando a primeira parte do plano, por sua vez, cai no esquecimento (vv. 706 ss.).

Tratando dessa questão, Hulton sugere que a construção frouxa do enredo foi voluntária, uma vez que a existência da dupla estrutura favoreceria a exploração tanto da obscenidade, inerente ao gênero desde as suas origens rituais (tema da greve de sexo), quanto do conjunto arquitetônico da Acrópole, com toda a sua gama de significados mitológicos e históricos (tema da ocupação), tematizados principalmente na parábase. Nela, o ato de guerrilha das mulheres adquire sua dimensão simbólica, dada sobretudo pela famosa passagem em que o semicoro feminino relata sua estreita relação com os deuses e cultos representados na colina sagrada, especialmente os de Palas (vv. 640-647). Por outro lado, restringi-la somente a esse aspecto é perder de vista sua relevância para o desenvolvimento dos temas ligados à guerra entre os sexos. Cabe à parábase articular as duas partes do enredo e promover a transição entre elas, que não são de todo estanques, uma vez que a Acrópole, como frisou Loraux, está ligada aos jardins dos templos de Afrodite e Eros por passagens subterrâneas[1].

É justamente na parábase que o semicoro masculino expressa sua reação à ocupação da Colina sagrada, que ele falha em recuperar na primeira metade da peça, e, para isso, faz referência a outros monumentos da cidade: o grupo escultórico dos tiranicidas (v. 633) e a Amazonomaquia de Micon (v. 678-79). Neste artigo, procurarei estabelecer qual o significado que esses marcos cívicos assumem no discurso masculino.

1. O grupo escultórico dos tiranicidas

Na parábase, a primeira sizígia epirremática vai repercutir a tomada da Acrópole e as implicações políticas e religiosas desse fato (vv. 614-635):

> Dormir não é próprio de quem é livre!
> Vamos, homens, dispamo-nos para esta briga!
>
> Isto já está cheirando a coisas
> muito sérias, acho eu.
> E o cheiro que mais sinto é o da tirania de Hípias.
> Temo muito que alguns lacônios
> já estejam aqui na casa de Clístenes
> e incitem essas mulheres odiosas aos deuses
> a tomar dolosamente nosso dinheiro e o salário
> do qual eu costumava viver.
>
> Já é terrível que elas aconselhem os cidadãos
> e, mulheres que são, tagarelem sobre o escudo de bronze
> e tentem reconciliar-nos com os homens da Lacônia,
> nos quais se pode confiar quanto num lobo de goela aberta.
> E elas tramaram contra nós visando a tirania.

> Mas sobre mim não exercerão a tirania, pois estarei de vigília
> e daqui para frente levarei o punhal no ramo de mirto,
> acamparei na praça do mercado, em armas, ao lado de Aristogíton,
> e nesta posição ficarei ao lado dele. Isso é o que vou fazer...
> Vou dar um soco no queixo desta velha, a quem os deuses detestam[2].

Os atenienses mais velhos interpretam a tomada da Acrópole como um fato político da maior gravidade, capaz de ameaçar a sua liberdade (v. 614). Há um cheiro de tirania no ar, dizem. E não se trata de qualquer tirania, mas da de Hípias, que, dos tiranos de Atenas, foi o que mais correspondeu ao estereótipo moderno do título. Nos últimos anos de seu governo, cercado por seguranças e isolado do povo, promoveu um regime de terror em que se sucediam prisões e assassinatos de supostos conspiradores. O princípio e o fim desse período negro da história de Atenas está intimamente associado à Acrópole. O assassinato de Hiparco, seu irmão, durante a procissão das Panatenéias, determinou o endurecimento do governo e, anos depois, foi da colina sagrada, onde buscara refúgio, que o tirano acabou expulso pelos Alcmeônidas, após cinco dias de resistência[3]. É natural, portanto, que o ato de ocupação das mulheres seja visto como uma tentativa de se restabelecer a tirania (v. 630) e não como um recurso extremo para impedir que o tesouro público fosse usado para financiar a guerra.

A participação dos espartanos no episódio também é lembrada com preocupação, pois, se de início ajudaram a derrubar Hípias, em seguida, para tentar instalar no poder a facção oligárquica, voltaram a ocupar a Acrópole, de onde foram tirados pelo povo em armas. Vem daí a desconfiança que eles inspiram no coro (vv. 628-629) e não apenas da guerra então em curso.

À luz desses fatos, a associação das mulheres de Atenas com as de Esparta só poderia soar aos ouvidos dos velhos como uma estratégia dos espartanos para se apoderarem da cidade. Clístenes, em cuja casa os agentes espartanos estariam infiltrados, é uma escolha óbvia para intermediar os contatos entre as mulheres e os inimigos, já que ele era freqüentemente satirizado pelos comediógrafos por seus trejeitos efeminados (vv. 620-625). Ele é visto aqui como duplamente traidor: da sua pátria e do seu sexo. Mas também é homônimo do Alcmeônida que foi responsável pela aliança com os espartanos. Ao aludir ao Clístenes Alcmeônida, o coro adverte que qualquer pacto com os espartanos é perigoso, por mais nobres que sejam as razões que os motivem – a derrubada da tirania ou o fim da guerra. Isso, ao menos, é o que a experiência ensina.

Embora esses eventos remontem a cem anos, o temor da volta da tirania é uma constante na Atenas democrática e uma expressão disso é o alto apreço dedicado aos tiranicidas Harmódio e Aristogíton, cujas estátuas inspiram a resistência dos velhos (vv. 631-634). Em 411, o cenário político justificava toda apreensão. *Lisístrata* é encenada na antevéspera do golpe oligárquico que levou os Quatrocentos ao poder, o que torna o discurso dos homens um alerta à cidade.

A rebelião das mulheres é uma ameaça à ordem estabelecida. Os velhos do coro, retomando a linha de pensamento do Probulo, que havia declarado que a guerra não diz respeito às mulheres (vv. 520-521; 587-588), consideram intolerável que elas aconselhem

os cidadãos e falem "sobre o escudo de bronze" (v. 626-627). Eles também têm em vista outro perigo que a subversão pode gerar. *Tirania de Hípias* é uma expressão usada para designar a posição sexual em que a mulher se coloca sobre o homem e o conduz como o cavaleiro ao cavalo[4]. Ao tomar o ponto mais alto da cidade, ou seja, a acrópole, as mulheres ficam por cima dos homens, o que sugere aos velhos do coro que elas teriam a ambição de tomar as rédeas também na cama. A isso eles respondem prometendo levar "o punhal no ramo de mirto" (v. 632), jogando com o sentido obsceno de uma popular canção em louvor aos tiranicidas – camufladas em ramos de mirto, uma metáfora para o púbis, as armas usadas contra Hiparco são símbolos fálicos evidentes[5]. A questão sexual, apenas aludida aqui, será tematizada plenamente na segunda sizígia epirremática, examinada adiante.

Nesse contexto a referência à estátua de Aristogíton (v. 633) é bastante coerente e até mesmo óbvia. Afinal, juntamente com Harmódio, é ele ora o campeão da liberdade, um herói da democracia, ora o amante exemplar, protagonista de uma relação passional em as mulheres estão excluídas. Não se pode deixar de notar que, dentre os dois amantes, os velhos coreutas escolhem o que mais se ajusta ao seu *physique de rôle*, embora com isso tenham deixado passar um bom motivo de risadas, caso se equiparassem ao belo adolescente (a razão disso, espero, se explicará logo adiante). Mas como a ação dos tiranicidas era amplamente conhecida e no final do século V já adquirira contornos lendários, para evocar o personagem e seu ato não seria necessário mencionar o monumento erigido em sua memória. Se o coro o faz, é porque o monumento em si e não apenas o ato que ele evoca são parte da mensagem. Voltemo-nos então para o grupo escultórico.

Pausânias (I, 8.5), na visita que faz à ágora ateniense, defronta-se com dois pares de estátuas dedicadas aos tiranicidas. As mais antigas, obra de Antenor, tendo sido pilhadas por Xerxes durante a invasão da cidade, foram posteriormente devolvidas por Antíoco I. As mais recentes, esculpidas por Crítios, foram fundidas logo após o saque persa (477-476) para substituir as anteriores – informação que Pausânias não dá. Embora, até onde se pode afirmar, não houvesse diferenças entre os dois monumentos, o coro da *Lisístrata* se refere às últimas.

Cruzando as informações de Pausânias, que as menciona entre o Templo de Ares e o Odeon, com o testemunho de Arriano em sua *Anábase de Alexandre* (III, 16. 7-8) e com dados oriundos das escavações empreendidas pela Escola Americana em Atenas, podemos situá-las com relativa segurança na Ágora, próximas à Via Panatenaica, opostas ao Metron[6] (fig. 1). Elas ocupariam, portanto, o coração da ágora ateniense, um espaço aberto, denominado *orquestra*, que, exceto pelo Altar dos Doze Deuses, não era edificado no século V a.C., não estando muito distantes do Leocoreion, onde o atentado contra Hiparco teria sido perpetrado[7].

Nem o par de Antenor nem o de Crítios sobreviveram até os dias do hoje, provavelmente tendo conhecido o mesmo destino de muitas estátuas em bronze: ser derretidas para servir de munição. Felizmente, conhecemos sua aparência graças a reproduções em vasos, moedas, lamparinas e, sobretudo, cópias romanas – com destaque para o grupo pertencente ao Museo Nazionale de Nápoles (fig. 2)[8]. Sua identificação é possível, já que eram raros tanto o tema quanto a presença de grupos escultóricos no período em questão.

Os escultores registraram o momento em que Harmódio e Aristogíton, lado a lado, desembainharam seus punhais para desferir o ataque contra Hiparco, conferindo grande

dramaticidade ao grupo. Aristogíton, citado pelo coro da *Lisístrata*, traz a arma na mão direita, mantendo paralelos o braço e a perna direitos, esticados para trás. O braço esquerdo, do qual pende o manto, está erguido para frente à altura do ombro, a mão segura a bainha e a perna está dobrada para frente, como que no impulso para o ataque (fig. 3).

A mera descrição da pose que Aristogíton assume no grupo escultórico já nos sugere uma primeira razão para o coro referir-se ao monumento. Os versos em que a menção aparece coincidem com o final do epirrema e nada mais apropriado para fechar a fala do que acompanhá-la de uma coreografia impactante. O coro deixa claro pelo uso do verbo ἵστημι (e do advérbio ὧδε (v. 634) que pretende imitar Aristogíton (v. 631-634):

> Mas sobre mim não exercerão a tirania, pois estarei de vigília
> e daqui para frente levarei o punhal no ramo de mirto,
> acamparei na praça do mercado, em armas, ao lado de Aristogíton,
> e *nesta posição ficarei* ao lado dele (ὧδε θ' ἑστήξω παρ' αὐτόν).

Ao enunciar sua intenção, assumiria a mesma posição marcial, só que o desfecho seria inesperado e cômico, uma vez que nem a mão esconderia um punhal nem o golpe visaria um tirano. Ao ilustrar o último verso com o movimento de trazer à frente o braço direito, o coro concentraria toda a sua agressividade no soco desferido contra a líder do coro feminino, uma velha senhora, marcando toda a desproporção entre o modelo imitado e os imitadores (v. 635):

> Vou dar um soco no queixo desta velha, a quem os deuses detestam.

Do ponto de vista da trama dramática, a menção do monumento aos tiranicidas equivale a uma declaração de posse da Ágora por parte dos homens – note-se o emprego do verbo ἀγοράζω (v. 633, acamparei nas praça do mercado), dela derivado. Depois de verem falhar sua tentativa de recuperar a Acrópole no *agon* que antecede esta parábase, o coro masculino ocupa a praça do mercado, o único local da cidade capaz de rivalizar com a colina sagrada, pois os edifícios que a cercavam abrigavam órgãos administrativos, arquivos, tribunais e templos, além dos estabelecimentos comerciais propriamente ditos. Ali os homens pretendem estabelecer seu quartel-general para resistir ao que, sob sua ótica, constitui um golpe de estado feminino.

Não deve passar desapercebido que a intenção de acampar aos pés de Aristogíton, reconhecendo nele um herói da democracia, serve de provocação aos Alcmeônidas, como também o fora a dúbia menção a Clístenes alguns versos acima. A razão disso pode estar na percepção do interesse de um de seus membros, Alcibíades, na desestabilização do regime democrático – de fato, a essa altura ele já trabalhava para a instalação da oligarquia. Essa ilustre família ateniense nunca teve interesse em alimentar o prestígio dos tiranicidas, pois, à medida que ele crescia, ofuscava a campanha de Clístenes contra Hípias. Assim, estabeleceu-se uma guerra de símbolos em Atenas, em que o heroísmo dos tiranicidas era evocado por Temístocles e aliados para tentar diminuir a influência do grupo rival. Como nota Francis (Francis, 1990, p. 68), os símbolos desempenhavam um papel importante na propaganda

política no período que sucede às Guerras Médicas, o que pode ser comprovado na reconstrução da cidade.

Por volta de 470, os atenienses empreenderam um vasto programa de reurbanização levando em conta, sobretudo, a restauração do que fora destruído pelos persas durante o saque de 480. Além disso, durante o século V a.C., a Ágora foi dotada de importantes edifícios como, por exemplo, a Stoa Poikile e o Templo de Hefesto. Essas novas construções, assim como os monumentos que os cercavam, entre eles o novo grupo de esculturas dedicado aos tiranicidas, visavam a celebrar a vitória de Atenas sobre os bárbaros. Assim, o novo monumento para Harmódio e Aristogíton na Ágora ganha em significado: se a geração anterior extinguiu a tirania, a atual derrotou os Persas, os tiranos do mundo, a quem Hípias teria recorrido para tentar retomar o poder[9]. Assim, as armas desembainhadas pelos tiranicidas se tornam uma advertência tanto para os inimigos internos quanto para os externos.

A escolha dos tiranicidas de Crítios como símbolo de resistência dos velhos atenienses revela, portanto, toda a sua perplexidade diante dos acontecimentos. Como enquadrar a ação das mulheres? Se, por um lado, a tomada da Ácropole remete à tirania de Hípias, portanto a um episódio histórico, outra forma de compreendê-la é recorrendo a um modelo mítico, a invasão de Atenas pelo inimigo bárbaro, as Amazonas, que será plenamente desenvolvida na segunda sizígia epirremática.

2. A Amazonomaquia de Micon

O coro masculino retoma a palavra com uma nova exortação para que se dispam. Dessa vez parece que o propósito é dar uma demonstração de virilidade (vv. 661-662, colhões; vv. 663-666, homem deve cheirar a homem), prenunciando a mudança de ênfase no discurso do político para o erótico (vv. 658-681):

> Isso não é um desaforo,
> e dos grandes? E acho que não vai ficar só nisso!
> Vamos, deve rechaçar isso o homem que tenha colhões.
> Vamos, dispamos a túnica, já que o homem com H deve
> já de cara cheirar a homem e não fica bem estar enrolado.
> Vamos, pés-brancos, conduzi-nos,
> nós que até o Lipsídrion
> chegamos, quando ainda éramos jovens.
> Agora, agora é preciso rejuvenescer, dar asas
> a todo o corpo e sacudir para longe esta velhice.
>
> Se um de nós lhes der uma oportunidade, ainda que mínima,
> nada escapará do trabalho destas mãos perfumadas,
> mas até barcos construirão e tentarão ainda
> combater e navegar contra nós, como Artemísia.

> Quando se voltam para a montaria, risco da lista os Cavaleiros,
> pois o mais hábil ginete e o que se mantém melhor montado é a mulher.
> Ela não escorregaria ainda que um dispare! Observe as Amazonas
> que, a cavalo, lutando com homens, Micon pintou.
> Ao contrário, seria preciso, pegar todas e no tronco
> prender-lhes o pescoço.

Os homens retomam ao tema da expulsão dos tiranos, procurando, ao mesmo tempo, voltar no tempo e recuperar o vigor da época em que lutaram em Lipsídrion contra as tropas de Hípias. Toda a passagem é cômica porque, para ter tomado parte nesses eventos, eles deveriam estar com cento e vinte anos pelo menos, idade suficiente para, note-se, serem contemporâneos de Aristogíton. É claro que esse episódio, como as batalhas de Maratona e de Salamina, não é meramente histórico, mas pertence à mitologia política da cidade. Note-se, no entanto, que as forças contrárias à tirania, lideradas pelos Alcmeônidas, foram derrotadas nessa ocasião. Ao recordar um fracasso, por mais revestido de heroísmo que fosse, o coro retoma o tom provocativo anteriormente manifestado contra os integrantes desse clã.

Deixando as lutas internas de lado para abordar as campanhas contra os bárbaros, a ameaça que as mulheres representam é ilustrada com um exemplo histórico e outro mitológico. Artemísia, a rainha cária que lutou ao lado de Xerxes contra os gregos, é uma prova da capacidade das mulheres dominarem a arte da navegação, na qual os atenienses eram mestres. As Amazonas, guerreiras lendárias que invadiram Atenas e tomaram o Areópago antes de investir contra a Acrópole, onde foram derrotadas pelos atenienses liderados por Teseu, mostram a habilidade feminina na equitação, arte restrita aos homens. O mito que narra sua expulsão da Ática, por celebrar a uma só vez a superioridade da cidade e do sexo masculino, era muito apreciado e decorava importantes prédios públicos como o Partenon, o Teseion e a Stoa Poikile. Comum a ambas, Artemísia e Amazonas, é o talento para a guerra e a hostilidade contra os atenienses.

Essa passagem é rica também em alusões obscenas que se referem sempre à posição em que a mulher se põe sobre seu parceiro, navegando-o como Artemísia ou cavalgando-o como as Amazonas. Segundo Henderson (Henderson, 1991, § 263, § 267, § 270, § 274, § 277), esse comportamento, associado a prostitutas, não era tolerado nas esposas. Com isso, os velhos retomam o sentido ambíguo da expressão "tirania de Hípias", insistindo que a atitude das mulheres no plano público tem implicações sobre sua conduta privada. Como castigo eles propõem que elas sejam presas ao tronco, ou seja, imobilizadas, ficando à mercê de seus algozes (vv. 680-681).

Tal como ocorre no primeiro epirrema, o coro não se contenta em mencionar apenas a lenda das amazonas, mas refere-se a uma de suas várias representações nas artes visuais: a amazonomaquia de Micon. Apesar de declinado o nome de seu pintor, a identificação do monumento que a abriga não é segura. Sabemos sobre Micon que, juntamente com Polignoto, foi um dos pintores de maior expressão do período que sucede às invasões persas, tendo sido encarregado por Címon de decorar diversos monumentos em Atenas. Dois dentre eles representariam a batalha de Teseu contra as Amazonas: a Stoa Poikile e o Teseion.

A Stoa Poikile se situava no limite norte da Ágora e devia sua denominação à sua decoração, seja interna, aos quatro murais que abrigava, seja externa, à fachada policromática (fig. 1). Segundo Pausânias (I, 15.1-3), estavam ali representados o confronto entre atenienses e espartanos em Oinoe; o combate entre os atenienses, comandados por Teseu, e as Amazonas; Ajax e Cassandra diante dos chefes gregos após o saque de Tróia e a batalha de Maratona. Embora Pausânias não registre a identidade dos muralistas, Plutarco, em sua biografia de Címon (*Cimon*, 4, 6-7), afirma que a autoria da cena troiana é de Polignoto.

A localização do Teseion é incerta, mas Pausânias deixa claro que o santuário que Címon fez erigir para abrigar os ossos do herói ficaria nas proximidades da Ágora, junto ao ginásio Ptolomaico (I, 17. 2). O mais provável é que se encontrasse logo após o pórtico sudeste da Ágora, na direção da Acrópole[10]. Como observa Francis (Francis, 1990, p. 49), o sítio seria muito apropriado, uma vez que as Amazonas teriam acampado no Areópago antes de subir até a Acrópole, planejando a morte de Teseu. Ora, nas proximidades, os restos mortais do herói seriam um manifesto da derrota feminina e uma advertência contra novas ofensivas.

Nele, estariam retratados três feitos de Teseu: a amazonomaquia, a centauromaquia e o mergulho ao fundo do mar – esse último foi atribuido por Pausânias a Micon (I, 17.3). Há ainda a hipótese de que houvesse um quarto mural que retrataria Teseu no Hades, mas o testemunho de Pausânias não a sustenta[11]. A atribuição de um dos murais a Micon por Pausânias parece indicar que os outros seriam também de sua autoria; no entanto, esse depoimento não é aceito unanimamente, já que uma passagem, tardia e corrompida, note-se, atestaria a participação de Polignoto nesse projeto[12].

A analogia com a pintura cerâmica é um dos poucos recursos que restam para tentar decifrar essa questão. Duas crateras, ambas datadas do segundo quartel do século V a.C. e provenientes da Itália, parecem estar diretamente relacionadas aos murais do Teseion: uma, a do Pintor dos Nióbidas, retrataria em uma de suas faces Teseu no Hades (fig. 4); outra, a do Pintor dos Sátiros Lanudos, tem por tema uma Centauromaquia e uma Amazonomaquia (fig. 5). Ambas refletem características associadas ao estilo de Polignoto e Micon, como a disposição das figuras em vários níveis, representação parcial de algumas delas, sua expressividade. Nos dois vasos se nota uma particularidade intrigante, cuidadosamente analisada por Barron (Barron, 1972), a presença de uma quarta divisão muscular, anatomicamente incorreta, na cavidade abdominal (fig. 6 e 7). Como esse detalhe não se repete nas demais obras atribuídas a esses pintores, tudo leva a crer que tivessem um mesmo modelo e a temática aponta para o Teseion.

O exame das crateras parece depor contra a autoria da amazonomaquia do Teseion por Micon, apesar do parecer favorável de Boardman (1966, p. 122). Como nota Robertson (1975, p. 256), nos dois casos está ausente a representação da aventura submarina do herói, única cuja execução foi explicitamente a ele atribuída. Barron (1972, p. 44) observa também que, sendo Micon um bem sucedido escultor de atletas, seria de se estranhar que ele cometesse erros anatômicos em seus murais. Em seu favor, no entanto, Robertson cita a sua notória preferência por cenas movimentadas e de batalha, por oposição a Polignoto, que apreciava as mais calmas. Micon também se habilita enquanto pintor de Amazonas e Centauros graças à sua fama de bom pintor de cavalos, embora, e isso é bem curioso, insis-

tisse em dotá-los de uma pálpebra inferior – o que nos faz pensar se estas não seriam falhas intencionais, que permitiriam o reconhecimento do seu autor à maneira de uma assinatura[13]. Diante desse quadro, forçosamente, é preciso declarar a questão inconclusa.

A qual das duas pinturas o coro estaria se referindo? A Stoa Poikile conta com grandes defensores, como Henderson (*in* Aristophanes, 1990, p. 160) e Robertson (1975, p. 243), que, no entanto, não exclui a possibilidade de Micon ter sido o autor dos dois murais, assim como Calame (1990, p. 408). De fato, um escólio aos versos 678-679 de *Lisístrata* testemunha a favor da Stoa Poikile, embora não fique claro se o escoliasta se baseou em alguma fonte concreta para fazer tal afirmação ou se, como nós, conjecturava[14].

Se, por um lado, a localização da Stoa Poikile na Ágora favorece a identificação de seu mural como o referido pelo coro de *Lisístrata* (afinal, estaria ao alcance dos olhos dos coreutas que fincam pé na orquestra ao lado dos tiranicidas), a do Teseion, entre a Ágora e a Acrópole, também depõe a seu favor, pois os homens têm como interlocutor dessa parábase, justamente qualificada de agonística[15], não apenas os espectadores, mas as mulheres do semicoro rival que montavam guarda nos Propileus. Tudo faria ainda mais sentido, caso os dois murais fossem de Micon, pois os dois edifícios, estando nos limites norte e sul da Ágora, marcariam o território masculino – os coreutas dizem: "observe *as Amazonas* que Micon pintou", o que pode apontar para mais de uma pintura.

De qualquer forma, os dois murais têm em comum a presença de Teseu, um símbolo da supremacia ateniense em sua luta contra os bárbaros, sejam eles persas, amazonas ou centauros, e, por trás do herói, a de Címon. O filho de Miltíades é um dos maiores responsáveis pela proliferação da imagem de Teseu após as Guerras Médicas, tendo organizado uma expedição a Skyros para resgatar os ossos do herói, erigido o Teseion para abrigá-los, pondo-o em evidência em dois dos murais da Stoa Poikile, a amazonomaquia e a Batalha de Maratona, onde é retratado saindo da terra para lutar com os atenienses[16]. Mas a faceta mais interessante dessa associação está na transformação do herói num defensor da democracia, verificada na sua assimilação aos tiranicidas.

Tanto numa série de vasos, cujo protótipo foi analisado por Smith no final do século passado, quanto nos frisos do templo de Hefesto na Ágora (fig. 1), Teseu é representado ora como o Aristogíton, ora como o Harmódio de Crítios[17]. Barron (1972, p. 39-40), analisando a amazonomaquia e a centauromaquia do Pintor dos Sátiros Lanudos, observa a semelhança entre a pose dos combatentes gregos, entre eles o herói, e a dos tiranicidas (fig. 8), lembrando também que o grupo escultórico de Crítios fora instalado na Ágora um ano antes da expedição de Cimon a Skyros, o que aumentaria a propabilidade que o mesmo se verificasse no Teseion. Francis (1990, p. 69) mostra como interessava a Címon, cuja árvore genealógica remontava ao herói, fazer de Teseu o tiranicida arquetípico, de forma a enfraquecer a influência política de Temístocles e reforçar o seu próprio prestígio e o dos Alcmeônidas, a quem estava ligado por casamento.

A parábase de *Lisístrata* parece corroborar a hipótese de Barron sobre um Teseu tiranicida nas representações murais da amazonomaquia, já que a pintura de Micon está citada no antepenúltimo verso da segunda sizígia epirremática, ocupando a mesma posição que a referência à escultura de Crítios na primeira. Se a menção a Aristogíton, como sugeri,

implicaria um movimento coreográfico mimético que serviria de fecho à primeira intervenção masculina, a presença subliminar do Teseu tiranicida de Micon possibilitaria a retomada do mesmo passo, caracterizando bem o paralelismo entre os dois antepirremas – inclusive no que diz respeito ao toque de humor final em que o golpe de morte se transformaria na mímica da prisão das mulheres do coro rival no tronco (vv. 680-681). Ao mesmo tempo, o coro teria a oportunidade de fazer do herói nacional, Teseu, um aliado na luta contra a tirania, não somente a representada pelas mulheres agrupadas na Acrópole, mas pelos oligarcas, cujo golpe estava em gestação. Cercados por representações de Teseu, a norte e sul nos murais monumentais, a oeste nos frisos do Templo de Hefesto, os velhos atenienses do coro ganham forças para enfrentar o exército de Palas posicionado na Acrópole e as ameaças que ele evoca.

Como conclusão, gostaria de ressaltar a relação de complementaridade entre palavra e imagem na Grécia clássica. A referência a dois importantes monumentos da cidade de Atenas na parábase da *Lisístrata* vai além da mera indicação espacial, situando a ação na Ágora, mas se revela agregadora de sentido ao discurso do coro, pois, como portadora da história cultural de uma comunidade, toda imagem revela a sua ideologia. Como nota Francis (Francis, 1990, p. 73), obras de arte, como os murais da Stoa Poikilé ou do Teseion e o grupo escultórico dos tiranicidas, por exemplo, podem adquirir para o seu público "a força da história e o augúrio da revelação", já que os monumentos da cidade têm a capacidade de tornar os mitos tangíveis e críveis, inserindo-os incondicionalmente nas vidas dos cidadãos de forma a moldar suas crenças e guiar seu comportamento. Na *Lisístrata* vemos esse processo em ação na maneira como o coro masculino se apropria dos monumentos da Ágora como símbolos de resistência contra a tirania, agindo sob sua inspiração.

Notas

1 - Sobre a relação entre as duas tramas da peça, cf. Henderson (1980, p. 185-186), Loraux (1984). Hulton (1972, p. 36) concede que os dois planos se complementam teoricamente, ainda que não o façam no âmbito da ação. Sobre o caráter transicional da parábase, cf. Hubbard (1991, p. 194-195).

2 - As traduções da *Lisístrata* são da autora.

3 - Cf. Heródoto (V, 55-65; VI, 123), Tucídides (VI, 53-59) e Aristóteles (*A Constituição dos Atenienses*, XVIII-XX). Bowie (1993, p. 195-197) sugere que os eventos que marcaram a destituição de Hípias teriam fornecido um dos modelos para a estruturação do enredo de *Lisístrata*.

4 - *Cavalo* (*hippos*) é metáfora para o pênis e *cavalgada* para o ato sexual; Cf. Henderson (1991: § 274; 277).

5 - Cf. Henderson (1990, p. 153).

6 - Cf. Wycherley (1975, p. 118).

7 - Sobre a ágora cf. American School of Classical Studies at Athens (1986). Sobre a morte de Hiparco, *cf.* Tucídides (VI, 57); Aristóteles (XVIII, 3).

8 - Para iconografia cf. Richter (1970, figuras 565 a 577).

9 - Cf. Francis (1990, p. 68).

10 - Cf. Wycherley (1959, p. 155).

11 - A favor da hipótese, cf. Barron (1972) e Robertson (1975, p. 245); contra, cf. Francis (1990, p. 50-51), para quem o fato de o viajante grego abordar detalhes da morte de Teseu se justifica por estar diante do sepulcro do herói.

12 - Harpokration, no verbete dedicado a Polignoto, no *Lexicon*, associa o pintor a Stoa Poikile, ao *tesouro* (*thesauroi*, corrigido para *Theseos hieroi*) e ao Anakeion. Cf. Pollitt (1990, p. 127).

13 - Sobre Micon e os cavalos, cf. Eliano, *Natura Animalium*, 4. 50 (*in* Pollitt, 1990, p. 142).

14 - Cf. Pollitt (1990, p. 141-142).

15 - Henderson (1990, p. 148-149) vai chamá-la de debate parabático, notando que ela é tão ou mais agonística que o próprio *agón*, que é de natureza expositiva. Russo (1994, p. 168) se refere a ela como parábase agonística.

16 - Sobre o papel de Címon na transformação de Teseu em símbolo de Atenas, cf. Calame (1990, p. 416-418).

17 - Cf. Smith (1881, p. 61); Thompson (1962, p. 345-346).

Referências bibliográficas

AMERICAN SCHOOL OF CLASSICAL STUDIES AT ATHENS. *Petit guide de l' agora d'Athènes. Album n º 16 des fouilles de l' agora d'Athènes*. Atenas: American School of Classical Studies at Athens, 1986.

ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary by J. Henderson. Oxford: Clarendon Press, 1990.

ARISTÓTELES. *A constituição de Atenas*. Edição bilíngüe com tradução e comentários de Francisco Murari Pires. São Paulo: HUCITEC, 1995.

ARRIAN. *Anabasis Alexandri*. Edited and translated by Ilif Robson. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 1956.

BARRON, J. New light on old walls. The murals of the Theseion. *Journal of Hellenic Studies*, 92, p. 20-45, 1972.

BOARDMAN, J. *L' art grec*. Paris: Flammarion, 1966.

BOWIE, A. *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CALAME, C. *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*. Lausanne: Éditions Payot Lausanne, 1990.

DAVIE, J. N. Theseus the king in fifth-century Athens. *Greece & Rome*, 29, p. 25-33, 1982.

FRANCIS, E. D. *Image and idea in fifth-century Greece. Art and literature after the Persians Wars*. London: Routledge, 1990.

HENDERSON, J. *Lysistrata*: the play and its themes. In: _____. (Org.) *Aristophanes: Essays in interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 153-218.

_____. *The maculate muse. Obscene language in Attic comedy*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991 (*1975).

HERODOTE. *Histoires*. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

HUBBARD, T. *The mask of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis. Cornell Studies in Classical Philology*, 51, 1991.

HULTON, O. The women on the Acropolis: a note on the structure of the *Lysistrata*. *Greece & Rome*, 19, p. 32-36, 1972.

LORAUX, N. L'acropole comique. In: _____. *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Paris: Éditions de la Découverte, 1984, p. 157-196.

PAUSANIAS. *Description de la Grèce. Livre I: L' Attique*. Texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux et commenté par François Chamoux. Paris: Les Belles-Lettres, 1992.

POLLITT, J. J. *The art of ancient Greece. Source and documents*. London: Cambridge University Press, 1990 (1965).

PLUTARQUE. Cimon. In: _____. *Vies VII*. Texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

RICHTER, G. *The sculpture and sculptors of the Greeks*. New Heaven, 1970.

ROBERTSON, M. *A history of Greek art*. London: Cambridge University Press, 1975.

RUSSO, C. *Aristophanes an author for the stage*. Tradução de Kevin Wren. Routledge: London and New York, 1994.

SMITH, C. Kylix with exploits of Theseus. *Journal of Hellenic Studies*, 2, p. 57-64, 1881.

THOMPSON, H. A. The sculptural adornment of the Hephaisteion. *American Journal of Archaeology*, 66, p.339-347, 1962.

THUCYDIDE. *La guerre du Péloponese*. Texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

WOODFORD, S. More light on old walls: the Theseus of the centauromachy in the Theseion. *Journal of Hellenic Studies*, 94, p. 158-165, 1974.

WYCHERLEY, R. E. The temple of Hephaistos. *Journal of Hellenic Studies*, 79, p. 153-163, 1959.

_____. Two notes on Athenian topography. *Journal of Hellenic Studies*, 95, p. 117-121, 1975.

DUARTE, Adriane da Silva. The monuments of Athens in Aristophanes's *Lysistrata*. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 173-187, 2000/2001.

ABSTRACT: In Aristophanes' *Lysistrata*, Athenian monuments are important to the development of comic plot, particularly the Acropolis, besieged by the women, which plays a crucial role in the heroine's plans to put an end to the war between Athenians and Spartans. The men, expelled

from the Acropolis, set themselves in the Agora and chose as major symbol of their resistance the tyrannicides' sculpture and Micon's Amazonomachy. This paper intends to investigate why the men's chorus elects those monuments to illustrate its speech.

KEYWORDS: Greek comedy; Aristophanes; *Lysistrata*; Athenian agora; Greek art; Amazonomachy; tyrannicides; Critios; Micon; iconographic tradition.

Agradecimento

Agradeço a Maria Cecília Miranda Coelho e a Haiganuch Sarian por me haverem propiciado acesso a textos importantes para a elaboração deste artigo

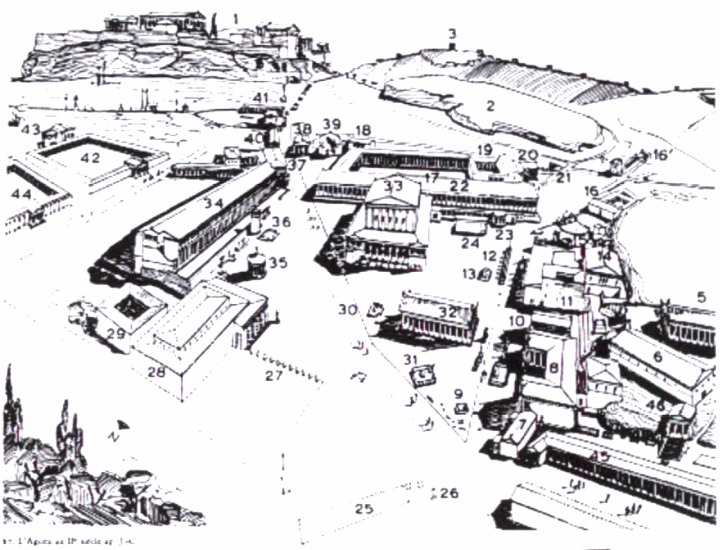


Fig. 1 - Agora ateniense, II d.C.. No limite norte, ficaria a Stoa Poikile (25), enquanto o Teseion estaria nas proximidades do Pórtico Sudeste (40). A estátua dos tiranicidas se situaria diante do Templo de Ares (32). Sobre a colina, vê-se o Templo de Hefesto (5). Desenho de J. Travlos para a American School of Classical Studies in Athens (1986, p. 16-17).

Fig. 2 - Grupo dos tiranicidas. Museo Nazionale, Nápoles.

Fig. 3 - Aristogiton. Museo Nuovo, Roma.

Fig. 4 - Teseu e Pirítoo no inferno. Cílice-cratera atribuída ao Pintor dos Nióbidas. Meados do séc. V a.C. Louvre, Paris.

Fig. 5 - Amazonomaquia e, no alto, centauro-maquia. Cratera com volutas atribuída ao Pintor dos Sátiros Lanudos. Cerca de 440 a. C. Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 6 - Detalhe da fig. 4

Fig. 7 - Detalhe da fig. 5

Fig. 8 - Detalhe da fig. 5

Imagem e aporia no *Sofista* de Platão

MARCELO P. MARQUES
Departamento de Filosofia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: É no contexto da série de aporias relativas à possibilidade de dizer o não-ser, numa perspectiva eleata, aporias derivadas da posição inicial do problema da produção de imagens, que o Estrangeiro e Teeteto formulam uma definição da imagem que, por sua vez, se apresenta como uma aporia do não-ser. Meu propósito é compreender o problema da *imagem* no *Sofista* articulando-o aos temas da *produção* (dimensão antropológica) e da *aporia* (dimensão lógico-ontológica).

PALAVRAS-CHAVE: Platão; sofista; imagem; aporia.

Precisamos da miragem para sermos capazes de atravessar o deserto
(Provérbio árabe[1]).

Depois de tê-lo cercado nos gêneros da *antilogia* e da purificação, nos quais o sofista é surpreendentemente visto como o nobre refutador, aquele que purifica a alma das opiniões que fazem obstáculo ao conhecimento, o Estrangeiro de Eléia propõe uma mudança de paradigma, na caça que empreende ao sofista (a partir de 233D3). Mas ele não abandona o *antilégein* definitivamente; o que ele faz é extrair desse paradigma as conseqüências que favorecem o desenvolvimento da pesquisa. E ele o faz entrelaçando contradizer e aparecer (233A8-9; 233B1-2; 233C1-2; 233C6; 233C10-11), através de sucessivas reformulações da idéia inicial: "produzir contraditores" (*poieîn antilogikoús*) (232B12). Essas reformulações, a cada vez, revelam novas nuanças, até que a arte da contradição do sofista aparece como a forma de jogo mais cheia de arte e a mais agradável (*tekhnikóteron ... khariésteron eídos*): a *mimética* (*tò mimetikón*).

Acompanhando a passagem do tema da antilogia ao tema da aporia, pretendo analisar o processo de produção da imagem e de enfeitiçamento pela mesma; em seguida, passarei às aporias do não-ser, onde será o caso de analisar o estatuto ontológico da imagem assim como o problema do discurso falso.

No plano geral, pretendo mostrar que, em Platão, o problema da imagem associa-se intimamente ao da aporia; que a imagem é utilizada para expressar, comentar e trabalhar as aporias da investigação dialética. Pretendo ainda destacar que o ser da imagem é aporético

nele mesmo e que, por isso, ele pode ser utilizado como ponto de partida para se pensar questões fundamentais da ontologia platônica. No *Sofista*, trata-se do ser da imagem, enquanto aporia do ser e do não-ser, implicada na tarefa de dizer o não-ser.

1. Produção

O sentido do desenvolvimento da argumentação, que leva do *antilégein* ao *mimeisthai*, é o seguinte: o Estrangeiro passa do "produzir homens capazes de contestar e de contradizer" (*poieîn amphibetetikoús*) (232D2) ao "saber não apenas dizer mas também contradizer todas as coisas", e daí ao "saber produzir e fazer todas as coisas com uma só arte" (*epístasthai ... mè légein med' antilégein ... poieîn kaì drân ... sunápanta prágmata ... miâ tékhne*) (233D9-10). Ao explicitarmos a relação entre "produzir homens" e "produzir coisas" torna-se manifesta uma certa compreensão do problema da alteridade que se aplica diferentemente aos homens e às coisas, mas que exige uma formulação discursiva que levará o debate dialético necessariamente ao plano das formas inteligíveis e, neste, ao gênero inteligível do outro (*tò héteron*).

A arte sofística da contradição (*antilogía*), enquanto poder de agir sobre o outro, não funcionaria bem se os sofistas não aparecessem (*ephaínonto*) aos jovens ouvintes como sendo capazes de contradizer corretamente, ou se, mesmo aparecendo (*phainómenoi*) como tais, eles não fossem capazes de parecer (*edókoun*) ser, pela contestação (*dià tèn amphisbétesin*), mais inteligentes e sábios do que são realmente. O que, finalmente, não é mais do que um tipo de ciência da aparência (*anapéphantai ... dokhastikèn epistémen*) (233C10-11). Para produzir a aparência de tudo saber, pois seriam capazes de contradizer tudo, eles têm que produzir, através do discurso, as coisas que contradizem. A representação das coisas, indiferente à sua participação no ser, é como uma segunda produção destas mesmas coisas. É assim que, de supostos contraditores que eram e de produtores de homens capazes de contradizer sobre todas as coisas, eles passam a ser vistos como produtores de todas as coisas.

Essa produção é o jogo da imitação (*tò mimetikón*) (234A7; B1-2) e as coisas que o sofista fabrica são imitações e homônimos, isto é, imagens dos seres (234B6-7 – *mimémata kaì honónuma tôn ónton apergazómenos*). A caça ao sofista atinge assim, segundo as palavras de Teeteto, "sua forma mais completa e mais variada, reunindo tudo numa só unidade" (234B3-4 – *pámpoly gàr eírekas eídos eis hen pánta sullabòn kaì skhedòn poikilótaton*), unidade que finalmente dará conta da multiplicidade e da variedade inerentes ao gênero em questão, o gênero da sofística. Esta unidade será conferida pelo gênero da produção de imagens (*eidolopoiiké*), objeto da última divisão.

A *mimética* dos sofistas é análoga à dos pintores na medida em que ambas produzem imagens, estas 'coisas outras' que retiram sua potência, sua eficácia persuasiva do fato de sua semelhança com as coisas reais, o que faz com que os produtos miméticos sejam duplamente interessantes. Por um lado, devido ao perigo (lógico e ético) que implicam, pois eles foram reconhecidos como fazendo parte deste gênero escorregadio que faz com que tomemos uma coisa pela outra: a semelhança (231A6-B1); por outro lado, devido justamente ao seu caráter intrinsecamente *heterológico*. O que define os produtos miméticos é o fato de

serem "outros que" e ao mesmo tempo "semelhantes a" aquilo com relação a que são outros. É a semelhança daquilo que é outro que nos permitirá continuar com a caça ao sofista através de seu princípio último de inteligibilidade que é a alteridade[2].

Com a arte de pintar, qualquer um será capaz de fazer crer que ele pode realizar efetivamente tudo o que deseja produzir (*hótiper àn boulethê drân*) (234B5-10). Do ponto de vista antropológico, a imagem atua através do desejo. A imagem com seu poder de enfeitiçamento promete satisfazer (todos) os desejos e aspirações daqueles que lhe estão submetidos. A mera (re)presença da coisa, tornada magicamente possível pela imagem (visual ou verbal) atua sobre os homens que desejam sempre mais ser, no sentido da afirmação de si mesmos; homens que desejam ter mais poder sobre o real e sobre os outros homens. O desejo desencadeado pela imagem pode ser tanto desejo de ser, como desejo do ser, desejo esse que é (humanamente) suscetível de enganar-se sobre seu rumo, seu destino, isto é, sobre aquilo que é efetivamente o melhor para ele próprio, podendo assim transformar-se em paixão ou submissão aos homens e às coisas. A força e o perigo da imagem residem nessa sua potência de promessa. A imagem promete mais realidade àquele que se submete a ela, ao que se apaixona por ela.

Mas é importante ressaltar que, atuando no plano do desejo, a imagem pode trabalhar, ao mesmo tempo, a favor do movimento do pensamento. Devemos reconhecer o desejo, em Platão, como uma força que atravessa os três níveis da alma (Canto-Sperber, 1997, p.1146-1156). Como nos mostra a *República*, Eros é a força propulsora da alma, com sua razão, com seu ardor e com seu apetite. Como nos ensina o *Banquete*, Eros atravessa e propulsiona a alma no sentido da realização de sua verdade, na medida em que ele se reconhece progressivamente como desejo de saber e desejo de ser (Frère, 1981). O filósofo conta com a capacidade da alma de potencializar o desejo. Uma passagem decisiva, que mostra como a imagem pode ser utilizada a favor do conhecimento, é a da "linha dividida" da *República* (509D-511E), onde a noção de imagem é utilizada de modo relativo e flexível, não se restringindo à primeira seção. De fato, ao falar da primeira seção, Sócrates refere-se às imagens (*eikónes*) e às coisas (seres vivos, objetos fabricados) das quais elas são as imagens. Imagens, nesta passagem, são as sombras, as aparições (*phantásmata*) sobre as águas e sobre tudo aquilo que tem uma consistência compacta, lisa e brilhante, e todas as coisas deste tipo (509E-510A). A seção seguinte é posta como o domínio dos objetos aos quais se assemelham as imagens da seção anterior, seus originais. Entretanto, sabemos que estes objetos não nos permitem uma experiência tão mais clara, em termos de compreensão e inteligência; eles são mais claros que suas imagens, mas ainda causam estados de alma (*pathémata*) confusos, relativamente obscuros; trata-se de crença ou convicção (*pístis*). De modo que ainda há, entre estes dois planos, alguma confusão, uma imagem podendo ser tomada por um objeto e vice-versa. Ao passarmos à terceira seção da linha, a primeira do plano do inteligível, descobrimos que a alma pensa a partir de hipóteses, "utilizando, como se fossem imagens, as coisas anteriormente imitadas" (510B). O critério para distinguir a terceira da quarta seção é que, na última, não nos servimos mais de imagens, mas de Formas inteligíveis, procedendo rumo a um princípio não hipotético. Aqueles que se ocupam de geometria, por exemplo, servem-se de "formas visíveis" (*toîs horoménois eídesi proskhrôntai*) para fazer seus cálculos, pensando não exatamente nestas imagens, mas nas coisas às quais elas se assemelham (510D). O que me interessa indicar é que, ainda nesta primeira seção do

inteligível (terceira da linha), recorremos a imagens: por um lado, tomamos os seres e objetos da segunda seção não mais como seres, mas como imagens dos objetos matemáticos, por exemplo; e os objetos inteligíveis da *diánoia*, como imagens de seres ou de relações inteligíveis. Não é que eles sejam meros reflexos por natureza, mas que eles são pensados, perante as Formas, como tais. Trata-se, como diz M. Dixsaut, de um uso "savant" da imagem, que a razão reconhece como tal, e de um uso insuficiente, ignorante da hipótese, ainda aceita como verdadeira (Dixsaut, [1980] 1986, p.98-105). Podemos então dizer que, neste sentido, a imagem passa a significar mais um modo de abordar as coisas, uma relação com elas, na medida em que a tomamos enquanto reflexo de outra coisa, semelhante mas diferente de algo mais inteligível que ela mesma. Na medida em que a *diánoia* também lida com imagens, podemos falar em imagens dianoéticas, com uma função decisiva no processo cognitivo das Formas, na medida em que as antecipam, preparando o caminho para sua apreensão.

Não só o filósofo, mas também o sofista, produtor de imagens, conta com essa capacidade de potencializar o desejo, pois há uma arte (*tina állen tékhnen*), que se ocupa dos discursos, que tem o poder de enfeitiçar os jovens ainda distantes da verdade das coisas, através de discursos vertidos nos seus ouvidos, que mostram imagens faladas de todas as coisas (*eídola legómena perì pánton*). Esta arte tem o poder de fazer com que o que é dito pareça verdadeiro e com que aquele que fala pareça ser o mais sábio de todos os homens (234C2-7). Ela produz um efeito de verdade e um efeito de sabedoria; efeitos que concernem tanto ao próprio discurso, em seu poder próprio, digamos 'lógico', como àquele que o enuncia, em sua potência 'performativa' ou de produtor de aparências de verdade junto ao seu interlocutor. Como diz Glauco na *República*, "tudo aquilo que nos engana exerce uma magia sobre nós" (*goeteúein pánta hósa apata*) (*República* III 413C4)[3]. Sócrates explica que, ao falar dos homens submetidos à magia (*toùs goeteuthéntas*), ele quer designar todos aqueles que terão mudado de opinião e perdido a opinião reta, por terem sido envolvidos pelo prazer ou que a isto foram levados pelo medo, ou ainda, "aqueles que uma dor ou um sofrimento fez mudar de opinião" (*hoùs àn odýne tis é algedòn metadoxásai poiése*) (*República* III 413B9-10). A produção de imagens pelo discurso é sempre um meio eficaz de ação e de dominação do outro. Esta arte, produzida com habilidade, põe o produtor de imagens em uma posição de hábil (sábia?) superioridade e o interlocutor em posição de patética submissão.

Podemos dizer que, neste momento do diálogo, fica bastante claro, pela argumentação sinóptica que é feita, que o sofista pode ser envolvido pelo gênero do mágico, do imitador de coisas reais (*hóti tôn goéton estí tis, mimetès òn tôn ónton*), do gênero dos produtores de coisas espantosas (*tôn thaumatopoiôn*) (234E7-235B6). Resta estabelecê-lo *diereticamente*, isto é, pela divisão dos gêneros das artes. A reflexão sobre as aquisições das seis divisões anteriores leva, portanto, da *antilogia* à *mimética*, tornando possível estabelecer o ponto de partida para a sétima e última divisão do sofista: a divisão do gênero da arte da produção de imagens. Como é sabido, distinguem-se duas formas de *mimética* (*he mimetiké*). Por um lado, há a arte de produção de cópias (*eikastiké*), que leva em conta as proporções do modelo, sua largura, seu comprimento e sua profundidade; por outro lado, há a arte de produção de aparições ou simulacros (*phantastiké*), que não leva em conta as verdadeiras proporções dos modelos em suas obras, deixando de lado a verdade, pois realiza nas suas imagens não as proporções reais, mas as que parecem ser belas (Villela-Petit, 1991, p.55-90)[4].

A divisão da arte *mimética*, por sua vez, é interrompida para que se possa obter dialeticamente os elementos necessários para sua correta realização. O Estrangeiro e Teeteto interrompem a divisão dicotômica pois continuam na incerteza quanto a saber em qual das duas formas, produção de cópias ou produção de simulacros, devem incluir o sofista. Para que a caça ao sofista possa ser conduzida até o fim, deve-se poder demonstrar que a imagem é algo que é, e que o discurso falso é real, sem cair na contradição. Já foi mostrado que o sofista produz imagens verbais (*eídola legómena*) (234C5-6), mas ainda falta estabelecer referências que possam garantir a divisão do discurso em discurso verdadeiro e discurso falso, e assim subsumir a espécie do sofista sob o gênero do produtor de discursos-simulacros.

A potência de enfeitiçamento pela imagem e as questões que suscitam a reflexão sobre sua produção nos discursos são dificuldades que, ao solicitar a inteligência, exigem que sejam examinadas, o que faz progredir o diálogo. A caracterização da imagem como um ser aporético constituirá um passo fundamental no desenvolvimento do diálogo. Em última instância, a questão da produção da imagem só poderá ser compreendida no *Sofista* através da problemática da alteridade que aos poucos se depreende. O Estrangeiro estabelecerá a alteridade da imagem com relação àquilo de que ela é a imagem e retirará as conseqüências para a produção do discurso falso, mas tudo isso será feito num contexto intensamente aporético, no qual se opõem os *lógoi* dos outros sábios, o que vai obrigá-lo a fazer um *détour*, a famosa "digressão ontológica", para que finalmente ele possa retomar a divisão da *mimética*.

2. Aporia

A aporia implica sempre uma incompatibilidade entre um *lógos* e outro (*lógos* sendo compreendido como argumento, tese ou discurso). A alteridade dos *lógoi* em aporia é antes de tudo a alteridade da contradição (ou da aparência de contradição). É esta impossibilidade de pôr os termos opostos em relação recíproca, de um modo ou de outro, que impede o movimento do *lógos*. Na aporia, a oposição entre os *lógoi* é compreendida de modo tal que se torna impossível continuar a pensar e a falar rigorosamente de modo concatenado. O sentido propriamente negativo da aporia é o do impasse, da impossibilidade que decorre das limitações do *lógos* em circunstâncias dialógicas precisas. É a aporia enquanto parada sobre o caminho. Neste sentido ela é uma descontinuidade que conduz a uma tomada de consciência da impotência do *lógos*. Mas se a aporia é negação e negativa com relação ao que é dito, ela é ao mesmo tempo fonte de afirmação que torna possível a continuidade do diálogo. A aporia é positiva no sentido que ela exige que a pesquisa dialética seja retomada em outras bases, na medida em que ela acaba por suscitar uma compreensão da alteridade que torna possíveis os verdadeiros e belos laços entre o ser, o mesmo e o outro. Como a imagem da maiêutica no *Teeteto* nos sugere (*Teeteto* 149A-C), a aporia é gênese na medida em que ela produz a autoconsciência naquele que se submete ao movimento do *lógos*; ela é produtora de *lógos* naquele que se deixa conduzir pela negação.

Nos diálogos em geral, Platão utiliza a imagem para trabalhar a aporia e fazer caminhar o discurso dialético. Basta evocar, a título de exemplo, as três imagens utilizadas em

República VI e VII – o sol, a linha dividida e a caverna, e sua importância na abordagem do problema do Bem e no estabelecimento do que é a dialética como ciência suprema, na perspectiva da *paidéia* do governante-filósofo. O exame das situações aporéticas, recorrentes nos diálogos[5], nos mostra que a imagem é muito mais do que mera ilustração do impasse, mas elemento constitutivo da trama argumentativa. O movimento do pensamento dialogado, sob o efeito da negatividade da interrupção, busca outros meios de se manifestar. Se ele pára, é para tentar explicitar o que ele busca através de outros meios. A passagem à imagem funciona como uma mediação entre a impossibilidade e a exigência de se continuar a pensar. A imagem na sua concretude e plurivocidade recebe os impasses dos *lógoi* em oposição, rearranja-os e oferece outros aspectos ao discernimento dos interlocutores. Através do jogo de intermediação operado pela imagem, entre os *lógoi* em oposição, o exame pode reencontrar seu movimento. A imagem acolhe as dificuldades ou as contradições que o *lógos* não consegue desdobrar e superar em um certo momento; o *páthos* da contradição é o que leva ao recurso à imagem; mas é ele também que exige sua superação, fazendo com que a investigação possa avançar. A imagem, pela sua equivocidade, recoloca em movimento algo que o *lógos*, em estado aporético, não consegue resolver. O que deve nos levar a reconhecer que, em Platão, o discurso conceptual e argumentativo não dispensa a narratividade própria à imagem; ele a assimila e a reconfigura, servindo-se dela no sentido de potencializar o próprio discurso.

No *Sofista*, algumas imagens fundamentais dominam a refutação dos discursos dos pensadores pré-platônicos a respeito do não-ser e do ser. A imagem do parricídio estrutura todo o diálogo. A imagem da esfera parmenídica será a fonte das aporias do ser, na seqüência do diálogo. A imagem do combate de gigantes serve a explicitar ainda outras aporias. Mas o mais importante é observar não apenas que as aporias são trabalhadas a partir da divisão da arte de produção de imagens, mas que o próprio estatuto ontológico da imagem é posto em questão, no núcleo central do diálogo, ligando de modo paradoxal o não-ser ao ser e exigindo que o discurso dialético ponha em questão discursos veneráveis e aceitos como verdadeiros. Dentre esses discursos, uns não reconhecem que há alteridade suficiente em torno do ser para que possamos dizer que ele não é, outros admitem que a única outra coisa que podemos ligar ao ser é o número, jamais o não-ser, a ponto de não podermos sequer pronunciar o termo 'não-ser'. Outros não reconhecem a alteridade entre coisa e imagem, deduzindo daí a impossibilidade do discurso falso.

A aporicidade própria da imagem é o que leva ao exame da condição mesma de possibilidade do discurso, que será compreendido como sendo fundado pelo entrelaçamento das Formas inteligíveis. A situação aporética é trabalhada metaforicamente, através da imagem do parricídio (241C7-242B5). A posição das aporias referentes ao não-ser e ao ser torna possível e necessária a formulação do problema do não-ser enquanto alteridade. Essas aporias resultam do impasse que consiste em afirmar aquele caminho que é um não-caminho em Parmênides. A aporia no *Sofista* é a explicitação necessária do que estava implícito no poema, a aporicidade inerente ao seu caráter compacto. E é exatamente neste sentido que o poema estabelece o campo de forças no qual combaterão todos os discursos filosóficos a partir de Parmênides. Platão retoma o esquema mítico dos caminhos postos solenemente pela deusa, em toda a sua polissemia; ele explicita e desdobra suas possibilidades de signi-

ficação, sempre resguardando os sentidos ético, lógico e ontológico implícitos no caminho (*hodós*) parmenídico. Poderíamos dizer que a aporia dialógica é a própria imagem parmenídica da encruzilhada de caminhos tornada conceito. E mais, em nosso diálogo, constatamos não apenas o recurso à imagem, mas a problematização da noção mesma de imagem, o que reforça sua caracterização como um diálogo intensamente auto-hetero-reflexivo.

A divisão da *mimética* é interrompida, pois há ainda incerteza quanto a saber em qual das duas formas deve-se inserir o sofista. Pois o sofista refugiou-se em uma forma cuja exploração é aporética (*eis áporon eídos diereunésasthai*) (236C9-D3). Da produção de imagens à produção do discurso falso, do "parecer e mostrar-se mas não ser" ao "dizer algo mas não dizer o verdadeiro" (236E1-3) (*tò gàr phaínesthai toûto kaì tò dokeîn, eînai dè mè, kaì tò légein mèn átta, alethê dè me, pánta taûta esti mestà aporías*), o que permite a passagem de uma problemática à outra é justamente aquilo que impede que haja passagem: a formulação aporética da ligação entre ser e não-ser implícita nas duas questões. Todas as duas implicam que é "aquilo que não é". Estamos no coração aporético do diálogo: como fazer ser o que não é? Como a imagem pode ser, não sendo o que ela pretende ser? Como o falso pode ser, sendo justamente aquilo que não é? Todo o problema está no "como encontrar um modo de dizer?" (*hópos gar eipónta ...*) (236E3-237A1). É a busca deste "como" que dirigirá a argumentação a partir deste ponto. Deve-se "dizer o como", para que se possa introduzir a necessidade naquilo que é aporético e dissolver assim a aparência de contradição. Na seqüência da argumentação, o Estrangeiro e Teeteto serão levados a pôr a hipótese segundo a qual o não-ser é, pois de outro modo, nem a imagem poderia tornar-se inteligível, nem o falso poderia tornar-se algo que é.

Eis que estamos presos, encantoados entre eleatas e sofistas[6]. A argumentação sofística contra a possibilidade do discurso falso, mesmo se às vezes parece não ser mais do que uma dissimulação mal intencionada, na verdade decorre diretamente da interdição do grande Parmênides que nos impede de continuar na direção que a divisão do sofista indica e nos impõe (236C9 – 237B6). Ao fundar-se sobre uma tese eleata fundamental (a impossibilidade do não-ser), a discussão sofística da possibilidade mesma do discurso falso é mais do que um jogo erístico; para além da dissimulação, trata-se da exigência legítima de que a filosofia justifique sua pretensão de produzir o "discurso verdadeiro".

No *Sofista*, a questão da possibilidade do falso é abordada pelo viés das aporias derivadas das teses eleatas. Para que o falso seja algo que é, deve-se admitir que o não-ser é, o que havia sido proibido. A deusa parmenídica proíbe dizer que os não-seres são e impede que este entrelaçamento seja um caminho válido de pesquisa. Esse é seu testemunho. Mas, submeter-se a esta tese, simplesmente porque ela é a do pai significaria submeter-se a um argumento de autoridade, o que leva o Estrangeiro a propor que se ponha à prova o próprio argumento. O melhor testemunho é aquele que mostra a argumentação dialética. A argumentação que se segue, no texto do diálogo, consistirá em desenvolver uma série de aporias postas a partir da leitura platônica da interdição parmenídica. Uma série de aporias que só servem para pôr em evidência a impossibilidade de não matar Parmênides. O poema é de um caráter tal que ele transforma toda apropriação do discurso da deusa em traição, em distorção, ou mesmo em destruição. Desde Zenão, não cessamos de matar Parmênides; poderíamos até mesmo dizer que toda a história da filosofia não é mais do que uma série obsessiva de parricídios. Platão não foi o primeiro nem o último[7].

3. Imagem

Após as três primeiras aporias relativas à possibilidade de dizer o não-ser[8], numa perspectiva eleata[9], aporias estas derivadas da posição inicial do problema da produção de imagens, o Estrangeiro e Teeteto formulam uma definição da imagem que, por sua vez, se apresentará como uma quarta aporia do não-ser (240A7-240C6). O problema inicial persiste: se o Estrangeiro e Teeteto não conseguem provar dialeticamente a possibilidade da arte da produção de simulacros (*phantastiké*), eles não poderão impedir o sofista de os contradizer.

Pois, tendo sido chamado de produtor de imagens, o sofista voltaria seus argumentos contra eles próprios: o que chamais, na verdade, de imagem (*tí pote tò parápan eídolon légomen*)? Como resposta à questão socrática do sofista, encarnado neste momento pelo Estrangeiro, Teeteto fala de imagens visíveis, aquelas que são produzidas fora da alma: sobre a água e sobre os espelhos, assim como as imagens pintadas ou esculpidas, e ainda tantas outras coisas do mesmo gênero (*kaì tâlla hósa pou tiaût' esth' hétera*) (239D9). Esta lista de imagens não constitui uma definição, pois ela funda-se sobre uma compreensão insuficiente da diferença que define alguma coisa. Teeteto confunde a questão relativa ao ser da imagem com a questão relativa aos seres que podem ser considerados imagens. Como em outras ocasiões nos diálogos, o interlocutor perde-se na alteridade aleatória e quantitativa da enumeração de coisas a definir, sem alcançar o nível que unifica todos seus caracteres essenciais em um *lógos* que diferencia a coisa daquilo que ela não é[10]. Esta resposta pareceria risível ao sofista, mas também ao Estrangeiro: o sofista invocaria o cego. É como se a imagem resistisse a se deixar circunscrever pelo discurso argumentativo. Face à pergunta pelo *lógos* da imagem, o jovem Teeteto, prisioneiro dela, enumera fenomenologicamente as diversas imagens que conhece pela experiência direta. A saída do Estrangeiro é a única possível. Ele faz um exercício de variação imaginária: ele nega a imagem enquanto dado imediato, para poder abrir o caminho para o estabelecimento de seu *lógos*, este sim, resultado de sucessivas mediações. O Estrangeiro força Teeteto a fazer um esforço para destacar a unidade a partir dos múltiplos exemplos citados:

240A7-8 T - Que poderíamos dizer, Estrangeiro, que é uma imagem, a não ser uma outra coisa parecida tornada semelhante ao que é verdadeiro?

A9-B1 E - Tu dizes que esta outra coisa parecida é verdadeira ou com relação a que tu dizes "parecida"?

2 T - Ela não é de modo algum verdadeira, mas semelhante.

3 E - Tu dizes que o verdadeiro é o que é realmente?

4 T - É assim.

5 E - E então? O não-verdadeiro é o contrário do verdadeiro?

6 T- Certamente.

7-8 E - Tu dizes que o que é semelhante é o que não é, se afirmas que ele é não verdadeiro. Entretanto ele é.

9 T - Como?

10 E - Pois bem, dizes que ele é verdadeiramente.

11 T - Certamente que não, a não ser que ele é realmente uma cópia.

12 E - Pois bem, aquilo que dizemos ser realmente uma cópia não é realmente?

C1-2 T - Pode ser que uma tal ligação entrelace o não-ser ao ser, e uma ligação estranha.

3-5 E - Pois, como não seria ela estranha? Pelo menos, tu vês, ainda agora, graças a este entrelaçamento, que o sofista de múltiplas cabeças nos forçou a concordar, contra nós mesmos, que o não ser é, de algum modo.

6 T - Eu o vejo, e muito bem[11].

Segundo Teeteto uma imagem é "uma outra coisa parecida tornada semelhante ao verdadeiro" (*tò pròs talethinòn aphomoioménon héteron toioûton*) (240A7-8). Esta outra coisa não é de modo algum verdadeira, mas semelhante. Se o verdadeiro é aquilo que é realmente; se o não-verdadeiro é o contrário do verdadeiro, e se o semelhante é não-verdadeiro, então o que é semelhante é o que não é. Entretanto, ele é: não verdadeiramente, mas realmente uma cópia. O que é realmente uma cópia, não é realmente. Eis nossa aporia. A questão relativa ao que é a imagem retoma o ponto de partida do exame dialético, pois a imagem contém não-ser; não se pode explicar o que é a imagem sem dizer o que se compreende por não-ser. O sofista os forçou rumo a um estranho entrelaçamento do não-ser ao ser. De um certo modo o não-ser é, quer dizer, enquanto imagem[12].

Temos assim os elementos que definem o caráter da imagem, segundo Teeteto: a alteridade e a semelhança. É este caráter duplo que faz com que uma coisa possa (a)parecer sem ser o que ela parece ser. O que, transposto ao problema do *lógos*, significa levantar o problema da falsidade: como é possível dizer alguma coisa sem dizer o verdadeiro?[13]. A aparência sem ser é análoga ao discurso sem verdade. A formulação discursiva do ser da imagem é aporética nela mesma: o ser do que não é o ser que ele representa, o ser do que não é. Por analogia, chegamos à aporia do dizer alguma coisa sem dizer algo verdadeiro, a questão do dizer o que não é, que será a quinta aporia do não-ser (240C7-241C6).

O próprio fato de enunciar o problema do discurso falso conduzirá mais uma vez à contradição. O sofista produz aparências de contradição porque ele não se funda sobre o ser inteligível daquilo sobre o que ele acredita contradizer. Para que possamos ultrapassá-lo devemos estabelecer o modo como compreendemos a alteridade dos *lógoi* em oposição. Em última instância, a solução proposta pelo Estrangeiro visa não apenas a imagem mas o próprio discurso, o que implicará na posição da forma inteligível do outro. De qualquer modo, devemos ser capazes de reconhecer uma verdadeira contradição, pois só assim poderemos mostrar que o que faz o sofista não são contradições, mas aparências de contradições. Se buscamos apenas o efeito que a aparência de contradição produz no outro, não há perigo: basta "contradizer" ao nível das palavras, ao nível do que chamo de alteridade aleatória. Entretanto, para o Estrangeiro, filósofo caçador de sofistas, o caminho está repleto de perigos: ele quer caçar o caçador de jovens, ele visa estabelecer que a verdadeira contradição é possível, que não podemos contradizer de maneira aleatória e, ainda por cima, ele mesmo não pode cair em contradição.

Ora, há contradição quando, reunindo as opiniões aos discursos, os interlocutores confrontam-nos uns com os outros, face ao mesmo (com o mesmo argumento), e, ao confrontá-los eles demonstram que elas, as opiniões, são contrárias a elas mesmas, ao mesmo tempo, no que concerne aos mesmos aspectos, com relação às mesmas coisas, no mesmo sentido (... *sunágontes dè toîs lógois eis tautòn tithéasi par´allélas, tithéntes dè epideiknúousin autàs hautaîs háma perì tôn autôn pròs tà autà katà tautà enantias* – 230B6-8). Portanto há contradição quando algo é tomado como sendo e não sendo, ao mesmo tempo, no mesmo sentido. Para dissolvê-la deve-se mostrar que alguma coisa que é em um

sentido, não pode não ser no mesmo sentido. Ou ainda que, se ela é de um certo modo, para que ela não seja, é necessário que ela seja tomada em outro modo de ser. É necessário que uma mesma coisa possa ser visada, em diferentes momentos, em seus modos diferentes de ser, para que ela possa ser e não ser tudo o que ela é e tudo o que ela não é. Por um lado, para mostrar que o refúgio sofístico não é mais do que uma aparência de contradição, deve-se mostrar que há alteridade lá onde acreditávamos que só havia identidade. Por outro lado, para a pretensão filosófica do Estrangeiro de fundar firmemente todo discurso e deste modo as Musas e a Filosofia, deve-se ir mais longe ainda, mas isto só será possível pela introdução do não-ser como uma parte da forma inteligível do outro.

O não-ser poderia significar "aquilo que absolutamente não é", e Parmênides teria razão, e com ele o uso sofístico da interdição da deusa. O não-ser absoluto permaneceria impensável e indizível. Não haveria o parricídio. Mas o não-ser pode também significar o que não é em um certo sentido, de um certo modo, um não-ser relativo. Ele significaria, nesta perspectiva, 'aquilo que é outro que', sem que a coisa que não é seja ameaçada em sua integridade, sem que ela perca seu ser-mesma-que-ela-mesma. Algo não é na medida em que é outro que alguma outra coisa. O pai é morto. O sofista, justamente ao parecer contradizer todos e em todos os momentos, dissolve a contradição. Por outro lado, estabelecer a possibilidade da contradição significa estabelecer que o discurso pode ser verdadeiro ou falso, e que ele é falso quando ele é verdadeiramente contraditório. A solução última do filósofo no *Sofista* consistirá em mostrar que estas relações devem ser reguladas ontologicamente pelo entrelaçamento do não-ser ao ser, tornado possível pela forma do outro.

Ora, a imagem é este ser que reúne em seu modo de ser justamente os elementos necessários para formular o problema do discurso falso e da contradição: o discurso falso é algo que não é justamente aquilo que ele pretende ser. A imagem é esta aparência de contradição tornada tangível. É porque o Estrangeiro quer estabelecer o discurso falso que é necessário tornar possível a imagem, mostrar que ela é e que ela só é contraditória em aparência, que o discurso é possível enquanto uma de suas espécies e que ele só é falso quando confunde o que é mesmo com o que é outro.

Poderíamos ser tentados a crer que a analogia não é feita entre a imagem visual e a imagem verbal (o discurso), por um lado, e entre a imagem que distorce e o discurso falso, por outro lado, mas entre a imagem e o discurso falso. Em seu exame, o Estrangeiro parece confundir uma diferença de natureza, aquela que existe entre o modelo e sua imagem, com uma diferença de qualidade, aquela que existe entre a imagem "verdadeira" (a cópia, o discurso verdadeiro) e a imagem que altera (o simulacro, o discurso falso). Entretanto, para o Estrangeiro, na realidade, o discurso também é outro que a coisa[14]. Sendo outro, por natureza, o discurso, no seu modo de representar aquilo com relação ao qual ele é outro, assim como a imagem visual, pode dizer do mesmo que ele é mesmo e do outro que ele é outro, dizendo o verdadeiro, ou ainda, dizer do mesmo que ele é outro, ou do outro que ele é mesmo, dizendo o falso. Mas neste momento do diálogo, mesmo se o Estrangeiro já se diferencia de Parmênides, o que importa é formular a aporia que decorre da visão parmenídica. Retrospectivamente, poderíamos dizer que para Parmênides, a imagem verdadeira não é outra que a coisa, o que nos daria o seguinte esquema: a coisa confunde-se com a imagem

verdadeira, todas as duas opondo-se à imagem enquanto tal, que seria o mesmo que a imagem falsa. Mas, como nos é mostrado no *Crátilo* (432B-C), Platão quer impor outros critérios para além da semelhança para compreender o ser da imagem verbal, o ser do discurso. A analogia com a imagem visual, que, ela sim, é fundada sobre a semelhança, não é suficiente para dar conta do discurso falso, ela só é o ponto de partida da análise. É necessário que o critério da semelhança, tomado emprestado ao domínio das imagens visuais, seja ultrapassado em favor de um critério mais adequado à especificidade das imagens verbais, ao *lógos*, que pretende dizer das coisas sua realidade inteligível. O *lógos* representa de um outro modo, e é com relação a mas contra a semelhança das imagens visuais que poderemos determiná-lo. Ao estabelecer a imagem como outra, alguma coisa outra que aquilo que é, e, ainda, num segundo momento, ao considerar a imagem como podendo ser outra que o que é verdadeiro, o Estrangeiro agarra o sofista ali mesmo onde ele acreditava poder esconder-se. Para poder falar das relações entre imagem e coisa, devemos antes de tudo aceitar sua alteridade, o que desconcerta eleatas e sofistas.

Se na aporia a analogia é feita entre a imagem e o discurso falso, não é porque o Estrangeiro toma a alteridade como sendo falsidade. Para o Estrangeiro, a imagem não é falsa porque ela é outra que a coisa. Para Platão, isso é eleatismo. Numa perspectiva eleata, a "falsidade" integra a natureza da imagem no sentido em que é sua alteridade que torna possível seu modo (falso) de representar a coisa. Não há alteridade suficiente para que haja um ser da imagem, nem sequer para que possamos fazer uma analogia. É o Estrangeiro que propõe a analogia, mas ele o faz em termos parmenídicos justamente para constituir a aporia, e ele só a resolve de fato no final do diálogo, quando retoma a última divisão, após ter realizado o parricídio, após ter estabelecido o não-ser como parte da forma do outro. É sendo o que ela não é que a imagem pode ser análoga ao discurso falso, mas, após a análise das ligações entre as formas, este entrelaçamento não será mais contraditório. Só então o ser da imagem poderá ser legitimamente o ser do que não é.

O critério que ultrapassa a semelhança, na perspectiva platônica é a significação. O discurso não mostra tornando-se semelhante a alguma coisa, mas realizando alguma coisa (*peraínein tì*), significando. A significação de um discurso será formulada nos termos das ligações inteligíveis que as formas estabelecem entre elas; só estas ligações inteligíveis podem torná-lo significante.

Como foi indicado, nas passagens aporéticas do *Sofista*, encontramos não apenas a dificuldade de pensar e de falar em uma circunstância dada (*aporía*), mas a discussão radical das próprias condições de possibilidade do pensamento e do discurso ou de sua fundamentação ontológica. Ao tornar manifesto o caráter dialético da aporia, através da reflexão sobre a imagem, descobrimos a aporicidade estrutural do pensamento e do discurso humanos. Para enfrentar o espanto provocado pela antilogia e pela *atopia* da imagem, para atravessar o *páthos* da aporia, os interlocutores têm que se submeter a um certo modo de dialogar, ao caminho dialético, o único que permite que o *lógos* verdadeiro se mostre, de uma aporia à outra, como um caminho que persiste.

A produção de imagens, pelo artista, pelo sofista e pelo filósofo é um tema antropológico que suscita a questão do estatuto ontológico da imagem. O enfeitiçamento pela imagem, obstáculo decisivo para a constituição de uma *paideía* política (*República*), é enfrentado,

no *Sofista*, radicalmente, isto é, nos termos mesmos de sua possibilidade última. É esta exigência de radicalidade que leva o Platão da velhice a aprofundar sua ontologia, num embate com Parmênides. É muito significativo que as páginas mais pungentes da ontologia platônica situem seu núcleo reflexivo no problema da imagem, enquanto aporia a ser desmistificada argumentativamente. Também vítima do fascínio da imagem, o filósofo esforça-se por dar conta dela, lança mão de todos os seus recursos argumentativos para circunscrevê-la, para elucidá-la enquanto problema teórico e racional. Longe de querer livrar-se da imagem, uma tarefa absurda (ele também é um produtor de imagens), o filósofo pergunta pelo seu ser, explicita sua aporicidade e remete-a ao plano da ligação entre as formas onde, apenas através da formulação de uma participação regulada pela alteridade inteligível, a imagem poderá ter seu fascínio desvendado, pelo menos parcialmente, enquanto ser daquilo que não é.

Notas

1 - Dedico este trabalho à imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos, que povoou e assombrou minha infância em Passos, MG, minha cidade natal.

2 - Na quarta aporia do não-ser, a imagem será definida como "uma outra coisa parecida, feita à semelhança do que é" (240A7-C6). Ver, abaixo, seção 3.

3 - Podemos ainda perceber aqui a ressonância da potência mítica do Engano (Ἀπάτη). Cf. Detienne, 1981.

4 - Villela-Petit (1991) remete esta distinção conceitual ao contexto cultural da evolução das artes plásticas em Atenas na época de Platão. Platão extrai esta distinção da prática efetiva dos artistas de sua época. O gênero da "produção de cópias" traduz a fabricação de imagens referida a um modelo geométrico, idealizante. O gênero "produção de simulacros", por sua vez, tenta compreender a novidade que significa a fabricação de imagens que prioriza antes o ponto de vista do observador, visando produzir nele um efeito de verossimilhança.

5 - Alguns exemplos: *Eutifron* 11B1-D6 – Dédalo; *Górgias* 521C7-522C8 – o médico; *Menon* 79D7-80D – a raia elétrica; *Teeteto* 145D4-146BB – as crianças; *Teeteto* 148D4-151D6 – a maiêutica; *Parmênides* 130C1-E4 – o abismo; *Parmênides* 133A10-134D – o senhor e o escravo; *Leis* VII 799C4-E7 – o cruzamento, o caçador e o sonho, etc.

6 - Ver *Teeteto* 180C7-181A4, onde, a propósito da oposição movimento-repouso, Sócrates reconhece "que eles caíram no meio de dois campos" – *eis tò méson peptokótes*.

7 - O que faz de nós todos (nós, leitores de Parmênides) parricidas tem a ver com as dificuldades de nos apropriarmos de um discurso essencialmente ambíguo, um discurso poema que se constitui entre o relato mítico e o discurso argumentativo. Cf. Marques, 1991, p.18-19; 30-38.

8 - (1) 237B7-E7 – O não-ser tomado como predicado (2) 238A1-C12 – O não-ser tomado como sujeito (3) 238D1-239C8 – Da irrefutabilidade do não-ser. Cf. Movia, 1991, p.230, n.49; Rosen, 1983, p.182.

9 - É importante compreender que as aporias são postas dentro do contexto de uma ontologia eleata: é para o sofista, ou para Parmênides, que dizer o não-ser significa não dizer nada, não para o Estrangeiro, ou para Platão.

10 - Cf. *República* VI 510A; *Teeteto* 146C; ver também Dixsaut, 1994, p.326.

11 - *Sofista* 240A7-C6, segundo as lições dos manuscritos T e Y, conforme o texto proposto por N. L. Cordero:

A7-8 - Τί δῆτα, ὦ ξένε, εἴδωλον ἂν φαῖμεν εἶναι πλήν γε τὸ πρὸς τἀληθινὸν ἀφωμοιωμένον ἕτερον τοιοῦτον;

A9-B1 - Ἕτερον δὲ λέγεις τοιοῦτον ἀληθινόν, ἢ ἐπὶ τίνι τὸ τοιοῦτον εἶπες;

2 - Οὐδαμῶς ἀληθινόν γε, ἀλλ᾽ ἐοικὸς μέν.

3 - Ἆρα τὸ ἀληθινὸν ὄντως ὂν λέγων;

4 - Οὕτως.

5 - Τί δέ; τὸ μὴ ἀληθινὸν ἆρ᾽ ἐναντίον ἀληθοῦς;

6 - Τί μήν.

7-8 - Οὐκ ὄν * ἄρα λέγεις τὸ ἐοικός, ἔιπερ αὐτό γε μὴ ἀλητινὸν ἐρεις. * Ἀλλ᾽ ἔστι γε μήν.

9 - Πῶς;

10 - Οὐκοῦν * ἀληθῶς γε φῄς.

11 - Οὐ γὰρ οὖν πλήν γ᾽ εἰκὼν ὄντως.

12 - Οὐκοῦν * ἄρα οὐκ ὄντως ἔστιν ὄντως ἥν λέγομεν εἰκόνα;

C1-2 - Κινδυνεύει τοιαύτην τινὰ πεπλέχθαι συμπλοκὴν τὸ μὴ ὄν τῷ ὄντι, καὶ μάλα ἄτοπον.

3-5 - Πῶς γὰρ οὐκ ἄτοπον; ὁρᾷς γοῦν ὅτι καὶ νῦν διὰ τῆς ἐπαλλάξεως ταύτης ὁ πολυκέφαλος σοφιστὴς ἠνάγκακεν ἡμᾶς τὸ μὴ ὄν οὐκ ἑκόντας ὁμολογεῖν εἶναι πως.

6 - Ὁρῶ καὶ μάλα.

O estabelecimento do texto dessa passagem é muito controverso, do ponto de vista filológico. Na minha tradução aceito o estabelecimento proposto por N.-L. Cordero (1993). Este tradutor segue, para essa passagem, as lições dos manuscritos T (*Venetus, Ap. Class.* 4,1) e Y (*Vindobonensis* 21), já seguidas por Marsilio Ficino, em 1482. T é o codex mais antigo; sua data foi recentemente recuada do séc. XII ao séc. IX, pela identificação de seu copista. Os textos de T e Y foram seguidos tanto por Aldo Manuce (Veneza, 1513) como por Henricus Stephanus (Genova, 1578), assim como por todos os editores até a metade do séc. XIX. Em T e Y, para as linhas 240B7-8, temos "*ouk òn ára légeis tò eoikós ...*" – "*Tu dizes que o que é semelhante não é*". Quanto aos outros manuscritos, B (*Bodleianus Clarkianus*, séc. IX) e W (*Vindobonensis* 54, *Sup. gr.* 7), perfeitamente confiáveis no geral, Cordero recusa-os pelas razões que resumo a seguir (Cordero, 1993, Anexo II, p.288-290). Na passagem em questão, 240B7-8, o texto de B está corrompido, e temos "*ouk ónton* (gen. pl.) *ouk ón*". O manuscrito W, que foi descoberto por Bast em 1794, apresenta uma leitura com duas negações – "*ouk óntos* (adv.) *ouk ón*". Em 1851, C. F. Hermann publica em Leipzig uma edição do *Sofista*, utilizando, pela primeira vez, o texto de W. Acontece que, a partir desta data, todas as edições passaram a adotar sua solução. Como explica Cordero, trata-se de um caso de ditografia, no qual o copista, preocupado em registrar as diferenças entre os manuscritos, anotava duas versões do mesmo texto. Nesta linha, o copista pegou *ouk óntos* de uma fonte e *ouk ón* de outra e os copiou um após o outro, fazendo da imagem "*um irreal não ser*" (leitura e tradução adotadas por Diès na edição da C. U. F). Esta tradução, baseada no estabelecimento problemático do texto, está subjacente às interpretações, por exemplo, de J.-P. Vernant, em seus artigos sobre a imagem e o duplo na Grécia antiga e em Platão. Ver crítica de Desclos a Vernant em Desclos, 2000, p.301-312.

12 - Eis como alguns comentadores traduzem nossa aporia, tentando encontrar uma solução: segundo R. S. Bluck, na frase "a imagem não é", o ser é o ser de identidade, a imagem não é o mesmo que, ela é outra que. Na frase "a imagem é", os sentidos existencial e copulativo não são dissociados. "The solution which the EV eventually finds is to isolate the 'is' which expresses identity, and then to show that 'is not' can express non-identity, meaning is other than". Bluck, 1975, p.66. Segundo Movia, "Certamente, la copia x non è l'oggetto vero X di

cui è una copia; che "x è x e, al tempo stesso, non è y" non è autocontraddittorio". Movia, 1991, p.235.

13 - A imagem é, portanto, o centro de uma rede de aporias que desafiam filósofos e comentadores. F. M. Cornford interpreta esta passagem através da teoria dos "graus de realidade": as imagens constituem uma terceira região intermediária, a região das coisas que não são nem inteiramente reais, nem inteiramente não-existentes. "It is something that has some sort of existence without being wholly real". Cornford, 1935, p. 210-212. Por outro lado, segundo R. S. Bluck, o único problema aquí é o de dizer como alguma coisa que não é alguma outra coisa pode ser ela mesma. O "*esti pos*" não significa que a cópia existe apenas em um grau limitado, mas que ela tem ser de um certo modo, a saber, que ela não é o original. Bluck, 1975, p.66-68.

14 - Três argumentos: 1. A partir da análise da imagem, enquanto outra mas semelhante ao que é verdadeiro, portanto, sendo outra que aquilo de que ela é a imagem (240A), o discurso também é pensado como sendo outro que aquilo de que é o discurso, para que seja possível pensar o discurso falso. 2. Na refutação dos monistas, para o Estrangeiro, o nome é outro que aquilo que ele afirma. O nome não pode ser idêntico à coisa da qual é o nome, pois ele seria nome de nada. Para que ele seja nome de algo, ele deve ser nome de algo outro que ele mesmo (244D-E). 3. Finalmente, na refutação dos "velhos que começam tarde", a discussão implica, igualmente, que, segundo o Estrangeiro, o discurso é outro que a coisa. Quando se fala em enunciar algo, parece claro que alguém só enuncia na medida em que aquilo que ele enuncia não coincide com aquilo através do que algo é enunciado, e que a coisa visada é tornada manifesta por intermédio do nome (251B-C, tese; 252B-C, refutação).

Referências bibliográficas

Textos:

Platonis Opera, recognovit brevique adnotatione critica instrvxit Ioannes Burnet, Tomes I-V. Oxford: Clarendon Press, 1900-1907.

Platonis Opera – T.I tetralogias I-II continens [insunt *Euthyphro, Apologia, Crito, Phaedo, Cratylus, Theaetetus, Sophista, Politicus*], recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt W.A. Duke, W.F. Hicken, W.S.M. Nicoll, D.B. Robinson et J.C.G. Strachan. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1995.

PLATON. *République. Livres VI et VII*. Trad. de M. Disxaut. Paris: Bordas, 1986.

_____. *Sophiste*. Trad. de N.-L. Cordero. Paris: GF – Flammarion, 1993.

_____. *République*. Trad. de P. Pachet. Paris: Gallimard, 1993.

_____. *Théétète*. Trad. de M. Narcy. Paris: GF – Flammarion, 1994.

_____. *Cratyle*. Trad. de C. Dalimier. Paris: GF-Flammarion, 1998.

Tutti gli scritti. A cura di G. Reale. Gli scriti di Platone sono traduti, presentati e annotati da: Reale, G.; Gatti, M.L.; Mazzarelli, C.; Migliori, M.; Liminta, M.T.; Radice, R. Milano: Rusconi Libri, (1991) 1994.

Plato's theory of knowledge. The Theaetetus and the Sophist of Plato. Translated with a running commentary by F. M. Cornford. London: Kegan Paul, Trech, Trubner. New York: Harcourt, Brace, 1935.

Obras gerais:

AUBENQUE, P. (Dir.) *Etudes sur Parménide*. Tome I. *Le poème de Parménide*. texte, traduction et essai critique par D. O'Brien; J. Frère. Paris: Vrin, 1987.

AUBENQUE, Pierre. (Dir.) *Etudes sur le Sophiste de Platon*. Napoli: Bibliopolis, 1991.

BLUCK, R.S. *Plato´s Sophist, a commentary*. Manchester: G.C.Neal Ed., 1975.

CANTO-SPERBER, M. *Dictionaire d'Ethique et de Philosophie Morale*. Paris: P.U.F., 1997.

CASSIN, B. *L'effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995.

DESCLOS, M.-L. Idoles, îcones et phantasmes dans les dialogues de Platon. *Revue de Métaphysique et de Morale* 3 (2000) p.301-327.

DETIENNE, M. *Les Maîtres de la Verité dans la Gréce Archaïque*. Paris: Maspero, 1981.

DIXSAUT, M. *Platon. République. Livres VI et VII*. Paris: Bordas, (1980) 1986.

_____. *Le naturel philosophe. Essai sur les dialogues de Platon*. Paris: Les Belles, (1985) p.1994.

_____. Platon et le *logos* de Parménide. In: Aubenque, P. (Dir) *Etudes sur Parménide*, II. Paris: Vrin, 1987, p.215-253.

FESTUGIERE, A. J. *Etudes de philosophie grecque*. Paris: Vrin, 1971.

FREDE, M. Bemerkungen zum Text der Aporienpassage in Platons *Sophistes*. *Phronesis* 7 (1962) p.132-135.

FRÈRE, J. *Les grecs et le désir de l'Être*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

MARQUES, M. P. *O Caminho Poético de Parmênides*. São Paulo: Loyola, 1991.

MOVIA, Giancarlo. *Apparenze, essere e vertità*. Milano: Vita e Pensiero, 1991.

PALUMBO, L. *Il non essere e l'apparenza. Sul Sofista di Platone*. Napoli: Loffredo Ed., 1994.

_____. Sulla nozione di *phántasma* nel *Sofista* platonico. *Atti della Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli* (1990) p.23-42.

ROSEN, Stanley. *Plato's Sophist. The drama of original and image*. New Haven/London: YUP, 1983.

VERNANT, J-P. Image et apparence dans la théorie platonicienne de la *mimesis*. *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* 62 (1975) p.133-160.

VILLELA-PETIT, M. La question de l'image artistique dans le *Sophiste*. In: Aubenque, P. (Dir.) *Etudes sur le Sophiste de Platon*. Napoli: Bibliopolis, 1991, p.53-90.

MARQUES, M. P. Image and aporia in Plato's *Sophist*. *Classica*. São Paulo, 13/14, p. 189-204, 2000/2001.

ABSTRACT: It is in the context of the series of *aporiai* related to the possibility of saying what is not, in an eleatic perspective, *aporiai* which result from the initial position of the problem of the

production of images, that que Eleatic Stranger and Theaetetus formulate a definition of image which constitutes an *aporia* of non-being. My purpose in this paper is to understand the problem of image in the *Sophist* by revealing its connections with the theme of *production* (anthropological level) and with that of *aporia* (logical and ontological levels).

KEYWORDS: Plato; sophist; image; *aporia*.

Une façon platonicienne d'être une image: le *mimema*[*]

MARIE-LAURENCE DESCLOS
Grenoble 2

RESUMO: O artigo faz uma reflexão sobre o estatuto ontológico da imagem enquanto resultado, compreendido como *mímema*, do processo produtivo que é a atividade demiúrgica, compreendida como *mímesis*. A noção de *mímema* é analisada em passagens de Ésquilo e de Eurípides e compreendida como a transcrição, mais que a reprodução, de um modelo sobre um outro suporte. Ao estudar o contexto de utilização do termo *mímema* pelos poetas, a autora ilumina justamente aquilo que será conceptualizado por Platão em sua teoria da *mímesis*.

PALAVRAS-CHAVE: *mímema*; *mímesis*; Platão.

Assez curieusement, c'est le constat d'une absence qui a suscité les quelques remarques que je me propose de présenter dans les lignes qui suivent. Tenant, comme tant d'autres, qu'il n'est guère possible de parler d' "images" chez Platon sans prendre en compte ce qu'il est convenu d'appeler sa théorie de la *mimesis*, je me suis avisée que – dans le récit consacré à la fabrication du monde par le Démiurge – le verbe μιμεῖσθαι n'apparaissait jamais. Étrange absence, si l'on veut bien se souvenir que, dans le *Timée*, c'est l'exercice d'un regard fixé sur le modèle qui fonde l'activité démiurgique[1]. Exercice d'un regard et non imitation. Il n'en reste pas moins que παράδειγμα et βλέπειν appartiennent au champ sémantique de la μίμησις. Victor Goldschmidt le soulignait: βλέπειν, avec ou sans préverbe, sert de façon habituelle à "indiquer que l'on s'inspire d'une forme-paradigme, soit [...] pour définir, soit pour agir"[2]. On pourrait m'objecter que *s'inspirer* n'est pas *imiter*. Bien qu'il ne soit plus besoin d'insister sur les liens qui unissent paradigme et imitation[3], je rappellerai cependant *République* x, 595 c: "L'imitation, d'une façon générale, serais-tu à même de me dire ce qu'elle peut bien être?" Le développement bien connu sur les trois sortes de lit est introduit par cette question. Socrate y déclare, parlant de l'artisan qui fabrique tables et lits, que, pour ce faire, il doit fixer les yeux sur la Forme (πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων). Tout comme en *Timée* 28 a 7, ἰδέαν voisine avec παραδείγματι. Pensons au *Phèdre*, également, où le discours de Lysias fait figure d'*anti-paradigme*, de paradigme *inversé*. Le vocabulaire y est le même qu'en *Timée* 28 a-c et 29 a – 31 a. Hormis un μιμεῖσθαι en plus, ce qui n'enlève rien, bien au contraire, à ma démonstration: le discours de Phèdre est saturé de παραδείγματα sur lesquels on aurait profit à fixer les yeux [βλέπειν πρός] en

essayant de *ne pas* les imiter [μιμείσθαι](*Phdr* 264 a). Continuons nos lectures. Le *Timée*, en 39 e, est sans ambiguïté: si les astres parcourant le ciel ont été engendrés, "c'est pour que ce monde-ci ressemble le plus possible (ὁμοιότατον) au vivant parfait et intelligible et pour qu'il imite sa nature éternelle". Je ne reviendrai pas sur les rapports qu'entretiennent ὁμοιότης et la μίμησις. Dernière pièce à verser au dossier: 48 e – 49 a, où il est question des deux premiers genres d'être. L'un est de l'espèce du modèle [παραδείγματος εἶδος], intelligible et immuable, le second est une imitation du modèle [μίμημα παραδείγματος], engendré et visible. Il convient de remarquer que le Modèle νοητόν fait écho au Vivant intelligible (νοητῷ) de 39 e 1-2, tout comme son immutabilité en rappelle la "nature éternelle". Tout semble donc indiquer que la démiurgie divine est, fondamentalement, une activité mimétique.

Faut-il donc se préoccuper de l'absence du verbe μιμεῖσθαι lors même que μίμημα et μίμησις concourent à caractériser un type d'activité dont j'ai par ailleurs montré qu'il était d'entrée de jeu à situer dans le champ sémantique de l'imitation? Le *Sophiste* semble bien nous rappeler à l'ordre: "nous appelons verbe ce qui rend manifestes les actions" (262 a). Est-ce à dire que l'action démiurgique se révèlerait ainsi étrangère à toute mimétique? Est-ce pour cette raison – le nom étant "le signe vocal qui est appliqué à ceux qui produisent les actions" – que, parmi les nombreux ὀνόματα qualifiant le Démiurge, aucun ne le désigne comme "imitateur"? Mais alors, comment est-on passé du Modèle-à-imiter à l'image-imitée du Modèle? Quel est, enfin, le statut ontologique de cette image-imitée?

On doit tout d'abord prendre acte de l'image qu'utilise Timée pour donner à penser la génération du Monde[4]. Cette image est celle de l'activité démiurgique et, plus encore, de la *polytechnie* démiurgique. Il y a là, sans nul doute, volonté de faire-comprendre, nécessité de rendre accessible ce qui, par nature, est étranger au monde sensible (Brisson, 1994, p. 83). On peut même, lorsqu'il s'agit d'expliquer le choix de *cette* image plutôt que de toute autre, l'interpréter comme un des affleurements de ce "système dissimulé [...] qui fait de la fonction artisanale [...] le centre de l'activité humaine, l'activité par excellence" (Vidal-Naquet, 1981, p. 308). Mais est-il possible de faire ce choix singulier dans le chœur des cosmologies grecques sans prendre en compte ce qui donne à la démiurgie sa dimension essentielle, et sans en tirer parti (Brisson, 1974, p. 84-86)? Or ce qui, fondamentalement, caractérise l'artisan c'est son *intermédiarité* (Vernant, 1975, p. 369-370)[5]. Intermédiarité entre une forme et une matière à informer, entre un εἶδος et l'objet dans lequel il va trouver à s'incarner, entre l'usager et la satisfaction de son besoin. Intermédiarité qui rend possible le passage d'un *modèle* à un *produit* par définition extérieur à l'activité de celui qui le fabrique. Intermédiarité qui n'est pas véritablement "action" mais bien plutôt "opération d'ordre instrumental" (Vernant, 1974^2, p. 35). La différence, en effet, n'est pas grande entre la tarière qui sert à percer, et le forgeron qui *sert* à imposer au fer la forme de la tarière. L'un et l'autre ne sont, en denière analyse, que les instruments dont *se servira* (χρήσεται) le perceur (*Crat.* 388 a – 389 c). Le Démiurge n'*imite* pas à proprement parler: il ne fait que rendre possible l'*effectuation d'un processus* d'imitation. Le texte d'ailleurs, sur ce point, est fort clair. Que l'on relise, pour s'en persuader, la phrase conclusive du développement sur les astres errants (*Tim.* 39 d 7 – e 2). Le Démiurge n'y est pas en position de sujet. Le verbe pour dire l'engendrement des planètes est à la voix passive: ἐγεννήθη. Cette mise entre parenthèses du sujet de l'action a pour corollaire l'objectivation du "produit" que

l'aoriste pose comme du déjà-là, du déjà-créé, doté par conséquent d'une existence autonome par rapport à son "producteur" (Vernant, 1974[2], p. 41)[6]. Toutes choses que vient confirmer le πρὸς τὴν μίμησιν final: ce n'est pas tant l'absence que la présence d'un verbe μιμεῖσθαι qui eût été étonnante. Pas de verbe, en effet, mais un de ces mots en -σις que Benveniste caractérisait comme "essentiellement propres à indiquer des *opérations objectivées* et *retranchées de tout rapport avec l'opérateur*", exprimant "la notion comme étant *hors du sujet* et, en ce sens, *objective*, et posée comme *accomplie* du fait qu'elle est objective" (Benveniste, 1975, p. 82, 86). Notons que ce processus d'effacement est rendu nécessaire par la nature du Modèle que contemple l'Ouvrier divin, comme l'ont montré les pertinentes analyses de Victor Goldschmidt: "la causalité est fonction du modèle; l'ouvrier se borne à traduire le modèle dont l'action causale agit comme par son intermédiaire" (Goldschmidt, 1970, p. 98 n. 169).

Cette "action" a un résultat: le Devenir est le μίμημα de l'Être. Ce qui est une façon d'affirmer l'extrême ressemblance, une "ressemblance à la Dédale" (τὸ Δαιδάλου μίμημα). Μίμημα si fidèle qu'il fait dire au chœur des Satyres dans les *Théores* d'Eschyle:

> Ma mère aurait grand embarras.
> A le voir, certainement,
> Elle s'enfuirait en criant,
> Croyant que c'est moi, celui
> Qu'elle a nourri, tellement c'est mon portrait craché.

Si fidèle, qu'il abuse Teucer et Ménèlas: Hélène n'est plus que la copie d'Hélène (μίμημ' Ἑλένης)[7]. Nous sommes loin pourtant, comme on va le voir, du "sosie" de Cratyle. Car le μίμημα dit aussi la dissemblance: par rapport au modèle, il pèche par défaut. Au μίμημα des Satyres, il manque la parole, et c'est un corps de chair dont – comble du paradoxe – est dépourvu le μίμημα d'Hélène[8].

Extrême ressemblance, inévitable écart: la copie ne doit jamais être le double parfait du modèle, et elle ne le peut pas plus qu'elle ne le doit, comme en témoignent les textes, peu nombreux, où l'on trouve des attestations de μίμημα.

Eschyle

* *Les Théores*, Papyrus d'Oxyrrinque (vol. XVIII, n° 2162):

> εἴδωλον εἶναι' τοῦτ' ἐμῆι μορφῆι πλέον,
> τὸ Δαιδάλου μίμημα, φωνῆς δεῖ μόνον
>
> Regarde si cette image pourrait ressembler d'avantage à mon apparence,
> Cette copie à la Dédale; il ne lui manque que la parole.

* Frgt n° 364 (Nauck), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*:

> Λιβυρνικῆς μίμημα μανδύης χιτών
> Un *chiton*, copie d'un manteau liburnien.

Euripide

* *Héraclès furieux*, v. 294:
ἐμοί τε μίμημ᾽ ἀνδρὸς οὐκ ἀπωστέον
Il ne me faut pas repousser au loin la copie de mon homme.

* *Héraclès furieux*, v. 992:
μυδροκτύπον μίμημα
(*Héraclès devant son fils*) copie de celui qui bat le fer rouge.

* *Ion*, v. 1429:
δράκοντες [...] παγχρύσῳ...
[...]
Ἐριχθονίου γε τοῦ πάλαι μιμήματα.

Des serpents; [...] tout en or...
[...]
copies d'Erichtonios l'ancien.

* *Troyennes*, v. 922:
[...] βρέφος,
δαλοῦ πικρὸν μίμημ᾽ Ἀλέξανδρόν ποτε.
[...] le bébé,
qui sera un jour Alexandre, cette amère copie d'une torche.

* *Hélène*, v. 74:
[...] μίμημ᾽ ἔχεις Ἑλένης
(*Teucer à Hélène*) tu portes la copie d'Hélène.

* *Hélène*, v. 875:
νεῶν στερηθεὶς τοῦ τεσοῦ μιμήματος
(*Ménélas*) séparé de ses vaisseaux et de ta copie.

* Frgt n° 25 (Nauck), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*:

γέροντες οὐδέν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ψόφος
καὶ σχῆμ᾽ ὀνείρων δ᾽ ἕρπομεν μιμήματα.

Nous les vieillards ne sommes rien d'autre que vain bruit
et simple apparence, copies de songes nous avançons lentement.

Premier constat, à la lecture de ces quelques vers: le μίμημα est toujours déceptif. Voilà qui ne fait aucun doute pour quatre des neuf attestations: le fragment des *Théores*, les vers 74 et 875 de l'*Hélène*, et le fragment 25 (Nauck). En l'absence de tout contexte, on ne peut juger du second fragment d'Eschyle. Reste cependant à savoir qui est abusé dans les quatre dernières occurrences.

Si le μίμημα est déceptif, c'est parce qu'il y a ressemblance et, on la vu, ressemblance extrême. Mais le μίμημα c'est aussi, c'est surtout la dissemblance par rapport au modèle, qui le distingue du sosie. Cette dissemblance peut n'être pas perçue: "ma mère aurait grand embarras à le voir [...] croyant que c'est moi". Il ne naît alors, pour qui s'est laissé prendre au piège, qu'inquiétants quiproquos. Il en va tout autrement lorsque la dissemblance est d'entrée de jeu posée et connue: la déceptivité du μίμημα est comme montrée du doigt tout en étant, dans le même temps, revendiquée et assùmée, ce qui lui donne tout son poids. Dire d'Héraclès qu'il est "copie de celui qui bat le fer rouge", c'est affirmer tout à la fois que rien ne l'en distingue et que tout l'en sépare. Dans le jeu entre ce *rien* et ce *tout* "il y a la tragédie". Tout comme il y a la tragédie dans la distance qui se creuse – et que signalent les Ἐριχθονίου μιμήματα – entre Ion et Erichthonios: "les serpents protecteurs se sont mués en bijoux d'or, parure de deuil" (Loraux, 1981, p. 209). Ici le μίμημα répète, mais en l'*inversant*, la naissance de l'autochtone. C'est le même procédé qui est à l'œuvre dans le vers 922 des *Troyennes*. Marie Delcourt semble fidèle à la tradition, et à Euripide[9], lorsqu'elle traduit:

> "[...] le nouveau-né,
> figuré par la torche néfaste du rêve,
> l'enfant qui serait un jour Alexandre."

Sa traduction, cependant, atténue singulièrement le sens et la portée de la phrase grecque. Car, si le propos d'Hélène répète le songe d'Hécube, cette répétition n'est pas répétition à l'identique mais, là encore, répétition *inversée*. La torche du songe disait à Hécube la vérité de l'enfant à naître tandis qu'Hélène révèle la torche sous le masque engageant de l'homme "semblable aux dieux" [θεοειδής][10]. Répétition-inversion qui scelle le destin de Pâris-Alexandre. De fait, entre la torche dont rêve Hécube et celle dont parle Hélène, il y a l'intervalle qui distingue tout ce qui doit encore être accompli de tout ce qui ne peut plus être évité; il y a ce que dévoile le songe prémonitoire, et ce que dissimule une copie déceptive. Bien que tout l'en sépare, rien ne distingue Héraclès du μυδροκτύπον; tout distingue Alexandre du sinistre brandon, mais rien ne l'en sépare. L'écart, contrairement à l'usage habituel de μίμημα, est un écart de "forme extérieure": rien, chez Pâris, ne dit la torche. Si la copie est déceptive, c'est en raison de sa non-ressemblance, c'est-à-dire d'une déceptivité autre ou, plus exactement, d'une déceptivité poussée à ses limites. Jusqu'au point où même le rapport entre ressemblance et écart s'inverse: ce qui ressemble n'est pas ce que l'on voit, parce que la ressemblance se situe à un autre niveau, sur un autre plan. Le μίμημα ne peut donc se donner pour ce qu'il est. Dès lors, soutenir qu'Alexandre est δαλοῦ ... μίμημα revient à restituer à la torche son statut de *modèle*, à faire coexister les deux ordres, les deux plans le temps d'une phrase, à faire affleurer ce qui d'ordinaire ne se voit pas. La déceptivité, ici, ne naît pas d'une trop grande similitude entre la copie et son modèle, mais de la dissimulation du modèle. Ce que dit, plus métaphoriquement, l'enlève-

ment d'Hélène par le fils de Maia, et son enfermement au pays de Protée: elle aussi devra rester *cachée*.

Pour Mégara, également, la ressemblance se situe dans un registre différent. Face à la menace que Lycos, meurtrier de son père et usurpateur du trône, fait peser sur elle, sur ses enfants et sur Amphitryon, l'épouse d'Héraclès déclare: "il ne faut pas repousser au loin la copie de mon homme". Comment comprendre ce μίμημ' ἀνδρὸς? Il me semble que deux hypothèses, qui ne sont pas forcément exclusives l'une de l'autre, peuvent être avancées. Il convient tout d'abord de constater que μίμημα évolue dans le champ sémantique des κολοσσοὶ et autres εἴδωλα. C'est ainsi qu'il est associé à ὄναρ dans l'*Héraclès furieux*, v. 495, et à ὀνείρων dans le fragment 25 (Nauck); à σκία dans l'*Héraclès furieux*, v. 494; à φάσμα dans l'*Hélène*, v. 569; à εἴδωλον, enfin, dans l'*Hélène*, vv. 34, 582, 654, mais aussi dans l'*Electre*, v. 1282, et dans les *Théores*. On peut donc sans grand risque ranger le μίμημα dans ce que Jean-Pierre Vernant appelle la "catégorie du double" (Vernant, 1974, p. 69-70). Mais peut-on aller plus loin? Peut-on rapprocher le μίμημα d'Héraclès de ces "figurines de remplacement" qui ornent le palais de Ménélas, et qui sont "utilisées par la magie amoureuse pour évoquer l'absent comme elles le sont, dans les rites funéraires, pour évoquer le mort" (Vernant, 1974, p. 71)? Hypothèse séduisante, si l'on veut bien se souvenir qu'à Thèbes c'est un mort que l'on pleure en pleurant Héraclès. Le désir de l'absente qui trouble Ménélas (*Agamemnon*, v. 414: πόθῳ) trouve son parallèle dans le désir de l'absent éprouvé par le chœur (*Héraclès furieux*, v. 269: πόθον). On pourrait m'objecter que, sur cette "figurine de remplacement", on ne trouve aucune indication, qu'il n'en est fait aucune description. Et, si rien dans le texte ne vient infirmer mon hypothèse, rien, semble-t-il, ne vient non plus la confirmer. Sauf à considérer le discours du couple Lycos-Amphitryon[11], et ce qu'Arthur S. Way appelle "le lai des travaux d'Hercule", comme la plus belle des descriptions. De fait, c'est entre ces deux discours que vient s'enchâsser le ἐμοί τε μίμημ' ἀνδρὸς οὐκ ἀπωστέον de Mégara. Statue de pierre ou statue de mots? L'une et l'autre, l'une ou l'autre: ce sont des tours de mots (v. 238: πεπύργωσαι λόγοις) qu'Amphitryon dresse contre Lycos; c'est un ἄγαλμα de discours que le chœur veut élever pour Héraclès (v. 358). Dans cette tragédie, les mots valent la pierre et les discours valent statues. Dès lors, ne pas repousser au loin le μίμημα d'Héraclès, n'est-ce pas une façon de maintenir "la liaison des vivants avec le monde infernal" par ailleurs si souvent évoqué (Vernant, 1974, p. 73)[12]? N'est-ce pas une façon d'assurer la présence du héros malgré son irréparable absence? On remarquera enfin que le μίμημα, dans l'usage que semble en faire ici Euripide, ne se borne pas à n'être qu'un terme "plus technique [...] désignant l'image dans sa fonction de ressemblance concertée à un modèle"; il peut aussi être porteur des valeurs qui, dans la pensée archaïque, étaient celles du double: "ressemblance [...] de l'altérité radicale de [l']être actuel de mort, de [...] son exil en un ailleurs où s'inversent toutes les réalités d'ici-bas" (Vernant, 1990, p. 29 et 37). Rien n'empêchera donc les "images" platoniciennes, qui sont autant de μιμήματα, d'en être, elles aussi porteuses – ou, à tout le moins, certaines d'entre elles.

Une autre interprétation peut être avancée, qui ne fait pas du μίμημα une manière de κολοσσός, un κολοσσός de mots, mais voit en Mégara elle-même la copie d'Héraclès. Curieuse "copie", cependant, et curieuse façon de le devenir. Jugeons-en plutôt. Mégara craint la mort, mais accepte de mourir (vv. 281-283). Est-ce là courage digne d'Héraclès? La résignation n'est-elle pas au plus loin de cet "effort pénible" (πόνου, v. 89) qu'incarne

l'Héraclès πολύπονος du vers 1192? Il est vrai que le πόνος est affaire d'homme, comme le rappelle Amphitryon aux vers 105-106. Suit-elle l'exemple de son époux glorieux (εὐκλεής, vv. 288 et 290) lorsqu'elle préfère pour ses enfants la mort à une vile renommée (δόξαν κακήν, v. 292)? Mais la gloire impérrissable, le κλέος ἄφθιτον, accompagne toujours la belle mort. Rien de tel ici, et au κάλος θάνατος de l'adulte viril répond cet attelage de morts, composé de ceux qui, par leur âge ou par leur nature, sont exclus des champs de bataille[13]. Γέροντες, νέοι, μητέρες (v. 455): ceux qui ne peuvent plus combattre, ceux qui ne le peuvent pas encore et celles qui, en raison de leur sexe, sont exclues des travaux d'Arès. La mort choisie par Mégara – acceptation du meurtre, du sacrifice impie – ne peut susciter l'éloge réservé au guerrier valeureux[14], tout au plus pourra-t-elle éviter le rire (v. 285) dont on sait qu'il est proche parent de la honte[15]. Au bout du compte, peu importe, car être μίμημ' ἀνδρὸς ne signifie pas que Mégara ait à "faire l'homme", à devenir une femme déviante, une seconde Clytemnestre, mais à *transcrire le modèle* de l'ἀνήρ sur ce *support autre* qu'est, pour l'épouse d'Héraclès, son être-femme. Et ce "support" exige que la mort au combat se fasse suicide ou sacrifice: il en sera ainsi puisqu'aussi bien le meurtre n'est ici – comme ailleurs, souvent – qu'un suicide forcé ou un sacrifice corrompu[16].

On est donc en présence d'un jeu sur l'altérité et l'identité, mais aussi sur la présence et l'absence, la répétition et l'inversion, le montré et le caché, la ressemblance et l'écart. A l'origine de ce jeu *la transcription d'une réalité sur un support autre*.

Le μίμημα se situe donc sur un autre registre que ce dont il est la copie, par quoi il faut comprendre non pas tant l'écart entre la réalité et son image, que *la dissimilitude de leur substrat*, ou, pour parler plus précisément, l'écart entre la réalité et son image trouve son fondement dans la dissimilitude du substrat. En d'autres termes, l'être du μίμημα, consiste moins en la *reproduction* de la réalité par l'image, qu'en la *transcription* de cette réalité sur un *support* autre. Ce qui, d'entrée de jeu, interdit toute stricte duplication du modèle. Par "support autre" il faut entendre "cause matérielle" autre: masques de *terre cuite*, serpents d'*or*, corps d'*éther*, homme de *pierre* ou de *mots*, courage de *femme*[17]. Ce changement de "support" ne se contente pas cependant d'*exprimer* une différence de niveau de réalité: il la *fait venir à l'être*. Qu'il me soit permis, pour justifier mon propos, de m'arrêter un instant sur le vers 992 de l'*Héraclès furieux*. Voici Lyssa gravant sur le corps du héros la *mania* voulue par Héra (vv. 867-871). Mais, pour être μαινόμενος, Héraclès n'en reste pas moins ce qu'il est. Possédé, il le sera, mais à sa façon. Dès lors faut-il s'étonner si, à la semblance d'Héphaistos qui, en haut de l'Etna, forge (μυδροκτυπεῖ, *Prométhée enchaîné*, v. 366), le fils du Cronide devient "copie de celui qui bat le fer rouge", μυδροκτύπον μίμημα? Les liens, en effet, sont étroits entre le dieu forgeron et le héros à la peau de lion. La transcription, pour opérer, n'a qu'à inverser les signes: l'illustre Boiteux ouvrait la cuirasse et l'écu protecteurs, alors qu'Héraclès "forge" la destruction de sa propre maison. Inversion des signes, également, dans le fonctionnement déréglé de cette magie guerrière dont il est tout environné, et qu'il ne parvient plus à maîtriser[19]. Il y a identification du héros au monstre dont il porte, sur son bouclier, le masque grimaçant. Celui dont les yeux ont le mortel éclat des yeux de Gorgo (*Bouclier*, vv. 223-224; *Héraclès furieux*, v. 990), celui qui peut tout à la fois susciter l'Effroi, le terrible Phobos (vv. 950, 971), et vaincre la Terreur, le Deimos redoutable (v. 700), s'est fait vivante égide[19]. Voué comme Créuse à Nuit la ténébreuse (vv. 822, 883), comme Créuse "terrifiant et gorgonesque" (vv. 868, 890), il ne peut –

pas plus que Créuse – dominer le pouvoir maléfique de la magie gorgonéenne. Nicole Loraux a pu dire de Créuse qu'elle avait choisi "le côté de Pallas [...] magicienne et guerrière" (Loraux, 1981, p. 244)[20]. Héraclès, quant à lui, s'y trouve précipité. Créuse n'a fait que frôler la catastrophe, le fils d'Alcmène n'a pas pu l'éviter. De Pallas, d'ailleurs, il faudra l'intervention – intervention *ès* qualités, "lance brandie, aigrette au casque" (Παλλὰς κραδαίνουσ' ἔγχος ἐπιλόφῳ κάρᾳ, v. 1003) – pour que cesse la tuerie. Où l'on voit que le "support" a imposé ses propres exigences à ce dont il devait porter la marque. En d'autres termes, le support *compte autant* que le modèle, et c'est bien pourquoi la *mania* du héros ne pouvait être qu'une furie guerrière s'accompagnant du retournement des forces, hier protectrices ou bienveillantes.

Etre un μίμημα c'est donc être le résultat d'un jeu très subtil qui se joue entre la ressemblance et l'écart lors d'un processus imitatif [μίμησις] tenant plus de la *transcription* que de la banale reproduction. Ce qui le distingue de la copie-conforme, ou du sosie. Il est cependant déceptif lorsque seule la ressemblance est retenue – lorsqu'il abuse celui qui le contemple –, mais aussi quand l'écart est perçu: d'une déceptivité revendiquée qui lui donne sa véritable dimension. Ce n'est plus alors un simple leurre fauteur de quiproquos, mais une notion mère d'ambiguïté qui me semble ne pouvoir être mieux exprimée que par une définition en forme de paradoxe: le μίμημα, un écart-ressemblant engendré par la transcription d'un modèle sur un support dont ils diffèrent. Tel est le contexte d'utilisation dans lequel Platon, en le conceptualisant, va inscrire sa propre théorie de la μίμησις Elle lui permettra tout à la fois de préciser la nature et la fonction de l'image, et de sauvegarder la nécessaire distinction entre l'Être et le Devenir, le Paraître et l'Apparaître.

J'ai précédemment tenté de montrer en quoi la démiurgie était, par l'exercice d'un regard, activité mimétique. Cette activité, par ailleurs, est à placer sous le signe de l'intermédiarité: intermédiarité d'une démiurgie mimétique entre un modèle et sa copie, entre deux niveaux de réalité différents. Rappelons-nous ce que déclarait Victor Goldschmidt: "L'imitation n'est pas un calque. C'est la reproduction d'un modèle dans un ordre différent"(Goldschmidt, 1970, p. 99). L'analyse du μίμημα dans l'usage qu'en fit la tradition me semble avoir permis tout à la fois de confirmer et de préciser cette interprétation. De la confirmer, car il y a bien passage d'un ordre à un autre; de la préciser, car ce passage est plus transcription que reproduction: non pas reproduction, ou même transposition (Saïd, 1987, p. 311): de l'Être dans le Devenir, mais transcription de l'Être sur un support autre, tel qu'un μίμημα de l'Être – le Devenir – puisse y apparaître. Peut-être aura-t-on reconnu le "réceptacle" du *Timée*. A ce moment de l'analyse, il importe de bien comprendre que le "réceptacle", ou tout autre nom qu'on lui donne, n'est pas une "hypothèse" forgée pour "expliquer la différence de l'image par rapport au modèle"[11]. De fait, la notion de "réceptacle", c'est-à-dire de support, est – j'espère l'avoir suffisamment montré – analytiquement contenue dans celle de μίμημα, qui est *par définition* le produit conjoint d'un modèle et d'un support: τὴν μεταξὺ τούτων φύσιν (50 d 3-4). Ainsi n'est-ce pas un hasard si le troisième genre d'être apparaît dans le Dialogue lorsque le Devenir est, *pour la première fois*, qualifié de μίμημα du Modèle. Ce n'est pas non plus un hasard si trois des quatre occurrences de μίμημα dans le *Timée* se situent au cœur du développement sur l'ὑποδοχή[22]. Si le réceptacle est "facteur de différenciation", ce ne sera pas en tant que construction intellectuelle ou que fiction théorique. Dès lors la question ne doit plus être: pourquoi faire l'hypothèse d'un "milieu spatial" [ὑποδοχή]? Mais pourquoi penser la génération du Tout comme une imitation, comme une μίμησις?

Il convient tout d'abord de rappeler que, de l'Ouvrier divin à l'artisan humain, fabriquer c'est imiter, c'est-à-dire faire venir à l'être une copie du modèle, qu'il s'agisse de réalités ou d'"images". Les unes et les autres seront donc, au sens strict, des μιμήματα, et l'on voit mal comment on pourrait, sous ce seul chef, les faire toutes glisser du côté de l'irréalité. Or, pour qu'un tel processus de fabrication imitatrice ou d'imitation productive, comme on voudra, puisse se dérouler, il est nécessaire – d'une nécessité ontologique – de poser l'existence, aux côtés des formes intelligibles et des choses sensibles, d'un troisième genre [τρίτον γένος] qui fournisse "un emplacement [ἕδρα] à tout ce qui naît". Car "il faut bien (ἀναγκαῖον εἶναι) que tout ce qui est (τὸ ὂν ἅπαν) se trouve en un lieu (ἔν τινι τόπῳ) et occupe une place (χώραν τινά)" sous peine de n'être rien (οὐδὲν εἶναι)(*Tim.* 52 a-c). On aura reconnu le réceptacle [ὑποδοχή], ou le lieu [τόπος], ou l'emplacement [ἕδρα], ou la place [χώρα], ou le porte-empreinte [ἐκμαγεῖον]. Mon propos n'est pas ici d'entreprendre l'analyse de ces différentes appellations. Je retiendrai simplement la définition qu'en donne Platon: ce en quoi vient à être [τὸ ἐν ᾧ γίγνεται] ce qui vient à être [τὸ γιγνόμενον], ce sans quoi aucune venue à l'être ne serait possible (*Tim*. 50 d). L'existence du troisième genre de réalité permet donc la transcription démiurgique du Vivant intelligible, "de façon à réaliser une œuvre (ἔργον) qui fût par nature la plus belle (κάλλιστον) et la meilleure (ἄριστον) possible" (*Tim.* 30 b), s'*approchant* au plus près [παραπλήσιον] du modèle. S'il en est ainsi, c'est parce que le réceptacle s'offrant à la ποίησις divine a des caractéristiques telles qu'il prend au mieux la ressemblance de ce dont il reçoit l'empreinte: il "est absolument dépourvu des formes de toutes les espèces qu'[il] est susceptible de recevoir" (*Tim.* 50 d). Pour autant, et quelle que soit son indétermination, le simple fait que l'image [εἰκών] ait besoin du réceptacle pour "venir à l'être" et ne pas demeurer "toujours le fantôme de quelque chose d'autre" (ἑτέρου δέ τινος ἀεὶ φάντασμα), suffit à instaurer un écart entre cette image et "cela même dont elle est l'image", entre ce qui vient à l'être (προσήκει γίγνεσθαι) et ce qui ne naît pas (ἀγέννητον)(*Tim.* 52 c). Cette proximité maximale n'est pas confusion, la ressemblance des μιμήματα τῶν ὄντων avec ce dont ils sont les μιμήματα n'est pas faux-semblant (*Tim.* 50 c). Se trouve ainsi fondée, au niveau de la démiurgie divine, la fonctionnalité propre de l'εἰκών: donner à penser la distance ontologique qui sépare le modèle de sa copie. Il en sera de même en ce qui concerne la ποίησις humaine, à ceci près qu'il s'agit maintenant de la transcription d'un modèle sur un support qui n'a pas les qualités de celui qu'utilise le dieu artisan et qui va imposer ses propres exigences, ses propres contraintes, à l'opération à laquelle il se prête. Inévitablement l'écart avec le modèle sur lequel le menuisier fixe ses regards [πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπειν](*Rép.* x, 596 b) sera plus grand: le matériau, en effet, "en prend[ra] mal la ressemblance, étant donné qu'il montre[ra] en même temps l'aspect qui est le sien" (*Tim.* 50 e). Remarquons-le cependant, c'est cette transcription qui permet à l'objet de remplir la fonction qui est la sienne: personne n'a jamais dormi dans un Lit idéal, alors qu'il entre dans l'εἶδος du lit que je puisse y dormir. En d'autres termes, l'imitation du fabricant de lits ne consiste pas uniquement à faire venir à l'être un objet nécessairement défectueux par rapport au παράδειγμα dont il est la copie. À travers lui, d'une certaine façon, le παράδειγμα s'accomplit, et cet accomplissement passe par son inscription dans le sensible. Victor Goldschmidt a donc raison de soutenir que "l'Univers platonicien n'est pas, comme le ressasse une tradition tenace et paresseuse, coupé en deux" (Goldschmidt, 1985, p. 112).

Il est temps maintenant, après s'être penché sur l' αὐτουργικὴ τέχνη, c'est-à-dire sur la production, tant divine qu'humaine, de la chose même, d'en venir à l'εἰδωλουργική, c'est-à-dire à la production de son image. L'une comme l'autre impliquent un *changement* de support (*Soph.* 266 d). La transcription du modèle – êtres naturels ou objets fabriqués – se fera sur un support *autre*, lequel à son tour imposera ses exigences propres. Cette fois ce n'est pas seulement le transport du modèle dans ce qui doit le recevoir qui crée l'écart avec sa copie mais, comme nous l'avons vu en analysant les attestations de μίμημα chez Eschyle et Euripide, la *dissimilitude* du substrat. Écart redoublé par conséquent. Faut-il mettre l'accent exclusivement sur ce redoublement qui marque un éloignement plus grand par rapport à ce qui est réellement réel? Ou faut-il privilégier la répétition continue d'un mode de surgissement qui, du Démiurge fabricant le monde aux peintres, aux sculpteurs et aux poètes, instaure entre les différents niveaux de l'être et de l'apparaître une connivence et des affinités que ne doivent pas masquer les pratiques – déviantes aux yeux de Platon – de certains μιμηταί? L'un et l'autre, car c'est dans cette double attitude que s'enracine la rectitude de l'image. L'imitateur, en imitant, imite l'Ouvrier divin et donc, d'une certaine façon, se rend semblable au dieu autant qu'il est possible. Or on sait que c'est là tâche humaine par excellence[23]. Ce n'est donc pas *parce qu'il imite* que le μιμητής doit être chassé de la Cité, et le produit de son imitation disqualifié. Mais parce que son imitation, trompeuse dans son intention, vise à dissimuler le support qui la fait être et être ce qu'elle est. Ce qui a pour effet de faire *dis-paraître* l'écart entre la copie et le modèle, entre l'image et ce dont elle est l'image. Voilà le lieu d'intervention de l'expertise technicienne: dans cet art qui consiste à faire oublier que la terre cuite n'est pas chair, qu'une représentation bi-dimensionnelle ne peut rendre la tridimensionnalité de son modèle[24].

Notes

* Sauf indication contraire, les traductions suivies sont celles de L. Brisson (1987), (1989), (1992); M. Canto-Sperber (1993), (1993); N. Cordero (1993); C. Dalimier (1998); M. Dixsaut (1991); M. Narcy (1994); L. Robin (1950), et, pour les autres dialogues, celles de la Collection des Universités de France. Par ailleurs, je tiens à signaler qu'une grande partie de cette communication est reprise dans les sections 3 et 4 de mon article "*Idoles, icônes* et *phantasmes* dans les Dialogues de Platon", *Revue de Métaphysique et de Morale*, Juillet-Septembre 2000, n° 3, p. 301-327.

1 - *Tim.* 28 a 6: βλέπων; 29 a 4: ἔβλεπεν; 28 a 7 et b 2: παραδείγματι; 28 c 6: παραδειγμάτων; 29 b 3-4: παραδείγματος; 31 a 3: παράδειγμα.

2 - Goldschmidt (1970, p. 83 n. 28). Voir également Goldschmidt (1971, § 14, p. 27 n. 8; § 72, p. 173 n. 19; § 152, p. 317 n. 2). Sur βλέπω, *cf.* L. Paquet (1973) et A. Prévot (1935, p. 258-263).

3 - Je renverrai ici à Goldschmidt (1970 et 1985).

4 - Remarquons au passage que le *Timée* tout entier, cet εἰκὼς μῦθος, nous donne un remarquable exemple des talents de ces "artisans (δημιουργοὶ) [habiles] à créer de belles images en discours (λόγῳ καλῶν εἰκόνων)", dont nous parlent les *Lois* x, 898 b.

5 - Sur la notion d'intermédiarité chez Platon, *cf.* J. Souilhé (1919).

6 - Sur la valeur de l'aoriste, *cf.* Humbert (1986, p. 141, § 241).

7 - Euripide, *Hélène*, v. 591 (Teucer); v. 875 (Ménélas). Notons que Platon, quant à lui, préfère parler de l'εἴδωλον τῆς Ἑλένης (*Rép.* IX, 586 c).

8 - Sur cette question, *cf.* Loraux (1984).

9 - *Cf.* l'*Iphigénie à Aulis*, vv. 1282-1284; *Andromaque*, vv. 293-301.

10 - *Il.* III, 16, 30, 37, 58; VI, 332, 517; XI, 581; XIII, 774.

11 - A l'ἐρώτησις de Lycos (ἐρωτῶ, v. 141) répond la δεῖξις d'Amphitryon (δεῖξαι, v. 173). Interrogation-Démonstration ne forment ainsi qu'un seul et même discours.

12 - Notons de surcroît que trois des travaux d'Héraclès le mette en relation avec le monde des morts.

13 - Outre que la mort de Mégara et des Héraclides ne s'accompagne d'aucun exploit, on peut voir comme une négation parodique du καλὸς θάνατος dans le ζεῦγος *οὐ καλὸν* νεκρῶν du vers 454. Il n'est pas jusqu'à l'usage de νεκρός qui ne soit ici déviant: le mot, en effet s'applique "surtout [aux] soldats morts au combat". *Cf.* Chantraine (1980), *s. v.* νεκρός, p. 741.

14 - Cette acceptation tient du suicide: Mégara, d'ailleurs, pour désigner sa fin, utilise le même mot qu'Héraclès pour évoquer son suicide: κατθανεῖν (vv. 281 et 1241). Notons de surcroît que les mots pour dire le meurtre (φονεύειν) appartiennent au vocabulaire du sacrifice: κεντεῖν, δέρη, φασγάνῳ, ἴεναι πέτρας ἄπο (vv. 319-320 et 451-452). *Cf.* Casabona (1966).

15 - On retrouve la même proximité du rire et de la honte dans le discours de Mégara: γέλων, au vers 285, et αἰσχροῖσι, au vers 293.

16 - Sur ce qui caractérise la mort au féminin, il faut lire Loraux (19852).

17 - Il n'est pas qu'Aristote, en effet, pour affirmer que c'est à des "modifications matérielles, c'est-à-dire corporelles" qu'on doit la différence sexuelle (*Métaphysique* I, 9, 1058 b). On sait depuis Homère, depuis Hésiode, que hommes et femmes ne sont pas issus de la même terre: "terre glaise", pour la première femme, "et non pas [...] glèbe féconde" comme pour le premier autochtone (Loraux, 1981, p. 83 et n. 36). Voir également p. 41.

18 - Héphaistos façonne les cnémides et le bouclier d'Héraclès (Hésiode, *Bouclier*, vv. 123 et 219); Pallas Athéna lui donne une cuirasse d'or. Par ailleurs écoutons Paul Mazon (Introduction au *Bouclier* dans la C. U. F., p. 126): "Certains détails de sa décoration *tiennent de la magie*: qui le contemple *entend* grincer les dents des serpents (164), sonner le bronze sous les pas des Gorgones (232); il *voit* frémir le feuillage de la vigne (299), ou Persée, volant à travers les airs, se détacher de la surface du bouclier (218)". C'est moi qui souligne. Sur Athéna et Héphaistos, divinités "magiciennes", *cf.* Detienne et Vernant (1974, p. 169-177); sur le lien Athéna-Héraclès, *cf.* Loraux (19812, p. 493).

19 - Phobos et Deimos encadrent la face de Gorgo sur le bouclier d'Agamemnon (*Il.* XI, 32), entraînent le char d'Arès (*Bouclier*, v. 144), et ornent l'égide.

20 - Sur Créuse, il faut lire les pages 236-244 auxquelles ce développement doit beaucoup.

21 - Ce dont on fait l'hypothèse, c'est *l'ensemble* du schéma imitatif: modèle/support/copie, et non le seul support comme semble le penser Brisson (19742, p. 195-196). Voir aussi les pages 177 et 197.

22 - Quatre occurrences de μίμημα dans le *Timée*: 40 d 2, 49 a 1, 50 c 5, 51 b 6.

23 - Sur l'assimilation au dieu [ὁμοίωσις θεῷ], voir *Théét.* 176 b et *Tim.* 89 d – 90 d.

24 - Sur ce point, *cf.* Ringbom (1965, p. 102).

Bibliographie

BENVENISTE, E. *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen.* Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, 1975.

BRISSON, L. *Le même et l'autre dans la structure ontologique du* Timée *de Platon. Un commentaire systématique du* Timée *de Platon.* Paris: Klincksieck, 1974.

_____. *Platon – Lettres.* Traduction inédite, introduction et notes. Paris: Flammarion, 1987.

_____. *Platon – Phèdre.* Traduction inédite, introduction et notes. Paris: Flammarion, 1989.

_____. *Platon – Timée-Critias.* Traduction inédite, introduction et notes. Paris: Flammarion, 1992.

_____. *Platon, les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe?* Édition revue et mise à jour. Paris: La Découverte, 1994 (1re éd. 1982).

CANTO-SPERBER, M. *Platon – Ménon*, Traduction inédite, introduction et notes. Paris: Flammarion, 1993.

_____. *Platon – Gorgias*, Traduction inédite, introduction et notes. Paris: Flammarion, 1993².

CASABONA, J. *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec, des origines à la fin de l'époque classique* (Publications des Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix, N.S. 56). Aix-en-Provence: 1966.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots.* Paris: Klincksieck, 1980.

CORDERO, N. *Platon – Le Sophiste.* Traduction inédite, introduction et notes. Paris: Flammarion, 1993.

DALIMIER, C. *Platon – Cratyle.* Traduction inédite, introduction, notes, bibliographie et index. Paris: Flammarion, 1998.

DETIENNE, M. et VERNANT, J.-P. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs.* Paris: Flammarion, 1974.

DIXSAUT, M. *Platon – Phédon.* Traduction nouvelle, introduction, notes. Paris: Flammarion, 1991.

GOLDSCHMIDT, V. "Le paradigme dans la théorie platonicienne de l'action" (1945 [1947]), repris dans *Questions platoniciennes.* Paris: Vrin, 1970.

_____. *Le paradigme dans la dialectique platonicienne.* Paris: Vrin-Reprise, 1985 (1re éd. 1947).

HUMBERT, J. *Syntaxe grecque.* Paris: Klincksieck, 1986 (1re éd. 1945).

LORAUX, N. *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes.* Paris: Maspero, 1981.

_____. "Le héros, son bras, son destin". In: Y. BONNEFOY (dir.). *Dictionnaire des mythologies.* Paris: Flammarion, 1981², t. I, p. 492-498.

_____. "Le fantôme de la sexualité". *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 29, 1984, p. 11-31.

_____. "Socrate, Platon, Héraklès: sur un paradigme héroïque du philosophe". In: J. BRUNSCHWIG, C.; IMBERT, A.; ROGER (edd.). *Histoire et Structure. A la mémoire de Victor Goldschmid.* Paris: Vrin, 1985, p. 93-105.

_____. *Façons tragiques de tuer une femme.* Paris: Hachette, 1985².

NARCY, M. *Platon – Théétète.*Traduction inédite, introduction et notes. Paris: Flammarion, 1994.

PAQUET, L. *La médiation du regard. Essai d'interprétation.* Leiden: E. J. Brill, 1973.

PRÉVOT, A. "Verbes grecs relatifs à la vision et noms de l'œil". *Revue de Philologie*, 1935, p. 133-279.

RINGBOM, S. "Plato on Images". *Theoria*, 31, 1965, p. 86-109.

ROBIN, L. *Platon – Œuvres complètes*, avec la collaboration de J. MOREAU. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

SAÏD, S. "Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône". *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1987, p. 309-330.

SOUILHÉ, J. *La notion platonicienne d'intermédiaire dans la philosophie des Dialogues.* Paris: Félix Alcan, 1919.

VERNANT, J.-P. "Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le *colossos*", dans _____. *Mythe et pensée chez les Grecs, II*, 1974, p. 65-78.

_____. "Travail et nature dans la Grèce ancienne", dans *Mythe et pensée chez les Grecs, II*, 1974², p. 16-43.

_____. "Catégories de l'agent et de l'action en Grèce ancienne". In: J. KRISTEVA, J.-C.; MILNER, N. RUWET. *Langues, discours, société. Pour Emile Benveniste*, Paris: Seuil, 1975.

_____. *Figures, idoles, masques.* Conférences, essais et leçons du Collège de France, Paris: Julliard, 1990.

VIDAL-NAQUET, P. *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec.* Paris: Maspero, 1981.

DESCLOS, M.-L. Une façon platonicienne d'être une image: le *mimema*. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 205-217, 2000/2001.

ABSTRACT: The article proposes a reflection on the ontological status of image as a result, understood as *mimema*, of the productive process which is the demiurgic activity, understood as *mimesis*. The notion of *mimema* is analyzed through passages of Aeschylus and Euripides and understood as the transcription, rather than the reproduction, of a model on a different support. By studying the context in which the term *mimema* appears in the poets, the author sheds light precisely on that which will be conceptualized by Plato, in his theory of *mimesis*.

KEYWORDS: *Mímema*; *mímesis*; Plato.

O cênico no *Protágoras*[*]

ROBERTO BOLZANI FILHO
Departamento de Filosofia
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

RESUMO: O artigo pretende examinar função e sentido do aspecto cênico presente em alguns momentos do diálogo *Protágoras* de Platão, para concluir que tal aspecto, formal, colabora no estabelecimento do próprio conteúdo do diálogo.

PALAVRAS-CHAVE: Socratismo; Sofística; diálogo.

É notório que, além de filósofo fundamental, Platão foi escritor excepcional. Seus diálogos exibem, a um tempo, conteúdo filosófico de grande riqueza e momentos de intenso prazer à leitura, sendo mesmo possível passar ao largo de questões de doutrina, para os ler como obras literárias e deleitar-se com a vivacidade das personagens, o fino humor do pastiche de figuras históricas ou a dramaticidade das situações. Esse fato, contudo, não nos deve conduzir a uma perigosa ilação, a de que tais diálogos consistem de "conteúdos" previamente definidos e elaborados *in mentem auctoris* que, só então, recebem sua "forma" dialogada, como um *acréscimo* que se explicaria por uma opção, talvez caprichosa, de seu criador. Vê-los assim, hoje com freqüência se reconhece, é, talvez, menos do que compreendê-los pela metade, deixar de compreendê-los por completo. É perder de vista suas intenções e os motivos que os animam. É, também, imaginar como seus destinatários supostos membros de uma "comunidade filosófica" que saberá, munida dos meios adequados, separar deles o que neles há de "filosófico" e o que neles há de "literário".

Dentre os diálogos de Platão, o *Protágoras*, pela importância dos temas que veicula, por sua força pictórica e elaboração sofisticada, é dos que melhor ilustram essa relação intrínseca entre *o que* se quer dizer e *como* se deve dizê-lo. Considerado freqüentemente como diálogo que coroa a fase "socrática" que exercita um certo modo de operar com o λόγος, e como momento de passagem para diálogos que haverão de empreender uma rearticulação já genuinamente platônica da herança do socratismo, o *Protágoras* é, certamente, um dos mais belos produtos da escrita de Platão. Este texto gostaria de analisar algumas de suas páginas à luz dessa aliança profunda entre reflexão filosófica e construção literária.

A singularidade desse diálogo, em face dos que provavelmente o antecedem, pode ser bem captada de comentário do professor José Cavalcante de Souza: "todavia, enquanto

nos citados diálogos, excetuando-se o *Hípias Menor*, a discussão parte da pergunta 'Que é tal virtude?', e se desenvolve toda em torno das sucessivas respostas apresentadas, no *Protágoras* a questão 'Que é a virtude?' só aparece no próprio desfecho do debate (*Prot.* 360e), e pode-se dizer, como uma das suas principais conseqüências, e mesmo como o seu grande resultado positivo, a indicar ironicamente a vitória da argumentação socrática, indagadora da essência, sobre a terrível sabedoria relativista do sofista de Abdera. Essa aparente inferioridade doutrinária do diálogo, que termina onde aqueles outros começam, significa na verdade uma capacidade adulta de remontar além dos dados mais ou menos claros de uma doutrina ou de um pensamento já desabrochados, e de perscrutar a zona obscura dos seus começos. O relato das conversas de Sócrates com os jovens freqüentadores dos ginásios atenienses revela a assimilação inteligente de uma dialética em plena fase de expansão e de amadurecimento, empenhada em orientar espíritos dóceis através das primeiras dificuldades do conhecimento das coisas humanas. Seu confronto com o mais antigo e o mais venerável dos sofistas denota uma visão profunda de duas forças espirituais que se confundiam aos olhos do grande público, e que, entretanto, divergiam radicalmente. Para caracterizá-las devidamente, era preciso um diálogo de proporções mais amplas e de estrutura mais sólida e complexa, onde os temas socráticos pudessem surgir do próprio impacto da presença atuante e das formais pretensões dos sofistas" (Cavalcante de Souza, 1969, p.70-71).

Esta passagem faz várias observações importantes, pois a partir dela o *Protágoras* emerge como momento de confronto entre duas mentalidades – duas "forças espirituais" – que se expressavam de modo semelhante, ou melhor, no mesmo terreno – o discurso – e com vistas aos mesmos fins: propor uma παιδεία, uma forma de educação. Perscrutar a mentalidade sofístico-protagoriana, dela discernindo com exatidão os traços fundamentais que delineiam o ensino socrático, se faz, portanto, imperativo, pois, "aos olhos do grande público", Sócrates e os sofistas aparecem unidos pela atitude comum do exercício permanente e, talvez, estranho e suspeito, de seus λόγοι, tornando-se todos, indistintamente, "hábeis no falar". É para este "grande público", certamente impressionado pelo brilhante e poderoso efeito cômico-crítico das *Nuvens* de Aristófanes, onde Sócrates, como qualquer sofista, ensina por dinheiro (vs. 95-100) a "tornar forte o argumento fraco", a "tornar justo o argumento injusto" (vs. 110-115), que Platão escreve o diálogo.

Vão no mesmo sentido as observações de A. Koyré, referindo-se à personagem do jovem Hipócrates, que pede a Sócrates que o ajude a tornar-se aluno de Protágoras, fornecendo, assim, a ocasião para o diálogo: "Hipócrates procura coisas novas sem, no entanto, saber bem o que quer. E é por isso que nos não devemos admirar demasiado de o ver pedir a Sócrates que o recomende aos sofistas (os leitores-ouvintes de Platão sem dúvida que saborearam a ironia da situação). É claro que Hipócrates, como o ateniense médio, em geral, está longe de saber distinguir entre socratismo e sofística. Parecem-lhe muito próximos. Não se opõem ambos à moral tradicional? Não fazem ambos a crítica do senso comum? Não contêm ambos um apelo ao novo? É essa também a razão pela qual Sócrates aceita levá-lo a Protágoras: justamente para lhe oferecer o confronto das duas doutrinas; para lhe permitir escolher. O diálogo teria podido – ou devido – chamar-se: Hipócrates na encruzilhada dos caminhos" (Koyré, 1979, p. 30-31). Eis aí mais uma denominação para o "grande público" a que o diálogo se endereça: o "ateniense médio", neste caso, o jovem

ateniense abastado e ansioso por adquirir παιδεία, de bom nascimento e, acima de tudo, partícipe potencial das decisões a respeito do destino da πόλις. Importa destacar ainda outra idéia: o leitor dos diálogos de Platão seria um "leitor ouvinte", isto é, alguém que sabe vê-los também como obras *dramáticas* que são: "toda a gente reconhece que os diálogos de Platão são composições dramáticas admiráveis onde, diante de nós, as idéias e os homens que as trazem se chocam e confrontam. Toda a gente, ao ler um diálogo de Platão, sente que ele poderia ser dramatizado, levado à cena" (Koyré, 1979, p. 12-13).

Porque procura investigar o que se passaria por detrás do ensino professado pelos sofistas, os valores e intenções que o norteariam, este diálogo – como também o *Górgias* – é, digamos, lógica e filosoficamente prévio àqueles que, como os dois *Hípias*, mostram a interrogação socrática já em ação, criticamente, contra um de seus representantes. Assim, se a pergunta "o que é a virtude" só surge ao final do diálogo, é porque se trata de mostrar ao leitor que os impasses a que levam as tentativas de conversação entre Sócrates e Protágoras são inevitáveis, pois, antes de tudo, teria sido necessário fazer aquela simples mas fundamental pergunta, que a mentalidade sofística, aqui representada paradigmaticamente por Protágoras, não pode ou não quer valorizar. Nesse confronto, expresso em termos doutrinais no tema da relação entre virtude e ciência, encontra-se também outro, fundamental, que o diálogo vai desenvolvendo paralelamente: o do conflito entre duas concepções a respeito da melhor utilização do λόγος, com a preferência socrática pelo discurso breve, de perguntas e respostas, e a insistência protagoriana no discurso contínuo e longo. Ora, este tema, em nada inferior ao anterior em importância e, em verdade, dele inseparável – exprimem ambos duas diferentes facetas de duas diferentes mentalidades –, parece ser explorado por Platão por meio de aspectos visuais presentes na narrativa de Sócrates a um amigo sobre o ocorrido. São esses elementos *cênicos* do diálogo que este texto pretende comentar[1].

A cena é a casa de Cálias, que hospeda Protágoras e, além dele, Hípias e Pródico. Sócrates e Hipócrates acabam de entrar e, da porta, Sócrates descreve o que vêem, qual espectadores num teatro, como sugere sua afirmação após a descrição: "nós então, logo que entramos, depois de conversar um pouco e contemplar essas cenas (ταῦτα διαθεασάμενοι), aproximamo-nos de Protágoras" (316a)[2]. Vejamos os momentos mais importantes: "quando entramos, encontramos Protágoras passeando no pórtico (ἐν τῷ προστῴῳ περιπατοῦντα)... Os que estavam atrás destes (οἱ ὄπισθεν) acompanhavam escutando o que se dizia. Via-se que eram estrangeiros, que Protágoras traz de cada uma das cidades por onde passa, encantando-os com sua voz (τῇ φωνῇ) como Orfeu e eles, encantados, acompanhavam sua voz (κατὰ τὴν φωνὴν ἕπονται κεκηλημένοι)...À vista (ἰδών) desse coro senti o maior prazer (μάλιστα...ἥσθην). Quanta precaução tomavam para que em momento algum ficassem na frente (ἐν τῷ πρόσθεν) de Protágoras e, quando este se voltava com os que o cercavam, os de trás que os ouviam entreabriam suas fileiras e, fazendo um círculo, colocavam-se sempre para trás, uma beleza! (εὖ πως καὶ ἐν κόσμῳ...κάλλιστα). 'Depois dele, reconheci', como diz Homero, Hípias de Élide, sentado no pórtico oposto, num trono (καθήμενον ἐν τῷ κατ᾽ ἀντικρὺ προστῴῳ ἐν θρόνῳ). Ao redor dele (περὶ αὐτόν) estavam sentados em bancos (ἐπὶ βάθρων)... 'também avistei Tântalo', pois estava na cidade também Pródico de Céos. Estava em uma peça que antes Hipônico utilizava como despensa (ὡς ταμιείῳ), mas que agora, em conseqüência da multidão de hóspedes, Cálias

também esvaziara e fizera dele um quarto para estrangeiros. Pródico estava ainda deitado (ἔ τι κατέκειτο), envolto em umas peles e cobertas, bem numerosas, como se via. Ao lado dele estavam sentados em leitos vizinhos (παρεκάθηντο δὲ αὐτῷ ἐπὶ ταῖς πλησίον κλί ναις)... Mas sobre o que falavam (περὶ δὲ ὧν διελέγοντο) não podia saber (μαθεῖν), de fora, embora desejasse vivamente ouvir Pródico, pois me parece um homem superiormente sábio e divino (πάσσοφος...καὶ θεῖος). Em virtude porém de sua voz grave (διὰτὴν βαρύ τητα τῆς φωνῆς), uma espécie de zumbido que se formava no quarto tornava as palavras indistintas. Mal tínhamos entrado, logo atrás de nós (κατόπιν δὲ ἡμῶν) chegou Alcibíades, o belo, como tu dizes e eu concordo, e Crítias, filho de Calescro" (314e-316a).

A descrição de Sócrates é feita de sorte a ressaltar aspectos visuais e, de modo geral, sensíveis, com tal riqueza de pormenores, que ao leitor se impõe a pergunta a respeito de sua função. Sem dúvida, o cortejo de Protágoras, a posição majestosa de Hípias e o desleixo sem cerimônia de Pródico podem e devem ser interpretados como forma de simbolizar a fama e respeito de que gozam esses sofistas junto à aristocracia ateniense, bem como o privilégio que possuem de aglutinar audiências na condição de mestres superiores. Mas o poder de sugestão dessas imagens vai muito além disso.

Note-se, por exemplo, a relação *espacial* que se estabelece entre os sofistas e seus seguidores. No caso de Protágoras, andando de um lado a outro do aposento com alguns visitantes, seguem-nos simetricamente os discípulos. A preocupação destes em fazer a volta ao grupo, de modo a nunca se pôr *à frente* do sofista, além de cômica, denota quão importante e impressionante é a *forma sensível* do evento, e Sócrates registra o prazer visual que a *ordem* ou *harmonia* (ἐν κόσμῳ) desse cortejo nele produz. Ao mesmo tempo, encarregados de produzir tal efeito cosmético, os discípulos, provavelmente, não tinham muita atenção para prestar ao que se dizia...O que não parece muito grave, pois, em verdade, eram atraídos, diz Sócrates, pela *voz* de Protágoras, pelo *som* que ouvem, como se encantados por Orfeu. E nada se comenta sobre o *conteúdo* da conversa de Protágoras com seus acompanhantes, impondo-se com tanta veemência ao espectador o aspecto visual da situação.

O destaque conferido por Sócrates à beleza e simetria da cena ganha em significado quando nos recordamos do início da *Apologia*: introduzindo sua defesa, Sócrates pede que não seja tido por um "orador" (ῥήτωρ) – ao menos, não no mesmo sentido daqueles que elaboram "discursos de belas palavras e bem ornados" (κεκαλλιεπημένους γε λό γους...οὐδὲ κεκοσμημένους) (17b-c). Pode-se, assim, interpretar a cena como emblemática da aliança entre sofística e *retórica* (κόσμος, sabe-se, foi termo caro também a Górgias)[3]. E o que a passagem da *Apologia* sugere para a interpretação de nosso trecho do *Protágoras* é que, se a ordem e harmonia sensíveis poderiam em princípio parecer *ornamentais*, em nossa cena se destacam, aos olhos de Sócrates, como *fundamentais* – como, por assim dizer, *constitutivas* do "saber" do sofista.

Se Protágoras se mantém sempre à frente de seus seguidores, Hípias está sempre *acima* dos seus, sentado em um trono, como um rei, enquanto os ouvintes acomodam-se em bancos. Do alto de sua propalada "polimatia", de seu múltiplo saber, e no centro de um círculo de acólitos, Hípias distribui respostas e exibe sua superioridade, discorrendo sobre fenômenos celestes. Sócrates pouco se detém em Hípias; é mesmo pouco importante sua participação no diálogo, por isso não haverá motivo e lugar suficientes para a atuação da

personagem ao mesmo tempo arrogante e parva do *Hípias Maior*. Não parece ter grande importância o fato de sabermos de que fala Hípias, e o próprio Protágoras observará com malícia a inutilidade desses assuntos de astronomia (318e). O confronto de Sócrates não é com ele, que nada terá a dizer sobre os temas que realmente importam. No entanto, mais uma vez a posição espacial é sugestiva: localizado no pórtico *oposto* ao de Protágoras, o sofista de Élis comparece para simbolizar a *rivalidade* entre concorrentes que estão em busca de um mesmo "mercado" e que devem, portanto, operar com certa distância. De fato, Protágoras, quando percebe o interesse de Sócrates e Hipócrates, não perde a chance de se exibir a Hípias e Pródico (317b-d); Hípias, por sua vez, procura uma oportunidade para participar do debate, provavelmente cansado do papel de coadjuvante, mas é impedido – em situação, decerto, pouco convencional e, por isso mesmo, sintomática – pelo jovem Alcibíades, tão inoportuna é sua intervenção (347a-b).

O caso de Pródico é diferente. De início, note-se o *segundo plano* de sua posição na cena: instalado numa antiga despensa, é pouco visível a Sócrates e quase inaudível. Seus ouvintes não o olham de baixo, pois estão, como ele, em camas; é ele quem deve olhar para cima, pois está deitado e os discípulos, sentados. Sócrates demonstra grande curiosidade em saber sobre que fala Pródico, que, ao contrário de Protágoras, possui voz pouco atraente, grave, pesada, certamente sem encanto e, talvez, dotada de ἀκοσμία. Mas esta voz inadequada tem, para Sócrates, algo que dizer. É preciso recordar que o mestre de Platão, a julgar pela data dramática do diálogo, é relativamente jovem, se comparado a Protágoras e os outros sofistas (314b). A personagem reflete, de modo verossímil, esse estágio de sua vida intelectual. Suas relações com Pródico são complexas: ainda fascinado pelo exercício de "distinção dos nomes" (διαίρεσιν τῶν ὀνομάτων) do sofista – algo que, à sua maneira, fará na maturidade –, sabe já discernir quando esse hábito de Pródico ameaça prejudicar o andamento da investigação (cf. 358a)[4]. Mesmo assim, à porta, refere-se a Pródico como sábio, afirmação que o diálogo mostrará não ser gratuita: se as intervenções desse sofista exibem algumas distinções certamente cômicas, em certo momento ele parece, como se verá, acertar em algo profundo. Sua presença na cena, *sensivelmente inferior*, simboliza essa *deferência*.

A posição espacial dos protagonistas será, então, expressiva de certo conteúdo que o diálogo nos quer comunicar, pois essa posição, qualitativamente diferenciada, indica outra distinção, também qualitativa, na relação entre o sofista e seu ouvinte. Noutras palavras, Platão quer nos dizer que o interlocutor de Sócrates, Protágoras, o sofista, concebe a παιδεί α como transmissão de um "saber", que professa com a chancela da δόξα – "todos louvam o homem", diz Hipócrates a Sócrates (310e) –, a um aluno ou ouvinte que certamente deve acolher o seu λόγος como a um veículo de superioridade inconteste.

A importância do elemento cênico e da posição espacial dos "atores" se faz mais evidente, se observamos o início do texto, quando Hipócrates procura Sócrates e lhe pede que o apresente a Protágoras (310b e segs.). Em sua ansiedade juvenil, Hipócrates chegou ainda de madrugada e, no escuro, diz Sócrates, "apalpando o leito, sentou-se junto a meus pés'(ἐκαθέζετο παρὰ τοὺς πόδας μου)" (310c), colocando-se em posição inferior, como um discípulo diante do mestre. Sócrates não tardará em desfazer essa situação: "Não vamos lá agora, meu caro, pois ainda é cedo; mas levantemo-nos (ἐξαναστῶμεν) e vamos ao

pátio: lá conversaremos passeando (περιιόντες...διατρίψωμεν) até que o dia clareie..." (311a). Segue-se um pequeno diálogo dentro do diálogo, onde encontramos o "método" socrático de perguntas e respostas breves – o contraponto ao "ensino" do sofista. Seu resultado não é a posse de nenhuma verdade, mas sim refrear o cego entusiasmo do jovem, que, incapaz de se justificar – movido que era por ingênua aceitação da δόξα –, agora irá, com Sócrates, "examinar" (σκοπώμεθα, 314b) a natureza do suposto saber de Protágoras. A intenção "desnorteadora" da conversa sugere-se já na caminhada circular (περιιόντες) que ambos fazem pelo pátio.

Ora, neste episódio introdutório que antecede o encontro com o sofista, a posição espacial dos interlocutores é de *igualdade*. E, ao que parece, essa será para Sócrates a correta relação que devem sustentar entre si quaisquer interlocutores, participantes de uma troca de λόγος, em busca de παιδεία. Assim, a extensa conversação entre os dois protagonistas se dará num cenário modificado de maneira sintomática: " 'Querem então', acrescentou Cálias, 'que organizemos uma sessão para que conversem sentados (καθεζόμενοι διαλέγησθε)?' Decidiram que convinha. E todos nós contentes, na expectativa de ouvir homens sábios, pegamos nós mesmos (αὐτοὶ) os bancos e os leitos e nos arranjávamos ao lado de Hípias (κατεσκευάζομεν παρὰ τῷ Ἱππίᾳ), pois ali já estavam os bancos (ἐκεῖ γὰρ προυπῆρχε τὰ βάθρα). Nisso chegavam Cálias e Alcibíades, que traziam Pródico e os que estavam com Pródico, que eles tinham tirado do leito (ἀναστήσαντες ἐκ τῆς κλίνης). Quando todos nos sentamos (ἐπεὶ δὲ πάντες συνεκαθεζόμεθα), Protágoras disse..."(317d-e).

Platão nos dá aqui indicações importantes. Todos, os que falam e os que ouvem, estão "sentados juntos" (συνεκαθεζόμεθα), todos em bancos, que eles mesmos pegam. E, se é ao lado de Hípias que se acomodam, é apenas porque os bancos já estavam ali, não por qualquer deferência ao propalado saber do sofista. Não há mais nenhuma distinção qualitativa do espaço ocupado. Teremos, então, o que o texto chama algumas vezes de "reunião", συνουσία (310a, 335b, 335c, 336e, 337b, 338c, 338e), expressão que goza de importância significativa na concepção socrática de diálogo que irá se desdobrar no decorrer da conversação. Esta se dará, digamos, num *clima de igualdade e reciprocidade* – a começar pela própria configuração sensível do evento.

"Eu então, como se tivesse sido derrubado por um bom pugilista (ὡσπερεὶ ὑπὸ ἀγαθοῦ πύκτου πληγείς)..." (339e) – eis como Sócrates relata seu estado, após uma longa fala de Protágoras. Essa analogia não é gratuita, pois o próprio sofista já deixara claro como vê seus interlocutores: "'ó Sócrates', disse, 'já com muitos homens entrei em disputa de argumentos (εἰς ἀγῶνα λόγων) e, se tivesse feito o que pedes, se tivesse discutido como o adversário (ὁ ἀντιλέγων) me mandava discutir (ἐκέλευέν με διαλέγεσθαι), eu não teria aparecido (ἐφαινόμην) superior (βελτίων) a ninguém e o nome (ὄνομα) de Protágoras não se teria feito entre os gregos'" (335a). O diálogo como "disputa", ἀγών, e o interlocutor como "adversário", ἀντιλέγων; a "superioridade", a fama, o "nome", habitantes daquilo que Sócrates chamará mais adiante "força da aparência" (ἡ τοῦ φαινομένου δύναμις), em contraste com uma "arte de medida" (ἡ μετρητικὴ τέχνη) que é ciência (ἐπιστήμη) e que significaria a "salvação da vida" (356d): prenuncia-se aí muito das principais preocupações do platonismo maduro. Mas nosso diálogo pretende simplesmente confrontar essa concepção protagoriana do exercício do λόγος com aquela que Sócrates propõe.

E o que Sócrates propõe não é apenas a primazia do discurso breve (βραχυλογία, 335a-b), em detrimento do discurso longo (μακρολογία, 335b) de Protágoras. Há muito mais em jogo do que a simples forma do dizer: " 'Se queres', disse ele (Protágoras), 'discute primeiro essa afirmação, a da maioria'. – 'Ora, para mim (Sócrates) não faz diferença, desde que tu pelo menos respondas, quer assim te pareça quer não (εἴτ' οὖν δοκεῖ σοι ταῦτα, εἴτε μή). Pois é sobretudo a afirmação (λόγον) que eu por mim examino (ἐξετάζω), mas sucede talvez que tanto eu que pergunto quanto o que responde (καὶ ἐμὲ τὸν ἐρωτῶντα καὶ τὸν ἀποκρινόμενον) sejamos também examinados (ἐξετάζεσθαι)". (333c). Fazer parte do diálogo, para Sócrates, significa expor-se a ser investigado, aceitar essa possibilidade. Não há, a bem dizer, vitória a ser alcançada, refutação de um adversário, mas sim acompanhamento e, quem sabe, submissão às vicissitudes de um λόγος que, por assim dizer, marchará por conta própria. Tanto é, que sequer importa que Protágoras, ao responder, diga o que realmente pensa: basta que responda, e o próximo passo se apresentará. É o que Hipócrates descobre quando conversa com Sócrates, antes de ir à casa de Cálias. Respondendo a Sócrates que o sofista "sabe tornar hábil no falar", ouve em troca: " 'Talvez', continuei, 'disséssemos a verdade, mas não todavia o suficiente, pois nossa resposta ainda pede uma pergunta (ἐρωτήσεως γὰρ ἔτι ἡ ἀπόκρισις ἡμῖν δεῖται), sobre que o sofista faz alguém hábil no falar'" (312d). Note-se que "resposta" (ἀπόκρισις) é *sujeito* da frase, e que a próxima pergunta é pedida – até "exigida" (δεῖται), pode-se dizer – por ela. Não cabe aos interlocutores determinar o destino da conversação, pois há certo conteúdo que se impõe à seqüência e que deve ser privilegiado, como caminho a ser seguido. É o elemento *subjetivo* – a importância de *quem* fala e de seus desejos particulares – que perde aqui espaço, em favor de *o que* se diz, ditado que é pelo próprio λόγος que se desdobra[5].

Tudo isso está bastante distante do que Protágoras defende, pois o "nome" e a "superioridade" não mais operam, não mais importam. A diferença se expressará em termos mais claros no momento de impasse a que chegará a conversa e que levará Sócrates a anunciar sua saída. Então, respondendo aos apelos dos ouvintes para que fique, Sócrates esclarece: "Se, portanto, desejas ouvir a mim e a Protágoras, pede-lhe que, como antes me respondeu com brevidade (διὰ βραχέων) e às mesmas perguntas, assim também me responda agora; senão, de que maneira haverá diálogo (τίς ὁ τρόπος ἔσται τῶν διαλόγων)? Pois eu por mim pensava que reunir-se para conversar entre si (τὸ συνεῖναί τε ἀλλήλοις διαλεγομένους) fosse diferente de fazer discurso para o povo (τὸ δημηγορεῖν)" (336a-b). Não há diálogo sem *reciprocidade* (ἀλλήλοις), mas a atitude de Protágoras é a de um orador que, em praça pública, exibe sua técnica a ouvintes passivos e indistintos.

Ora, tais diferenças têm alcance considerável, e caberá à intervenção de Pródico, na tentativa de reconciliar Sócrates e Protágoras, chamar nossa atenção para isso: "belo me parece o que dizes, Crítias; pois os que assistem a tais debates devem ser ouvintes comuns de ambos os dialogantes (ἀμφοῖν τοῖν διαλεγομένοιν), mas não iguais. É que não é a mesma coisa; pois convém ouvir os dois em comum, mas não atribuir a cada o igual e sim, mais ao mais sábio e menos ao mais ignorante. Eu mesmo também, ó Protágoras e Sócrates, peço-lhes que nos concedam e debatam um com o outro sobre as questões, mas não alterquem (ἀμφισβητεῖν μέν, ἐρίζειν δὲ μή); pois debatem e com benevolência (ἀμφισβητοῦσι μὲν γὰρ καὶ δι' εὔνοιαν) os amigos com os amigos (οἱ φίλοι τοῖς φίλοις), mas altercam

entre si (ἐρίζουσιν δὲ) os adversários e os inimigos (οἱ διάφοροί τε καὶ ἐχθροὶ ἀλλήλοις)" (337a-b). A seguir, Pródico se deixará levar por seu vezo e fará distinções fora de propósito e, ao que tudo indica, inócuas – "aprovação" e "elogio", "alegria" e "prazer". Mas, ao fazer diferença entre "debater" e "altercar", um critério importante se apresenta: a presença ou ausência de φιλία e εὔνοια. Por mais convencional que possa ser a distinção, não devemos ver aí simples verborragia, a não ser que deixemos de lado um aspecto decerto fundamental do socratismo e do platonismo: a dimensão *ética* do exercício do diálogo e do discurso em geral[6].

Tudo isso tem, a julgar pelo comentário que Sócrates fará mais tarde, relação íntima com a idéia de παιδεία, pois, para tentar retomar a marcha da argumentação, Sócrates evocará a prática dos "belos e bons", os καλοὶ κἀγαθοί, que são "educados", πεπαιδευμένοι: "mas a tais reuniões eles dizem adeus e eles mesmos se entretêm por si (αὐτοὶ δ ἑαυτοῖς σύνεισιν δι' ἑαυτῶν), com seus próprios discursos tirando a prova uns dos outros (ἐν τοῖς ἑαυτῶν λόγοις πεῖραν ἀλλήλων λαμβάνοντες καὶ διδόντες). É a estes, parece-me, que eu e tu devemos imitar de preferência e, pondo de lado os poetas, conversar entre nós por nossos próprios meios (δι' ἡμῶν αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους τοὺς λόγους ποιεῖσθαι), fazendo a prova da verdade e de nós mesmos (τῆς ἀληθείας καὶ ἡμῶν αὐτῶν πεῖραν λαμβάνοντας); e se ainda queres interrogar, estou disposto a concordar em responder, mas se prefere, concorda em que ponhamos termo (τέλος) naquilo sobre que deixamos de discorrer durante esse intervalo" (347e-348a). Mais uma vez, como em 336b, encontramos o verbo συνεῖναι, cognato de συνουσία. Temos também pronomes reflexivos e de ênfase (αὐτοί, ἑαυτοῖς, ἑαυτῶν, αὐτῶν), a indicar a autonomia do diálogo e seus participantes em relação a elementos externos, além de pronomes de reciprocidade (ἀλλήλων, ἀλλήλους). E, literalmente, o que se faz é "tomar e dar prova uns dos outros *em* (ἐν) seus próprios discursos". Nessa passagem, o λόγος não é *instrumento*, é *elemento*, o *lugar* onde se dará a "prova", o "exame" dos envolvidos.

Trata-se de educação, porque, como diz Sócrates, o tipo de diálogo que defende beneficia o *agir*, o *dizer* e o *pensar*: "Protágoras, não penses que eu discuta (διαλέγεσθαι) contigo com outro propósito senão o de examinar (διασκέψασθαι) questões em que eu mesmo sempre me embaraço (ἀπορῶ). Pois julgo que Homero diz com muita razão: 'Dois juntos caminhando, um pode antes do outro perceber'. Pois assim mais facilidade (εὐπορώτεροι) todos os homens temos para qualquer ação, discurso ou pensamento (ἔργον καὶ λόγον καὶ διανόημα); 'e se alguém pensa sozinho', imediatamente procura aqui e ali (περιιὼν ζητεῖ) a quem exponha seu pensamento, com quem se certifique, até que o encontre. Assim também, por visar a isso, discuto contigo com mais prazer (σοὶ ἡδέως διαλέγομαι μᾶλλον) do que com outro qualquer..." (348c-d). Note-se também que, diferente da cena de Protágoras, "prazer" (ἡδέως), agora, não resulta de *ver*, mas sim de *dialogar*[7].

A intervenção do anfitrião Cálias também é relevante: " 'não te deixaremos ir, ó Sócrates, pois se fores embora não teremos mais diálogos (οἱ διάλογοι) como estes. Peço-te então que fiques conosco; estou certo de que nada eu ouviria com mais prazer do que uma discussão entre ti e Protágoras (σοῦ τε καὶ Πρωταγόρου διαλεγομένων). Vamos, satisfaz a todos nós'" (335d). Sócrates e Protágoras dialogando juntos – e conjuntos no particípio plural διαλεγομένων. Com esse pedido, Cálias provoca em Sócrates o emprego de palavra-

chave: "Filho de Hipônico, sempre o teu amor pela ciência (τὴν φιλοσοφίαν) eu admiro..." (*Ibid.*). Não é a única ocorrência do termo no diálogo, mas aqui ele parece ter função primordial: sem expressar conteúdo doutrinal, refere-se ao modo correto, para Sócrates, de exercitar o λόγος, a investigação, o próprio pensar, idéias que remetem, assim, à genuína σοφία. Se pudermos, então, falar de uma concepção socrática de educação, caberá talvez dizer que, retomando aspectos da tradição, Sócrates por assim dizer os preenche, neste diálogo, com a idéia de "sabedoria", tal como elaborada acima.

O final do diálogo, com Protágoras já irritado, revela em que consiste esse modo de pensar: para saber se a virtude pode ou não ser ensinada, é preciso, antes, saber *o que é a virtude* (360e). Esta questão é anterior "logicamente" – no λόγος, no διάλογος. Ao fazer este esclarecimento crucial, Sócrates se refere ao juízo equivocado de Protágoras, a quem dá a impressão de "gozar da vitória" (φιλονικεῖν, 360e), mas responde também a um comentário despropositado de Alcibíades, que, quando ocorria o impasse anterior, tentava defendê-lo: "se então Protágoras também admite que é inferior (φαυλότερος) a Sócrates no diálogo (διαλεχθῆναι), é o bastante para Sócrates; mas se ele pretender o contrário, que discuta perguntando e respondendo...(διαλεγέσθω ἐρωτῶν τε καὶ ἀποκρινόμενος)" (336c). Intervenção que é imediatamente comentada por Crítias: "ó Pródico e Hípias, Cálias me parece estar muito a favor de Protágoras, e Alcibíades é sempre muito apegado à vitória (φιλόνικος) naquilo a que se lança". (336d-e). Trata-se de afastar da boa concepção de diálogo essa idéia de "vitória", abraçada, como vimos, por Protágoras[8].

Se vitória deve haver, há de ser do λόγος, não dos que o proferem. Eis por que a constatação da inversão de posições entre Sócrates, que defendia de início que a virtude não pode ser ensinada, e Protágoras, que afirmava o contrário, será feita por um λόγος *personificado*: "e me parece que dos nossos discursos o recente desfecho (ἡμῶν ἡ ἄρτι ἔ ξοδος τῶν λόγων), como se fosse um homem (ὥσπερ ἄνθρωπος), acusa-nos e zomba de nós (κατηγορεῖν τε καὶ καταγελᾶν) e, se tivesse voz, diria (εἰ φωνὴν λάβοι, εἰπεῖν)..." (361a). Eis aí um exemplo do "exame" por que passam os próprios interlocutores.

O *Protágoras*, então, pode ser lido como uma *apologia do diálogo socrático*, talvez mais até do que como um seu *exercício*[9]. E, mais uma vez, o aspecto cênico pode ser evocado. O diálogo se inicia imediatamente após a conversa entre Sócrates e Protágoras, quando o primeiro encontra um amigo anônimo. Informado por Sócrates do ocorrido, o amigo pergunta: "por que não nos contar então o encontro (Τί οὖν οὐ διηγήσω ἡμῖν τὴν συνουσίαν) se algo não te impede? Manda que este escravo se levante e senta-te aí (κατιζόμενος ἐνταυθί , ἐξαναστήσας τὸν παῖδα τουτονί)" (310a). Trata-se, pois, de uma *narrativa*, διήγησις, não de diálogo. Como Protágoras na cena aqui destacada, Sócrates fala e sua audiência passivamente o acompanha. Mas, ao contrário do sofista, sua posição espacial será inferior: falará como um escravo, provavelmente aos pés de seus ouvintes, como Hipócrates fizera com ele ao procurá-lo. Ocorre que, aqui, o λόγος não é διάλογος, sendo, portanto, inferior. Sócrates deve posicionar-se de acordo com essa inferioridade[10].

A cena de que partimos, é claro, não precisaria ser como é. Nela, certamente, há muito de pastiche e caricatura, e é isso o que imediatamente se impõe ao leitor, mas não é tudo. O diálogo contém uma mensagem explícita – a defesa do diálogo, à maneira socrática, contra os expedientes retóricos embutidos no procedimento sofístico –, mas apresenta também,

subreptícia e simbolicamente, uma outra mensagem, que diz o mesmo, por meio da exploração do elemento cênico e, portanto, eminentemente sensível. Não há por que evitar o termo: nessa cena, como em outros momentos aqui deixados de lado, o que Platão faz chama-se ποίησις. Voltado para o esclarecimento do "ateniense médio", lança mão dos recursos de seu grande talento[11].

Ao mesmo tempo, a exploração da cena visível se dá norteada pelo que virá a ser a marca registrada do platonismo. Lembremo-nos de que Protágoras e Hípias se destacam aos olhos, enquanto Pródico, simpático a Sócrates, ficava em segundo plano e, por isso, era pouco visível, assim como era pouco audível sua voz. Sócrates, por sua vez, ao apenas narrar o diálogo, coloca-se à vista do leitor em posição sensivelmente inferior. Quanto mais há de λόγος e φιλοσοφία, menos relevo tem a αἴσθησις que os representa: a exploração "poética" do sensível se desenvolve como uma *desvalorização filosófica* desse mesmo sensível. Se o *Fedro* permite pensar a idéia de uma "retórica filosófica", o *Protágoras*, por seu turno, talvez já houvesse feito algo similar para a ποίησις.

Notas

* Este texto retoma e desenvolve comunicação apresentada na *Semana Platão: Mito e Filosofia*, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH – USP, Novembro de 1999.

1 - O pequeno livro de Koyré, introdutório, inspirou um belo texto do professor José Américo Motta Pessanha. Aí, entre outras afirmações relevantes, lê-se: "Ora, se levamos a sério o caráter teatral dramático dos diálogos de Platão, nos sentiremos como que desafiados a aproveitá-lo ao máximo, a fazer muito mais do que o próprio Koyré fez em seu ensaio. Seremos obrigados a esquecer, ainda que temporariamente, o Platão lido através dos prosadores da filosofia, o Platão traduzido, criticado e comentado professoralmente por todos os professores de filosofia ao longo dos séculos, desde Aristóteles, para então resgatar do platonismo alguma coisa que não é apenas o aparato da sua manifestação literária, da sua expressão dialógica e dramática, mas que é o 'o que' nessa expressão é razão de ser dessa expressão. É possível que, ao resgatarmos o sentido dramático dos diálogos, o significado de filosofar para Platão adquira uma outra dimensão para nós. De fato, uma coisa é o Platão vestido prosaicamente em qualquer versão, a mais genial que seja, de Aristóteles a Nietzsche, a Heidegger ou a Lacan. Outra coisa é o Platão respeitado, não como alguém que pensava genialmente e ao mesmo tempo tinha um grande talento que o tornava capaz de vestir o próprio pensamento dessa forma dramática e dialogada, mas como expressando de fato um conteúdo através dessa forma dramática. Ou seja, se nós começarmos a tentar não desvincular a forma do conteúdo e nos dermos conta de que, na filosofia platônica, a forma tem que ser mantida para que o conteúdo seja apreendido e de que a teatralidade e a dramaticidade são fatores inerentes ao pensar filosófico de Platão, talvez consigamos resgatar do platonismo uma outra forma de ler e entender" (Motta Pessanha, 1997, p.12-13). Este texto pretende, à sua maneira, experimentar o tipo de leitura sugerida por Koyré e Motta Pessanha.

2 - Será utilizada a tradução de Eleazar Magalhães Teixeira, EUFC, Fortaleza, 1986.

3 - Basta recordar as primeiras linhas do *Elogio de Helena*: "ordem (κόσμος) para a cidade é o heroísmo dos homens, para o corpo a beleza, para alma a sabedoria, para o ato a excelência, para o discurso a verdade; o contrário disso é desordem (ἀκοσμία)" (DK11; cf. Górgias, 1999, p. 15).

4 - E Pródico, por sua vez, parece conhecer as intenções de Sócrates. Ao menos, é o que sugere sua reação a um pedido de Sócrates para que interrompa suas distinções: "De Pródico aqui solicito que ponha de lado sua distinção dos nomes; pois que o chames de agradável, de prazenteiro ou alegre, ou como quer que te apraza denominar tais distinções, ó excelente Pródico, responde-me isso de acordo com minha intenção. – Rindo (γελάσας) então Pródico concordou..." (358a-b). O sorriso de Pródico não indicaria condescendência amistosa a um companheiro de conversas anteriores? Sócrates chega mesmo a dizer-se discípulo de Pródico (341a), embora, certamente, com alguma intenção de provocar Protágoras.

5 - Outra passagem interessante se encontra em 314c, quando Sócrates e Hipócrates se dirigem à casa de Cálias: "decidido isso, pusemo-nos a caminho. Quando nos encontramos à porta de entrada, paramos e conversamos sobre um assunto que nos ocorreu ao longo do caminho (ἐπιστάντες περί τινος λόγου διελεγόμεθα, ὃς ἡμῖν κατὰ τὴν ὁδὸν ἐνέπεσεν). Então, para que não ficasse incompleto (ἀτελής) e só entrássemos quando concluído, paramos diante da porta principal e conversamos até chegar a um acordo (διελεγόμεθα, ἕως συνωμολογήσαμεν ἀλλήλοις)". Note-se, mais uma vez, o sentido *ativo* do termo: literalmente, o texto diz que um λόγος "caiu em nós no caminho". Sujeito gramatical da frase, o λόγος se impõe e obriga os dois homens a completá-lo, a dar-lhe τέλος. Para isso, é preciso que cheguem a um acordo (literalmente, "até que concordássemos um com o outro"). Não é à toa que o professor Cavalcante, no livro citado, dá a seu capítulo sobre o *Protágoras* o subtítulo: "A objetividade do λόγος". Vale notar, também, seu comentário, noutro texto, a uma afirmação de Sócrates no *Teeteto* (172b): "'Mas quanto a nós, Teodoro, argumento sucede a argumento e, saídos de um menor, um maior nos reclama'. A tradução de A. Diès, fluente e elegante, consegue fazer de 'argumento' (que traduz 'lógos') o sujeito e dos falantes ('nos') o objeto direto, mas de um verbo como 'reclama', que torna visivelmente metafórica a função subjetiva da ação verbal. Na frase grega o verbo é 'katalambánei' (=segura, pega) e é, como na tradução, a última palavra da frase, enquanto a primeira é justamente 'lógos', sem artigo e apoiado no conectivo 'dé' ('mas') que o segue. E assim pictoricamente se impõem o sujeito e sua ação como envolventes. E o que o 'lógos' pega, 'hemâs' (nos), lhe está mimeticamente amalgamado, 'lógos dè hemâs', como a motivar o apelo 'oh Teodoro' e, no segundo conjunto, a qualificação do 'pega' final: 'de lógos menor maior pega'. A função predicativa de 'maior', aclarada numa ágil inflexão sintática, faz com que a frase grega, sem explicitar um devir implícito, nos fale de um lógos único que, no ato mesmo de nos pegar, de menor se torna maior" (Cavalcante de Souza, 1996, p. 53).

6 - Que fique claro que Pródico, aqui, é uma personagem, certamente construída de acordo com as intenções de Platão. Suas distinções podem ter se originado de posição teórica consistente. A respeito de sua possível importância e influência, leia-se o artigo de J. de Romilly (Romilly, 1986). Segundo Romilly, Pródico distinguia as palavras "de maneira empírica e mais ou menos arbitrária", conforme a ocasião, "sem jamais, ao menos nos diálogos de Platão, ultrapassar a intervenção pontual, nem elevar-se a uma análise sistemática ou à definição do conceito comum". É o que Sócrates fará, e esse "é de fato o momento em que a palavra dialética, também ela, muda de sentido: deixando de ser uma arte da discussão, torna-se o que permaneceu sendo, a arte da investigação metódica" (p. 17). Mas Romilly mostrará também a influência do sofista na língua de Tucídides e na de Eurípides.

7 - Quando descrevia a atitude dos "belos e bons", Sócrates dizia também que são bem diferentes dos "homens ordinários e vulgares (τῶν φαύλων καὶ ἀγοραίων ἀνθρώπων)", que, "por falta de educação (ὑπὸ ἀπαιδευσίας)", recorrem à "voz alheia das flautistas" e aos poetas. Enquanto isso, aqueles "se bastam para entre si conviverem (αὐτοὺς αὑτοῖς ἱκανοὺς ὄντας συνεῖναι) sem as bobagens e brincadeiras delas, falando e ouvindo na vez de cada um (λέγοντάς τε καὶ ἀκούοντας ἐν μέρει ἑαυτῶν), com decoro (κοσμίως), embora muito vinho tenham

tomado" (347c-d). É certo que se pode ver aí apenas a afirmação dos valores aristocratas, em detrimento dos modos rústicos dos freqüentadores da praça pública; mas há também a crítica da *poesia* como componente educativo das reuniões cultas: não é possível interrogar os poetas sobre o que dizem, o que produz discordâncias sobre o sentido de seus versos entre os que os comentam, os quais acabam "discutindo (διαλεγόμενοι) sobre assunto que não podem demonstrar" (347e). Também aqui, com este comentário crítico que é sem dúvida tão socrático quanto platônico, está em jogo a função e a própria possibilidade do *diálogo*, que, neste caso, parece fadado ao fracasso, em virtude de seu próprio assunto. Para tal diagnóstico já apontava, na *Apologia*, a observação de Sócrates de que os poetas, como os profetas e os adivinhos, não sabem muito bem do que falam (22c). Note-se também que, além do dialogar como causa de "prazer", como vimos, mas de um prazer certamente diferente daquele que o sincronismo dos movimentos produz à visão, pode-se perceber uma função para a noção de κόσμος, no sentido, talvez, de ordem e harmonia do próprio dialogar, quando todos falam e ouvem a cada vez. Não seria o *adorno*, mas talvez a *estrutura* mesma do correto dialogar o que permitiria repor a expressão, agora devidamente repensada. O que reforça a idéia de que o Sócrates deste diálogo busca apresentar uma alternativa preferível ao ensino do sofista, e isso nos próprios termos deste.

8 - Note-se, porém, que Protágoras chega a penetrar nessa maneira socrática de conceber o diálogo, ao menos numa passagem: " 'Como tu sempre dizes, Sócrates', ponderou, 'examinaremos (σκοπώμεθα) isto mesmo, e se o exame (τὸ σκέμμα) parecer firmado no argumento (πρὸς λό γον...εἶναι) e aparecerem ser o mesmo o agradável e o bom, concordaremos (συγχωρησό μεθα); senão, discutiremos (ἀμφισβητήσομεν) a seguir'. – 'Preferes então', disse-lhe, 'dirigir o exame (ἡγεμονεύειν τῆς σκέψεως), ou dirijo eu?' – 'É justo que tu dirijas', disse, 'pois tu propões a questão (κατάρχεις τοῦ λόγου)" (351e).

9 - Diálogo que o platonismo maduro interiorizará para definir a noção mesma de *pensamento*: o pensar (τὸ διανοεῖσθαι) será "um discurso que a própria alma para si mesma discorre sobre as coisas que examine" (λόγον δν αὐτὴ πρὸς αὑτὴν ἡ ψυχὴ διεξέρχεται περὶ ὧν ἂν σκοπῇ) (*Teeteto*, 189e); e o pensamento (διάνοια) será o mesmo que o discurso (λόγος), "exceto que é o diálogo interior da alma consigo mesma que ocorre sem voz" (πλὴν ὁ μὲν ἐντὸς τῆς ψυχῆς πρὸς αὑτὴν διάλογος ἄνευ φωνῆς γιγνόμενος) (*Sofista*, 263e). A esse respeito, comenta M. Dixsaut: "o diálogo proferido é apenas a tradução fonética de um alternância mais originária – entre *se* questionar e *se* responder – que ocorre na alma (pode-se assim compreender por que Platão escreveu diálogos, e que não se trata de uma simples forma retórica, uma maneira de tornar mais dramático e mais agradável o que teria sido pensado de outro modo" (Dixsaut, 1996, p.4).

10 - Não se pretende com isso sustentar que a forma narrativa, por definição, não pudesse ter, para Platão, valor e função positivos na elaboração dos diálogos. Vale lembrar de que Sócrates é narrador em outros diálogos – na *República*, para citar apenas o maior dos exemplos .... Contudo, no *Protágoras*, em virtude de seu motivo condutor – contrapor a prática do dialogar, em sentido socrático, aos procedimentos do sofista –, a narrativa, forma de "discurso longo", comparece representando a unilateralidade que se constata na relação entre o sofista e seu ouvinte. Como vimos, disse Sócrates em dado momento, citando Homero, que é preciso que os dois "caminhem juntos" (348d), o que somente o diálogo, socraticamente compreendido, poderá obter, ao afastar a emulação, a busca da vitória etc. Assim, a narrativa – por exemplo, a do mito de Prometeu, mas também a extensa argumentação subseqüente – se mostra, *nesse diálogo e nesse contexto*, inferior, pois é comparada ao diálogo. Quando Sócrates, no início, se põe a narrar o que sucedeu no encontro com Protágoras, assume um papel numa situação que a seqüência do texto irá caraterizar, já a partir da cena em casa de Cálias, como típica do ensino dos sofistas, situação que poderíamos talvez compreender, em linhas gerais, como de ausência de interlocução, estando já determinado quem detém "saber" e quem dele carece, quem o transmite e quem passivamente

o recebe. Se assim for, a narrativa poderá ser legítimo recurso em certos diálogos, mas avaliada negativamente em outros. Tudo dependeria de sua função *relativa*: no primeiro caso, auxilia na busca da verdade; no segundo, exercita uma condenável "ideologia".

11 - "Ele não sai de dentro da poesia para recusar a poesia, mas falando mal de uma certa poesia faz a mais bela prosa poética que sem dúvida a antigüidade produziu. E dentro dessa prosa poética, com todo o direito que a qualidade e o talento de poeta lhe dão, ele condena as outras formas poéticas, ilusionistas, sofísticas." (Motta Pessanha, 1997, p. 20).

Referências bibliográficas

CAVALCANTE DE SOUZA, J. *Caracterização dos sofistas nos primeiros diálogos de Platão*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, *Boletim* n. 309, 1969.

_____. Dialogação platônica. *Boletim do CPA*. Campinas, Ano I, n. 2, julho/dezembro 1996, p. 47-60.

DIXSAUT, M. Qu'appelle-t-on penser selon Platon?. *Centre d'études sur la pensée antique "kairos kai logos"* (separata). Aix-En Provence: Université de Provence, 1996.

GÓRGIAS. *Tratado do não-ente; Elogio de Helena*. Trad. Maria Cecília de Miranda N. Coelho. São Paulo: *Cadernos de Tradução*, Depto. de Filosofia – USP, n. 4, 1999.

KOYRÉ, A. *Introdução à leitura de Platão*. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1979.

MOTTA PESSANHA, J. A. Platão – O teatro das idéias. *O que nos faz pensar*, Depto. de Filosofia da PUC-RIO, n. 11. Vol. 1, Março de 1997, p. 7-35.

PLATÃO. *Protágoras*. Tradução de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: EUFC, 1986.

PLATÃO. *Apologie de Socrate*. Texte établi et traduit par M. Croiset. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

ROMILLY, J. de. Les manies de Prodicos et la rigueur de la langue grecque. *Museum Helveticum*. vol. 43, fasc.1, p. 1-18, 1986.

BOLZANI Filho, R. Scenic in *Protagoras*. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 219-231, 2000/2001.

ABSTRACT: The article intends to examine the function and sense of scenic aspects in some parts of Plato's *Protagoras*, with the purpose of concluding that such aspects contribute in a decisive way to determining the content of the dialogue.

KEYWORDS: Socratism; Sophistic; dialogue.

Fables et métaphores comme arguments logiques du discours politique dans la *Rhétorique* d'Aristote

JEAN-LOUIS LABARRIERE
Centre Louis Gernet
CNRS/EHESS, Paris

RESUMO: Aristóteles considera que, no âmbito das provas morais, a prova de caráter é a mais adequada ao discurso político, enquanto a que procura excitar as paixões dos ouvintes é mais adequada ao discurso judiciário. Esta prova (*pistis*), que tem o objetivo de fazer com que o orador pareça ter uma certa qualidade, torna a arenga mais nobre que o discurso de defesa. No que concerne às provas lógicas, o discurso de defesa tem vantagem pelo fato de que, retomando o passado, o orador pode valer-se de entimemas. A arenga, voltada para o futuro, usa exemplos (*paradeigmata*) que são de dois tipos: exemplos históricos, que deveriam ser os mais fortes, ou fábulas e parábolas às quais o orador recorre, uma vez que a história é freqüentemente muda. Essa utilização de fábulas é questionada no presente ensaio: não se deve utilizá-las a menos que nelas se possa encontrar semelhanças, traço que caracteriza quem sabe construir metáforas.

PALAVRAS-CHAVE: Aristóteles; retórica; discurso político; provas; metáforas.

Introduire à l'usage des fables et métaphores comme arguments logiques dans le discours politique implique tout d'abord de procéder à deux rappels préalables:

1) Dans sa *Rhétorique (Rhét.)*, notamment en I, 3, Aristote distingue trois genres ou espèces (*eidê*) de discours en fonction des trois seules sortes possibles d'auditeurs: l'auditeur est soit "spectateur" (*theôron*), soit "juge" (*kritês*), et en ce dernier cas il juge soit du passé, comme les juges ou jurés d'un tribunal, soit de l'avenir, comme les membres de l'assemblée du peuple. On appellera donc "épidictique", terme qu'on pourrait traduire par "apologétique" ou "panégyrique", le discours dont l'auditeur est spectateur et se prononce principalement sur le talent de l'orateur vantant les mérites de X ou Y, tandis qu'est "judiciaire" (*dikanikon*) le discours s'adressant à un auditeur en position de juge dans un tribunal. Quant au discours s'adressant aux membres de l'assemblée du peuple, la harangue, Aristote le qualifie de délibératif (*sumbouleutikon*) et estime que seul l'auditeur des débats politiques est "juge" à proprement parler (*Rhét.*, II, 18, 1391b7-21) parce qu'il est le seul à avoir à distinguer entre des opinions portant sur des sujets qui sont authentiquement matière à délibération et qui de

surcroît lui sont propres car communs à tous les citoyens, ce que ne sont pas les sujets du discours judiciaire ou plaidoyer, lequel porte, par définition, sur des sujets "étrangers" au destinataire du discours. C'est d'ailleurs ce qui permet à Aristote de soutenir que "la pratique de la harangue est moralement plus belle et plus politique que celle des discours relatifs aux contrats" (*Rhét.*, I, 1, 1354b24) du fait qu'il y a moins de profit à rechercher en captant l'attention de l'auditeur par des procédés destinés à lui faire oublier le sujet du discours: à l'inverse, l'auditeur du discours politique est toujours prompt à ramener à une cause qui est sienne.

Ajoutons encore quelques précisions au sujet du discours délibératif ou politique puisque c'est le seul dont je m'occuperai ici. Qui prononce un tel discours se trouve dans la position de conseiller ou déconseiller sur ce qu'il estime être utile ou nuisible pour l'avenir de la cité. Il devra donc se munir des prémisses propres au genre de discours qu'il aura à prononcer, lequel porte principalement sur les revenus, la guerre et la paix, les importations et les exportations, la protection du territoire et enfin la législation (*Rhét.*, I, 4, 1359b19-1360a37). Cette connaissance des dossiers, il pourra l'acquérir en lisant des traités de politique afin de n'être point creux, mais il ne devra la manier qu'avec la plus extrême prudence afin de ne pas entrer dans des compétences scientifiques et techniques qui excéderaient les capacités de ses auditeurs. En effet, le membre de l'assemblée du peuple est un homme "simple", pour ne pas dire inculte, comme le souligne régulièrement Aristote[1]. Il ne faut donc pas confondre son discours avec un exposé mathématique, ni tirer ses arguments de trop loin. Ce qui me conduit à mon second rappel préalable.

2) Posant que "le convaincant est convaincant pour quelqu'un" (*Rhét*, I, 2, 1356b28), Aristote distingue différents types de "preuves", *pisteis*, lesquelles sont plutôt des "moyens de convaincre" que des preuves à proprement parler, et certainement pas des preuves au sens moderne du terme. La première grande distinction consiste à distinguer les preuves "a-techniques" des preuves "en-techniques" (*Rhét.*, I, 2, 1355a35-39). Cette première distinction peut être considérée comme inverse de celle que nous serions tentés de faire aujourd'hui: Aristote appelle a-techniques ou non-techniques les preuves qui ne résultent pas de notre discours mais sont préalablement données, comme les témoignages, les aveux sous la torture, les écrits, etc., bref ce que nous appellerions sans doute aujourd'hui des preuves "matérielles", lesquelles appartiennent en priorité, dit-il, au genre judiciaire (*Rhét.*, I, 15, 1357a22). Sont en revanche considérées comme (en)techniques, les "preuves" qui relèvent de notre propre discours et ne doivent leur force de persuasion qu'à notre discours, et non à un quelconque préjugé favorable à notre égard que pourrait avoir nos auditeurs. C'est essentiellement de ces "preuves techniques" que s'occupe la Rhétorique. Où l'on voit clairement que ces fameuses *pisteis* n'ont rien à voir avec des preuves au sens policier du terme.

Maintenant, ces preuves techniques fournies par le discours lui-même se divisent elles-mêmes en trois espèces:

i) les arguments démonstratifs eux-mêmes, à commencer par les fameux enthymèmes, pendants rhétoriques des syllogismes dialectiques, et les paradigmes ou exemples, pendants rhétoriques des inductions dialectiques,

ii) les preuves manifestant le caractère de l'orateur,

iii) les preuves exploitant les passions des auditeurs.

C'est ce que la tradition a codifié en "preuves logiques et objectives" d'un côté et en "preuves morales et subjectives" de l'autre, c'est-à-dire en "convaincre", *fidem facere*, et en "émouvoir", *animos impellere*.

Si chaque genre oratoire doit bien entendu employer des arguments démonstratifs, il faut relever, trait essentiel pour mon propos, que la déduction est plus à sa place dans le discours judiciaire du fait même qu'il porte sur le passé, tandis que l'induction sera plus à sa place dans le discours délibératif parce qu'il porte sur l'avenir. Et il faut encore relever, trait non moins essentiel, que la preuve morale et subjective la plus adaptée au plaidoyer est celle qui cherche à exploiter les passions des auditeurs, tandis que celle qui le sera le plus à la harangue est celle qui repose sur le caractère manifesté par l'orateur à la seule aide de son discours. D'où ce singulier croisement paradoxal des preuves entre le discours judiciaire et le discours délibératif: le plaidoyer a pour lui la plus forte des preuves logiques, mais contre lui la plus répréhensible des preuves morales; la harangue a pour elle la plus forte et la plus noble des preuves morales, celle qu'Aristote considère comme la maîtresse preuve (*kuriôtaton* en *Rhét.*, I, 1, 1355a7 et *kuriôtatên* en I, 2, 1356a13), à savoir la preuve fondée sur le caractère de l'orateur, mais elle est desservie par la plus grande faiblesse de son argument logique. C'est ce qui explique qu'Aristote puisse écrire: "il convient mieux à l'honnête homme (*tôi epieikei*) de paraître vertueux (*khrêston phainesthai*) que de présenter un discours exact" (*Rhét.*, III, 17, 1418a40-41).

Ce qu'il me faut maintenant expliquer et qui me conduira au cœur de mon argument.

1. Du paradigme de l'homme de qualité à la métaphore

Pour que la preuve par le caractère soit efficace, il est nécessaire, dit Aristote, que "l'orateur paraisse d'une certaine qualité (*to poion tina phainesthai*)" (*Rhét.*, II, 1, 1377b22, 26, 29). Il faut faire "supposer" (*hupolambanein*, 1377b27) aux auditeurs que l'on est dans une certaine disposition à leur égard et faire en sorte qu'ils le soient aussi vis-à-vis de vous. Voilà qui n'est possible, soutient Aristote, qu'en faisant paraître sa prudence, sa vertu et sa bienveillance (*phronêsis kai aretê kai eunoia*, 1378a8). Or, si les moyens de paraître amical et bienveillant se tirent de ce qui est dit des passions (II, 4, pour la *philia* et sans doute II, 7, pour l'*eunoia*, bien qu'il y s'agisse à vrai dire de la *kharis*), ceux de paraître prudent et vertueux, c'est-à-dire équitable (*epieikês* et *spoudaios* semblent synonymes en 1378a12 et 16) se tirent quant à eux de l'exposé relatif aux vertus, soit du chapitre consacré au genre épidictique, c'est-à-dire "panégyrique" ou "apologétique" (I, 9). Aristote soutient en effet que les moyens destinés à se présenter doté de telle ou telle qualité sont les mêmes que ceux que l'on emploie pour représenter autrui sous tel ou tel jour. Se devant avant tout de "paraître vertueux", l'orateur politique puisera donc aux mêmes sources que le panégyriste en cherchant d'abord ce qui peut être loué. C'est-à-dire aux actions accomplies consécutivement à une *proairesis*, à un "bon choix": tel est, en effet, le propre de l'homme vertueux, équitable (I, 9, 1367b21-23). Ainsi paraîtra-t-on digne de confiance. Nous pouvons ainsi transposer à la preuve par le caractère ce qu'Aristote dit ailleurs de la narration, *diêgêsis*, qu'il faut aussi rendre éthique, ce qui n'est possible que "si nous voyons (*eidômen*) ce qui fait le caractère éthique" (III, 16, 1417a17). C'est pourquoi, même si malheureusement pour moi en raison

de l'objet de ce colloque ! la narration n'a pas sa place dans les harangues du fait qu'elle n'a rien à voir avec la nature du conseil, rien n'empêche pourtant d'en récupérer ce qui y est dit de la façon de faire paraître "éthique" son discours. Il faut, dit Aristote, manifester sa *proairesis*, son choix ou intention "non comme si l'on parlait en fonction d'un calcul, comme on le fait maintenant, mais comme si c'était en fonction de sa préférence" (III, 16, 1417a24-25). Autrement dit, les intentions ne doivent pas paraître procéder d'un calcul, mais de la noblesse d'âme, et cela par la seule force du discours puisqu'il ne s'agit pas de paraître vertueux en raison d'un préjugé favorable des auditeurs à votre égard. Comme le dit encore Aristote: "introduis-toi immédiatement avec telle qualité déterminée, afin qu'ils te voient comme tel, et même l'adversaire; mais fais-le en le dissimulant (*lanthanôn*)" (1417b7-8).

L'explication de ce dernier point – tout l'art de l'orateur consiste à masquer ses effets – passe en premier lieu par la prise en considération de l'argument "logique" propre au discours délibératif. J'ai rappelé précédemment que le *paradeigma*, le "paradigme" ou "exemple", était le pendant, *antistrophos*, rhétorique de l'induction dialectique et que ce type d'argument était particulièrement approprié à la harangue ou discours politique du fait que son objet est de conseiller sur ce qu'on estime être bon pour l'avenir de la cité. Il me faut maintenant préciser que le *paradeigma* n'est pas le pendant rhétorique de toute forme d'induction, mais seulement de celle qui va "de la partie à la partie, du semblable au semblable, lorsque les deux termes tombent sous le même genre, mais que l'un est plus connu que l'autre" (*Rhét.*, I, 2, 1357b28-30). L'induction rhétorique ne saurait donc être mise en forme de syllogisme, ainsi qu'il en va de l'induction parfaite qui, dit Aristote, conclut en considérant tous les cas (*Premiers Analytiques*, II, 23, 68b28-35), chose impossible dans un discours car cela demande trop d'exemples et qu'une telle multiplication lasserait l'auditeur (*Rhét.*, II, 20, 1394a11-16). Les considérations pragmatiques pèsent ici de tout leur poids: il faut être bref, ce qui ne signifie pas être incomplet, mais qui implique de condenser son argumentation en omettant ce qui serait logiquement nécessaire, mais lasserait le public. La même raison conduit Aristote à préciser que si d'aventure l'orateur politique pouvait disposer d'enthymèmes, il devrait toujours préférer l'enthymème réfutatif (*elegtikos*) au démonstratif (*deiktikos*). En effet, puisque toujours on conteste nécessairement quelque thèse ou que l'on s'en prend à un adversaire (*Rhét.*, II, 18, 1391b12-14), c'est grâce à un bref rapprochement des contraires que les choses apparaîtront plus manifestes aux auditeurs (*Rhét.*, II, 23,1400b29-32). Et Aristote de préciser que les enthymèmes réfutatifs les plus prisés sont soit ceux dont on peut prévoir le déroulement dès le début, car l'auditeur s'en sent réhaussé, soit ceux que l'on comprend juste après coup au fur et à mesure de leur énonciation (*Rhét.*, II, 23, 1400b32-35; III, 10, 1410b20-27). Bref, il ne faut pas perdre son auditeur, mais l'emmener avec soi, sans pour autant qu'il s'en aperçoive.

Comment parvenir à cela en maniant des paradigmes et en usant de la preuve par le caractère? En prenant tout d'abord en considération ce fait qu'il y a deux espèces de paradigmes: ceux tirés des faits historiques passés et ceux inventés par l'orateur lui-même. L'exemple même du paradigme tiré des faits historiques est celui de la garde demandée par les futurs tyrans – puisque Pisistrate a demandé une garde avant et afin de s'emparer du pouvoir, alors si Denys en demande une aujourd'hui, c'est qu'il s'apprête à devenir tyran (*Rhét.*, I, 2, 1357b26-36). Quant aux paradigmes inventés par l'orateur, paradigmes qui comme tout paradigme sont, je le rappelle, des arguments "logiques", ils se subdivisent

eux-mêmes en deux espèces (*Rhét.*, II, 20, 1393a28-94a2). Voilà qui explique mon titre puisque nous avons:

1) les paraboles, dont les discours de Socrate comparant le tirage au sort des magistrats à la désignation par le sort d'un pilote de navire constituent l'archétype,

2) les fables, ésopiques ou lybiennes, comme lorsque Stésichore conta un apologue aux citoyens d'Himère destiné à les dissuader de donner une garde au stratège Phalaris (1394b8-22).

En droit, les paradigmes tirés de faits historiques devraient avoir la précellence car ils sont plus utiles pour la délibération du fait qu'ils portent sur des événements réels et que bien souvent l'avenir ressemble au passé, mais comme l'histoire est souvent muette et que les situations peuvent être inédites, l'orateur aura de fait plus souvent recours aux fables et paraboles, estimées d'ailleurs par Aristote plus faciles à se procurer que les exemples historiques (1394a2-8). Mais cette facilité ne doit pas faire illusion: pour pouvoir inventer des fables ou des paraboles, il faut impérativement savoir "voir le semblable" (*to homoin horan*), tâche à laquelle la philosophie permet de s'entraîner (voir aussi *Rhét.*, III, 9, 1404a15-16). Ainsi, en guise d'induction reposant sur le passage d'un cas semblable à un autre cas semblable, l'orateur politique aura le plus souvent recours à du semblable inventé et narré. Cette faculté d'apercevoir les ressemblances, faculté sans laquelle il est vain de chercher à inventer fables et paraboles, c'est ce que la *Poétique* nomme "bien métaphoriser" (*eu metapherein*, *Poét.*, 22, 1459b6-8). Que dans la *Poétique* Aristote tienne cette qualité pour un don naturel, car ce serait la seule chose qu'on ne puisse prendre à autrui, ne doit pas nous arrêter: dans la perspective qui en ce passage de la *Rhétorique* est la sienne, Aristote traite de cette faculté comme d'une question technique, ce qui implique qu'on puisse l'acquérir.

Concluons ce point en notant que la preuve logique la plus appropriée à la harangue s'ouvre à la question du style, *lexis*, et de la métaphore d'une façon que nous ne pouvons tenir pour superflue, comme si la question du style et le maniement des métaphores étaient étrangères à l'argumentation elle-même. Ce qu'il me faut maintenant expliquer et qui nous ramènera, *via* les qualités de la métaphore, à cet art de la dissimulation par lequel l'orateur politique paraîtra vertueux.

2. Des qualités de la métaphore au style qui convient à un homme de qualité

En ouvrant ce qu'il est convenu d'appeler *Peri lexeôs*, "Traité du style" (*Rhét.*, III, 1-12), Aristote écrit que le style, *lexis*, "contribue pour beaucoup à ce que le discours paraisse d'une certaine qualité (*to phainênai poion tina ton logon*)" (III, 1, 1403b17-18). Bien plus, il faudra encore le prononcer comme il faut, et tel sera le rôle de *l'hupokrisis*, notion qu'il vaudrait mieux traduire, si l'on suit les canons de la rhétorique romaine, par *pronunciatio* que par *actio*, car il est chez Aristote plus question de "mise en scène de la voix" que de gestes ou de pantomime. Pourquoi cela? Parce qu'en fonction même de l'auditoire à qui l'on s'adresse, nombreux et inculte en ce qui concerne l'auditoire de l'orateur politique, il faut chercher à le convaincre par des moyens qui ne font pas seulement appel à sa raison.

Quand bien même d'ailleurs cet auditoire serait cultivé et versé dans la chose politique, il ne servirait de rien de chercher à le convaincre par un exposé *more geometrico*: tant l'objet du discours politique, qui ne saurait être scientifique, que les conditions de son énonciation, devant l'assemblée du peuple, l'interdisent. On s'adressera donc à la *phantasia* des auditeurs (1404a11), à leur "imagination": il faut comme leur faire voir que ce que l'on dit est bien tel qu'on le dit, et pour ce, parvenir à leur faire entendre ce qu'on ne dit pas. En langage aristotélicien, il faut s'adresser aux auditeurs en produisant devant leurs yeux (*poein pro ommatôn*) de quoi les convaincre en stimulant leur capacité de représentation et de réflexion. Telles sont les vertus conjuguées de la métaphore et d'autres tours stylistiques.

Voyez d'abord ce qu'il en est de la métaphore. Essentielles aux fables et paraboles, les bonnes métaphores, à distinguer des comparaisons qui, trop longues, ne sont pas à leur place dans le discours politique (*Rhét.*, III, 10, 1410b18-19), sont, dit Aristote, celles qui "font tableau", qui peignent "en produisant devant les yeux", car elles instruisent en signifiant les choses en acte du fait que l'auditeur voit les choses en train de se faire, plutôt que les choses à faire (*Rhét.*, III, 10, 1410b13, b34-35;11, 1411b25). Pour ce faire, il faut qu'elles soient "claires et agréables", mais tout en étant quelque peu "étrangères" sans cesser d'être "convenantes" (III, 2, 1404b4, 1405 a8-b16). Autrement dit, il faut qu'elles soient compréhensibles et euphoniques, mais sans être tirées de trop loin, comme le serait un mauvais jeu de mots, tout en conservant un petit tour énigmatique: la métaphore fera tableau, tout comme les bons jeux de mots, ceux qu'Aristote appelle *asteia*, "urbains", par opposition aux plaisanteries rustres des paysans (*agroika)*, en instruisant, c'est-à-dire en faisant croire à l'auditeur qu'il a lui-même deviné l'astuce. Afin de rendre l'intelligence de son propos plus prompte et plus aisée (*Rhét.*, III, 11, 1412b21-25), l'orateur jouera des décalages et de l'illusion en télescopant des termes. Il surprendra ainsi l'auditeur en lui faisant croire qu'il a saisi le point par lui-même. L'auditeur se trouve ainsi dans la même situation que le téléspectateur français regardant naguère la célèbre série *Les cinq dernières minutes*, où le héros, *ille* Commissaire Bourrel, s'écriait, cinq minutes précisément avant la fin de l'épisode: "Bon sang, mais c'est bien sûr...", et laissait alors aux téléspectateurs le soin de deviner qui était le coupable dans ces fameuses cinq dernières minutes. "Bon sang, mais c'est bien sûr...", voilà en quelque sorte ce que doit pouvoir se dire l'auditeur. Bien faire de bonnes métaphores, qualité que l'on doit à l'exercice de la philosophie, est donc bien tout d'abord la marque d'une personne de qualité, d'un citadin et non d'un paysan.

Mais c'est aussi la marque de quelqu'un qui sait s'y prendre et sait composer son discours en fonction de son auditoire tout en lui masquant les tours auxquels il a recours: l'orateur doit sembler parler "par nature" et non "par art" (*Rhét.*, III, 2, 1404b18-26, b36; 7, 1408b5-6; 16, 1417b8) et pour cela chercher à déjouer les illusions ou cruelles vérités que pourrait engendrer son discours. D'où l'attention que cet orateur s'efforçant de convaincre en paraissant vertueux portera au paralogisme et au rythme. Au paralogisme tout d'abord. Bien que répréhensible en saine logique, car la réfutation n'y est qu'apparente, l'orateur pourra y avoir recours si le style qu'il emploie alors est "approprié, convenant": on conclut paralogistiquement à la véracité de l'orateur s'il a parlé pathétiquement de choses pathétiques (III, 7, 1408a10-25). Le choix des termes appropriés distingue ainsi l'homme cultivé du

rustre (1408a32). Mais il y a plus: le paralogisme convient particulièrement au style oral. Apparenté au procédé de l'amplification par l'usage des répétitions et des asyndètes, le paralogisme fait croire qu'il y a plus dans ce qui est dit que ce qui est dit réellement (III, 12, 1413b32, 1414a5). L'amplification tient en effet à la suppression des conjonctions: en désunissant ce que la conjonction a pour fonction d'unir, la suppression des conjonctions donne à entendre une multiplicité en lieu et place d'une seule et même chose. Paradoxalement, l'usage des répétitions par suppression des conjonctions produit l'impression de brièveté recherchée: conjoindre, c'est démontrer, au risque de perdre son auditoire en route; disjoindre sans se priver de répéter, c'est marteler afin de convaincre.

De ces considérations, et je finirai par là, relèvent également ce que dit Aristote du rythme (*Rhét.*, III, 8) et du style "moderne" (III, 9). La composition du discours doit en effet relever du style "implexe" (*katestramenê*) et non du style "coordonné" (*eiromenê*), ce dernier étant l'ancien style dont la caractéristique était de donner au discours son unité grâce aux conjonctions. Ce qui le rendait désagréable (*aêdês*) à entendre du fait qu'on ne pouvait pressentir la fin du discours, une conjonction pouvant toujours venir s'ajouter à une autre conjonction. C'est pourquoi Aristote qualifie le style de ce type de discours d'«illimité" (III, 9, 1409a24-36). A l'inverse, le style implexe, c'est-à-dire procédant par périodes, répond aux mêmes nécessités que le rythme: fuir l'indéterminé ou illimité, désagréable parce que non instructif, en recherchant le nombre (III, 8, 1408b27; 9, 1409b5-6). Dès lors le péan sera le rythme idéal puisque, non métrique, il ne saurait se transformer en vers et se dissimulera donc le plus aisément (*malista lanthanein*, 1409a9). Bref, le péan est le bon rythme car, hommage anticipé à la très belle Annie Lennox, il est "eurythmique".

L'eurythmie renvoie à la "bonne forme", à la "forme harmonieuse", laquelle, à en croire Platon, devrait s'obtenir uniquement à partir des proportions réelles, mais qui s'obtient bien plus sûrement à partir des proportions apparentes dès lors qu'on tient compte du point de vue des spectateurs, ce qu'instaurèrent les artistes de la seconde moitié du IV^{è} siècle av. J.-C. Aussi, si l'on se souvient que le discours, notamment politique, s'adresse à la *phantasia* des auditeurs, il est tentant de comprendre qu'Aristote demande à l'orateur de procéder comme l'architecte donnant à voir une belle forme pour la *phantasia* (*to pros phantasian eurythmon*) en recherchant l'égalité et l'eurythmie relatives à la vue (*pros opsin*) et non à la réalité ou à la vérité (*kat'alêtheian*), ainsi qu'il est dit dans ce texte anonyme intitulé *ti to skênographikon*. Dernier argument: puisque le nombre non métrique rend la période plaisante, instructive et facile à comprendre, l'auditeur croit (*oietai*, 1409b3) toujours posséder la chose conclue car il peut la prévoir. En témoigne la période composée de membres antithétiques: elle est agréable parce qu'elle ressemble à un syllogisme réfutatif (*eoike*, 1410a22), or on se souvient que celui-ci a les faveurs du public en ce que, brillant et aisé à suivre, il donne à l'auditeur le sentiment d'être rehaussé.

Conclusion

Pro ommatôn poein, fabriquer devant les yeux, oreilles en l'occurrence, d'où cet examen des procédés stylistiques appropriés au discours oral, *pro ommatôn poein*, donc,

semble bien renvoyer à ce travail *pros phantasian*, "relatif à l'«imagination", Il est en ce sens hautement significatif que la très grande majorité des exemples de métaphores "faisant tableau" soit tirée de discours politiques (III, 10, 1411a1-b21). Le vertueux, s'il entend conseiller efficacement, doit donc se donner l'apparence d'être tel, c'est-à-dire de bon conseil. Mais il ne le pourra que par la force de son seul discours, ce à quoi la philosophie l'aura entraîné en lui apprenant à "bien métaphoriser". Il n'y aura là pourtant nulle tromperie puisqu'il s'agira seulement de donner des arguments proprement audibles et de se faire paraître pour ce que l'on est en "se mettant en scène". Au risque bien évidemment d'avoir affaire à un aigrefin, mais c'est une autre histoire...et une question de métier: on n'a jamais que les orateurs qu'on mérite!

Note

1 - Cf. *Rhét.*, I, 2, 1357a1, 11; II, 21, 1395b1; 22, 1395b23; III, 1, 1403b11, 22, 36; 7, 1408a30; 14, 1415a34-17.

LABARRIÈRE, J.-L. Fables and metaphors as logical proofs in the political speech in Aristotle's *Rhetoric*. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 233-240, 2000/2001.

RÉSUMÉ: Aristote considère que, au sein des preuves morales, la preuve par le caractère est la plus adaptée au discours politique tandis que celle cherchant à exciter les passions des auditeurs est plus adaptée au discours judiciaire. Cette preuve (*pistis*), qui a pour fin de faire paraître l'orateur d'une certaine qualité, rend la harangue plus noble que le plaidoyer. Mais en ce qui concerne les preuves logiques, le plaidoyer a l'avantage du fait que, portant sur le passé, il peut user d'enthymèmes. La harangue, portant sur l'avenir, use des exemples (*paradeigmata*), qui sont de deux types: les exemples historiques, qui devraient être les plus forts, ou les fables et paraboles, auxquelles l'orateur a recours car l'histoire est souvent muette. C'est cette utilisation des fables qui est ici interrogée: il ne faut en user que si l'on sait apercevoir les ressemblances, trait qui caractérise celui qui sait faire des métaphores.

MOTS-CLÉS: Aristote; rhétorique; discours politique; preuves; métaphores.

La temporalité dans l'image: le cas de la métamorphose

FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX
Paris, Collège de France

RESUMO: Estudando-se os procedimentos utilizados pelos pintores de vasos gregos para representar a metamorfose, verifica-se que os artistas optaram, freqüentemente, por recorrer a figuras híbridas, que se pode interpretar seja como em início de transformação, seja como uma alusão metonímica à metamorfose completada. Ao fazer-se um confronto com as narrativas correspondentes, percebe-se que os textos gregos também não descrevem o curso da metamorfose; contentam-se em mencioná-la rapidamente, sugerindo-lhe o caráter imperceptível. O problema não é, portanto, unicamente figurativo: trata-se de uma impossibilidade mental e lingüística de pensar a duração e o movimento. As descrições minuciosas de Ovídio, que captam a transformação, alongando a duração, constituem, pois, uma notável inovação.

PALAVRAS-CHAVE: duração; híbrido; imagem; metamorfose; movimento; tempo.

La question est d'étudier l'expression de la temporalité dans les représentations figurées grecques de la métamorphose.

Bien qu'il s'agisse de confronter des images grecques, essentiellement des peintures de vases attiques à des textes en langue grecque, je commencerai cependant par deux passages d'Ovide: *Mét* III, 194-197 et II 476ss, où sont décrites les métamorphoses d'Actéon et de Callistô. Le premier décrit les modifications qu'impose Diane à Actéon en une suite d'actions au présent: elle applique des cornes sur sa tête, elle allonge son cou, elle épointe ses oreilles, change ses mains en pieds. Dans le second Ovide utilise le verbe *coeperunt*, inchoatif au parfait, suivi d'une série d'infinitifs, *horrescere, curvari, crescere, fungi, fieri*, verbes marquant, pour la plupart, le mouvement ou le devenir. Commencement et changement, c'est bien ainsi que nous concevons la métamorphose (surtout depuis que le cinéma s'en est emparé): une transformation progressive que le lecteur, ou l'auditeur, est invité à visualiser dans son déroulement temporel, en une succession d'étapes.

Face à cette représentation qui est nous est familière, voyons les images grecques.

Callistô n'est représentée qu'en céramique italiote du IV ème siècle; mais Actéon est présent sur la céramique attique.

Sa métamorphose, lorsqu'elle est indiquée (car elle ne l'est pas au début du Vème siècle: cf lécythes AFN, LIMC Aktaion 2 à 5) l'est généralement par la présence d'oreilles

pointues et de cornes de cerfs sur la tête d'Actéon: cratères du milieu Vème siècle, LIMC Aktaion 81 et 83a.

C'est-à-dire par des "parties animales", que l'on peut interpréter comme une amorce du processus, soit une marque de temporalité, la métamorphose débutant par les extrémités supérieures. Mais comme Actéon est (déjà) en proie à l'attaque de ses chiens, on peut comprendre ces indices comme une forme de synecdoque figurative (la partie pour le tout), imposée par un besoin de lisibilité: comment différencier un Actéon déjà totalement cerf d'un authentique cerf attaqué par une meute? sans doute n'est-il pas nécessaire de choisir entre les deux interprétations. C'est l'un et l'autre à la fois

La métamorphose est donc représentée par hybridation, en juxtaposant *in praesentia*, en une figure, deux états successifs, et ce dans un contexte narratif mettant en scène les événements qui se déroulent après la fin du processus de métamorphose (attaque des chiens)

Une étape antérieure en céramique attique présente un Actéon portant sur les épaules une peau de cervidé (biche) dont la tête coiffe celle d'Actéon – amphore FR Hambourg, de 490, LIMC Aktaion 27- procédure ambiguë qui peut dénoter aussi la tenue du chasseur et/ ou un trophée de chasse, et qui donne peut-être à voir l'illusion des chiens plutôt que la métamorphose effective (ce qui est un autre problème).

Une image exceptionnelle (fragment de l' Acropole du peintre de Pan) laisse entrevoir un Actéon dont le corps et les membres sont étroitement serrés dans une tunique de peau animale, solution originale qui superpose les deux états en donnant à voir simultanément (ou alternativement?) l'animalité et l'humanité du héros, l'avant et l'après. Il s'agit d'un cas exceptionnel qui probablemnt cherche à représenter aussi l'alternative entre métamorphose effective et folie hallucinatoire des chiens.

Au IVème siècle, dans la peinture italiote (ainsi que dans la statuaire puis dans la peinture pompéienne) ce type de représentation par hybridation, réduite aux extrémité supérieures: oreilles et cornes sera canonique: LIMC Aktaion, 38, 45 48 etc.

Avec notre deuxième exemple, celui d'Io, nous observons les mêmes procédés: LIMC, Io 34 (cratère), 35 (oenochoé), 39 (skyphos).

L'hybridation minimale (femme munie de petites cornes) peut suggérer l'amorce de son animalisation, surtout si la figure est isolée.

Cette solution n'est cependant pas la plus courante dans la peinture attique. Souvent une vache est là dans son intégrité. D'autres composantes de l'image, la présence d'Hermès, du gardien Argos, voire celle de Zeus caressant la tête de son amante bovine, c'est-à-dire le contexte, permettent alors l'identification.

En revanche une oenochoé lucanienne montre Zeus à côté d'une génisse à tête féminine: pouvant indiquer, si on l'interprète sur le plan temporel, la métamorphose en voie d'achèvement, mais aussi mettent en scène une formule inverse d'hybridation pour la vache Io.

Un dernier exemple retenu est celui des divinités marines.

Soit la série d'images centrées sur la lutte de Thétis et Pélée. Le héros enserre le corps de la déesse par une prise circulaire. Le couple est souvent entouré de Néreides,

soeurs de Thétis, qui s'enfuient, paniquées. Des figures animales interviennent aussi, plus ou moins nombreuses: serpents se tortillant, panthère ou lion attaquant, agrippé sur le dos de Pélée et le mordant à l'épaule. Parfois Thétis brandit un serpent ou un poisson. Ou encore c'est une de ses soeurs qui tient le lion dirigé vers Pélée. Ailleurs des flammes jaillissent des épaules de Thétis Cf. LIMC, Peleus 87, 110, 112, 114, 160, 163, 175 etc· Cet élément permet d'interpréter à coup sûr les figures animales qui assistent la déesse dans sa lutte comme les diverses formes qu'elle prend pour tenter d'échapper à Pélée. C'est que la métamorphose est, dans son cas, cyclique. Thétis endosse une série de formes avant de s'avouer vaincue – par l'étau circulaire des bras de Thésée-, et de se fixer dans l'anthropomorphisme, forme humaine féminine que montre toujours l'image, celle que Pélée pourra épouser.

Pour exprimer cette succession de métamorphoses, les peintres utilisent la juxtaposition. Ils accumulent dans l'espace iconique plusieurs figures qui correspondent chacune à un temps de la série. La présentation simultanée est la traduction spatiale de la succession chronologique. Mais si chargées soient-elle de temporalité, ces images n'en montrent cependant que des instants. Elles exposent les étapes d'un parcours de formes, sans s'arrêter sur le passage de l'une à l'autre. Une image fait peut-être exception, en insérant, parmi les animaux qui attaquent Pélée, une créature mixte, mi-lion, mi poisson Lécythe Syracuse 33501. On peut voir en cette hybridité une tentative d'enregistrer le changement et d'en fixer le moment.

Un premier bilan fait apparaître que la peinture céramique attique utilise pour la figuration de la métamorphose soit la juxtaposition, montrant *in praesentia* des moments successifs, soit l'hybridation, qui n'est qu'une sous catégorie de la juxtaposition. Soit encore le contexte.

Ce qui correspond à deux des trois procédés répertoriés par Alison Sharrock[1], qu'elle nomme "incomplete representation" et "suggestion".

Le troisième procédé, nommé "panel" = panneau; qui correspond à notre bande dessinée ou tapisserie de Bayeux n'est pas attesté dans l'iconographie grecque, pour la métamorphose.

La conséquence en est que la figuration de la métamorphose est plutôt sommaire. La transition n'y est représentée qu'en une seule étape: l'achèvement complet, ou le tout début, ou une étape intermédiaire.

Cette observation est valable également aussi pour le dossier le plus ancien, celui de Circé, souvent utilisé dans les analyses de la narrativité[2], comme cas exemplaire de représentation synoptique du récit (évocation simultanée de plusieurs épisodes), question qui est différente.

Ainsi un lécythe (Tarente, Mus. Naz. 9125, LIMC "Kirke"15) met en scène Circé entourée de trois créatures identiques, à tête porcine, à pattes antérieures de porc, dont le corps anthropomorphe s'enrichit d'une queue tire-bouchonnée. S'il s'agit d'une phase de la métamorphose en cours, on voit que les victimes en sont toutes au même stade[3]. Comme dans le cas de la vache Io, la scène représente le résultat et ce sont les autres composantes de l'image qui permettent l'identification du sujet

Mais sur la majorité des images des espèces diverses se côtoient et les victimes de la magicienne sont pourvues de têtes de cochon ou sanglier, cheval, âne, bélier, lion, panthère, chien et même cygne· Par ex. Lécythe Tarente, Mus. Naz. 20324 (9877), LIMC "Kirke" 5.

Lorsque des images font apparaître des variations qui pourraient correspondre à des stades différents de la transformation en cours, un personnage à tête animale à côté d'un autre avec tête et sabots, l'image présente alors également un échantillonnage d'espèces différentes, ce qui indique un intérêt pour la variété formelle et pour l'hybridation en tant qu'occasion de recherche graphique. Ce qui est une constante de la représentation grecque de la métamorphose.

C'est également le cas pour l'hydrie étrusque de Toledo qui figure la transformation d'humains en dauphins (peut-être les pirates ravisseurs de Dionysos). Malgré ce que pourrait laisser croire un coup d'oeil trop rapide les six personnages qui plongent vers les flots ne correspondent pas à des stades différents de métamorphose. Cinq sont dauphins de la tête à la taille et le reste est humain. Déjà poissons, penserait-on, par la partie qui atteint les flots. Mais la créature de gauche interdit cette lecture, car, dans la même position, c'est la tête et le buste, ainsi que la main plongeant dans la vague, qui sont humains, alors que le reste est pisciforme. En revanche le peintre semble avoir voulu décomposer le mouvement de la plongée car les figures de droite ont les jambes inégalement dépliées, et leur allongement augmente progressivement de droite à gauche. Cette représentation du mouvement suppose un intérêt manifeste pour la temporalité et atteste un essai d'intégration, dans l'espace figuratif, d'un déroulement chronologique. Cependant, pour la métamorphose, plutôt que de montrer deux étapes différentes, ce peintre a choisi d'en représenter deux modalités: métamorphose procédant soit par le haut soit par le bas, chacune enregistrée au même stade. Ce qui donne en image deux formes d'hybridation possibles, entre l'homme et le dauphin (idem sur LIMC Kirke 19: un homme à tête et sabots de sanglier face à un sanglier debout sur ses pattes, mais à visage humain.)

C'est là, en réalité, ce qui, dans la métamorphose, intéresse les artistes, grecs autant qu'étrusques: le mélange des espèces, humaine et animale et ses diverses possibilités formelles. La métamorphose, qui permet d'explorer les frontières entre humanité et bestialité, est pour les peintres avant tout matière à expérimentation figurative.

Pas d'arrêt sur image, donc, ou fort peu, dans l'imagerie grecque, qui capterait et évoquerait une métamorphose dans son déroulement. Cela tient, pensera-t-on à la nature sychronique de l'image.

Pourtant si l' on se réfère aux textes grecs qui correspondent à ces images on constate qu'ils sont encore moins détaillés que les images.

Ainsi, pour Circé, dans l'*Odyssée*, (X 235-243 et 390-395) le récit est aussi expéditif que le pouvoir de la magicienne: elle accueille les voyageurs, leur verse à boire, "ajoutant ensuite au mélange un philtre qui devait leur faire oublier la patrie. Elle avança la coupe, qu'ils vidèrent; peu après, sur un coup de baguette, ils étaient bouclés dans l'étable. Des cochons ils avaient les groins, les grognements, les soies, tout enfin, sauf l'esprit qui resta esprit de mortel". "Les ayant frappés de sa baguette, elle les enferma", dit le texte, en utilisant l'aoriste. Puis l'imparfait *echon*, évoque l'état des marins devenus porcs. La métamor-

phose même a été escamotée. L'opération inverse, exécutée sous la surveillance d'Ulysse, est à peine plus détaillée: "Elle les enduisit d'une drogue... leur poils tombèrent...ils redevinrent *-egenonto* – des hommes". Ici encore, l'aoriste est utilisé pour relater une opération ponctuelle et son résultat est présenté comme immédiat.

Et c'est là une constante des textes grecs. La métamorphose proprement dite n'y est que mentionnée et la sècheresse de l'énoncé en est un trait dominant. Rien, jamais, de semblable aux descriptions d' Ovide qui déploie complaisamment une transformation dans toutes ses étapes par des procédures verbales quasi cinétiques.

On s'en convaincra en lisant en *Od.* IV, 454-461 le récit par Ménélas de sa lutte contre le Vieux de la Mer, qu'il a guetté patiemment, dissimulé avec ses compagnons sous d'immondes peaux de phoques: "C'est alors qu'en hurlant nous bondîmes pour l'empoigner: mais le malin vieillard n'ayant point oublié ses tours, d'abord se transforma en lion de belle crinière, puis en dragon, puis en panthère, puis en porc. Nous cependant le tenions ferme, patiemment. Mais lorsque le vieillard eut épuisé ses sortilèges, il se tourna vers moi et me posa cette question..." Ce cycle de métamorphoses analogues à celles de Thétis, ne donne lieu, de la part du poète, qu'à une énumération des figures successivement endossées, et présentées par le verbe *geneto.*

Il en va de même, dans l' *Hymne homérique à Dionysos* (34ss). On peut constater une opposition entre la descriptions des prodiges suscités par Dionysos sur le navire des pirates: le vin qui coule, la vigne qui s'étend, les grappes pendantes, le lierre qui s'enroule sur le mât..., où les imparfaits duratifs alternent avec les aoristes, et l'instantanéité de la métamorphose du dieu "il devint *-egeneto-* un lion qui poussait de terribles rugissements; et de celle des pirates qui, affolés, sautèrent dans la mer et y devinrent des dauphins *-delphines egenonto* ·

La lecture des textes révèle ainsi que les écrivains grecs n'utilisent guère les ressources temporelles du langage et son aptitude à se déployer dans la durée, pour dérouler les étapes d'une transformation.

Notre dossier textuel comporte certes une lacune: nous ne connaissons le poème de Nicandre, modèle principal d'Ovide, dit-on, que par les résumés d'Antoninus Liberalis, qui se contentent d'énoncer l'événement. Antoninus Liberalis emploie généralement les verbes *poiein, tithenai,* et *metaballein*, "faire" et transformer", parfois *metamorphoun* ou *(met)allattein*, "métamorphoser" et "changer", toujours à l'aoriste, pour dire une transformation exécutée par un sujet, et fréquemment: *egeneto*, "il devint", pour la métamorphose subie. On pourrait donc attribuer à la convention du résumé le caractère purement ponctuel de ce mode d'expression, et espérer que l'ouvrage perdu de son prédécesseur était plus riche en détails évocateurs. Ce n'est pourtant pas du tout l'impression que donne un fragment de Nicandre relatant la métamorphose d'Hécube en chienne, texte assez pauvre qui énonce simplement "elle changea sa forme de vieille femme, se faisant semblable aux chiennes d'Hyrcanie" *Ellaxato morphen greion, Hyrkanessin eeidomenèn skulakessin* (Nicandre, fr. 62, éd Gow-Scholfield,)en utilisant, ici encore l'aoriste.

L'aoriste, ou indéfini, semble bien une constante de l'expression grecque de la métamorphose.

En grec, nous le savons, la notion d'aspect désigne les différentes perspectives sous lesquelles apparait une action, que l'expression verbale peut envisager, soit dans son déve-

loppement, par le duratif, qu'exprime le thème du présent, soit comme ramassée en un point, par le ponctuel, que prend en charge le thème de l' aoriste. Et l'opposition est constante entre duratif -présent et imparfait- et aoriste ponctuel. L'un donne à l'action une durée intéressante: l'imparfait marque un intérêt pour le développement de l'action décrite; tandis que l'autre fait négliger la durée: l'aoriste est ainsi le temps de la chronologie pure et du procès verbal. Le grammairien Jean Humbert, insiste sur caractère négatif de l'aoriste: "l'aoriste constate un fait dont la durée n'a pas d'intérêt aux yeux du sujet parlant", et il montre qu'une même action peut être décrite par l'aoriste ou par l'imparfait. La conception que les Stoiciens, (cités ici par J. Humbert), inventeurs du terme "aoriste", se font du temps nous fournit une grille permettant d'appréhender le problème. Selon Arius Didyme, Chrysippe définit le temps comme "intervalle du mouvement au sens où on l'appelle parfois mesure de la rapidité ou de la lenteur". Dans l'aoriste le *poson* temporel, la quantité de temps est indéfinie. L'indéfini annule la détermination.

Or nous venons de voir que les écrivains grecs ne choisissent jamais, comme le fait Ovide en latin, de dérouler les étapes d'une métamorphose en utilisant la valeur aspectuelle du présent et de l'imparfait, qui servent à indiquer qu'une action est envisagée dans son développement. Tout au contraire, l'aoriste qu'ils emploient régulièrement semble marquer un refus ou une impossibilité d'envisager, à propos de la métamorphose, la durée.

Le problème n'est ainsi ni purement iconographique ni, non plus, "psychologique". Nous dirons qu'il est d'ordre anthropologique. Ce qui doit entrer en ligne de compte, c'est la conception de la métamorphose, qui n'est pas un fait, mais une donnée culturelle et construite.

L'examen de quelques autres textes permettar de préciser la question . Chez Homère, les métamorphoses des dieux eux-mêmes se caractérisent par leur rapidité et leur instantanéité. Ainsi Athéna en *Odyssée* XXII, 205 et 239**:** elle se se matérialise "avec l'allure et la voix de Mentor", sans que personne en soit témoin puis disparait "sous la forme d'une hirondelle" sans que nul ne remarque rien. En *Odyssée* III, 372, sa métamorphose en oiseau est un moyen de quitter les mortels en même temps que sa forme humaine, celle de Mentor, et l'assistance s'émerveille et reconnaît la divinité. Dans les deux cas nul changement n'est décrit: un verbe pour dire l'envol, et une comparaison ou une épithète disant la ressemblance pour indiquer la forme déjà prise. Ces métamorphoses divines sont surtout des disparitions.

Le prodige d'Aulis raconté en *Iliade*, II, 306-320 est explicite. Quand le terrible serpent "appelé à la lumière par le dieu de l'Olympe" a dévoré les passereaux, " le dieu qui l'avait fait paraître le déroba à nos yeux: le fils de Cronos le Fourbe l'avait soudain changé en pierre. Nous restions là, immobiles, à admirer l'événement".

L'énoncé "Zeus pétrifie le serpent: "*laan min etheken*: il le fit devenir pierre" est explicatif du vers précédent: "le dieu le rendit invisible *-ton men aizelon theken theos* "(aoriste). La pétrification, variété de métamorphose, est présentée moins comme passage de l'animal au minéral, que comme un mode de disparition totale. Disparition qui répond à l'apparition initiale du serpent suscitée par le même Zeus.

Dans cet épisode, le prodige, apparition/ disparition du serpent, est un spectacle, qui fige de stupeur l'assemblée. Sous les yeux émerveillés des Grecs, Zeus escamote le monstre

en le transformant en pierre. L'opération, quoique donnée à voir, échappe aux regards en échappant à la durée

Cette métamorphose s'inscrit dans le temps d'un battement de paupière. Elle n'est pensée que comme le remplacement d'un état par un autre, en un clin d'oeil, c'est-à-dire dans le temps de l'obstruction de la vision. Pour les Grecs tout se passe comme si la métamorphose était du non-visible. Parce que l'action divine est non-visble, de même que les dieux sont invisibles aux humains (telle Athéna chez Eumée) dont la vue trop faible. On comprend que l'aoriste soit mobilisé pour dire cette "annulation de l'intervalle du mouvement", "du *poson* temporel", selon les Stoiciens. Il s'agit du temps indéfini des dieux.

Cette appréhension toute ponctuelle de la métamorphose, atemporelle parce qu'imperceptible, à la fois spectaculaire et in-visible, perdure bien au-delà des poèmes homériques.

Ainsi de la substitution qu'opère Artémis lors du sacrifice d'Iphigénie. La déesse enlève la jeune fille et dépose une biche à la place. Il s'agit d'un échange et non d'un changement: c'est ce qu'indique le préfixe *anti* utilisé tant par Euripide (*Iph. Taur.* 28: *antidousa*) que par Antoninus Liberalis, XXVII. Et ce dernier précise que la substitution s'est opérée au moment où les Grecs détournaient leurs regards de l'horrible sacrifice; ou baissaient la tête, selon Euripide.

Est-ce Ovide qui a inventé le ralenti? c'est vraisemblable étant donné l'ampleur de son projet. Ses premier mots = *in nova* (même si on s'aperçoit que l'épithète s'applique à *corpora* en rejet au vers suivant) marquent la volonté d'une rénovation complète du sujet. Certes en latin il n'y a pas d'aoriste, mais le parfait peut en tenir lieu et Ovide ne manque pas de varier considérablement les approches. Le plus souvent cependant il étire l'événement, jusqu'alors imperceptible, en tout cas en langue grecque, en l'inscrivant dans la durée du temps humain, du regard humain, et donne en spectacle ce qui avant échappait, sauf peut-être à la vision du poète, de l'aède, qui mentionnait et expliquait la métamorphose sans pouvoir la donner à voir, à son auditeur.

Je ne sais s'il s'agit là d'une autre conception du divin. Ovide met en scène dans ses *Métamorphoses* des dieux opérant à tour de bras. Il est certain qu'il s'agit d'un grand projet esthétique[4].

En conclusion je ferai quelques remarques d'ordre général:

Bien qu'il faille, dans l'étude des images, postuler une autonomie des traditions figuratives, le rapprochement images/ textes est particulièrement justifié dans le cas des images dites "mythologiques". Pas uniquement parce que nous ne pouvons les comprendre qu'en nous référant à des textes anciens. Mais surtout parce que pour les imagiers et leur public le contenu de ces images c'est du *muthos*, du discours. Il y a une nécessaire médiation verbale entre l'événement mythique et l'image conçue et produite par le peintre (nul n'a assisté *de visu* à l'une de ces métamorphoses). Ce discours pouvait être oral ou écrit. Nous n'avons qu'une petite partie du second, le premier nous est totalement inaccessible.

Lorsqu'il s'agit d'un récit mythique et de ses versions iconographiques, il nous est impossible de savoir quel genre de récit l'artiste avait en tête: un texte littéraire, poétique, fixé ou oral, ou un récit minimal, dont l'ordre temporel (celui de la disposition des séquences), transcrirait de façon linéaire l'ordre chronologique des événements. Ce degré zéro du récit est rare, en dehors des résumés des mythographes.

L'art du récit, oral et plus encore écrit, consiste souvent à créer des discordances entre les deux temps. Distorsions que G. Genette nomme anachronies, telles les anticipations-ou prolepses- et les retrospections ou analepses[5].

Le problème se pose par exemple pour l'épisode de Circé, exemple privilégié, en raison de son caractère synoptique, des analyses de la temporalité dans l'image[6], car le récit correspondant auquel nous avons accès, celui de l'*Odyssée* – mais dans quel état du texte?- comporte d'importantes distorsions temporelles, et répétitions, dues à l'intervention d'Hermès qui explique à Ulysse ce qui est arrivé à ses compagnons et lui annonce ce qui va se passer.

Mais le problème que nous envisagions ici, celui des figurations de la métamorphose ne concerne pas l'*ordre* du récit (les récits où sont inclus des métamorphoses peuvent y ressortir). La représentation de la temporalité propre au procès de métamorphose relève du problème de la *durée*, qui est une notion culturelle. En ce cas le recours au texte est le seul moyen pour nous d'atteindre aux structures mentales et imaginaires des producteurs d'images et des destinataires de ces images. Nous avons vu que les structures linguistiques et grammaticales peuvent fournir des solutions. C'est l'expression linguistique du temps qui révèle la conception du temps, même figuré en image.

Notes

1 - "Representing metamorphosis" in Elsner ed. *Art and Text in Roman culture.* Cambridge, 1996, 103-130.

2 - en particulier par A. Snodgrass, "La naissance du récit dans l'art grec", *Images et société en Grèce ancienne, Cahiers d'Archéologie romande* n° 36, Lausanne, 1987, 11-18.

3 - La métamorphose complète est attestée sur un vase très fragmentaire de Brygos qui montre Ulysse à côté d'un sanglier, d'une panthère et d'un autre fauve: Athènes Acr. 293 (B 66) cf. O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysséens dans l'art antique*, Paris 1968, p 91 note 15.

4 - Ce que Galinsky nomme "visual over explicitness": *Ovid's Metamorphoses*, Oxford, 1975.

5 - *Figures* III, Paris, 1972.

6 - Cf. *supra* note 2.

Bibliographie

GALINSKY, G. K. *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: 1975.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: 1972.

SHARROCK, A. "Representing metamorphosis". In: ELSNER (ed). *Art and text in Roman culture*.Cambridge: 1996, 103-130.

SNODGRASS, A. *Homer and the artists*. Cambridge: 1999.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. La temporalité dans l'image: le cas de la métamorphose. *Classica*, São Paulo, 13/14, p.241-249, 2000/2001

RÉSUMÉ: En étudiant les procédures utilisées par les peintres de vases grecs pour représenter la métamorphose on constate que les artistes ont le plus souvent choisi de recourir à des figures hybrides, que l'on peut interpréter soit comme en début de transformation, soit comme une allusion métonymique à la métamorphose achevée. Or si l'on se réfère aux récits correspondants on découvre que les textes grecs ne décrivent pas davantage le cours de la métamorphose, mais se contentent de l'énoncer brièvement en suggérant son caractère imperceptible. Le problème n'est donc pas uniquement figuratif: il s'agit d'une impossiblité mentale et linguistique de penser la durée et le mouvement. Les descriptions minutieuses d'Ovide qui captent la transformation en étirant la durée constituent donc une innovation remarquable.

MOTS-CLÉS: durée; hybride; image; métamorphose; mouvement; temps.

Imagem e narrativa no judaísmo antigo

IVAN ESPERANÇA ROCHA
Departamento de História – Faculdade de Ciências e Letras
UNESP (Campus de Assis)

RESUMO: Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a relação entre imagem e narrativa no judaísmo antigo. A proibição de ícones reduziu a representação das características da sociedade israelita à documentação literária. Não obstante, as imagens e símbolos estão presentes na narrativa e exercem um papel fundamental na definição da cultura israelita.

PALAVRAS-CHAVE: Iconografia; literatura; judaísmo; Oriente Próximo Antigo.

> *Caiu, caiu! Babilônia, a Grande, a que embebedou todas as nações com o vinho do furor* (*Ap* 14,8).

A imagem permaneceu durante muito tempo como um objeto, quase exclusivamente, ligado à arte e à história da arte, mas nas últimas décadas sua utilização como fonte para a história é uma prática cada vez mais usual que complementa e enriquece a abordagem de um determinado objeto histórico.

A cerâmica, manuscritos com pinturas, imagens soltas de propaganda política e religiosa, quadros, estátuas, fotografias – ou simplesmente material visual (Gaskell, 1992, p. 238) – ganham uma importância não tanto ligada às suas qualidades estéticas mas à capacidade de representar os imaginários sociais e de evidenciar as mentalidades coletivas (Chartier, 1993, p. 406-7). No estudo das sociedades antigas, a iconografia, neste seu significado mais amplo de material visual, assume um papel de destaque, particularmente, quando não se tem a contrapartida da documentação escrita ou quando esta é lacônica. É o caso, por exemplo, da iconografia funerária ou templária do Egito.

Por incrível que pareça, quando se trata de analisar uma cultura bem próxima daquela egípcia, no espaço e no tempo, não temos acesso a nenhum dado proveniente da iconografia. Estamos nos referindo à cultura israelita antiga, cuja documentação coincide, praticamente, com a do Antigo Testamento do texto bíblico.

No Israel anticotestamentário, um dos mandamentos do decálogo proíbe as imagens:

> Não farás para ti imagem [pesel] esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima, nos céus, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra (*Ex* 20,4).

Devido a isto, não temos, particularmente no que diz respeito à divindade Israelita, nenhuma efígie de Javé [YHWH] encontrada nas escavações arqueológicas (Von Rad, 1967, p. 143). Porém, esta proibição não se resume à divindade. Ela foi-se tornando cada vez mais abrangente até, praticamente, banir toda e qualquer iconografia de Israel (*Lv* 26,1; *Dt* 4,16s; 5,8ss; 27,15). Existem exceções mas estão localizadas no judaísmo tardio:

> Os grandes mosaicos de Beth Alpha e Ain ed-Duk, nos quais estão representados os símbolos do zodíaco e o sol – no primeiro, também o sacrifício de Isaac, e, no segundo, Daniel na fossa dos leões –, podiam ser considerados como tardias exceções a uma norma tradicional. Podia-se pensar que, no período bizantino, os fiéis da sinagoga tivessem começado a reproduzir imagens bíblicas de outros gêneros para evitar o monopólio cristão de tais representações (Von Rad, 1967, p. 149).

A proibição de ícones inibiu a arte em Israel impedindo a visualização dos traços étnicos e a representação das características da sociedade israelita, que ficam restritos à documentação literária. Na narrativa, no entanto, as imagens e símbolos estão presentes e exercem um papel fundamental na definição da cultura israelita, como acontece em qualquer sociedade tradicional. A narrativa bíblica, mais que um retrato, deve ser entendida como uma representação e uma abstração dos acontecimentos a que se refere. Como diz Todorov, os acontecimentos não existem em si, mas são apercebidos e contados por alguém, sempre a partir de um imaginário (Everaert-Desmedt, 1984, p. 4). Como narrativa, ela tem um nível histórico, ou seja, um conteúdo – um conjunto de eventos, personagens e cenários representados –, e um nível do discurso, considerado como os meios de expressão que veiculam e plasmam esse discurso, no qual se inclui a simbologia (Reis e Lopes, 1988, p. 49).

Na literatura israelita podemos falar de um simbolismo, de um imaginário externo e interno, logicamente, de cunho coletivo, uma vez que a narrativa, ao utilizar códigos e signos exige dos destinatários a aptidão para a decodificação de sua mensagem (Idem, p. 101). O imaginário externo é aquele ligado ao imaginário universal, mítico e místico, como a criação, o dilúvio, os atributos divinos. O interno é aquele ligado a aspectos da cultura israelita, do qual fazem parte fatos significativos, como o Êxodo e o movimento pela terra prometida, personagens fundadores, como Abraão e os patriarcas, e heróis nacionais, como Moisés, alguns juízes, profetas e reis.

A questão do simbolismo bíblico atinge a sua máxima expressão quando todo o Antigo Testamento passa a ser interpretado pelos hermeneutas da escola alegórica, como Clemente de Alexandria (+215) e Eusébio de Cesaréia (+340), como tipo, alegoria do Novo Testamento. Esta interpretação dominou os estudos bíblicos por séculos, impedindo o conhecimento da arquitetura literária presente nos textos bíblicos. Foi somente a partir de fins do século XVIII, que o método histórico crítico começou a ser aplicado à Bíblia, tendo

como pioneiros os estudos de Lessing (1729-1781), Herder (1744-1803) e Eichhorn (1752-1827) (Rocha, 1990, p. 13-15).

Uma comparação entre o imaginário judaico interno e externo foi sendo favorecida pela decifração das línguas da documentação do Antigo Oriente Próximo a partir do século passado. Pritchard (1969) elenca mais de 500 possíveis relações entre essa documentação e aquela do Antigo Testamento.

Os estudos críticos foram revelando a extrema heterogeneidade dos textos bíblicos que passam a ser analisados como uma antologia composta a partir de diferentes tradições – Javista, Eloísta, Deuteronômica e Sacerdotal[1] – que refletem cerca de nove séculos de atividade literária hebraica, englobando historiografia, ficção, uma mistura de ambas, listas de leis, profecias tanto em verso como em prosa, obras aforísticas e de meditação, poemas de culto e devoção, hinos de lamentação e vitória, poemas de amor, tábuas genealógicas, contos etiológicos e muito mais. Temos, portanto, uma diversidade de gêneros literários na composição do texto bíblico e que representam os diferentes objetivos e pontos de vistas de seus "autores" (Alter e Kermode, 1997, p. 24.44).

O caráter antológico da literatura deve ser analisado no contexto das sociedades antico-orientais, com as quais Israel mantém relações permanentes em nível cultural, econômico e diplomático. É natural que essa literatura seja permeada de elementos materiais e simbólicos provenientes desse *Sitz im Leben*, ou contexto, e muitas vezes não se trata de depender mas de compartilhar de um imaginário comum. Podemos dizer que os escritores bíblicos se abeberaram, de vários modos e em vários graus, nas tradições literárias do mundo circunvizinho do Oriente Próximo, mesopotâmico, egípcio, hitita e cananeu (Greenfield, 1977, p. 586). A javeização desse imaginário mítico (Ohler, 1970, p. 7-12) não diminui a força de sua influência sobre a narrativa bíblica.

O imaginário externo

A atmosfera do Oriente Antigo – e das sociedades antigas como um todo – está permeada de mitos, e é ela que Israel respira. O uso de uma linguagem e de imagens míticas é uma prática comprovada no Antigo Testamento, e, a partir da decifração da literatura mitológica antico-oriental, foi possível identificar as fontes de muitas imagens do AT. Dentre elas podemos destacar: a personificação dos fenômenos naturais (o sol, *Sl* 19,5-7; a estrela da manhã (*Is* 14,12ss), a descrição da era escatológica como retorno ao período primitivo, ou à idade de ouro hesíodica (*Is* 11,6-9); histórias etiológicas ou histórias criadas para explicar uma situação atual, por exemplo, a história da criação da mulher da costela de Adão (*Gn* 2,21ss) e aquela da origem da fadiga humana e da dor do parto (*Gn* 3,16ss); união dos filhos dos *elohim,* deuses, e das filhas dos homens (*Gn* 6,4); a catástrofe universal como retorno ao caos (*Is* 17,12ss. 24,19; *Jr* 4,23); o carro de Javé (*Ez* 1); imagens teofânicas (*Ex* 19; 33,19-23). A história do dilúvio (*Gn* 6,5-9,17 – Pritchard, 1969, p. 42-44.93-95) é uma das mais evidentes afinidades do AT com a literatura extra-bíblica (Mckenzie, 1974, p. 1790-91).

Na maioria das vezes, as dependências imaginárias não são identificadas pelos "autores" dos livros bíblicos e só podem ser conhecidas quando se compara a narrativa bíblica

com a literatura externa. É o caso, por exemplo, do Salmo 104 (103) que tem uma evidente dependência do "Hino ao Sol" egípcio do período de Akhenaton (1380-1362 a.C.) (Pritchard, 1969, p. 369-71).

Fica, portanto, difícil distinguir no AT entre textos históricos e de ficção, demonstrando que a narrativa bíblica é um texto cheio de significados (Auerbach, 1971)[2].

O imaginário interno

O imaginário interno trabalha com símbolos envolvendo a própria cultura israelita: pessoas, lugares e eventos ganham dimensões simbólicas que são reproduzidas nas narrações bíblicas em situações diversas daquelas originais em que se inserem geográfica e temporalmente. Isto ocorre não apenas no âmbito do AT, mas também do NT.

O valor simbólico – positivo ou negativo – de um nome bíblico israelita pode ser percebido pelo volume de citações em obras diversas daquela em que é citado "originalmente", e, ocasionalmente, pelo significado diverso daquele original. Dentre os nomes mais expressivos temos:

Nome	texto original	citações
Aarão	Ex	Lv; Nm; 1 Cr; Sl; Hb; Lc; At
Abimelec	Gn	Jz; 2 Sm; 1 Cr; Sl
Abraão	Gn	Ex; Lv; Nu; Dt; Js; 1 Rs; 2 Rs; 1Cr; 2 Cr; Ne; Sl; Is; Jr; Ez; Mq; Mt; Mc; Lc; At; Rm 2 Cor; Gl; Hb; Tg; 1 Pd.
Ammon	2 Sm 13	1 Cr; 2 Cr; 2 Rs; Ne; Mt
Benjamin	Gn 35,18	Ex; Nm; Dt; Js; Jz.; 1 Sm; 2 Sm; 1 Rs; 1Cr; 2 Cr; Esd; Ne; Sl; Is; Ez; Os; Ab; At; Rm; Fl; Ap
Davi	1 Sm	2 Sm; 1 Rs; 2 Rs; 1Cr; 2Cr; Esd; Ne; Sl; Pr; Ecl; Ct; Is; Jr; Ez; Os; Am; Zc; Mt; Mc; Lc; Jo; At; Rm; 2 Tm; Hb; Ap.
Jacó	Gn	Ex; Lv; Nm; Dt; Js;.1 Sm; 2 Sm; 1 Rs; 2 Rs; 1Cr; Sl; Is; Jr; Lm; Ez; Os; Am; Ab; Mq; Na; Ml; Mt; Lc; Jo; At; Rm; Hb
Judá	Gn	Ex; Nm; Dt; Js; Jz; Rt; 1 Sm; 2 Sm; 1 Rs; 2 Rs; 1Cr; 2 Cr; Esd; Ne; Est; Sl; Is; Jr; Lm; Ez; Dn; Os; Jl; Am; Abd; Mq; Na; Sf; Ag; Zc; Ml; Hb
José	Gn	Ex; Nm; Dt; Js; Jz; 2 Sm; 1 Rs; 1 Cr; Esd; Ne; Sl; Ez; Am; Abd; Zc; Mt; Mc; Lc; Jo; At; Hb;Ap.
Israel	Gn	Ex; Lv; Nm; Dt; Js; Jz; 1 Sm; 2 Sm; 1 Rs; 2 Rs; 1 Cr; 2 Cr; Esd; Ne; Sl; is; Jr; Lm; Ez; Os; Jl; Am; Mq; Sf; Mt; Lc; Jo; At; Rm; 1 Cor; 2 Cor; Gl; Fl; Hb; Ap
Levi	Gn	Ex; Nm; Dt; Js; 1 Rs; 1 Cr; Esd; Ne; Ez; Zc; Ml; Mc; Lc; Heb; Ap.
Melquisedc	Gn	Sl; Ebr
Moisés	Ex	Lv; Nm; Dt; Js; 1 Rs; 1 Cr;Sl; Is; Jr; Ml; Mt; Mc; Lc; Jo; At; Rm; 1 Cor; 2 Cor; Hb; Jd; Ap.
Rúbem	Gn	Ex; Nm; Dt; Js; Jz; 1 Cr; Ez
Salomão	2 Sm	1 Rs; 2 Rs; 1 Cr; 2 Cr; Esd; Ne; Pr; Ct; Jr; Mt; Jo; At;
Samuel	1 Sm	1 Cr; 2 Cr; Sl; Jr; At; Hb
Saul	1 Sm	2 Sm; 1 Cr; At

Dentre os nomes geográficos se destacam: Basã, Belém, Canaã, Jerusalém, Ramá, Samaria, Sião, Sinai, Horeb, Sodoma, Tiro.

A simbologia dos nomes estrangeiros pode ser detectada, particularmente, quando eles são citados em diferentes obras com significados diversos daquele original, quer seja um nome geográfico ou um adjetivo pátrio. Podemos destacar: Assíria/assírios; Babilônia/babilônios, Egito/egípcios; Caldéia/caldeus, Líbano, Nínive/ninivitas. Babilônia, por exemplo, "simboliza ao mesmo tempo todos os vícios e todos os abusos dos poderes políticos terrestres" (Le Goff, 1992, p. 306).

O nível simbólico de um texto tende a crescer quando se refere a situações utópicas. A literatura apocalíptica é um claro exemplo dessa tendência. Se os profetas envolvem-se pessoalmente na política palestina, os apocalípticos criam uma dimensão cósmica de luta. Diante de um descrédito com relação às soluções políticas dos problemas de Israel, e da ação histórica de Deus em seu benefício, os apocalípticos – sobretudo os autores do livro de Daniel – criam uma ação imaginária em que Deus venceria o mal em nível cósmico. Para isso utilizam uma linguagem em que quase toda a realidade terrestre ganha um significado simbólico: os olhos simbolizam o conhecimento, as mãos o poder, os cabelos brancos a majestade; a boca o oráculo divino. Aí incluem-se os animais: o leão simboliza a realeza, o boi a força, os animais marinhos o mal, o cordeiro o sacrifício, os chifres dos animais a força, as asas dos pássaros a agilidade (Stuhlmueller, 1974, p. 441).

As visões constituem o principal veículo da apocalíptica e sua compreensão exige uma iniciação em sua simbologia. Um exemplo é a grande visão de Daniel que, apesar de ter Babilônia como cenário (aqui se trata de um exemplo do significado simbólico do termo como vimos acima), refere-se ao período da perseguição de Antíoco Epifanes (167-164 a.C.):

> No vigésimo quarto dia do primeiro mês, estando às margens do grande rio, o Tigre,
> levantei os olhos para observar. E vi:
>
> Um homem revestido de linho, com os rins cingidos de ouro puro,
> seu corpo tinha a aparência do crisólito[3]
> e seu rosto o aspecto do relâmpago
> seus olhos como lâmpadas de fogo,
> seus braços e suas pernas como o fulgor do bronze polido,
> e o som de suas palavras como o clamor de uma multidão[4].

Uma outra situação em que emerge o simbolismo é quando um texto que diz respeito a uma situação real que não se verifica passa a fazer parte do imaginário coletivo. É o caso da figura do Emmanuel. O texto de Isaías (7,1-12,6) refere-se a uma grave crise ocorrida durante o governo do rei Acaz – entre 735 e 733 a.C. – e cuja possível solução é atribuída por Isaías ao Emmanuel, possivelmente o filho e sucessor de Acaz, Ezequias. Ao não se verificar essa solução, o texto sobre o Emmanuel continua presente no imaginário coletivo numa perspectiva messiânica. Este Emmanuel de Isaías será identificado por Mateus a Cristo.

Isaías 7,14	Mateus 1,23
Eis que a jovem (´almah=jovem mulher)[5] concebeu e dará à luz um filho e por-lhe-ás o nome de Emmanuel	Eis que a virgem[6] conceberá e dará à luz um filho e o chamarão com o nome de Emmanuel

Esta interpretação de Mateus será identificada posteriormente com a prática patrística da tipologia, segundo a qual o NT é considerado um midraxe do Antigo, dentro de uma estrutura teológica de promessa e cumprimento (Bruns, 1977, p. 678-79). Nesse caso, todo o Antigo Testamento é considerado uma imagem do Novo.

O evento cristianismo é inserido dentro de um plano imaginário que se torna uma mola propulsora para a difusão e aceitação do evangelho. Jesus Cristo não é apresentado como um personagem isolado mas estreitamente articulado com o imaginário popular de seu ambiente, tomando-se o reino davídico como o modelo do novo "reino de Deus" (cf Mc 11,10) (Romano, 1985, p. 312ss).

No Novo Testamento, além do Apocalipse, uma obra escrita no mesmo gênero do texto de Daniel, é no evangelho de João que, segundo Mateos e Barreto (1979, p. 13-14), encontramos uma narrativa amplamente permeada pelo simbólico. O "autor" preocupa-se menos em relatar jornalisticamente os fatos evangélicos e mais com a representação dos acontecimentos (Everaert-Desmendt, 1984, p. 3), ou seja, com o seu nível simbólico.

A consideração do evangelho joanino como uma narração de caráter puramente histórico resvala em várias dificuldades: "saltos" na topografia, incoerências na sucessão dos fatos e, até mesmo, omissão de dados, falta de lógica narrativa ou detalhes inverossímeis. Por exemplo: Jesus, que estava em Jerusalém, em plena controvérsia com seus adversários, se encontra de repente, sem prévia transição, na Galiléia, à margem oriental do lago, acompanhado de seus discípulos (6,1). No episódio da Ceia (13,1-14,31), de repente no meio de um discurso, Jesus diz "levantai-vos, partamos daqui!" (14,31). Ele, no entanto continua o discurso como se nada tivesse dito (Mateos & Barreto, 1979, p.13-14). E poderíamos continuar a indicar outros tropeços narrativos.

Uma análise mais coerente da narrativa de João é ver nela uma construção literária *ancilla* de uma construção teológico-simbólica, onde emergem dois eixos básicos constituídos pelo tema da criação e por aquele da Páscoa-Aliança.

Jesus Cristo é apresentado dentro de um plano cosmogônico, ou seja, sua ação recria o mundo. Para João, Cristo é o Verbo, por meio de quem tudo foi feito (1,2-3) e usa reiteradamente a imagem do "sexto-dia", como o dia da (re)criação do homem: João apresenta Jesus recriando a humanidade.

No que se refere ao tema da Páscoa-Aliança, utiliza muitos símbolos desse binômio histórico-teológico: o cordeiro (1,29; 19,36), a lei (3,1ss), a passagem do mar (6,1: "Depois disso, passou Jesus para a outra margem do mar da Galiléia"), o monte (6,1: o decálogo do monte Sinai utilizado como símbolo do Sermão da montanha); o mundo como inimigo de Jesus e dos seus (15,18ss) de onde Jesus ou o Pai os tiram/libertam (15,19; 17,6) tendo como pano de fundo simbólico a libertação do Egito.

O episódio da transformação da água em vinho em Caná (2,1-12) envolve tanto o tema da criação quanto aquele da Páscoa-Aliança. Essa transformação pode ser considerada um ato cosmogônico, ou seja uma recriação do homem, tomando a água como símbolo de um homem desfigurado e o vinho como símbolo do homem novo, recriado pela "salvação" crística, e como um gesto que marca o início de um novo êxodo, em que Cristo liberta o homem da opressão do novo Egito (religião judaica institucionalizada) e o conduz para a nova terra prometida

Uma outra imagem forte comentada por Eliade que pode ser encontrada em todo o AT, mas particularmente entre os essênios de Qumrân e no NT, é a da água como símbolo de purificação e de renovação. Assim como as águas do dilúvio que encobriram toda a terra significavam uma renovação de toda a criação, a imersão na água batismal, tanto entre os essênios como entre os cristãos, ao mesmo tempo que constitui um rito de iniciação, repete o gesto cosmogônico. Essa utilização de imagens universais teria facilitado, segundo Eliade a difusão do cristianismo. Assim, uma história local e provinciana torna-se uma história exemplar ao utilizar imagens trans-culturais e trans-temporais" (Eliade, 1952, p. 199-203.222).

Concluindo, devemos dizer que uma análise literal da narrativa bíblica dificilmente conseguirá resgatar todo o vigor de seu conteúdo. Mesmo que não possamos atribuir o conceito moderno de autoria aos livros bíblicos, as narrativas têm um alto nível de elaboração, permeadas de sutilezas e de imagens que precisam ser decodificadas para que expressem toda a dimensão de seu significado. A costumeira divisão da escrita prosaica em ficção e não-ficção tem uma aplicação restrita à narrativa bíblica, onde se imbricam o real e o imaginário. Nomes próprios geográficos, israelitas e estrangeiros, elementos cósmicos, números, ganham dimensões supra-racionais prenhes de segundos significados. Isto não significa que a narrativa bíblica deva ser toda interpretada alegoricamente. *Littera* e *semeion* não se contradizem, se completam.

A proibição de ícones inibiu fortemente as artes plásticas em Israel, mas não impediu o florescimento da "iconografia" literária.

Notas

1 - O estudo das tradições que compõem a narrativa bíblica começam com um autor de origem francesa, Jean Astruc, que publica, em 1753, uma obra anônima argumentando que as ocorrências dos nomes divinos Javé e Elohim são características de documentos diversos, teoria essa que iria ser desenvolvida mais tarde por Wellhausen (*Die Komposition des Hexateuchs,* 1876-77 e *Prolegomena zum Geschichte Israels,* 1883). Cf. Rocha, 1990, p. 29.

2 - Apud Alter & Kermode, 1997, p. 36.

3 - Pedra preciosa da cor do ouro.

4 - Tradução da *Bíblia de Jerusalém.* S.Paulo: Paulinas, 1985.

5 - Cf. Gesenius, 1976.

6 - Mateus se teria baseado aqui na tradução dos LXX, onde *´almah* (jovem mulher) foi traduzido por *parthenos*. Não obstante este termo ser utilizado na língua grega também com o significado de jovem mulher/garota (cf. *Ilíada* 2, 514, Sófocles, *Trachiniae* 1219), a tradição cristã optou

pelo significado de "virgem". Em 1110, o exegeta André de S. Vitor sugeriu, em Paris, que a tradução de "*'almah*" por "virgem" deveria ser corrigida (Cf. Rocha, 1972, p. 20), talvez porque o significado genérico do termo grego *parthenos* (garota) se tivesse perdido, mantendo-se apenas o significado mais usual de "virgem".

Referências bibliográficas

ALTER, R. & KERMODE, F. (Org.). *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. S.Paulo: Editora Unesp, 1997.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. S.Paulo: Paulinas, 1985

BROWN, R.E. et al. (Org.). *Grande Commentario Biblico*. Brescia: Quiriniana, 1974.

BRUNS, G.L. Midraxe e alegoria: os inícios da interpretação escritural. In:ALTER, R. KERMODE, F. (Org.). *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. S.Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 667-689.

CARDOSO, Ciro F.C. *Iconografia e história*. Rio de Janeiro: UFF, s.d. (mimeo).

CHARTIER, R. Imagens. In: BURGUIÈRE, A. *Dicionário das Ciências Históricas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 405-408.

ELIADE, Mircea. *Images et symboles*. Essais sur le symbolisme magico-religieux. Paris: Gallimard, 1952.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Semiótica da narrativa*. Trad. Alice Maria Frias. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, P. *A escrita da história*. Novas Perspectivas. S.Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 237-271.

GESENIUS, W. *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*. Oxford: Clarendon Press, 1976.

GREENFIELD, J. C. A Bíblia hebraica e a literatura cananéia. In: ALTER, R. KERMODE, F. (Org.). *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. S.Paulo: Editora Unesp, 1997, p.585-600.

LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

MATEOS, J. & BARRETO, J. *El evangelio de Juan*. Análisis linguístico y comentario exegético. Madri: Ediciones Cristiandad, 1979.

MCKENZIE, J. L. Aspetti del pensiero del Vecchio Testamento. In: BROWN, R.E. et al. (Org.) *Grande Commentario Biblico*. Brescia: Quiriniana, 1974, p. 1784-1824.

OHLER, A. *Elementi mitologici nell'Antico Testamento*. Un'indagine storica sui motivi. Turim: Marietti, 1970.

PRITCHARD, J. B. *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. Priceton: Princeton University Press, 1969.

REIS, C. & LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria literária*. S.Paulo: Ática, 1988.

ROCHA, Ivan E. *A crítica judaica ao helenismo na "sabedoria" de Ben Sirac*. São Paulo: USP, 1990. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1990.

ROMANO, Ruggiero (dir). Imaginação social. In: _____. *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Manuel Villaverde Cabral. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p.287-332.

STUHLMUELLER, C. Il período post-esilico: spirito – apocalittica. In: BROWN, R. E. et al. (Org.) *Grande Commentario Biblico*. Brescia: Quiriniana, 1974, p. 434-42

VON RAD, G. Eikôn. In: KITTEL, G. (ed.). *Grande Lessico del Nuovo Testamento*. v. 3, Brescia: Paideia 1967, col. 139-146.

ROCHA, Ivan E. Image and narrative in the Ancient Judaism. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 251-259, 2000/ 2001.

ABSTRACT: This work presents a reflection about the relationship between image and narrative in the Old Judaism. The iconic prohibition reduced the representation of the characteristics of the Israelite society to the literary documentation. Nevertheless, the images and symbols are present in the narrative and they exercise a fundamental role in the definition of the Israelite culture.

KEYWORDS: Iconography; literature; judaism; Ancient Near East.

Articulações entre imagem e narrativa na Índia Antiga
(A propósito da peça *Uttararāmacaritam*, de Bhavabhūti)

CARLOS ALBERTO DA FONSECA
Universidade de São Paulo

RESUMO: Neste artigo pretende-se fazer uma exposição do diálogo entre os registros imagético e narrativo no âmbito da cultura indiana mediante breve estudo da peça *Uttararāmacaritam* "O último feito de Rāma", de Bhavabhūti (séc. VIII d.C.). Particularmente intrigante em termos de sua carpintaria – quase evocando uma construção *en abîme* –, a peça coloca em cena os episódios finais do poema épico *Rāmāyaṇa*, quais sejam as circunstâncias ligadas ao banimento de Sītā, grávida, esposa de Rāma, e ao encontro com seus dois filhos, ainda desconhecidos dele. O que torna interessante a dramatização dessa situação é que seu autor recorreu a registros variados de representação que se conjugam com o estatuto narrativo/teatral que estrutura a peça, na qual tudo se faz obliquamente, transversalmente: os fatos anteriores mais importantes são evocados através de painéis pintados que são visitados e "narrados" pelas personagens; além disso, o reconhecimento entre pai e filhos e o acerto final entre Rāma, Sītā e Lakṣmaṇa se dá durante uma representação teatral escrita e dirigida por Vālmīki, que nada mais é do que o suposto autor do poema épico – numa sugestão bastante evidente da "teatralização" de uma certa Verdade sobre o discutido caráter de Rāma.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura sânscrita; teatro sânscrito; Bhavabhūti; *Uttararāmacaritam*.

Uma das vertentes mais ricas da reflexão filo-religiosa da Índia antiga, presente de algum modo em todas as correntes de pensamento ali formuladas, diz respeito ao reconhecimento e ao estabelecimento da Verdade como fator orientador do sujeito na sua trajetória existencial. Em seu sentido mais literal, *satya* (termo que se costuma traduzir por "verdade" e "realidade") designa[1] "tudo aquilo que pode ser/existir": a definição, a configuração possível do real/verdadeiro ficam por conta do sujeito, na dependência exclusiva de suas coordenadas ideológicas (o lugar que ocupa na sociedade, o tempo e o espaço em que vive, a educação a que teve acesso, suas pulsões/pulsações psicológicas, afetivas etc.) – o que quer dizer que sua "visão de mundo" sempre dependerá de sua *māyā*, de sua "medida"[2] das coisas, constatação que desembocará, em seus limites até mesmo políticos, nas questões da tolerância, da relatividade da existência, etc. (ou nos seus contrários).

Trata-se, em suma, de se perceber aqui, deste modo resumido, que a grande questão com que se debateram os indianos em sua vida diária e em sua reflexão sobre o estar-no-mundo foi a da "representação", transplantada para a prática estética sob a forma da

"semiose", ou seja, como construir um objeto que faça representar/significar uma certa Verdade, uma certa Imagem Medida sobre qualquer aspecto de tudo aquilo que possa ser tornado/considerado real. Foi esse o caminho trilhado pela literatura sânscrita (melhor dizendo: pela literatura indiana de expressão sânscrita) e, em especial, pela "representação dramática" (*nāṭya*) indiana, que nos interessa aqui particularmente.

Concebida e praticada, desde os textos mais antigos até agora encontrados (talvez os de Bhāsa, *c.* séc. II a.C.), como a possibilidade artística mais completa, e com a intenção básica de "ser vista" (toda peça é um *dṛśyakāvya* "obra literária para ser visível"), agencia a representação dramática – desde a preparação do texto até sua encenação – os mais variados recursos para a narração de uma história (*itivṛtta*) que representa/imagina cenicamente um *vastu* (o tema, o *x* da questão, o assunto fundamental do drama). Assim, a expressão verbal, a expressão corporal, a música, o canto, a maquiagem, os figurinos, o cenário, a mímica, a dança, a pantomima etc., e até mesmo produtos originados de outras práticas semiológicas como a pintura e a escultura, não como meros objetos de cena, mas como outras tantas "palavras criadoras" (*brahman*) – todos esses ingredientes são "amarrados" pelo dramaturgo, que os vai distribuindo em atos, nexos, prelúdios, temperando com emoções e os azeitando com entrejuntas, rodeios lingüístico-figurativos, torneios lingüístico-lógicos, figuras de linguagem etc. O trabalho dramatúrgico incorpora até mesmo as próprias formas de representação dramática conhecidas e praticadas, na forma de um metateatro sempre bem sucedido. Uma peça, por exemplo, como *Mālavikāgnimitram* ("Malaviká e o rei Agnimitra"), de Kālidāsa, séc. V a.C., apresenta a jovem Mālavikā cantando e dançando sua paixão pelo rei: uma forma de metateatro (com sua voz e seus movimentos ela está representando sua história afetiva com um objetivo em mente) que, a exemplo de tantas outras ocorrências, tem a intenção de fazer a narrativa seguir em frente; não se trata de uma dança-canção isolada: a personagem deve declarar seu amor, na seqüência dos eventos narrados, e o autor cria uma situação em que isso se torna possível, e necessário, para que a narrativa progrida.

Sempre, entretanto, com o zelo exacerbado da imposição ao texto dos limites miméticos a que o objetivo da "imitação/reconstrução do real" obriga[3]. É muito grande o peso que as "coisas da vida" (*lokadharmin*) exercem na fabulação dramática – mas ela se deixa atravessar por algumas convenções especificamente teatrais, as "coisas de teatro" (*nāṭyadharmin*) – como, por exemplo, a construção de personagens inexistentes na vida real (como o *vidūṣaka*[4] "bufão"), a distribuição convencionalizada de registros lingüísticos diferentes entre as personagens, a quase completa ausência de cenário e sua presentificação nas próprias falas das personagens, etc.

Examinando-se, entretanto, a seqüência das peças teatrais elaboradas pelos dramaturgos indianos e procurando nela o lugar do *Uttararāmacaritam* de Bhavabhūti, são realmente dignas de nota as alterações introduzidas pelo autor no agenciamento dos recursos dramatúrgicos e teatrais que vinham sendo tradicionalmente utilizados: o *Uttararāmacaritam* de Bhavabhūti revoluciona profundamente a dramaturgia indiana clássica no sentido de explorar radicalmente certos procedimentos miméticos "de teatro" conhecidos mas muito pouco empregados – e por isso mesmo bastante incomuns – na tradição teatral indiana. Quer dizer: constitui-se num esforço inovador, experimental mesmo, de agenciamento dos mecanismos de representação, de criação de imagens, ou melhor, da proposta de "constru-

ção de efeitos de sentido" (expressão com a qual se entende aqui o que foi proposto no título deste trabalho: "articulações entre imagem e representação").

Bhavabhūti, que deve ter vivido na primeira metade do século VIII d.C., é autor de outra peça, *Mahāvīracaritam* "O feito de Mahāvīra (= Rāma)", na qual resume a narrativa do épico *Rāmāyaṇa* do início até o livro VI, o penúltimo do poema – livro que termina, vale a pena lembrar, com a volta de Rāma para Ayodhyā (reino de onde havia sido banido) depois de sua vitória contra Rāvaṇa e aparentemente sem mais qualquer dúvida a respeito de qualquer infidelidade conjugal de sua esposa Sītā; trata-se de uma história de final feliz, com larga exploração do aspecto heróico do caráter de Rāma.

Na peça aqui em questão, seu autor retrabalha apenas o livro VII, o último, cujas leitura e credibilidade sempre foram tradicionalmente complicadas. A matéria narrada diz respeito ao banimento de Sītā por Rāma em função da pressão que o povo exerce sobre o governante com comentários a respeito daquela suspeita de infidelidade; expulsa pelo marido, e grávida, Sītā vai morar na floresta de Pañcavaṭī, onde nascem os gêmeos Kuśa e Lava e onde ela morre; as crianças são criadas por Vālmīki, um erudito de vida ascética; por ocasião da realização de um ritual de consagração do poder real, Rāma termina por conhecer os filhos, reconhecer seus direitos, e a vida continua. Não, é claro, sem algum conflito interior: Rāma nunca terá plena certeza íntima da infidelidade/fidelidade da esposa nem da justiça/justeza da atitude que tomou contra ela. Como se pode perceber, há aí nesse livro um enredo perfeitamente plausível, com começo, meio e fim, perfeitamente recortável em unidades de tempo e espaço, que se pusesse a serviço da demonstração de um *vastu* que bem poderia ser "a inexorabilidade do ato praticado e todo seu cortejo de causas e efeitos" e ilustrado com uma narrativa em que personagens efetivas estivessem frente a frente como acontece com as pessoas "na vida" (mesmo que isso incluísse o maravilhoso/sobrenatural). O que acontece com o *Uttararāmacaritam* é que Bhavabhūti resolveu contar a história que faz o conteúdo do livro VII do *Rāmāyaṇa* do modo "mais teatral", de modo a quase sempre fugir do "estereótipo cênico", digamos assim, das formas já tradicionais em sua época de composição da cena e do enredo e a ensejar uma articulação renovada entre o que é ouvido/dito/visto (a representação propriamente dita) e o efeito de sentido que pretende criar no palco (a imagem).

Para tanto, Bhavabhūti radicaliza um dos papéis fundamentais do dramaturgo, qual seja o de formador de opinião: parece introjetar em sua peça, como estratégia dramatúrgica, os conceitos de *māyā* e de *satya* tal como discutidos pela escola filosófica Vedānta, de que era adepto e que tem como uma de suas maiores premissas a consideração de que a vida na terra é um verdadeiro inferno. A "vida cotidiana" se diz em sânscrito *saṁsāra* – que se pode interpretar literalmente como "onde tudo pode acontecer", mas também é como se diz naquela língua "caminhada sem rumo certo", "passagem por uma sucessão de estados diferentes", "motivo subjacente", "indecisão, o retorno sempre para um mesmo ponto". Qualquer um desses significados faz sentido na peça. Em outras palavras: Bhavabhūti conta a história de Rāma – porque é isso efetivamente o que se vê contado no palco –, mas não para nos demonstrar factualmente se Rāma teve ou não razão em ter agido como agiu com relação a Sītā, mas para, usando esse enredo como pretexto, mostrar que a vida, o *saṁsāra* "onde tudo pode acontecer" é muito mais complicada do que parecem querer dizer nossos atos

socializados, governados por contratos sociais: a consciência é o lugar primeiro onde ecoam e reverberam as questões. É importante ressaltar que, se Rāma sempre aparece marcado por alguma culpa com relação ao modo como agiu com relação a Sītā, também ela surge inquietada por algo errado que possa ter feito inadvertidamente e chega a pensar no suicídio como forma de reparação de seu erro – mas também Lakṣmaṇa, irmão de Rāma, tem sua parte nessa acareação: ele próprio diz ter agido/sido "sem-vergonha" (*nirlajja*) com relação à cunhada. Não interessa determinar com qualquer grau de imparcialidade se Rāma fez o que fez por ciúme infundado ou não, se Sītā o traiu efetivamente ou não, se Lakṣmaṇa assediou a cunhada ou não. Em outras palavras: não parece ser o objetivo de Bhavabhūti a definir com clareza qualquer culpa ou culpados: ele parece interessado em propor cenicamente o próprio torvelinho da dúvida, o próprio furacão da indecisão – e isso estaria alegorizando a complexidade do viver o dia-a-dia.

Tudo se faz obliquamente, transversalmente – começando com a própria linguagem verbal e o ritmo arrastado que ela imprime à narrativa. Trata-se, sem dúvida, de uma das peças mais longas do teatro indiano clássico, e feita de eventos mínimos, mas dilatados pela palavra, que os cerca e os amplia em frases e estrofes que ecoam em um e outro ato, reatando fios e retecendo alguns motivos. Momentos de lucidez e de rememoração (retomada da consciência) alternam com momentos de total dissolução dos sentidos em meio a uma experimentação dramatúrgica que vale a pena detalhar.

O prólogo da peça não deixa segredos: adianta com toda clareza que está sendo preparada a coroação festiva de Rāma, que voltou do exílio com a esposa – e um ator da companhia lembra a "gravidez avançada da filha de Janaka (= Sītā)" (*kaṭhoragarbhāṁ jānakīm*). Referindo uma louvação a ser feita ao soberano, o diretor da peça amarra numa mesma expressão a desconfiança sobre o valor das palavras e sobre a virtude de Sītā, que não está isenta de censura, afirmando ainda que a humanidade é mesmo malvada quando se trata da virtude das palavras e das mulheres[5]. Ao que acrescenta o ator, dando a chave para a compreensão do conflito interior de Rāma: "as pessoas murmuram sobre a rainha Sītā; sua estada na casa de Rāvaṇa é o motivo, embora a prova do fogo as faça duvidar"[6]. Concluindo a indiciação dos motivos dramáticos da peça, o diretor afirma: "se esse rumor chegar novamente ao rei, provavelmente acontecerá uma desgraça"[7].

Os atos I e II cumprem a função do "nexo de apresentação". Na primeira seqüência do ato I, Rāma e Sītā percorrem, com Lakṣmaṇa, uma galeria de pinturas que representam todas as façanhas de Rāma em sua aventura contra Rāvaṇa [o Tormento, alegoria das suspeitas de Rāma, personificado já no poema épico como seu inimigo e chefe de um exército de inimigos] até o momento da purificação da rainha no fogo [modo de fazer representar, no texto épico, o fato de Rāma se conformar com a idéia da fidelidade de sua esposa]. As falas das personagens não descrevem os quadros: fazem apenas alusões a episódios – mas são suficientes para evocar na memória de espectadores que já conheciam a história todo o seu desenrolar.

A dramaturgia transversal começa aqui: numa forma tradicional de efabulação, o conteúdo dos quadros seria revelado pelo diálogo de personagens; em outras palavras, seria narrado por personagens – ou, de outro modo, o autor poderia perfeitamente ter construído uma outra cena, com outra mobília dramatúrgica: esses quadros no cenário e na fala das

personagens não são absolutamente necessários para que o enredo se instale. Mas ocorre que Bhavabhūti os utiliza como "entrejuntas", "nexos internos" (*antarasaṁdhi*), elementos da carpintaria dramatúrgico-teatral encarregados de dar consistência à construção. Sua utilização deve ter algum sentido. E, com efeito, com eles o autor parece querer dizer, no fundo, com os quadros em cena e referidos elipticamente, que já existe uma certa visão cristalizada a respeito de Rāma concretizada no discurso figurativo desses quadros; já existe uma certa heroicidade reconhecida pela sociedade – uma heroicidade relativa ao plano público de sua vida. Em outros termos: eles fornecem, expressam, uma certa *māyā* social, coletiva, a respeito de Rāma; instauram uma certa percepção de um *satya*, uma verdade relativa ao rei. Dizendo de outro modo, ainda: a cena – três personagens visitando uma exposição de cerca de 20 quadros (a única ação cênica) – constrói o sentido de heroicidade, não a partir da narrativa dos atos heróicos de Rāma, mas a partir da consagração desses atos num discurso pictórico já socializado.

Imagem, entretanto, que o autor torna complexa logo em seguida, na segunda seqüência, acrescentando-lhe a crueldade, quando Rāma, estando Sītā adormecida em seus braços, não hesita um segundo em bani-la para a floresta em função do relato que lhe faz um espião a respeito dos murmúrios que circulam entre o povo, ordenando ainda que Lakṣmaṇa, o irmão supostamente infiel, acompanhe a rainha até o local do exílio. Corroendo-se de ciúme, raiva e desespero, Rāma sai, chorando; logo a seguir Sītā desperta e diz que teve um "mau sonho" (*duḥsvapna*) no qual estava separada do marido – situação que nos faz reler toda a seqüência como uma representação dos temores da própria Sītā com relação ao povo e a essa nova viagem em companhia do cunhado e os novos rumores que ela poderia desencadear. Situação inusitada, em comparação com o épico, no qual Sītā jamais se amedronta nem diz qualquer coisa que pudesse fazer pensar num reconhecimento de alguma inclinação de sentimentos com relação ao cunhado: na peça penetramos nos meandros afetivos, morais e psicológicos de Sītā – da qual ficamos com uma outra *māyā*, um outro *satya*. E também de Rāma, agora um sujeito capaz de ódio e crueldade no plano privado.

Nessa cena não se está exatamente diante de um dos muitos sonhos proféticos comuns nas peças do teatro sânscrito: trata-se aqui de um estratagema dramatúrgico que diz/representa aquilo que nunca veremos sendo dito por Sītā em momento algum: essa cena, que termina com o espião (*paricārakin*; e não é sem importância o fato de ele se chamar Durmukha, lit. "Boca Ruim") conduzindo a rainha para o carro arranjado pelo cunhado, apresentando/representando os meandros mentais e psicológicos de Sītā, constrói os efeitos de sentido da crueldade de Rāma e do reconhecimento de culpabilidade no caso de Sītā. Com relação a Lakṣmaṇa, ele continua merecendo o respeito do irmão, mas continua se esquivando nos desvãos da narrativa.

No ato II, continuando a "apresentação", passamos ao Rāma público. Doze anos depois das cenas do ato I, Rāma está na floresta de Pañcavaṭī, exatamente onde ele e Sītā viveram felizes durante os primeiros anos do exílio de Ayodhyā, antes que esta história toda acontecesse, e para onde Sītā foi banida.

No prelúdio desse ato, a asceta Ātreyī e uma divindade da floresta resumem os acontecimentos: Kuśa e Lava, os filhos gêmeos de Sītā e Rāma, agora com cerca de doze anos de idade, foram criados e educados por Vālmīki, que foi encarregado de compor um *Rāmāyaṇa*

(quer dizer: agora já existe um discurso literário oficial – uma *māyā*, um *satya* – sobre Rāma); nada se sabe sobre Sītā, mas fica-se sabendo que Rāma mandou instalar uma estátua de ouro da esposa em seu palácio (uma *māyā*, um *satya* – sobre Sītā) – dado bastante expressivo e sintomático do estado mental e afetivo de Rāma. Lembram, ainda, as ascetas que Śambūka, um xudra que leva vida de asceta, deve ser decapitado por Rāma por não estar vivendo conforme o *dharma* de sua casta e, com isso, ter causado a morte do filho de um brâmane: a morte do xudra devolverá a vida ao garoto, isto é, recobrará a ordem no mundo com a pacificação de todas as mentes. É preciso lembrar que o termo *śambūka*, como substantivo comum, designa um molusco bivalve aquático – animal que não deverá sobreviver, por uma lei da natureza, se colocado num ambiente diferente. Em outros termos: acredita-se que o desvio de comportamento social por parte do xudra causou a morte do pequeno brâmane e que o rei, por sua onipotência e seu senso de justiça divinos, poderá restabelecer o equilíbrio universal.

Tem início, então, o ato II propriamente dito. Mal entrando em cena, Rāma degola Śambūka, o xudra referido no prelúdio. Mas acontece que Rāma degola o xudra "aniquilado pela compaixão" (*sadaya*) e, quando o golpeia, ele o faz "com repugnância" (*kathaṁcit prahṛtya*) – em nada parecido com o frio Rāma do poema épico. Não deixa de haver, aqui, o reforço daquela *māyā* heróica, daquele *satya* heróico, a respeito do Rāma público – mas esse rei não parece estar eliminando do mundo dos vivos alguém que rompeu a ordem universal, mas tão só e simplesmente um ser humano de muito poucos poderes de qualquer espécie. Rāma, o mesmo marido que, doze anos atrás, não hesitara em desterrar a esposa grávida, agora manifesta uma grande hesitação no cumprimento de seu dever enquanto rei. Sentimentos tão opostos, relativos a esferas de comportamento tão opostas, terminam por compor um Rāma completamente desordenado. Para isso com toda certeza concorre também o *décallage* temporal: duas cenas tão próximas no tempo teatral, duas cenas com um intervalo entre si de doze anos no tempo dramático: eis aí um dado importante para a construção do efeito de sentido de desordenação completa que se vai instaurando.

As cenas seguintes do mesmo ato reforçam essa desordem: desembainhando sua espada, Rāma degola Śambūka, que imediatamente se transforma num ser sobrenatural que leva Rāma, num longo passeio pelos ares, de uma floresta para outra – uma figuração de um devaneio de Rāma –, uma viagem que chega à floresta de Daṇḍakā (onde ocorreram alguns dos episódios da luta de Rāma contra prepostos de Rāvaṇa) e de novo o traz para Pañcavaṭī – numa alusão representada teatralmente do conflito interior de Rāma, alusão que termina com uma descrição da floresta – agora sem as flores e os perfumes e as brisas suaves e as aves gentis de antes, mas habitada por corujas, gralhas, pavões gritadores, serpentes, grutas, cumes de montanhas envoltos em nuvens, e que termina nas ondas tumultuosas do mar – e aqui também o cenário explicitado nas falas das personagens concorre para a criação do sentido/clima.

O que aconteceu, efetivamente, até aqui, nos atos I e II, caracterizados como a "apresentação" do assunto? No plano do comportamento público, num certo dia o rei Rāma teve sua heroicidade afirmada (discurso pictórico do ato I), e reafirmada doze anos depois (discurso literário do prelúdio ao ato II) – mas o episódio da degola do xudra diminui esse caráter. No plano do comportamento privado, num certo dia o marido Rāma expulsou a

esposa grávida – mas seria possível pensar que o xudra degolado é uma representação dessa esposa, ambos vivendo fora do seu ambiente. Tanto as pinturas da galeria quanto a narrativa composta por Vālmīki são parciais – tanto no sentido cronológico (relatam apenas os feitos de Rāma até a volta do exílio) quanto no sentido ideológico (elas enaltecem o personagem, louvando-lhe o heroísmo – o ter feito o que tinha de ser feito: após degolar o xudra, Rāma diz: *kṛtaṁ rāmasadṛśaṁ karma!* "feito! um ato como convém a Rāma"). Mas a peça vai mostrando o lado sombrio das questões íntimas, clareando-as com a construção do descontrole de Rāma. A *māyā*, o *satya* sobre o personagem estão sofrendo modificações. Note-se, entretanto, que o irmão Lakṣmaṇa continua ausente, em silêncio – o que pode ser a construção de algum sentido para a atuação desse personagem nessa história.

O ato III corresponde ao "nexo da continuação". No seu prelúdio, no mesmo cenário do ato anterior, as águas dos rios Muralā ("Constrangimento") e Tamasā ("Trevas"), antropomorfizadas como seres femininos, referem o alquebramento físico e moral de Rāma e informam que, por obra divina, Sītā, que está morta, voltará, invisível, para consolar o rei. No ato propriamente dito, numa seqüência povoada apenas por personagens espectrais, Sītā conversa com esses rios e colhe flores; lembrando-se do marido, desmaia, recobrando os sentidos quando ouve uma voz dizer que Rāma, em carne e osso, está chegando; ao vê-lo, desmaia novamente, abraçando Trevas; Rāma, vendo essa floresta que lhe traz tão boas recordações de instantes amorosos ali vividos com Sītā, também perde os sentidos; Sītā, voltando a si, e ordenada pela mesma Trevas, acaricia, chorosa, Rāma, que, tocado pelo frescor das mãos de Sītā, recobra a consciência; segue-se um diálogo entre os dois, cortado por falas dos rios – mas trata-se de um diálogo que a muito custo adquire sentido uma vez que cada um está falando consigo mesmo e durante o qual ambos demonstram forte abatimento físico e soluçam e lacrimejam. Num determinado momento, recobrando-se de um desmaio, Sītā aproxima-se precipitadamente e coloca suas mãos sobre o coração e a fronte de Rāma, que saúda com alegria o rio Constrangimento, para logo em seguida cerrar os olhos novamente. Ouvindo a voz do rio Constrangimento, que julga ser a de Sītā, Rāma a abraça, ao que o rio grita "Desgraça! Isto é loucura!" (*kaṣṭam unmāda eva*).

Logo depois, Rāma se pergunta se não estaria sonhando (*na cāsmi suptaḥ*) e afirma que o "bem-aventurado Engano", que o segue outra vez, criado por ele, (*bhagavānanekavāraparikalpanānirmito vipralambhaḥ punaḥ punaranubadhnāti mām*), é a origem de seu sonho. Ao que Sītā, ouvindo o pensamento de Rāma, afirma: "eu, verdadeiramente cruel, engano meu nobre marido" (*mayaiva dāruṇayā vipralabdha āryaputraḥ*). Logo depois Rāma sai, não sem antes dizer que providenciará uma imagem de Sītā em ouro para representá-la durante a realização do sacrifício do cavalo, destinado a remarcar o poder real (e agora um discurso escultórico oficial...).

I. Quadros não-verdadeiros, II. onipotência-devaneio, III. alucinação amoroso-remorsal...

Os atos IV e V cumprem a função da introdução da intriga (ou episódio) paralela, que funcionará como coadjuvante da narrativa, e configuram o "nexo da complicação".

No prelúdio ao ato IV, dois ascetas muito jovens, Dāṇḍāyana e Saudhātaki, referem a chegada de hóspedes ilustres ao eremitério de Vālmīki. No ato propriamente dito, os hóspedes Kausalyā (mãe de Rāma) e Janaka (pai de Sītā) conversam com Arundhatī,

esposa de Vasiṣṭha, um antigo mestre de Rāma. Todos lamentam, ainda doze anos depois, o desfecho da história de Rāma e Sītā, ouvem vozes de crianças brincando do lado de fora, sentem-se atraídos pela figura de um dos meninos, que acaba entrando na sala: é Lava. As mulheres agem muito familiarmente (pegam-no no colo ou o abraçam – *utsaṅge gṛhītvā*), inquirem o garoto, que diz saber de si apenas que pertence à família do sábio Vālmīki, por quem foi criado. Alguém diz que o pequeno príncipe Candraketu, filho de Lakṣmaṇa, proibiu que qualquer pessoa adentrasse o eremitério, como parte dos preparativos do sacrifício do cavalo – ao que Lava declina os nomes dos pais do menino Candraketu, o que desperta grande curiosidade nos hóspedes. Inquirido sobre a razão de, apesar de morar na floresta e viver afastado dos acontecimentos da corte, ele conhecer o príncipe Candraketu e os nomes dos pais do garoto, Lava revela a existência de partes de um poema sobre a vida de Rāma que já foram compostas (*pragīta* "cantaroladas"; o termo remete à produção e à transmissão orais) por Vālmīki mas ainda não divulgadas e de outras partes que nem ele mesmo conhece – e de uma outra "própria para ser representada" (*abhineyārthakṛta*) e que não lhe foi revelada pelo velho eremita. O menino refere, ainda, o ponto final da narrativa que conhece: "estando o rei preocupado por causa da censura dos cidadãos com relação a uma falsidade, Lakṣmaṇa abandonou Sītā na floresta, sozinha, com as dores do parto já próximas, e voltou"[8]. Kausalyā se pergunta "qual culminação do jogo cruel da vida foi agora lançada sobre Sītā, a corpo-lótus, sozinha..." (*ka idānīṁ te śarīrakusumasya [...] daivadurvilāsapariṇāma ekākinyā nipatitas*), Janaka lamenta tanto "a maldade dos cidadãos" (*aho nirdayatā durātmanāṁ paurāṇām*) quanto "o ato precipitado do rei Rāma" (*aho rāmasya rājñaḥ kṣiprakāritā*). Arundhatī, como que chamando à consciência o velho rei consternado, reafirma a ordem das coisas: "Rei, Rāma é teu filho, e protegido deve ser o povo miserável" *(rājan napatyaṁ rāmas te pālyāś ca kṛpaṇā janāḥ*).

Quer dizer: todas as personagens em cena conhecem a mesma história, até o mesmo ponto, mas de um ponto de observação diferente. Por um lado, a mãe de Rāma e o pai de Sītā ainda não se conformaram com seu desfecho, que nem sabem qual terá sido; por outro, sem julgar a história com razões ditadas por seu coração, a esposa do mestre acredita que o que aconteceu já aconteceu e a vida continuou. Talvez o poema referido pelo menino revele alguma coisa... Em meio a uma grande consternação, os três velhos se apresentam ao menino, sem dizer quem realmente são com relação a ele, que ignora ser filho de Rāma, circunstância também ignorada pelos três velhos. Em outras palavras: as personagens estão todas próximas, ocupando o mesmo espaço, mas não cumprem o sentido existencial que se esperaria normalmente de personagens com seu estatuto familiar. Entram outras crianças e Lava sai com elas discutindo regras do sacrifício do cavalo e mostrando conhecimento com grande presunção.

Bhavabhūti parece estar aqui testando os limites das cenas de reconhecimento tão comuns em vários gêneros de peças dessa tradição teatral, mas que se resolvem num segundo: aqui o garoto, que conhece grande parte da história, ignora apenas qual seu verdadeiro papel; os velhos conhecem outra parte da história, e seu coração os trai; por outro lado, nenhum espectador ignora qualquer dado. Uma pequena comédia de erros, uma farsa tratada em chave dramática: bastaria uma palavra e tudo se resolveria.

O autor, porém, mantém suspenso o desenlace: no ato V, a rivalidade das crianças se concretiza: num carro de guerra, Candraketu percebe a beleza, a força e a habilidade de Lava no comando de seu bando e o desafia para um duelo; Lava se apresenta, mas volta para a cena do combate, preparando-se para usar as armas Jṛmbhaka ("desabrochar, escancaramento") – atitude que deixa Candraketu absolutamente espantado: é aceitável que Lava tenha aprendido o manejo dessas armas mágicas com Vālmīki, mas elas pertenciam a seu tio Rāma, a quem foram dadas pelo sábio Viśvāmitra quando Rāma era adolescente – o que estariam elas fazendo nas mãos daquele desconhecido? Alguma coisa acontece no coração dos dois meninos, e, num instante mágico, quando parece que tudo fica parado e silencioso, eles dizem, ao mesmo tempo, para si mesmos e cada um sobre o outro: "Que nobre aparência tem esse príncipe! (*aho priyadarçanaḥ kumāraḥ*) /.../ Como poderei lançar minhas flechas contra ele se quando me aproximo minha disposição é abraçá-lo?" (*moktavyāḥ katham iva sāyakāḥ śarīre yatprāptau mama parirambhaṇāmilāṣād unmīlat*). O auriga de Candraketu também se põe estranhamente inquieto, seus olhos ficam úmidos – mas logo os dois meninos acabam se desentendendo novamente, Candraketu chama Lava de soberbo e uma nova disputa entre os dois se insinua, agora com a probabilidade de ser ainda mais violenta. Dentro daquela mesma comédia de erros, avança-se um passo na questão do reconhecimento – mas ele ainda não se efetiva.

O ato VI corresponde ao "nexo da crise". No prelúdio, um casal de semidivindades relata o combate entre os meninos: Candraketu e sua "arma do fogo" (*agnicchaṭā*) *versus* Lava e sua "arma aquática" (*vāruṇāstra*). Percebendo a chegada de Rāma (que acabou de matar o xudra Śambūka – e então se percebe que as ações dos atos II e III são em grande medida simultâneas às ações dos atos IV e V), os meninos interrompem a disputa, justamente no momento em que Candraketu usava sua "arma do vento" (*vāyavyāstra*) – uma luta entre os elementos... No ato propriamente dito, Candraketu, chamando Rāma de *tāta* "paizinho" (ambos são tio e sobrinho, mas o código de etiqueta dos xátria exige essa forma de tratamento), apresenta-lhe seu valente contendor, referindo-se a Lava como um "companheiro de percurso" (*vayasya*) – o que permite também a Lava chamar Rāma de *tāta*. Lava acaba revelando ser discípulo de Vālmīki, o que aumenta a boa impressão que o garoto causara no príncipe, admiração que cresce ainda mais quando Candraketu relata o uso das armas Jṛmbhaka por Lava. Rāma abraça o menino, chamando-o de "filho" (*vatsa*), o que deixa o garoto intrigado com tanta ternura. No relato de sua educação, Lava acaba contando que tem um irmão gêmeo, Kuśa, que adentra o salão. À vista do comportamento arrogantemente seguro dos dois irmãos e de sua beleza, Rāma termina por considerar que deve lhes fazer uma pergunta mais concreta, que responda às suas inquietações; murmura para si mesmo "ingênuo coração! o que é esta inesperada ternura que te agita e te altera?" (*mugdhahṛdaya ko 'yamākasmikaste pāriplavo vikāraḥ*) e imagina, dissimulando sua angústia, ouvir partes do *Rāmāyaṇa* contadas pelos meninos, que recitam alguns versos, lembrando Rāma outros; sua angústia vai aumentando – mas seu coração é poupado por uma voz que avisa que os hóspedes estão chegando, e então saem todos para os saudar. E a solução de tudo fica novamente adiada...

Esses três atos parecem configurar um longo "ato (cênico) falhado"...: há um reconhecimento que parece poder se concretizar a qualquer instante – como estava acostumada

a tradição teatral. Um reconhecimento tão longamente preparado, com toda probabilidade o mais extenso em todo o repertório teatral sânscrito. O que pretendeu seu autor com essas cenas? Todas as personagens sabem – pelo coração ou por informação, em maior ou menor medida – quem são as pessoas que participam desse jogo. E por onde é que anda Lakṣmaṇa – o terceiro lado desse triângulo amoroso nunca explicitado no discurso de qualquer personagem? Nesse prolongamento do suspense estaria ocultada a possibilidade de, feito o reconhecimento, ficar claro que os meninos são mesmo filhos de Rāma e, nesse caso, incorrer-se numa mentira?

O ato VII corresponde ao "nexo da resolução". No seu prelúdio, Lakṣmaṇa informa que todos, mortais e imortais, estão a postos para a representação da obra de Vālmīki (para os espectadores do *Uttararāmacaritam* há aí uma informação subjacente: o que se vai ver representado faz parte daquele conteúdo da narrativa já composta por Vālmīki que ainda não foi divulgado a ninguém e ao qual se referiu o menino Lava); Rāma entra e, dentro do prelúdio do ato VII, tem início o prólogo da peça de Vālmīki, que é uma redução ao mínimo do esquema formal de todos os prólogos de todas as peças teatrais indianas: uma fala do diretor de cena pedindo a atenção de todos para o que se vai ver, uma fala de Rāma na platéia (reconhecendo o caráter de verdade da palavra de um sábio), uma fala de Sītā nos bastidores (com o parto se aproximando, pedindo socorro a um Lakṣmaṇa personagem-dos-bastidores e dizendo que vai se atirar ao rio), uma fala de Lakṣmaṇa personagem-da-platéia ("desgraça! mas isto é inesperado!" *[kaṣṭaṁ vatanyadeva kimapi]* – grito que revela o total desconhecimento que se tinha do que aconteceu a Sītā quando ela foi abandonada na floresta) e uma nova fala do diretor de cena, relatando que Sītā, filha da Terra, vai se entregar às águas do Ganges. Termina o prólogo da peça, que coincide com o fim mesmo do prelúdio do ato VII – dado que não pode de modo algum ser ignorado ou desconsiderado.

O ato VII propriamente dito, que corresponde ao corpo integral da peça de Vālmīki, precisa ser dividido em pelo menos seis seções para uma apresentação mais didática de seu enredo.

Na seção A, Rāma, na platéia, emocionado com o que acabou de ouvir sendo dito no palco, grita "Rainha! Rainha! Lakṣmaṇa, olha!" – ao que o irmão – ainda com noção clara da existência de dois espaços – lembra que aquilo que estão vendo e ouvindo "é apenas uma peça teatral" (*nāṭikam idam*); Rāma/espectador continua perturbado, agora dirigindo-se à própria Sītā/personagem, reconhecendo que a desgraça que aconteceu a ela se deu por sua culpa – ao que, novamente, Lakṣmaṇa o lembra de que deve continuar vendo o espetáculo (*dṛśyatā*), com o que Rāma prontamente concorda (*eṣa sajjo 'smi vajramayaḥ* "estou preparado, duro [lit. "feito de diamante"]).

A seção B se inicia com a entrada de Sītā, sustentada pelas deusas Terra e Ganges, cada uma delas carregando um menino. A reação de Rāma é sentir que está "entrando numa grande escuridão" (*andhatamasam iva praviśāmi*) – que tanto pode ser uma confusão mental quanto um desfalecimento físico. A cena continua, num diálogo entre as deusas e a rainha – esta quer abandonar as crianças, as deusas estabelecem que elas vão ficar com Vālmīki; Sītā quer atirar-se aos braços da mãe Terra – diálogo que é interrompido várias vezes, mas brevemente, para que Lakṣmaṇa/espectador felicite Rāma pelo nascimento dos filhos, pela proteção dada pela Terra e pelo Ganges, para Rāma reconhecer o "patético"

(*karuṇa*) de toda a história (*khalv etat karuṇottaraṁ vartate*/ "com efeito, isto está se tornando sumamente patético").

Tem início a seção C, com um ruído: na peça, ou na peça dentro da peça? Rāma/espectador estranha, Sītā/personagem também, as deusas Terra e Ganges dizem tratar-se da manifestação das armas Jṛmbhaka; Sītā conversa com as deusas sobre abandonar os filhos, é convencida a aguardar o desmame dos meninos para então fazer o que quiser. As três saem, Rāma/espectador se desespera com o pressentimento da morte de Sītā/personagem e desmaia. Lakṣmaṇa /espectador acorre, perguntando a Vālmīki se este – o desfalecimento de Rāma? – era o assunto da peça.

Na seção E, uma voz nos bastidores anuncia um "prodígio extraordinário" (*abhyanujñātaṁ pavitram*) logo referido por Lakṣmaṇa: Sītā, Ganges e a Terra saem da água; outra voz nos bastidores diz a Arundhatī/espectadora que "te entregamos Sītā, casta esposa" (*arpiteyaṁ tavāvābhyāṁ sītā puṇyavratā vadhūḥ*); Arundhatī entra – e quem seria essa Arundhatī: uma personagem da peça na peça ou a mesma personagem que já apareceu na peça? – e Sītā/personagem toca Rāma/espectador, pedindo-lhe que volte a si; Rāma recobra os sentidos, reconhece todos; reconhece seu erro (*kathaṁ kṛtamahāparādho bhagavatībhyām anukampitaḥ*/ "como eu, culpado de tão grande erro, sou merecedor da piedade dessas deusas?") e se inclina, arrependido; ao que Arundhatī, numa fala que ultrapassa a peça na peça, a peça e a platéia de ambas, parece dirigir-se a todo o mundo[9]: "Ouvi, vós da cidade e do campo: aquela que é pelo Ganges e pela Terra louvada, que foi entregue a mim, Arundhatī, e cuja pureza de conduta o bem-aventurado Agni há algum tempo reconheceu; aquela que é elogiada pelos deuses, inclusive Brahman, e também pelos brâmanes; aquela que se casou com a dinastia solar – Sītā, que nasceu no lugar do sacrifício, ela deve ser aceita? O que dizeis agora, pessoas respeitáveis?"

A quem se dirige esse discurso-apenas-pergunta: aos espectadores da peça que se foi comentando até aqui, e que agora agem como personagens da peça a que eles próprios estavam assistindo? Agora já ninguém mais é apenas personagem ou apenas espectador: entraram todos numa outra dimensão em que mortos e vivos, inocentes e culpados, agentes ativos e passivos dessa história estão frente a frente. Lakṣmaṇa se inclina diante de Sītā, representando todas as criaturas em sua homenagem. Arundhatī dirige-se a Rāma, pedindo-lhe que coloque a verdadeira Sītā – mas como, se ela está morta? – no lugar da imagem de ouro que mandou esculpir. Lakṣmaṇa inclina-se novamente diante de Sītā, dizendo-se "impudico" (*nirlajja*, lit. "sem-vergonha"). Arundhatī pede a Vālmīki que traga as crianças, o que provoca extrema alegria em Rāma e Sītā...

Na seção F, Vālmīki entra com Kuśa e Lava, vindo pelo palco da peça, e acontecem as apresentações: cena de regozijo geral (pai! mãe! avô!), os meninos dizem "somos felizes" (*dhanyau svaḥ*), Sītā (uma atriz, e não a verdadeira!) diz "aqui estou em plena felicidade" (*nirbharāsmyānandena*).

Logo vem a bênção final, proferida por Rāma, da qual se pode destacar: "[este relato] é o sentimento na forma da representação teatral dirigida aos *experts*" (*[kathā] tām etāṁ paribhāvayantvaminayairvinyastarūpaṁ budhāḥ*].

E é este seu *Rāmāyaṇa*, dirigido aos *experts*, que Bhavabhūti recoloca no lugar do outro... Quer dizer, a peça propicia o desmonte e a remontagem da imagem de um Rāma

– que se tradicionalizava institucionalmente – com a inclusão, como dado estrutural de sua personalidade, dos elementos que conflituavam sua consciência: reconhecimento da sua impotência e de sua fragilidade (ou pelo menos de uma potência problematizada) tanto em questões públicas quanto em questões privadas – e isto sempre proposto teatralmente na forma de uma narrativa que explora novidades (ou radicalizações) na construção cênica de narrativas: cenas (metateatro dos quadros, comédia de erros, alegorias dos devaneios e das alucinações, reconhecimento que não se concretiza e nem é solução, o rompimento da quarta-parede) cuja seqüência provoca choques, cria "efeitos de sentido" opostos ou contraditórios – mas que se somam para instituir, pensando-se na vida, no *saṁsāra*, um outro Rāma – um sujeito conflituoso, exatamente igual a qualquer ser humano, e não mais – ou não mais apenas – o deus Rāma, o herói Rāma. É claro que se pode falar que se, com Vālmīki, no poema épico *Rāmāyaṇa*, a história de Rāma foi literarizada, ganhou estatuto literário, com Bhavabhūti, em *Uttararāmacaritam*, ela foi teatralizada, ganhou estatuto teatral (as cenas de metateatro e as cenas de concepção cênica renovada não cumprem a função tradicional de fazer a progressão da narrativa: elas são a própria narrativa). Mas pode-se dizer, também, que ela foi transcendida: seu autor parece querer dizer que não é exatamente o teatro que re-presenta a vida, mas é a própria vida que se organiza como um grande espetáculo teatral.

Notas

1 - A palavra é formada do particípio presente de AS "ser" (*sat*) sufixada com o morfema *ya* de sentido gerundivo; pode significar, na literalidade de sua morfologia, "o sendo", "o sível".

2 - Tradução literal do termo. Geralmente traduzido como "ilusão", pode ser entendido como "ilusão referencial dos sentidos", "ponto-de-vista de um indivíduo que depende de sua grade de conhecimento". A palavra deriva de MĀ "medir".

3 - Segundo a definição de Bharata, autor do *Bhāratanāṭyaśāstra*, séc. II d.C., o mais antigo tratado sobre o teatro na Índia antiga, "o *nāṭya* é a reprodução do comportamento das pessoas" (*lokavṛttānukaraṇaṁ nāṭyam*) [ou a repetição dos processos do mundo...]

4 - Lit. "aquele que elimina (problemas) de todos os modos"; uma tradução mais adequada seria "Quebra-galho".

5 - savethā vyavahartavyaṁ kuto hyavacanīyatā/ yathā strīṇāṁ tathā vācāṁ sādhutve durjano janaḥ/ / "por mais perfeita que fosse feita, como ser incensurável? sobre a virtude das palavras e sobre a das mulheres os homens são malvados".

6 – devyām api vaidehyāṁ sāpavādo yato janaḥ/ rakṣogṛhasthitir mūlam agniçuddhau tvaniścayaḥ//

7 – yadi punar iyaḥ kiṁ vadantī mahārājaṁ prati syandeta tataḥ kaṣṭaṁ syāt//

8 - alīkapaurāpavādadvignena rājñā nirvāsitāṁ [...] sītām āsannaprasavavedanām ekākinīm araṇye lakṣmaṇaḥ parityajya pratinivṛtta iti//

9 - bho bhoḥ paurajānapadāḥ/ iyam adhunā bhagavatībhyāṁ vasundharājāhnavībhyām evaṁ praśasyamānā mamārundhatyāḥ samarpitā pūrvaṁ ca bhagavatā vaiśvānareṇa nirṇītapuṇyajāritrā sabrahmakaiś ca devaiḥ saṁstutā sāvitrakulavadhūrdevayajanasambhavā sītādevī parigṛhmatām iti katham iha bhavanto manyante//

Referências bibliográficas

BHAVABHŪTI, *El último lance de Rāma*. Texto sânscrito, introdução e tradução de Juan Miguel de Mora. Notas de Marja Ludwika Jarocka. México: UNAM, 1984.

FONSECA, C. A. Articulations entre l'image et le récit dans l'Inde ancienne (sur la pièce *Uttararāmacaritam*, de Bhavabhūti). Classica, São Paulo, 13/14, p. 261-273, 2000/2001.

RÉSUMÉ: Cet exposé a pour but de présenter le dialogue entre le registre des images et celui du récit dans le cadre de la culture indienne par une brève étude de la pièce *Uttararāmacaritam* "Le dernier exploit de Rāma", de Bhavabhūti (VIII^e^. s. apr. J.-C.). Particulièrement curieuse en ce qui concerne la composition – elle fait penser à la mise en abîme – la pièce met en scène les derniers épisodes du poème épique *Rāmāyaṇa*, c'est-à-dire, les circonstances qui ont trait au baniment de Sītā, enceinte, la femme de Rāma, et à la rencontre de ses deux enfants, encore inconnus de lui. Ce qui rend très intéressante la dramatisation de cette situation est le fait que son auteur fait appel à des registres multiples de mise en scène les conjugant au statut récit/théâtre qui organise la pièce où tout se passe de manière oblique, transversale: les événements antérieurs les plus importants sont évoqués par des tableaux peints qui sont vus et "racontés" par les personnages; en plus, la rencontre du père et de ses enfants ainsi que l'accord final entre Rāma, son épouse Sītā e son frère Lakṣmaṇa ont lieu pendant la représentation d'une pièce de théâtre écrite et mise en scène par Vālmīki, qui est tout simplement l'auteur supposé du poème épique – dans une allusion assez évidente de la "théatralité" d'une certaine Vérité sur le caractère discutable de Rāma.

MOTS-CLÉS: Littérature sanscrite; théâtre sanscrit; Bhavabhūti; *Uttararāmacaritam*.

OUTROS TEMAS
SOBRE A ANTIGÜIDADE CLÁSSICA

Arquivos familiares e propriedade privada na Mesopotâmia Antiga

KATIA MARIA PAIM POZZER
Universidade Luterana do Brasil – ULBRA/RS

RESUMO: O presente artigo originou-se de nossa tese de doutorado em História, que teve por objeto os arquivos familiares de quatro grandes mercadores de Larsa: Amurrum-šemi, Ubar-Šamaš, Šēp-Sîn e Sîn-uselli, sob o reinado de Rīm-Sîn, entre 1793 e 1763 a.C. O artigo tem dois objetivos: em primeiro lugar a apresentação de uma nova metodologia para a análise de documentos epigráficos e, em segundo lugar, a demonstração da importância da complementaridade que pode haver entre história e arqueologia no estudo da organização do espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Mesopotâmia; urbanismo antigo; arquivos familiares; propriedade privada; Antigo Oriente Próximo; História Econômica.

O trabalho que apresentamos teve por objeto os arquivos familiares de mercadores de Larsa, sob o reinado de Rīm-Sîn, entre 1793 e 1763 a.C. Realizamos a reconstituição dos arquivos familiares de quatro grandes mercadores: Amurrum-šemi, Ubar-Šamaš, Šēp-Sîn e Sîn-uselli, pois nossa intenção era estudar os arquivos privados de personagens que tiveram um papel importante na vida econômica desse reino.

Trata-se de contratos de compra de bens imobiliários, de venda e de troca de escravos, de empréstimos de prata e de bens, de contratos de sociedades comerciais, de processos jurídicos, de cartas, etc. A maioria dessa documentação provém de escavações clandestinas antigas e encontra-se espalhada em inúmeras coleções, em diversos museus do mundo. O nosso trabalho só foi possível graças à sistemática de vários desses museus, de publicarem cópias dos tabletes cuneiformes de suas coleções. A partir desses catálogos realizamos o deciframento, a transliteração e a tradução dos textos.

Analisamos estes textos enquanto lotes de arquivos privados, isto é, eles foram reagrupados segundo sua relação a um mesmo dossiê pertencendo a um mesmo indivíduo que figura na documentação extraída de Larsa. Vimos que, além de sua classificação por tipo, o estudo de lotes permitiu uma melhor compreensão do funcionamento dessa sociedade, das relações entre as esferas econômicas e políticas, e também da história de alguns ricos mercadores e de suas famílias em um dos pólos urbanos mais importantes da Mesopotâmia da época paleo-babilônica (Postgate, 1995, p.22).

O presente artigo trata, exclusivamente, dos documentos relativos a compra, venda, troca e locação de imóveis, tanto urbanos como rurais. Em uma sociedade onde a economia

é baseada na agricultura irrigada, torna-se de fundamental importância o estudo sobre a propriedade de terras. A partir dessa constatação, propusemos-nos analisar a propriedade privada da terra na Mesopotâmia Antiga.

A questão da alienação de terras por parte de homens de negócio, representantes do setor privado da economia, é um objeto de estudo entre os historiadores. Um dos primeiros a tê-la aprofundado foi Matouš (1949, p.142-175 e 1950, p.11-67), em dois artigos já clássicos, que iniciaram o exame dos arquivos privados dos mercadores. Quase na mesma época, Leemans (1950a) publicava uma análise bastante completa sobre os mercadores paleo-babilônicos, que seria prolongada por seu estudo sobre o comércio exterior ao sul da Mesopotâmia (Leemans, 1960).

Mais recentemente, Charpin (1980) publicou um estudo sobre os documentos de Tell Sifr, no qual tratou, especificamente, da questão do método de reconstituição dos arquivos familiares, analisando conjuntamente compras imobiliárias, estudo este que teve agregado um novo ingrediente, depois das recentes escavações francesas (Huot, 1989 e 1991; Calvet, 1994) empreendidas em Larsa, a partir do início dos anos 80, pois esses trabalhos revelaram um urbanismo até então desconhecido: o de uma cidade composta de bairros sócio-profissionais distintos, onde o bairro residencial abrigava casas de mais de 800 m² de superfície (Huot, 1989, p.19-52).

A questão que nos colocamos, naquele momento, foi: o singular urbanismo de Larsa estaria relacionado com a política imobiliária dos mercadores?

Reconstituição dos arquivos

Apresentamos, a seguir, a tradução dos documentos mais significativos do arquivo de cada mercador tratando, especificamente, da compra, venda, troca ou locação de imóveis urbanos e rurais.

Os documentos apresentam um formulário jurídico padrão. Inicia-se com a descrição do imóvel, suas dimensões e localização; depois são nomeados os compradores e os vendedores, bem como a quantia e a forma de pagamento; finalizam com as cláusulas de irrevocabilidade e evicção, o juramento, seguido da lista das testemunhas, e a cláusula referente ao selo.

Os arquivos de Amurrum-šemi

Nº 1 (-/IX/RS 33)[1]

1 iku de pomar, ao lado do canal Nanna, o primeiro grande lado dá para Idiyatum e (o segundo) grande lado[2] dá para Lamma. Amurrum-šemi e Hunabatum, sua esposa compraram de Lipit-Ištar, pagaram 5 siclos de prata por seu preço à vista. No futuro, para sempre ele não reclamará, eles juraram pelo nome do rei. Diante de Lamma, Baliṭûm, Ilšu-ibbi, filho de Lapka, Sîn-gimlanni, filho de Lamma, Giš-ilî, filho de Sîn-illassu, Šamaš-hazir. O selo das testemunhas[3].

Nº 2 (20/VII/RS 37)

1 ubu 35 sar de um pomar plantado de palmeiras, ao lado do pomar de Ilî-iddinam, ao lado do pomar de Adaya e do pomar de Qurdum, pomar de Atanah-ilî. Amurrum-šemi e

Hubanatum, sua esposa compraram de Atanah-ilî, proprietário do pomar, pagaram 5 siclos de prata, à vista. Atanah-ilî.

Nº 3 (-/VI/RS 48)

[x] iku de um terreno inculto, ao lado de Ilî-iddinam, ao lado de Damqi-ilîšu, seu pequeno lado acima de Ipqu-Ba'u, seu pequeno lado abaixo de Amurrum-šemi. Amurrum-šemi comprou de Ipqu-Ba'u, (pagou) 5 5/6 siclos de prata por seu preço à vista. No futuro, no caso de reivindicação com relação ao seu campo Ipqu-Ba'u se responsabilizará, ele jurou em nome do rei. Hablum-ahi, Magirum, Warad-titurim, Sîn-yatum, Ilî-iddinam, Damqi-ilîšu. O selo das testemunhas.

Nº 4 (20/-/RS -)

15 sar de um pomar plantado de palmeiras, ao lado do pomar de Nūr-Enlil e ao lado de Amurrum-šemi. Amurrum-šemi e Hunabatum compraram de Awil-ilî, proprietário do pomar, pagaram 1 1/2 siclos de prata por seu preço à vista. No futuro, para sempre Awil-ilî não dirá: "é meu pomar"; ele jurou em nome do rei. Diante de Šumutahum, Ilî-bēl-aplim. O selo das testemunhas.

Nº 5 (sem data)

2 sar uma casa em ruínas, ao lado de Nūr-Šamaš e ao lado de Amurrum-šemi, filho de Ubayatum, seu (primeiro) pequeno lado dá para a grande rua, seu segundo pequeno lado dá para a rua de Nuriyatum, terreno de Saphum-liphur, Sîn-rimenni. Amurrum-šemi comprou de Saphum-liphur, ele pagou 2 1/2 siclos de prata por seu preço à vista. No futuro, ele não reclamará, ele jurou em nome do rei. Diante de Damiq-ilîšu, diante de Ilî-u-Šamaš, filho de [xx]-ilî, diante de Nuriyatum, filho de Ilî-iddinam, diante de Nūr-Šamaš, filho de Ahitu-[x], diante de Belanûm, filho de Ran-hum, diante de Zariqum, filho de Ekuia, diante de [xx]-Šamaš. Selo: Sîn-šaruh, filho de Ilî-kimti, servidor de Amurrum.

Os arquivos de Ubar-Šamaš

Nº 6 (4/XII/RS 32)

1 sar de um terreno nu (e de ruínas), terreno pertencente à Ṣamidi, Ubar-Šamaš ali construiu (uma casa). Até quando o rei habitar no futuro, Ubar-Šamaš habitará. No dia em que o rei entrar em Larsa[4] [...] Ṣamidi levará sua casa. Diante de Nurātum, filho de Ilî-išmeani, diante de Taribum, filho de Izabi, diante de Nurātum, filho de Ur-gamil, diante de Iddin-Šamaš, diante de Šamaš-kîma-ilîya, diante de Irībam-Sîn. O selo das testemunhas foi gravado. Selos: A1: Damgal, Sîn; B1: Enki, Damgal-nunna; B2: Nurātum, filho de Ilî-išmeani, servidor de Enki.

Nº 7 (10/III/RS 36)

2 iku 1 sar de um campo, ao lado de Ilam-arši, ao lado de Ašatûm, seu pequeno lado dá para o canal de Sianûm, seu segundo pequeno lado dá para o canal de Qûrdum, campo de Sîn-

iribam. Ubar-Šamaš comprou de Sîn-iribam, proprietário do campo, ele pagou-lhe 2 1/6 siclos 10 še de prata à vista. No futuro, o homem não transgridirá, eles juraram pelo nome de Ištar[5] e do rei Rīm-Sîn. Diante de Sîn-išmea, alto funcionário, diante de Sîn-išmeani, filho de Šumšunu, diante de Gamali, pastor, diante de Ubayatum, filho de Dān-ahî, diante de Ilumma, seu irmão, diante de Ur-dub-šenna, sacerdote, diante de Ilî-iddinam, filho de Šankigal, diante de Ilam-arši, filho de Tappûm, diante de Apil-Sîn, filho de Ilîtura, diante de Sîn-dilam, governador, diante de Abumwaqar, filho de Ae-hegal, diante de Tarībum, ferreiro, diante de Šumšunu, filho de Sîn-andulli, diante de Sîn-ašared, filho de Sîn-tayyar. O selo das testemunhas foi gravado. Selos: A1: [...]-um, [...]-abi, servidor de Sîn; A2: Ilumma, filho de Dān-ahî [...]; B1: servidor de ^{d}[...]-na, filho de Sîn-[...]; B2: Apûm, filho de [...]-li; B3: Ur-dub-šenna, filho de Sîn-lūmur, [servidor de] [...].

Nº 8 (10/IV/RS 36)

14 iku de um campo, ao lado do canal Sianûm, segundo lado do campo de Ilî-iddinam, seu pequeno lado dá para Tappûm, seu segundo pequeno lado dá para o campo de Muštal-Sîn, campo de Sîn-išmeani, filho de Šum-šunu e de Sîn-iddinam, filho de Hazirum. Ubar-Šamaš, filho de Šumi-ahiya comprou de Sîn-išmeani e Sîn-iddinam, ele deu-lhe 1/3 mina 5 2/3 siclos 20 še de prata à vista. No futuro, se o campo for objeto de uma reivindicação, Sîn-išmeani e Sîn-iddinam, seus reivindicadores não [...]. Eles juraram pelo nome de Sîn[6], Šamaš[7]. Diante de Enlil-ani, filho de Abe-[...], diante de Sîn-bûm, diante de Nusku-abu, filho de Ta-[x]-ahi, (linhas muito danificadas), diante de [x]-ni-anu, filho de Rimeani, diante de Sîn-[...], diante de Nidittum, (linhas muito danificadas), diante de Sîn-šamūh. O selo das testemunhas.

Nº 9 (20/V/RS 37)

31 sar de um pomar de palmeiras, lado longo vizinho do pomar de Anum-ilîšu e lado longo vizinho do pomar de Ubar-Šamaš, pomar de Iterum, Ubar-Šamaš comprou de Iterum, proprietário do pomar, ele versou 6 1/6 siclos 6 še de prata à vista. No futuro, para sempre, Iterum, cervejeiro reconhecerá à reivindicação do pomar; ele não dirá: é meu pomar; ele jurou pelo nome de Sîn e Šamaš e diante do rei Rīm-Sîn. Diante de Iddin-Ilabrat, cervejeiro, diante de Šamaš-tayyar, cervejeiro, diante de Qar-Amurrum, filho de Ahuwaqar, diante de Pudûm, diante de Bîtum-rabi, diante de Apil-Irra, jardineiro, diante de Ubar-Šamaš, ferreiro, diante de Ilî-turram, ferreiro, diante de Etēl-pî-Sîn, filho de Ṣilli-Šamaš, diante de Irībam-Sîn, diante de Awiyatum. O selo das testemunhas foi gravado. Selo: Ilî-turram, filho de Šugeštinanna.

Nº 10 (28/XII/RS 38)

2 iku 25 sar de um pomar de palmeiras, 3 iku 45 sar de um terreno inculto, seu primeiro lado contíguo ao terreno de Šamaš-illassu, seu segundo lado contíguo ao terreno de Ilî-iddinam, filho de Appâ e do barbeiro de Šamaš. Seu primeiro pequeno lado dá para Rabitum e Nūr-kabta, mensageiro, seu segundo pequeno lado dá para o canal Lumidudu, pomar de Apil-ilîšu, filho de Ahamarši. Ubar-Šamaš comprou de Apil-ilîšu, filho de Ahamarši, proprietário

do pomar, ele pagou-lhe 5/6 mina 1 siclo de prata à vista. No futuro, para sempre Apil-ilîšu reconhecerá à reivindicação do pomar, ele não dirá: é meu pomar; ele não voltará atrás. Ele jurou pelo nome de Sîn, Šamaš e do rei Rīm-Sîn. Diante de Amurrum-magir, atleta, diante de Ibbi-Sîn, filho de Pidudûm, diante de Ilšu-naṣir, taberneiro, diante de Šēp-Sîn, lavadeiro, diante de Šamayatum, mensageiro, diante de Aliwaqrum, sacerdote de Nanaya, diante de Ibalûṭ, escriba, diante de Dumuqum, escriba. O selo das testemunhas e seu selo foram postos.

Nº 11 (-/IV/RS 40)

1 iku 20 sar de um pomar (de palmeiras), ao lado do pomar de Ṭa-Adad-[...] e ao lado do pomar de Šalūšu, governador civil, pomar de Ubar-Šamaš, 12 iku 20 sar de terreno nu à beira do canal Babalum, ao lado do deus Šamaš, ao lado de Sîn-magir, barbeiro de Šamaš e ao lado de Ilî-aršum, pomar de Ilî-iddinam, filho de Iddin-Šamaš, Ilî-iddinam deu (em troca) à Ubar-Šamaš. Eles permutaram os pomares um com o outro, no caso de reivindicação eles serão responsáveis um em relação ao outro. No futuro, para sempre, um não reivindicará contra o outro, eles juraram pelo nome de Sîn, Šamaš, o rei Rīm-Sîn. Diante de Waya-haia, filho de Ipqu-Anûm, diante de [...]. O selo das testemunhas.

Nº 12 (30/XI/RS 44)

1 sar de um terreno construído, ao lado do terreno de Nanna-mansum e ao lado do terreno de Ubar-Šamaš, (na) rua de Šamaš-muballiṭ, chefe de mercadores, propriedade de Ubar-Šamaš, à Ṣilli-Irra, seus filhos e sua esposa, ele o devolveu, por causa do decreto real e ele deu-lhe 5 1/2 siclos de prata como compensação. No futuro, para sempre Ubar-Šamaš reconhecerá à reivindicação da casa, ele não dirá: é minha casa; ele jurou em nome do rei Rīm-Sîn. Diante de Ilam-eriš, filho de Arwû, diante de Ilšu-naṣir, filho de Sîn-šemi, diante de Ninsianna-palil, filho de Gunī, diante de Ipqu-Ištar, chefe de bairro, diante de Nabi-ilîšu, filho de Amurrum-malik, diante de Ubar-Šamaš, lapidador, diante de Ibbi-Adad, artesão, diante de Namra-šarûr, filho de Ur-ninsianna, diante de Sîn-Ilum, filho de Irībam-Sîn, diante de Šamaš-liwîr, lapidador, diante de Sîn-ašared, lapidador, diante de Dumuqum, escriba, diante de Amurrum-malik, homem de negócios, filho de Nūratum, diante de Ur-nisaba, diante de Ṣalilum, escriba. O selo das testemunhas. Selos: A1; Nabi-ilîšu, filho de Amurrum-malik, servidor de Amurrum; A2: Ur-nisaba, e filho de Šubula-qarrad; B1: servidor de Haya, Nisaba; A3: Ipqu-Adad, filho de Iddin-Nanaya, servidor de Lugal-[x]; A4: Il-[šu-na]-⌜ṣir⌝, filho de Sîn-šemi, servidor de Nergal.

Nº 13 (26/III/RS 49)

3 iku de um terreno inculto, pomar, ao lado do pomar de Awîl-Adad e Lipit-Ištar, Ubar-Šamaš comprou de Awîl-Adad e Lipit-Ištar, seu irmão, proprietários do terreno inculto, ele pagou-lhes 10 1/4 siclos de prata por seu preço à vista. No futuro, para sempre Awîl-Adad e Lipit-Ištar reconhecerão à reivindicação do terreno inculto, eles não dirão: é [meu] terreno inculto; eles não voltarão atrás. Eles juraram pelo nome de Sîn, Šamaš e do rei Rīm-Sîn. Diante de Šamaš-rabi, guarda noturno, diante de Samsî-Enlil, diante de Ištar-Ilum, filho de Ilî-iddinam, diante de Iddiyatum, ourives, diante de Šamaš-kîma-ilîya, diante de Dumuqum.

Seu selo foi gravado e o selo das testemunhas foi gravado. Selos: A1: Iddiyatum, filho de Sîn-rimenni; B1: servidor de Ilabrat; A2: [Awîl-Adad][8], filho de Sîn-muballiṭ, servidor [Adad].

Nº 14 (15/IX/RS 49)

10 iku 4 sar de um pomar de palmeiras, ao lado de Lipit-Ištar, ao segundo lado de Awîl-Adad, ourives, seu pequeno lado dá para um campo inundável de Ubar-Šamaš, seu segundo pequeno lado dá para o canal Mêkubi, pomar de Lipit-Ištar, ourives, Ubar-Šamaš comprou de Lipit-Ištar, proprietário do pomar, pagou-lhe 19 siclos 25 še de prata à vista. No futuro, para sempre ele reconhecerá a reivindicação, ele não dirá: é meu pomar, ele jurou em nome do rei. Diante de Awîl-Adad, filho de Sîn-muballiṭ, ourives, diante de Ahum-waqar, filho de Nūr-ilîšu, diante de Awîl-ilî, filho de Tabbaya, ourives, diante de Sîn-imguranni, filho de Sîn-adah, diante de Taribum, filho de Abi-ilî, diante de Ilî-turram, filho de Šu-geštinanna, diante de Ur-nisaba, filho de Šubula-qarrad, diante de Sîn-rimenni, filho de Kanakrahum, diante de Nūr-kabta, filho de Apil-ilîšu, diante de Warad-nannadi, filho de Ṣilli-šamaš. O selo das testemunhas. Selos: A1: Awîl-Adad, filho de Sîn-muballiṭ, servidor de Adad; B1: Ur-nisaba, filho de Šubula-qarrad, servidor de Haya.

Nº 15 (-/VIII/RS -)

[...] sar de um pomar valendo 2 1/3 siclos, um terreno inculto (de) 5 sar valendo 11 2/3 siclos, ao lado de Waya-hâ-[x], ao lado de Saniqum, sacerdote de Šamaš, seu primeiro pequeno lado dá para a rua de Sîn-i[...], seu segundo pequeno lado dá para o campo de Šamaš, o campo inculto e o pomar de Amurrum-muballiṭ e Lipit-Ištar, seu irmão. Ubar-Šamaš comprou de Amurrum-muballiṭ e Lipit-Ištar o campo inculto e o pomar, ele deu-lhe 13 2/3 siclos de prata por seu preço à vista. No futuro, para sempre ele não reclamará, Amurrum-mubaliṭ e Lipit-Ištar não dirão: é meu campo inculto e meu pomar. Diante de Taribum, diante de Ilî-turram, diante de Sîn-imgurranni, (2 linhas muito danificadas), [...] Sîn-šamala, [...] Ištar-qibi-Sîn, [...] Ibaluṭ, escriba, [...]-ni, artesão do metal, [...] Šamaš-kîma-ilîya, [...]-til-[x], [...] Šarrum-El-waya. Selo: Ur-dingir-[...]-ni, filho de ^{d}[...].

Os arquivos de Šēp-Sîn

Nº 16 (-/-/RS 47)

[18] iku [de um campo], ao lado do campo de Ahūm, segundo lado de Ṣilli-Sîn, seu pequeno lado dá sobre o esamum[9], seu segundo pequeno lado dá sobre Šēp-Sîn, homem de negócios, irmão de Nawirum. Campo de Ubar-Ninurta e Warad-nisanum, Sîn-bēl-aplim e Šēp-Sîn compraram à Ubar-Ninurta e Warad-nisanum, os proprietários do campo. Eles deixaram 18 iku de campo como restante e eles pagaram 12 siclos de prata à vista. No futuro, para sempre, eles não reclamarão, Eles não mudarão (de opinião). Eles juraram pelo nome de Sîn, Šamaš e do rei Rīm-Sîn. Diante Šamaš-napalti, diante Sîn-magir, diante Šamaš-îm-matim,

diante Munawwirum, diante Ahūm, diante Ahūyatum, diante Layalum, diante Iddin-Sîn, diante Sîn-magir, diante Ipquša, diante Šamaš-abi, diante Luštammar, diante Sîn-iddinam, diante Warad-sikani, diante Tar-ilî, diante Sîn-iddinam.

Nº 17 (-/IV/RS 47)

6 iku de um campo nu, ao lado do campo de Ṣilli-Sîn; segundo lado de Warad-nisanum, seu pequeno lado dá sobre o esamum de Kalbanānum, campo de Šamaš-napalti. Sîn-bēl-aplim e Šēp-Sîn compraram de Šamaš-napalti, o proprietário do campo. Eles pagaram 11 2/3 siclos de prata à vista. Contra uma reivindicação do campo Šamaš-napalti se oporá, a reivindicação do campo ele não [...], na cidade de Abūm. 6 iku de um campo em um campo de alimentos na porta da cidade[10] [...]. No futuro, para sempre, ele não reclamará, ele não o trocará. Eles juraram par le nome de Sîn, Šamaš e do rei Rīm-Sîn. Diante Sîn-magir, diante Munawwirum, diante Šamaš-īn-matim, diante Ahūm, diante Ahūyatum, diante Šamaš-abi, diante Ipqūtum, diante Layalum, diante Taribum, diante Aplūm, Ipquša, diante Ali-waqrum, diante Sîn-iddinam. Selos: Ahūm, filho de Kalūmum, servidor de Lugalgudua; Sîn-magir, filho de Sinatum, servidor de Ninsianna; Šamaš-napalti, filho de Ilumma, servidor de Amurrum.

Nº 18 (5/XII/RS 55)

Com relação à casa que Šēp-Sîn comprou de Sîn-eriš, un servidor de seu pai. Sîn-eriš a reivindicou e disse o seguinte: "a prata não foi completamente versada". Eles foram encontrar Ubar-Šamaš, ele os enviou ao templo de Nin-marki[11]. Os juízes do templo de Nin-marki deram-lhes uma sentença, eles liberaram Šēp-Sîn por causa do juramento para o deus. Šēp-Sîn tomou o documento selado da casa que ele comprou e ele jurou assim: "segundo o conteúdo deste tablete selado, eu dei a prata completa, não resta nada em débito para mim". Diante Ilšu-ibbišu, juiz, diante Sîn-Šarrum, juiz, Warad-zîbnum, tenente, Manûm, governador, Anapani-ilî, jardineiro, Ahuwaqar, guarda, Ubar-Šamaš, Sîn-eriš, escriba. Selos: Sîn-Šarrum, filho de Musaya, servidor de Išum; Ilšu-ibbišu, filho de Ahu-[x].

Os arquivos de Sîn-uselli

Nº 19 (16/VIII/RS 38)

1 1/3 sar de um *rugbu*[12], ao lado da casa de Sîn-tukulti (e) ao lado da casa de Gimillum, Sîn-uselli comprou de Šēp-Sîn, filho de Iddin-Sîn. Ele pagou 14 1/2 siclos de prata à vista. À reivindicação de sua propriedade ele responderá. No futuro, ele não reclamará. Ele jurou pelo nome do rei. Diante Ilšu-bani, Sîn-ublam, Ikun-pîša, perfumista, Lalâ, filho de Pur-Sîn, Šumi-abiya, filho de Sîn-erībam, Šēp-Sîn, filho de Kubia, Lu-sanga-ukkin, perfumista, Ilum-pîša, filho de Imgur-Sîn, Silili, barbeiro, Sîn-eriš, filho de Zaziya, Nūr-ilîšu, lapidador, Šumum-libši, oficial da administração. As testemunhas. Selo: Šēp-Sîn, filho de Iddin-Sîn.

Nº 20 (sem data)

[x] iku de um pomar, ao lado de [x], ao lado do canal Kur-[...], pomar de Sîn-uselli e de Lipit-Ištar, seu irmão. Balālum comprou de Sîn-uselli e Lipit-Ištar, seu irmão, proprietários do pomar, ele versou-lhe [x] siclos de prata à vista. No futuro, para sempre, eles não dirão: é meu pomar; eles juraram pelo nome do rei. [...] Diante [x], filho de Sîn-abum.

A política imobiliária dos mercadores

À luz dessas novas descobertas, observamos o que as fontes escritas nos revelaram a propósito das compras e das vendas de terrenos de natureza diversa, tais quais eles foram negociados por certos mercadores de Larsa, na segunda metade do reinado de Rīm-Sîn, período sobre o qual a documentação faz-se mais rara e a história, mais obscura.

No espaço deste artigo, nós nos limitaremos à análise dos documentos relacionados à questão da localização das propriedades e dos tipos de terrenos negociados.

Amurrum-šemi

Apesar do número limitado de documentos pertencentes aos arquivos de Amurrum-šemi, é possível emitirem-se algumas considerações a respeito desses escritos. Os textos dos quais dispusemos para este estudo contemplam um período de vinte anos.

Segundo Stone (1987, p.63), que escavou no sítio arqueológico de Nippur, alguns dos textos ali encontrados teriam pertencido a estrangeiros que moravam na cidade, tais como o grupo de textos de propriedade do mercador Amurrum-šemi. A autora fundamenta sua afirmação na análise prosopográfica e filológica dos documentos e sugere que os terrenos comprados e trocados através desses contratos não se encontravam em Nippur, mas em uma outra cidade. Isso vem reforçar nossa hipótese que esse Amurrum-šemi seria o mesmo que estava presente nos textos de H. Limet (1989) e que morava em Larsa, ou em seus arredores, tendo-se mudado para Nippur após a conquista do reino de Larsa por Hammu-rabi em 1762 a.C.

Inicialmente, o Quadro 1 mostra que, em seus contratos de compra de terrenos, Amurrum-šemi sempre era o comprador, e que, na maioria dos casos, os imóveis consistiam em terrenos cultiváveis ou em pomares. Várias vezes, Amurrum-šemi comprava parcelas contíguas a terrenos que já lhe pertenciam, com o fim de aumentar suas propriedades, conforme ilustram os textos Nº 3, datado do mês Ulûlu do ano RS 48, Nº 4 e Nº 5. Notamos que, segundo o contrato Nº 1, datado do mês Nisânu do ano RS 33, Amurrum-šemi adquiriu um pomar limítrofe de um canal, o que se reveste de grande importância no quadro da agricultura irrigada praticada na época.

Outro aspecto que gostaríamos de analisar se refere à menção que é feita a mulheres nessa série de documentos. Enquanto proprietárias, elas são pouco numerosas nos textos, mas sabe-se que existia uma certa tradição que assegurava às mulheres uma participação econômica na vida social (Glassner, 1995, p.12-16). De fato, a mulher de Amurrum-šemi, Hunabatum, aparece como compradora, no mesmo nível que o marido, em três contratos, a saber, Nº 1 (IX/RS 33), Nº 2 (VII/RS 37) e Nº 4 (RS-). É interessante notar-se que, na linha

QUADRO 1
AMURRUM-ŠEMI

TEXTO	DATA	TIPO DE CONTRATO	NATUREZA DO TERRENO	NOME DO VENDEDOR	VIZINHANÇA
Nº 1	-/IX/RS 33	compra	pomar	Lipit-Ištar	riacho Nanna, Idiyatum e Lamma
Nº 2	20/VII/RS 37	compra	pomar plantado de palmeiras	Atanah-ilî	Ilî-iddinam, Adaya, Qûrdum
Nº 3	-/VI/RS 48	compra	terreno inculto	Ipqu-Ba'u	Ilî-iddinam, Damqi-ilîšu, Ipqu-Ba'u e Amurrum-šemi
Nº 4	20/-/RS -	compra	pomar plantado de palmeiras	Awîl-ilî	Nūr-Enlil e Amurrum-šemi
Nº 5	sem data	compra	casa em ruínas	Saphum-liphur, Sîn-rimenni	Nūr-Šamaš, Amurrum-šemi, filho de Ubayatum, a grande rua, a rua de Nuriyatum

8 do texto Nº 1, o verbo comprar está no plural: in-ši-šám-meš, atestando a existência de dois compradores, assim como a sua equiparação jurídica.

Há, também, referência a um certo Amurrum-šemi na documentação proveniente de Nippur, conhecido através dos textos publicados por Stone (1987), que foram objeto de estudo de Charpin (1989b, p.97-112), no qual este autor situa os arquivos de Amurrum-šemi entre os anos Rīm-Sîn 37 e Samsu-iluna 7 e conclui que esses arquivos foram redigidos, do ponto de vista da tipologia, segundo a tradição de Larsa e que, então, Amurrum-šemi teria habitado uma cidade próxima de Larsa e não de Nippur, como Stone havia afirmado. É interessante notar-se que o texto mais recente publicado por H. Limet é datado de RS 51 e que o texto mais antigo encontrado em Nippur é de RS 59, isto é, é possível que Amurrum-šemi tenha vivido em ambas as cidades. Pode-se supor que ele tenha residido nos arredores de Larsa até a conquista por Hammu-rabi em 1762 a.C. e que, depois dessa data, se tenha estabelecido em Nippur[13] (Charpin, 1989b, p.112). Contudo, não podendo descartar a possibilidade de um homônimo, não é possível darmos uma resposta definitiva sobre o assunto. Do ponto de vista cronológico, pode tratar-se da mesma pessoa: o texto mais antigo que menciona o nome de Amurrum-šemi é Nº 1 (IX/RS 33) e o mais recente, SAOC 44, 26 (VI/Si7), representando um intervalo de 47 anos, o qual parece possível de corresponder à duração de uma vida economicamente ativa na época.

Observamos que as atividades imobiliárias de Amurrum-šemi referiam-se somente a terrenos rurais, cultiváveis, já que nenhuma menção é feita à compra ou à troca de terrenos com construções. Isso dever-se-ia ao fato de que Amurrum-šemi não habitava a cidade de Larsa, mas uma cidade próxima, como propôs Charpin (1989b, p.111-112) em sua análise sobre esses textos? Admitindo-se que se tratava do mesmo indivíduo, podemos supor que Amurrum-šemi não morava, nessa época, nem em Larsa, nem em Nippur, uma vez que estes últimos textos pertencem à tradição jurídica de Larsa. Note-se que as compras efetuadas por esse mercador em Nippur referiam-se a terrenos com casas em ruínas, situados em espaço urbano, que poderiam servir-lhe de refúgio nos momentos de agitação política que a região de Larsa conheceu por volta do ano Samsu-iluna 9 (1741 a.C.).

Ubar-Šamaš

O mercador Ubar-Šamaš aparece como o comprador em todos os contratos imobiliários por ele estabelecidos: efetivamente, não possuímos nenhum texto indicando que ele tenha vendido bens imobiliários, contrariamente aos contratos sobre escravos, por exemplo. A metade das compras de Ubar-Šamaš referiam-se a um contexto urbano, pois diziam respeito a terrenos com edificações (é-dù-a), a terrenos baldios (kislah) e a terrenos com casas em ruínas (é-ki-šub-ba).

Fizemos a aproximação entre vários desses textos com a finalidade de compreendermos qual seria a política imobiliária desse mercador. Para isso, estabelecemos o quadro a seguir, que permite uma melhor sistematização das informações contidas nos textos.

O texto N° 15 (RS -) registra que Ubar-Šamaš comprou um pomar e um terreno inculto contíguos a propriedades do templo do deus Šamaš, que era o protetor da cidade de Larsa.

Van de Mieroop (1992, p.81), em seu estudo sobre a cidade de Ur, precisa que os templos possuíam bens muito diversos:

> ... eles possuíam terras dentro e fora da cidade, eles estavam envolvidos com a agricultura, a criação de animais, controlavam os pântanos próximos de Ur, tinham influência no comércio, e utilizavam seus tesouros com o objetivo de obter lucro.

Contudo, esse autor afirma que a influência que os templos tinham sobre a economia diminuiu partir da metade do reinado de Rīm-Sîn, e isso em proveito de empreendedores privados. Podemos dizer que tal situação é igualmente válida para Larsa, pois, de acordo com nossos textos, o templo de Šamaš, assim como o de Sîn, possuía terras de naturezas diversas, podendo servir a diferentes atividades.

No texto de N° 15 encontra-se a forma-padrão de que fala Gelb (1979, p.5) quando escreve:

QUADRO 2
UBAR-ŠAMAŠ

TEXTO	DATA	TIPO DE CONTRATO	NATUREZA DO TERRENO	NOME DO VENDEDOR	VIZINHANÇA
Nº 6	4/XII/RS 32	compra	terreno nu	Ṣamidi	-
Nº 7	10/III/RS 36	locação	campo	Sîn-iribam	Ilam-arši, Ašatûm, canal Sianûm e canal Qûrdum
Nº 8	10/IV/RS 36	compra	campo	Sîn-išmeani, filho de Šum-šunu e Sîn-iddinam, filho de Hazirum	Canal Sianûm, Ilî-iddinam, Tappûm e Muštal-Sîn
Nº 9	20/V/RS 37	compra	pomar de palmeiras	Iterum	Anum-ilîšu e Ubar-Šamaš
Nº 10	28/XII/RS 38	compra	pomar de palmeiras e terreno inculto	Apil-ilîšu, filho de Ahamarši	Šamaš-illassu, Ilî-iddinam, Rabitum e Nūr-Kabta e o canal Lumidudu
Nº 11	-/IV/RS 40	troca	pomar de palmeiras e terreno nu	Ilî-iddinam, filho de Iddin-Šamaš	Ṭa-Adad-[...], Šallurum e o canal Babâ-lum, Šamaš, Sîn-magir, Ilî-aršum
Nº 12	30/XI/RS 44	devolução após mišarum	terreno construído	Ṣilli-Irra, seu filho e sua esposa	Nanna-mansum, Ubar-Šamaš e (na) rua de Šamaš-muballiṭ
Nº 13	26/III/RS 49	compra	terreno inculto e pomar	Awîl-Adad e Lipit-Ištar, seu irmão	Awîl-Adad e Lipit-Ištar
Nº 14	15/XI/RS 49	compra	pomar de palmeiras	Lipit-Ištar	Lipit-Ištar, Awîl-Adad, Ubar-Šamaš e o canal Mêkubi
Nº 15	-/VIII/RS -	compra	pomar de palmeiras e terreno inculto	Amurrum-muballiṭ e Lipit-Ištar, seu irmão	Waya-hâ, Saniqum, a rua de Sîn-i[...] e Šamaš

> O termo padrão para propriedades públicas do palácio é é-gal, 'palácio', para a propriedade do templo é é-ND, 'propriedade do templo do deus ND.

A diferença é que aqui o termo "é" é substituído pela denominação dos diversos tipos de terrenos, a saber, a-šà ND, kiri$_6$ ND e giš-kiri$_6$ ND respectivamente. Nesse texto, trata-se de propriedade do deus Šamaš, situadas na cidade de Larsa. Segundo Renger (1979, p.251-252), a dimensão da propriedade de um templo estava ligada, em particular, à posição que o deus ocupava na teogonia da cidade, podendo-se supor que as que pertenciam ao templo de Šamaš eram as mais importantes, pois este deus estava no topo do panteão divino da cidade de Larsa, sem podermos, contudo, estimar a extensão dessas propriedades.

Sublinhamos também que vários desses terrenos comprados por Ubar-Šamaš eram contíguos a canais, tais como o campo justaposto ao canal Sianûm, descrito no texto Nº 8 (RS 36), o pomar de tâmaras e o terreno inculto que dava sobre o canal Lumidudu, de Nº 10 (RS 38), e o pomar de tâmaras contíguo ao canal Mêkubi, em Nº 14 (RS 49). Encontram-se, ainda, nomes de canais no contrato estabelecido por Ubar-Šamaš em RS 36 (Nº 7), onde é dito que os canais Sianûm e Qûrdum delimitavam o campo alugado. Vê-se então que todos esses terrenos limítrofes de um canal, em se tratando de áreas plantados ou cultiváveis, eram mais valorizados, uma vez que, como já mencionamos, praticava-se a agricultura irrigada. Mais ainda, os canais e os campos inundáveis constituíam uma importante fonte natural de peixe e junco, o primeiro servindo para a alimentação e o segundo, juntamente com o betume, sendo utilizados na construção de casas.

Percebemos, por outro lado, que o mercador Ubar-Šamaš comprou, por duas vezes, terrenos contíguos a propriedades que já lhe pertenciam, como mostram os contratos Nº 9 (RS 37) e Nº 14 (RS 49). Apesar de poucos exemplos, acreditamos que Ubar-Šamaš procedia, freqüentemente, a esse tipo de operação, a fim de aumentar suas propriedades. Assim, o contrato Nº 12 (RS 44) o forçava a devolver[14] um terreno com edificações a seus antigos proprietários, sendo contíguo a uma propriedade sua, havendo, ainda, o acréscimo de uma soma em prata como forma de compensação. Isso ocorreu após a proclamação do édito real[15] de Rīm-Sîn, datado, provavelmente, do ano 41 do reinado do soberano.

Quanto ao texto Nº 6 (4/XII/RS 32), nele Ubar-Šamaš aparece determinando uma espécie de aluguel para um terreno com casas em ruínas pertencente a Ṣamidi. A duração do contrato limitava-se ao retorno do rei Rīm-Sîn à cidade de Larsa. Lê-se, também, que Ubar-Šamaš ali havia construído uma casa.

Por ser Larsa um reino bicéfalo em razão de suas duas capitais, Larsa e Maškan-šapir, pensamos que, no ano 32 (o ano do texto Nº 6), Rīm-Sîn não habitava essa primeira cidade, mas Maškan-šapir. Contudo, o rei teve de retornar a Larsa durante o ano 36, provavelmente por causa da invasão do território pelas tropas babilônicas, ocasião na qual Hammu-rabi conquistou, por um período efêmero as cidades de Isin e de Uruk. Isso representava uma forte ameaça para a unidade do reino, pois Uruk situava-se a apenas 25km da capital Larsa.

O texto Nº 12 (30/XI/RS 44) assinala que Ubar-Šamaš comprou um sar de um terreno com casas em ruínas de Ṣilli-Irra e dos filhos deste, Ahūm e Apil-ilîšu. Sua localização indica que esse terreno seria uma parcela de uma propriedade de Ṣilli-Irra, vizinha de um

terreno pertencente a Šumi-ahiya, o qual é nomeado, na linha 10 do texto Nº 8, como pai de Ubar-Šamaš.

Os textos Nº 13 (26/III/RS 49) e Nº 14 (15/IX/RS 49) ensinam-nos que Ubar-Šamaš comprou, com alguns meses de intervalo, dois terrenos pertencentes a uma mesma família, mais precisamente aos irmãos Awîl-Adad e Lipit-Ištar. Supomos que Ubar-Šamaš tenha desejado aumentar a dimensão do primeiro terreno, uma vez que o segundo lhe era contíguo. Acrescentamos ainda que este segundo terreno permaneceu limítrofe à propriedade dos dois irmãos.

Ubar-Šamaš efetuou, por outro lado, uma troca com um certo Ilî-iddinam. De fato, o texto Nº 11 diz-nos que o mercador trocou uma parcela de 1 iku 20 sar de um pomar por 12 iku 20 sar de um terreno baldio, propriedade de Ilî-iddinam e limítrofe do canal Babâlum. Nesse negócio, Ubar-Šamaš obteve um importante lucro, pois a diferença era de 11 iku a seu favor.

Šēp-Sîn

Ainda que os arquivos privados do mercador Šēp-Sîn indiquem que as compras imobiliárias não tenham sido sua atividade principal, analisaremos aqui os poucos contratos que ele estabeleceu neste domínio, os quais se encontram descritos no quadro a seguir.

QUADRO 3
ŠĒP-SÎN

TEXTO	DATA	TIPO DE CONTRATO	NATUREZA DO TERRENO	NOME DO VENDEDOR	VIZINHANÇA
Nº 16	-/-/RS 47	compra	campo	Ubar-Ninurta e Warad-Nisanum	Ahum, Ṣilli-Sîn, esamum e Šēp-Sîn
Nº 17	-/IV/RS 47	compra	campo nu	Šamaš-napalti	Ṣilli-Sîn, Warad-Nisanum e o esamum
Nº 18	5/XII/RS 55	processo	casa	Sîn-eriš	-

O mercador Šēp-Sîn realizou apenas duas compras de terrenos, documentadas pelos textos Nº 16 (-/RS 47) e Nº 17 (IV/RS 47), os quais, certamente, referem alguns indivíduos comuns a ambos os textos. Contudo, não temos a certeza de que as duas pessoas com o nome de Šēp-Sîn em Nº 16 fossem o mesmo homem. Šēp-Sîn, o vizinho, é mencionado enquanto mercador e irmão de Nawirum, sendo que esta última qualidade Šēp-Sîn, o comprador no texto, não possui.

Nos dois contratos, Šēp-Sîn e Sîn-bēl-aplim são os compradores; encontram-se aqui numerosas testemunhas comuns, e a descrição da localização dos terrenos leva a pensar que eles eram muito próximos um do outro, como traduz o esquema abaixo:

Ahūm

esamum	N° 16	Šēp-Sîn
	Ṣilli-Sîn	
esamum	N° 17	

Warad-Nisanum

É provável que os dois terrenos fossem ambos do mesmo tipo, pois N° 17 refere um terreno inculto, e N° 16 menciona o termo a-šà (campo cultivável) logo antes da quebra do tablete. Jean (1930, p.194, texto n° 102) havia compreendido a palavra esamum do texto TCL X, 117, presente na linha 7, como um toponímio. Esse documento de troca de terrenos, datado do ano RS 58, foi estabelecido entre um indivíduo chamado Dudû e outro de nome Ṣilli-Sîn, que recebeu um campo dentro do esamum. Talvez se tratasse do mesmo Ṣilli-Sîn, com o nome esamum servindo então para designar um tipo de terreno particular.

Sîn-uselli

O mercador Sîn-uselli, muito presente na documentação da época, realizou poucos negócios no domínio imobiliário, dedicando-se sobretudo ao comércio de mercadorias com as cidades situadas ao norte de Larsa, bem como aos empréstimos de prata.

QUADRO 4
SÎN-USELLI

TEXTO	DATA	TIPO DE CONTRATO	NATUREZA DO TERRENO	NOME DO VENDEDOR	VIZINHANÇA
N° 19	16/VIII/RS 38	compra	rugbû	Šēp-Sîn	Sîn-tukulti, Gimillum
N° 20	sem data	compra	pomar	Sîn-uselli e Lipit-Ištar, seu irmão	canal Kur-[...]

N° 19 é um contrato através do qual Sîn-uselli comprava um terreno do tipo rugbû de Šēp-Sîn, filho de Iddin-Sîn, cujo selo está impresso no tablete. Charpin (1980a, p.21-23 e 59), que estudou esse texto, diz que ele provém da cidade de Ur, para tanto fundando-se na antroponimia. Contudo, essa constatação não nos impede de classificá-lo como parte dos arquivos do mercador Sîn-uselli de Larsa, pois este poderia muito bem ter sido proprietário de bens imobiliários fora dessa cidade. Já o contrato N° 20, cuja data se perdeu, estipula que Sîn-uselli e seu irmão Lipit-Ištar teriam vendido um pomar a um certo Balālum. Apoiando-

se nos dados de outros contratos concernentes Balālum, Leemans (1954b, p.7), que os publicou, situa esse texto na época de Rīm-Sîn.

Conclusão

Observamos que as atividades imobiliárias de Amurrum-šemi, em Larsa, se referiam somente a terrenos rurais e cultiváveis, pois não são mencionados nem compra, nem troca de terrenos construídos e que, em Nippur, esse tipo de aquisição dizia respeito a locais de casas em ruínas, situando-se, pois, em espaço urbano.

O mercador Ubar-Šamaš é o comprador em todos os contratos imobiliários que estabeleceu. Efetivamente não temos texto algum indicando que ele vendeu bens imobiliários, contrariamente aos contratos tratando sobre escravos, por exemplo. A metade de suas compras se referiam a um contexto urbano, pois que se tratava de terrenos construídos (é-dù-a), de terrenos nus (kislah) e de locais de casas em ruínas (é-ki-šub-ba).

Já os homens de negócio Šēp-Sîn e Sîn-uselli não fizeram da compra de bens imobiliários a sua principal atividade econômica. Mas podemos dizer que eles adquiriram parcelas de terras próximas as suas propriedades, a maioria consistindo em domínios cultiváveis como campos e pomares.

Vemos que estes documentos aparecem como um belo exemplo da profunda herança que a burocracia suméria transmitiu para a administração da época paleo-babilônica, com seu desejo de tudo transcrever, dando assim à escrita uma dimensão proeminente: perpetuar a palavra e legar arquivos bem documentados às gerações futuras.

Podemos, assim, concluir, que Amurrum-šemi e Ubar-Šamaš realizaram importantes compras imobiliárias em Larsa. O primeiro adquiriu, sobretudo, parcelas de terras cultiváveis, dentre as quais várias limítrofes às suas propriedades, ampliando assim seus domínios em vários metros quadrados. O mercador Ubar-Šamaš comprou não somente um grande número de terrenos cultiváveis, mas também parcelas de terras situadas em zona urbana, procurando, aparentemente, aumentar suas propriedades. Essa prática, mais que um desejo particular às camadas mais abastadas da sociedade, consistia, talvez, em uma política imobiliária corrente na época, como explica Charpin (no prelo, p.12):

> Estas famílias de mercadores haviam manifestamente conhecido um enriquecimento particularmente rápido durante o reinado de Warad-Sîn e a primeira metade do de Rîm-Sîn: a construção de uma bela "propriedade particular" era o símbolo social de seu sucesso.

A hipótese da existência dessa política foi corroborada pelos resultados das últimas escavações empreendidas pela equipe francesa dirigida por J.-L. Huot, no sítio de Senkereh, onde se descobriu uma cidade dotada de um modelo urbano particular, composto de bairros sócio-profissionais distintos, dentre os quais um bairro residencial que abrigava grandes moradias.

O primeiro relato sobre o sítio arqueológico de Larsa foi escrito por W. K. Loftus, que realizou uma sondagem em 1854. Em 1903, Larsa foi o objeto de uma exploração

conduzida por W. Andrae, que descobriria o sítio de Kisurra no mesmo ano. A primeira escavação regular aconteceu somente em 1933, sob a direção de Parrot (1933, p.175-182). André Parrot, em seu relato, deplora as pilhagens que devastaram o sítio durante o ano de 1931, explicitando que infelizmente se tratava de uma prática de longa data, como ele pode constatar de acordo com os objetos comercializados nos mercados de antigüidades.

Foi somente em 1967 que Parrot pode retornar ao sítio e empreender novas escavações (2a. campanha em janeiro, 3a. campanha em dezembro). Em seguida, as escavações vão encontrar uma certa regularidade, pois entre dezembro de 1969 e janeiro de 1970 houve a 4a. campanha e em outubro/dezembro de 1970 a 5a, as duas empreendidas por Margueron (1980-1983, p.500), que nos descreve assim o sítio ocupando hoje uma superfície de 190 ha:

> O tell de Senkereh (Sinkara) se estende em uma zona atualmente desértica do Iraque meridional, a uns vinte km à leste de Uruk e a uns quarenta ao norte de Ur. O Eufrates corre atualmente muito mais ao sul, próximo de Ur; mas pesquisas conduzidas recentemente sobre o terreno e o estudo de textos mostram que a cidade de Larsa encontrava-se sobre a antiga rede de águas do Eufrates, que não possui nenhuma relação com o atual.

As escavações prosseguiram sob a direção de Huot (1996), e elas produziram vários relatórios durante estes últimos anos. Esses resultados contrastam com a compreensão, até então corrente, que se tinha de um certo urbanismo oriental, onde a cidade de Ur era referência.

O sítio de Tell al-Muqayyar (a antiga Ur) conheceu uma primeira sondagem, organizada em 1854 por J. Taylor, que encontrou tabletes e outros objetos. Mas somente muito mais tarde, em 1922 uma expedição conduzida por Sir L. Woolley, escavou efetivamente o sítio, de maneira regular, até 1934.

Ur foi fundada no início da época de Obeid. A cidade foi um porto importante para o comércio com os países do Golfo Pérsico até o século XVIII a.C. e o centro do culto do deus Nanna ao longo do segundo e até o início do primeiro milênio (Renger, 1967, p.137-171). Adams (1981, p.330-332) refere que durante a segunda metade do período de Isin-Larsa e o início da época paleo-babilônica a cidade de Ur perdeu sua autonomia e o controle das riquezas do império, mas a região tornou-se mais produtiva e mais populosa. A figura 1 mostra o traçado urbano irregular de Ur, com ruelas estreitas e sinuosas e casas de dimensões extremamente pequenas, podendo chegar até aos 18m² de superfície total. Este modelo urbanístico serviu de paradigma para as cidades antigas orientais durante quase um século, pois nenhum outro sítio arqueológico foi escavado neste ínterim, com o intuito de desvendar o urbanismo antigo. A arqueologia interessava-se tão somente pelos grandes prédios públicos, palácios, templos e cemitérios e desprezava as zonas de habitação popular, ruas ou praças. Esta orientação só foi alterada com as escavações francesas em Larsa, nos últimos anos, fruto, sem dúvida, das discussões teóricas ocorridas no campo da História e das novas tendências historiográficas que privilegiam os estudos sobre a vida privada, as mentalidades e a história do cotidiano.

Os últimos resultados publicados por Huot (1991, p.5), explicam como, a partir de algumas fotografias aéreas, foi possível estabelecer um levantamento preciso da cidade de Larsa (fig. 2). Huot e sua equipe descobriram assim três quarteirões no interior do qual parecia ser uma evidência das muralhas da cidade:

– um bairro administrativo e religioso, onde estavam situados o templo de E.babbar, o palácio de Nūr-Adad (rei de Larsa de 1865 à 1850 a.C.) e os conjuntos de grandes edifícios;

– um bairro residencial, onde o povoamento era mais denso e composto de casas no centro, enquanto que na periferia encontravam-se prédios de importantes dimensões;

– um bairro intermediário, abrigando também moradias e fornos testemunhando uma atividade artesanal importante.

Vê-se assim aparecer uma "verdadeira estrutura urbana", para utilizar a expressão de J.-L. Huot, com zonas muito distintas: o bairro administrativo e religioso com os templos e palácios, uma zona de grandes residências na periferia, tudo isto contrastando com o centro, denso e ocupado por pequenas casas e, mais ao sul, uma zona de atividade artesanal.

Notas

1 - A data entre parêntese indica dia/mês/ano. Ver correspondência cronológica nos quadros de nºs 5 a 9.

2 - Os terrenos, em geral, tinham o formato retangular, o que explicaria a referência a dois lados maiores e dois lados menores.

3 - O selo aposto a um contrato tinha, por finalidade, autenticar o documento. Na época de Isin-Larsa (2.004-1.792 a.C.), a maioria dos contratos eram selados pelas testemunhas e continham uma cláusula referente aos selos, cuja tradução é: "o selo das testemunhas foi aposto" ou "o selo foi aposto". Essas fórmulas colocam em destaque o papel das testemunhas no negócio, o qual pode ser interpretado como um reforço da autenticação do ato econômico. De fato, quanto mais impressões de selos de testemunhas houvesse, mais difícil seria contestar o documento.

4 - Larsa, cidade situada a 20km a leste de Uruk, atualmente na zona desértica do Iraque meridional, foi capital da cidade-estado de mesmo nome no período de 2004 a 1792 a.C.

5 - A deusa Ištar, em acádico, Inanna, em sumério, é a deusa do amor e da guerra.

6 - Sîn é a divindade lua.

7 - Šamaš representa o deus-sol e o garantidor da justiça; é o protetor da cidade de Larsa.

8 - Restituição segundo o selo A1 do texto Nº 14, pois, aparentemente, trata-se da mesma pessoa.

9 - Indica um tipo particular de terreno, termo sem tradução.

10 - As cidades antigas orientais eram cercadas de altas e espessas muralhas que podiam ser transpostas através de grandes portões, que eram chamados de "portas da cidade".

11 - A presença de templos de Nin-marki era atestada em Ašdubba, Bad-Tibira, Kutalla, Larsa e Ur, todas as cidades que estavam sob controle da dinastia de Larsa desde a metade do reinado de Sumula-El.

12 - Indica um tipo particular de terreno, termo sem tradução.

13 - Charpin (1989b) propõe a data de Samsu-iluna 9 para essa mudança de domicílio.

14 - Um outro exemplo de anulação de venda por um *andurārum* foi discutido por Charpin (1989b, p.106-107).

15 - Os éditos reais favoreciam tanto a população endividada quanto o palácio, pois continham medidas destinadas a impedir a estagnação da economia. Tratava-se sobretudo, de medidas de anistia ou de anulação de dívidas (empréstimos, taxas, penhores). A promulgação de um mïšarum permitia aos diferentes contratantes de uma transação emitir reivindicações ou reclamações em caso de conflito; ela representava, também, uma resistência ao princípio de alienação completa da terra familiar e estabelecia procedimentos que permitiam até a recuperação de terras vendidas. A palavra mïšarum significa reposição em ordem, restabelecimento da justiça, da equidade e, é precisamente o senso de justiça que justifica seu emprego pela dinastia da Babilônia, que o preferiu a outros termos, na medida em que ele contém, de maneira inerente, uma ideologia social.

Referências bibliográficas

ADAMS, R. McC. *Heartland of Cities*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.

CAD. *Chicago Assyrian Dictionary*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.

CALVET, Y. Les grandes résidences paléo-babyloniennes de Larsa. In: GASCHE, H.; TANRET, M.; JANSSEN, C. e DEGRAEVE, A. (Org.). *Cinquante-deux réflexions sur le Proche-Orient ancien* (=Mél. Léon De Meyer), Leuven: Peeters, 1994. p.215-228.

CHARPIN, D. *Archives Familiales et Propriété Privée en Babylonie Ancienne: Étude des documents de Tell Sifr*. Genève: Librairie Droz, 1980.

_____. IN^{ki} = Isin, un argument muséographique. *RA* 74/2, 1980a, p.189.

_____. Un quartier de Nippur et le problème des écoles à l'époque paléo-babylonienne. *RA* 83/2, 1989, p.97-112.

_____. La politique immobilière des marchands de Larsa à la lumière des découvertes épigraphiques de 1987 et 1989. (no prelo).

GELB, I. *Household and Family in Early Mesopotamia*. Leuven: OLA 5, 1979.

GLASSNER, J.-J. La gestion de la terre en Mésopotamie selon le témoignage des kudurrus anciens. *BiOr* 52, n° 1/2, 1995, p.12-16.

HARRIS, S. *Land Conveyance in Old Babylonian Larsa*. Dissertação inédita, Ann Arbor: UMI, 1983.

HUOT, J.-L. (dir.). *Larsa – Travaux de 1985*. Paris: ERC, Mémoire n° 83, 1989.

_____. Les Travaux Français a Tell El 'Oueili et Larsa. Un bilan provisoire. *Akkadica* 73, 1991, p.1-32.

_____. (dir.). *Oueili – Travaux de 1987 et 1989*. Paris: ERC, 1996.

_____. THALMANN, J.-P., VALBELLE, D. *Naissance des Cités*. Paris: Éditions Nathan, 1990.

JEAN, C.-F. *Larsa*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

LEEMANS, W.F. *The Old-Babylonian Merchant*. Leiden: SD III, 1950.

_____. The rate of interest in Old-Babylonian times. *RIDA* V, 1950a, p.7-34.

_____. *Legal and Economic Records from the Kingdom of Larsa*. Leiden, 1954.

_____. *Foreign Trade in the Old Babylonian Period*. SD VI, Leiden, 1960.

LIMET, H. Amurrum-šemi, propriétaire foncier à Larsa. *Akkadica Suplementum* VI (=Mélanges A. Finet), 1989, p.99-111.

MARGUERON, J. Larsa – Archäologisch. *RIA* VI, Berlin – New York, 1980-1983, p.500-503.

MATOUŠ, L. Les Contrats de Partage de Larsa provenant des Archives d'Iddin-Amurrum. *ArOr* 17/2, 1949, p.142-175.

_____. Les Contrats de Vente d'immeubles provenant de Larsa. *ArOr* 18/4, 1950, p.11-67.

PARROT, A. Les Fouilles de Tello et de Senkereh-Larsa. *RA* 30, 1933, p.175-182.

POSTGATE, J. N. *Early Mesopotamia*. London and New York: Routledge, 1995.

RENGER, J. *Götternamen in der altbabylonischen Zeit*. Wiesbaden: Heidelberger Studien zum Alten Orient, 1967.

_____. *Interaction of Temple, Palace, and 'Private Enterprise' in the Old Babylonian Economy*. Leuven: OLA 5, 1979.

STONE, E. *Nippur Neighborhoods*. Chicago: SAOC 44, 1987.

VAN DE MIEROOP, Marc. *Society and Enterprise in Old Babylonian Ur*. Berlin: BBVO 12, 1992.

POZZER, Katia Maria Paim. Archives familiales et proprieté privée en Mesopotamie ancienne. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 277-299, 2000/2001

RÉSUMÉ: L'article a pour l'origine notre thèse de doctorat en Histoire et a pour l'objet les archives familiales de quatre grands hommes d'affaires de Larsa: Amurrum-šemi, Ubar-Šamaš, Šêp-Sîn et Sîn-uselli, sous le règne de Rîm-Sîn, entre 1793 et 1763 av.J.-C. L'article a deux objectifs principaux: d'abord, la présentation d'une nouvelle méthodologie d'analyse de documents épigraphiques et, ensuite, la démonstration de l'importance de la complementarieté qui peut exister entre l'histoire et l'archéologie dans l'étude de l'organisation de l'espace urbain.

MOTS-CLÉS: Mésopotamie; urbanisme ancien; archives familiales; propriété privée; Proche-Orient ancien; Histoire Économique.

QUADRO 5 – Os arquivos de Amurrum-šemi

Nº 1	Limet 1 (-/IX/RS 33)	1790 a.C.
Nº 2	Limet 2 (20/VII/RS 37)	1786 a.C.
Nº 3	Limet 6 (-/VI/RS 48)	1775 a.C.
Nº 4	Limet 8 (20/-/RS -)	-
Nº 5	SAOC 44, 19 (sem data)	-

QUADRO 6 – Os arquivos de Ubar-Šamaš

Nº 6	VS XIII, 71 (4/XII/RS 32)	1791 a.C.
Nº 7	VS XIII, 77 (10/III/RS 36)	1787 a.C.
Nº 8	YOS VIII, 143 (10/IV/RS 36)	1787 a.C.
Nº 9	VS XIII, 78 (20/V/RS 37)	1786 a.C.
Nº 10	YOS VIII, 65 (28/XII/RS 38)	1785 a.C.
Nº 11	YOS VIII, 99 (-/IV/RS 40)	1783 a.C.
Nº 12	VS XIII, 82 (30/XI/RS 44)	1779 a.C.
Nº 13	VS XIII, 88 (26/III/RS 49)	1772 a.C.
Nº 14	VS XIII, 87 (15/IX/RS 49)	1772 a.C.
Nº 15	HE 201 (-/VIII/RS -)	–

QUADRO 7 – Os arquivos de Šēp-Sîn

Nº 16	Riftin 19 (-/-/RS 47)	1776 a.C.
Nº 17	TEBA I, 9 (-/IV/RS 47)	1776 a.C.
Nº 18	YOS VIII, 150 (5/XII/RS 55)	1768 a.C.

QUADRO 8 – Os arquivos de Sîn-uselli

Nº 19	Riftin 18 (16/VIII/RS 38)	1785 a.C.
Nº 20	TLB I, 8 (sem data)	–

QUADRO 9 – Tabela de Correspondência entre Calendários

Calendário Assírio	Calendário Romano
I	Março/Abril
II	Abril/Maio
III	Maio/Junho
IV	Junho/Julho
V	Julho/Agosto
VI	Agosto/Setembro
VII	Setembro/Outubro
VIII	Outubro/Novembro
IX	Novembro/Dezembro
X	Dezembro/Janeiro
XI	Janeiro/Fevereiro
XII	Fevereiro/Março

QUADRO 10 – UNIDADES DE MEDIDA

Superfície	Ponderal
1 iku = 100 sar	1 mina = 60 siclos
1 ubu = ½ iku	1 siclo = 180 še
1 sar = 36 m²	1 siclo = 8 gr.

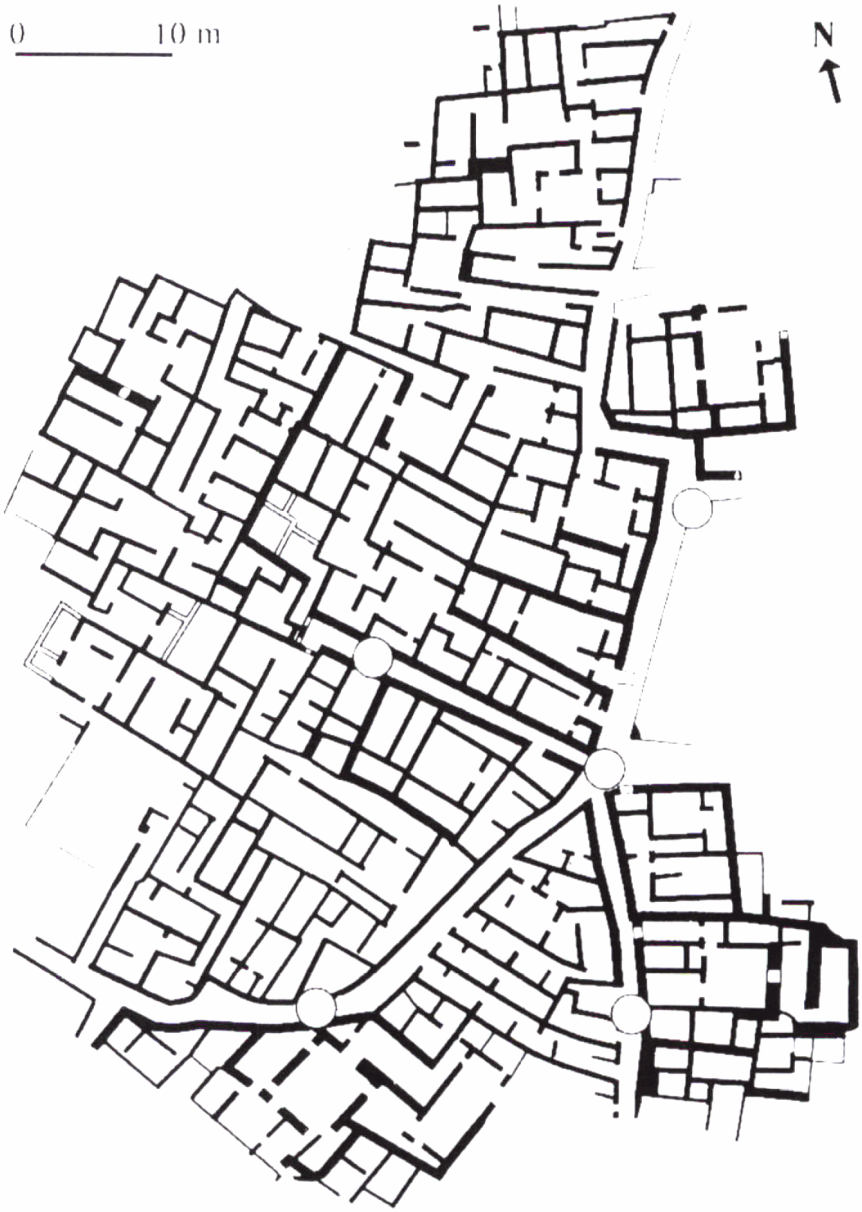


Fig. 1 - Plano do bairro habitacional de Ur
Fonte: Huot, Thalmann e Valbelle, 1990, p.192.

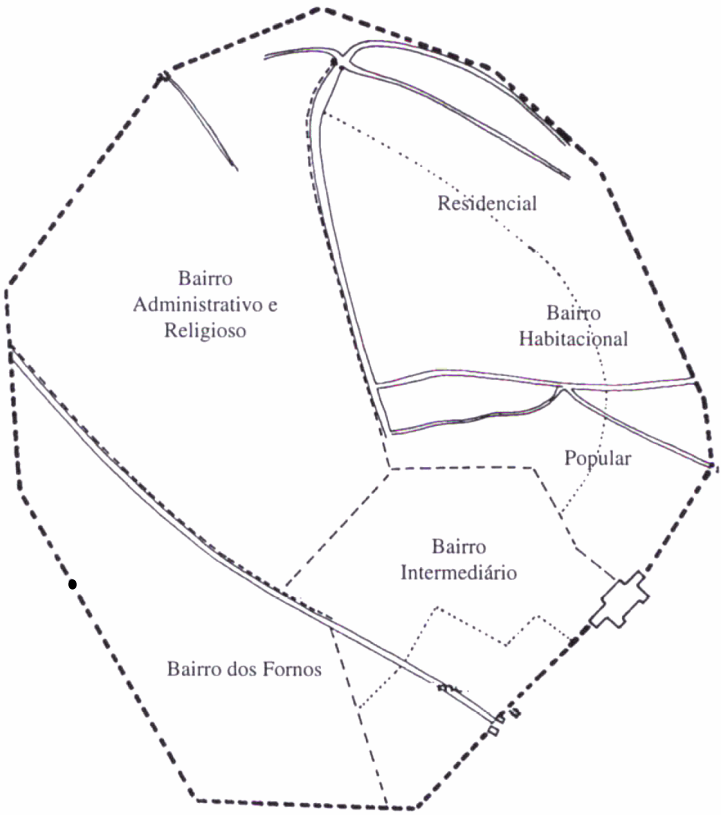


Fig. 2 - Plano esquemático dos bairros e das ruas principais de Larsa
Fonte: Huot, 1989, p.34a.

Asklepios, Hippocrates and their followers: some aspects of healing and physicians in the Ancient World

E. SAMAMA
University of Reims

RESUMO: Neste artigo trabalha-se, de uma perspectiva muito geral, com a relação entre a medicina religiosa e as atividades diárias dos médicos no mundo grego, dando-se atenção não somente a alguns dos textos sobre medicina, mas, principalmente, às evidências epigráficas.

PALAVRAS-CHAVE: Medicina grega; fontes epigráficas.

Healing happened in different ways in the Ancient World. In order to understand how the Greeks considered illness and health and what kind of relationship they envisioned between religious medicine on the one hand and physicians, *iatroi*, on the other, it is necessary to examine some aspects of religious healing and the art of medicine practiced by men and women in the Greek World, paying special attention to their model, the well-known Hippocrates.

In the realm of religious healing, the first figure that must be examined is Asclepios, god of medicine, and patron of all Greek physicians. Legend says that he was born of Princess Koronis and the god Apollo. He was brought up by the Centaur Chiron in the Thessalian mountains. Later versions of the myth state that he was born in Epidaurus and that, after his death, he was honoured as a god. Some sources say that he married Epione (the "mild ") and had six children: two sons Podaliros and Machaon, who are the two physicians mentioned in the *Ilias*, and four daughters, Akeso, Iaso and Panakeia (she "who heals everything ") and Hygieia, meaning Health. The latter became the most important of his children, she herself becoming the object of a cult. Asklepios is generally represented with a beard and his companion animals are the snake, the cock and the turtle; they symbolize cautiousness and prudence considered to be the main qualities of all physicians.

Asklepios is a "young god" in the Greek pantheon: in Homer's tales he was nothing but the Prince of Tricca in Thessaly and his first mention as a god is to be found during the late fifth century BC. But his sanctuaries grew quickly and became flourishing centers such as Epidaurus where, in honour of the god, a festival of athletic and dramatic contests, the *Asklepieia*, were held every four years. From Epidaurus, his cult spread to Athens in the last years of the fifth century, to Crete and to Asia Minor (particularily to Pergamon) and finally

to Rome where he is said to have settled in 292 BC on the Isola Tiberina the Sacred Island, on the Tiber river.

Asklepios is certainly the main, but not the only, healing god. Apollo, who sent the plague, was also supposed to be the only one who could heal that illness and he was worshipped as Apollo *Iatros*. When Zeus was called upon for help, he was referred to as Zeus *Sôter* (saviour). Besides these major deities, many heroes were worshipped, such as Telesphoros or Amphiaraios to whom a important sanctuary was dedicated in Oropos, located to the north of Athens not far from Marathon, in a very pleasant and quiet shaded valley watered by a narrow brook.

As the major healing god, Asklepios was honoured in many sanctuaries, called *Asklepieia,* which all included at least a temple, a sacred spring, a fountain and a dormitory. Archaeologists are still excavating some of these places, such as Cos, Epidaurus and Corinth. Other *Asklepieia* were built in several big cities, among them, Athens, Pergamon, Eretria, Troezen, Paros, Lebena, Lissos in south Crete and, of course, Rome.

The visit of sick pilgrims to sanctuaries presents a very real interest. The sanctuary, *hieron*, of Epidaurus serves as an excellent example in point. The pilgrim would first pay a fee to the priests and promise to make an offering to the god if he/she would be cured. After having purified his/her body with the sacred water, the pilgrim would spend the night under the eye of the god. In Epidaurus, as in the other sanctuaries of Asklepios, next to the temple dedicated to the god was a sort of colonnade, the *abaton*, or dormitory where the sick slept in the hope of experiencing healing dreams during which they might be given advice on a cure and where the harmless sacred snakes crawled over them. The next morning, those who had dreamt of the god would consider themselves to be healed. In order to publicize the power of the god, the priests of Epidaurus, had some of these stories engraved on big steles inside the sanctuary during the second half of the fourth century. These steles served as a form of advertising for the efficiency of their god.

Archaeologists have found three of these steles and the fragment of a fourth on which the stories of seventy of these miracles were engraved. These little stories were very short and almost always written following the same pattern: the patient, whose name and city are indicated, came to implore the god, slept in the *abaton*, saw the god in his dreams and woke up healthy the next morning. Among them can be read the story of Ambrosia, an Athenian woman (Herzog, n. 4):

> "Ambrosia of Athens was blind of one eye. She came to the god to implore him. But walking around the sanctuary, she kept on mocking some of the healings she considered to be incredible and impossible, such as lame or blind men who were healed simply by the vision of the god during their sleep. She laid down in the dormitory and had a vision. It seemed to her that the god stood in front of her, saying that he would heal her, but that she should offer in payment a silver sow in remembrance of her silly attitude; after these words, the god made a small incision in her sick eye and poured in a remedy. When day came, she went away, healed"[1].

The god could even heal at a distance. Heraclotes from Troezen, suffered from an abcess (Peek, n. 48):

> "While this man was asleep at Troezen, before being cauterized by the local doctors, he dreamt of the god standing over him urging him not to have the cauterization done, but to sleep in the temple of the Epidaurians. When the time had passed which the god had prescribed, the abcess disappeared and he departed healthy."

Two other texts insist on the revenge of the god who sends the illness back when the patient does not pay what he had promised or what the god – or the priests – had asked for. The following story illustrates this perfectly (Herzog, n. 22):

> "Hermon of Thasos. He was blind and the god healed him. After that, as he didn't deliver the fees for the treatment, the god made him blind again. But when he came back (to Epidaurus) and slept (in the dormitory) again, the god healed him once and for all".

All these miracles celebrate Asklepios' power; the god also healed 11 blind, 10 lame and 3 mute people as well as many others from various illnesses. People came from all around the Greek world to consult the god, showing the success of the *Asklepieia* and of divine healing.

It is most probable that people turned to the god as a last hope, having tried human healers in vain. But it seems that it was not always the case, as indicated by the story of Prepousa who dedicated a stele to the local divinity, Men Axiottenos, in Phrygia, during the Hellenistic period (Varinlioglou, n. 2):

> "Because Prepousa [...] had made a vow for her son Philemon, that if he became healthy without wasting money on doctors, she would have it written it on a stone, and although her request had been fulfilled, she did not keep her promise; (therefore) the god now demanded that the promise be kept and punished her father Philemon; she fulfills her vow for her son and from now on, she praises the god."

Prepousa's way of thinking is revealing of the mentality of the time; the cost, the risk, the uncertainty, the discomfort or sheer pain of ancient medical treatment on the one hand and the belief in the omnipotence of the gods on the other explain why people turned to healing deities for help. Prepousa's priority was certainly her son's life, but if she had gone to a doctor, even a famous and expensive one, she could not have been sure that her son would have recovered and she would have wasted her savings. Therefore, making a deal with the god Men Axiottenos seemed more appealing; the god would take his reward only if he succeeded; in the worst case, Prepousa would lose her son, but not her money as well! The success of this sort of miraculous healing lasted throughout the centuries right into the Christian period at which time healing saints took over from the pagan healing gods.

Within the healing sanctuaries which attracted a lot of sick people, physicians, learned in their art, were also present. They practiced it with skill, and succeeded in saving numerous patients from death! The most famous of these physicians was most certainly Hippocrates, the "Father of medicine", born in Cos, off the Cnidian peninsula, on the Asian coast in 460 BC.

His family on his father Thessalos' side, belonged to the Asclepiads, an aristocratic *genos* composed of the decendants of Asklepios, the prince of Tricca in Thessaly. Men of this *genos* were not necessarily physicians, but Hippocrates, his two sons, Thessalos and Dracon, his own father, Thessalos, as well as his grand-father, also named Hippocrates, were. His ancestors had been famous and one of them had helped in the famed Sanctuary of Delphi during the First Sacred War in the sixth century BC. On his mother's side, Hippocrates was, so the ancient biographers say, a descendant of Herakles, thus being twice of noble lineage.

Hippocrates travelled to the north of Greece, to Thessaly, Thracia and Macedonia and practiced his art on the island of Thasos. He also went to Delphi and died in Larissa, in Thessaly, between 375 and 351. After his death, he became the object of a cult as a healing deity.

But Hippocrates was not only a practitioner, he was also a teacher and a writer. He taught medicine to his sons and, for a salary, to other young men. Those who did not belong to the "*genos*" of the Asklepiades were supposed to pronounce, before they began their studies, the very famous oath physicians still revere, – though slightly modified –:

> "I swear, by Apollo Physician, by Asklepios, by Hygieia (Health) and Panakeia, by all the gods and goddesses, making them my witnesses, that I will carry out, according to my ability and judgment, this oath, and this indenture. To hold my teacher in this art equal to my own parents; to make him partner in my livelihood; when he is in need of money to share mine with him; to consider his family as my own brothers and to teach them this art, if they want to learn it, without fee or indenture; to impart precepts, oral instructions and all other instruction to my own sons, the sons of my teacher and to indentured pupils who have taken the physician's oath, but to nobody else. I will use treatment to help the sick, according to my ability and judgment, but never with a view to injury and wrong-doing. Neither will I administer a poison to anybody when asked to do so, nor will I suggest such a course. Similarly I will not give to a woman a pessary to cause abortion. But I will keep pure and holy both my life and my art. I will not use the knife, not even, verily, on sufferers from stone, but I will give place to such as are craftsmen therein. Into whatsoever houses I enter, I will enter to help the sick, and I will abstain from all intentional wrong-doing and harm, especially from abusing the bodies of man or woman, bond or free. And whatsoever I shall see or hear in the course of my profession, as well as outside my profession, in the intercourse with men, if it be what should not be published abroad, I will never divulge, holding such

> things to be holy secrets. Now if I carry out this oath and break it not, may I gain for ever reputation among all men for my life and for my art; but if I transgress it and forswear myself, may the opposite befall me".

This oath is a sign that the transmission of medical knowledge in Cos was extended to "outsiders" at the time of Hippocrates and, for centuries, made of this island a reference for medical care, building the basis for medical deontology. Hippocrates left Cos but his son-in-law Polybios continued to practice and the Hippocratic school lasted until the Roman period.

One of the reasons for this reputation, is what modern scholars call the *Hippocratic Corpus*: about seventy treatises on ancient medicine written in the Ionic dialect. They deal with internal diseases, surgery and gynecology and they offer rational physiological as well as pathological theories. The surgical therapy of dislocations and fractures is often quite modern. For internal diseases, a treatment based on healthy habits (from *diaitè* "way of life, regimen") stands in the foreground.

Hippocrates himself is, of course, not the only author of all these volumes and most of the texts were written by his disciples long after his death and gathered together under the general authorship of Hippocrates. This corpus is very rich and diverse. Scholars consider that, if some of the books were written at the end of the fifth century or at the beginning of the fourth, others were composed as late as the second century AD. Some of the treatises, for example *Fleshes* or *Regimen* are deeply influenced by philosophical writings. One important fact should be pointed out; some of the most ancient treatises, of the time of Hippocrates himself or of his direct pupils, consider medicine as a science, detached from religion as well as from philosophy, and give the main part to scientific observation. This is why they are considered as giving birth to medical science, or to medicine as a science (Temkin, p. 213-225).

The medical literature of the subsequent 400 years has been lost. The center of medical thinking moved from Cos and Cnidus to Alexandria and Rome; two great Alexandrian physicians of the early third century, Herophilus and Erasistratus, continued the research of the dogmatic school, which soon was rivalled by the new empirical sect that banished the search for hidden causes and referred the physician to experience and analogical reasoning in unprecedented cases. In Rome a new sect appeared: the methodists, opposing the dogmatists' scientific theories as well as the empiricists' trust in experience. They stressed what is common in diseases, considering the laxity and tenseness of the body as well as the cycles in the rhythms of the body and advocated a methodical treatment (astringents or laxatives) to restore the balance.

Dioscorides' herbal, *De Materia Medica*, some works by Rufus of Ephesos and by the methodist Soranos, also from Ephesos, all practitioners from the first centuries AD, still exist. Aretaeus the Cappadocian probably also wrote at that time. Then, of course, the wealth of the Galenic writings of the second century AD, allows us an insight into the medical practices of this scientifically creative century. Galen (130-200), born in Pergamon, was a careful anatomist as well as a pathologist and a true heir of the Hippocratic medicine that he discusses in length. His work, 22 volumes, representing only two-thirds of what he wrote,

was edited in the nineteenth century (1821-1833) with a Latin translation by G.C. Kühn. Galen travelled a lot. He went to Rome where he practiced and held public conferences on anatomy with dissections of animals, such as monkeys, pigs or even an elephant.

After Galen, medical thinking fell into the "darker ages". "Centuries passed. The Roman Empire broke up. The flame of Greek medicine flickered, but never died out. Three times, it was revived. The first revival occurred in Persia, between the fifth and tenth centuries" (Majno, p. 420), which explains why some Greek works have come down to us ultimately as Latin versions from Arabic texts translated from the Syriac. The second revival took place in Europe, when the printing press first made the texts more easily available, the third, in the 18th century, when Emile Littré translated the entire work of Hippocrates into French, over a twenty-two year period. As a result, Hippocrates, assumed his still current position as a central figure of Greek medicine.

However, he was, of course, not the only physician to help his fellow citizens. The handbooks of Greek literature are replete with references to doctors and medicine. Apart from the medical texts such as the *Hippocratic Corpus* or the others already mentioned, the Greeks often wrote about their physicians. Plato uses them in his comparisons, for instance, in the famous analogy stating that law is to gymnastics what justice is to medicine (*Gorgias*, 464B). However, he does not allude to any physician in particular, with the exception of Hippocrates.

Aristophanes generally gives a rather bad image of the physician, saying for instance that all doctors are interested only in how much they will be paid, "No fees, no doctor" (*Ploutos*, 407-8). Historians of the period do not usually mention physicians although a few names occur in Herodotus or Plutarch. The former writes of Democedes of Crotonia who was attached to King Darius' family and healed both him and Queen Atossa (III, 125 *sqq.*).

Inscriptions serve as a vital source of information concerning the everyday physician and ancient medicine. Epigraphy does not provide any information relative to the organization of studies, or precise treatments or on how to practice surgery, but different types of inscriptions give, here and there, some details about a physician's daily life.

Inscriptions mentioning the medical professions are numerous and, above all, varied, such as epitaphs, *i.e.* funerary inscriptions, dedications to gods or to physicians, decrees, lists and catalogs of different kinds. The origin of these inscriptions is quite varied. They have been found all over the Greek World which includes not only Greece and the Islands, but also Asia Minor, the Eastern Mediterranean, Africa, Italy and the West. A wide chronological period corresponds to this great spatial extension.

Physicians are mentioned in Greek in engravings on stones dating from the sixth century BC to the sixth century AD. One of the most ancient testimonies is a statue, a 1.19 m. tall marble *kouros*, from about 550 BC found in Megara Hyblaea in Sicily (Dubois, p. 28). It is now in the Museo Archaeologico of Syracuse. Unfortunately the statue is headless but the inscription, on his right thigh, can be read without any problem; it is engraved from the top to the bottom, but backwards and says "*Somrotida to hiatro to Mandrokleous*", meaning "*[I am the monument] of Somrotidas, physician, son of Mandrokles*". Considering the two names, the origin of his family was probably Ionian. Sombrotidas means "descendant of men's saviour" which perhaps indicates that his name was based on a family tradi-

tion of medicine or on his profession... At any rate, he must have been a very important man to have been offered such a big statue. It is probable that the city granted him the *kouros* in gratitude for his medical services.

Even during Roman times, Latin-speaking authors like Sextus Niger or Julius Bassus made an effort to write in Greek on medical topics. Medecine was considered a Greek science, therefore, any professional who wanted to establish an evident link between himself/herself and the great Hippocrates used his language – even sometimes the specific Ionic dialect in which the *Hippocratic Corpus* is written! As far as epitaphs are concerned, the family emphasized the medical competence of the deceased by using this noble language. It is also important to note that very many physicians had Greek names; either they were of Greek origin, or they wanted their name to sound Greek in order to seem more competent. Two dedications found in Chester, the Roman Deva, now in Chester's Grosvenor Museum, engraved during the second century AD, serve as examples:

> "To the all-mighty saviour gods, I, Hermogenes, physician, have consecrated this altar" (Collingwood, n. 461);
>
> "Antiochos, the physician in honour to the eminent saviours of men among the immortals: to Asklepios with a healing hand, to Hygieia and Panakeia ..." (Wright, p. 285 n. 3).

These two physicians, possibly of Greek origin considering their names, were, it would seem, employed by the Roman army (the twentieth *legio Valeria Vicrix* was based in Deva). Although in Roman surroundings, they chose to have their dedication engraved in Greek and addressed to the healing gods listed in the same order as in the Hippocratic *Oath*[2].

A funerary stele from about 480 BC represents a doctor, identifiable because of the cupping glasses which are placed on the ground near him (Berger, 1970). They are symbolic of the medical profession and are often found on *bas relief* related to doctors. The long stick which he is holding in his hand perhaps indicates that he was a travelling physician.

The term "medical profession" covers a relatively wide field: physicians *iatroi*, official or chief physicians *archiatroi*, women physicians *iatrinai*, *archiatrinai* (found on one stele), midwives *maiai*, "masseurs" *iatraleiptai*, and even veterinarians *hippiatroi*. The funerary stele of a woman named Mousa who lived in Byzantion during the second or the first century BC serves as an excellent example. The text reads "*Mousa, daughter of Agathokles, physician* (*iatreine*)" (Firatli-Robert p. 96 n. 139)[3]. She is represented on this bas-relief, carrying a roll. It is rare for a woman to be represented with this attribute; they generally are shown with mirrors, make-up accessories or objects referring to female occupations like a spinning wheel. So Mousa, the "intellectual", carries a sign of her *sophia*, to indicate that her knowledge was wide. She was learned in the medical art as well as in other arts, and this is reinforced by her name, probably a surname, based on the Muses; in other words, Mousa is familiar with all the arts. The two little dogs on the right symbolize her medical competence as this animal is associated with Asklepios.

Jason (or Iason) practised in Athens during the second century AD (*IG* II/III 4513 & *Brit. Mus., Cat. Sculpt.* 629). His epitaph says: "*Jason, called also Decimos, from the deme of Acharnai, physician*" and below, lists the other persons in the grave, his adopted son and son-in-law, Dionysios, his daughter Eirene, his grand-son Theomnestos and Theomnestos' wife Philostrate. Jason, a bearded figure, sits on a chair and examines the visibly ill naked patient standing in front of him. An enormous cupping glass on the right-hand side indicates without a doubt Jason's occupation, already stated by the inscription.

The material from which the stele was made and the extent of its embellishment are both silent witnesses to the social status of the members of the medical profession. As a matter of fact, in the Greek cities, slaves, freedmen and citizens could practice medicine, of course not with the same competence nor in the same conditions. In general, Greek physicians were free men, even if they did not practice in their native city. On the contrary, in the Western regions during the Roman Republic and the early Empire, physicians were often freedmen or slaves of foreign, and frequently Greek, origin. In the Eastern Provinces, on the other hand, numerous physicians belonged to very wealthy families during the 2nd and 3rd century AD, and formed a group of prominent citizens. These families often formed a type of medical dynasty which handled the training of future doctors as well as the healing of the sick.

In the "Golden years" of the *genos* of the Asclepiads, things were simpler. Knowledge was transmitted from father to son for generations. This continued to be the way of learning after the fifth century BC and spread beyond the *genos* of the Asclepiads. As the *Hippocratic Corpus* states, in the *Law* "*He who is going truly to acquire an understanding of medicine must enjoy natural ability, teaching, a suitable place, instruction from childhood, diligence, and time.*" (ii, ed. & transl. H.S.W. Jones, *LCL*, 1981). Many inscriptions insist on this fact as well.

From the time of Hippocrates, physicians could learn from a master if they paid. A very long inscription found in 1905, but published only in 1991 (Pugliese Carratelli, p. 135 *sqq.*), provides the cursus of a Coan doctor, Onasandros, who, obviously, did not belong to a family of physicians:

> "Considering that the physician Onasandros, son of Onesimos, has learnt his art from Antipater, son of Dioscouridas, and has gone with his master during the time when he was a public physician in our city and behaved properly towards everyone, and spontaneously offered the service of his art to those of the demotes (citizens of the deme) who asked for it; seeing that, promoted assistant, he gave, during many years, the evidence of his professionnal competence and of his exemplary life, sparing neither energy nor his own money to help many of the demotes; seeing that, when his master was chosen for the public service of the city of Cos, Onasandros decided to collaborate too, first in assisting his master and then in helping personnally all the demotes who came to ask him, because they knew his professional competence and his attitude towards them, and he healed many of them. Seeing that he decided afterwards to open a center for medical

> care of his own and to offer private surgery, some of his patients helped him financially but – although he could have done it, regarding the favors he had done to them, how serious were the illnesses he had cured and with what exceptional remedies – he didn't ask any of the demotes to lend him some money, though he could have gathered a considerable capital. [...]"

The inscription goes on underlining how disinterested Onasandros remained during all those years. What is important to note is the progression in this text between the simple pupil (*mathetes*) of a master (*didaskalos*) and the assistant (*huperetes*), who already has some responsibility and may take some initiative in the treatment he prescribes. The pupils chose the master they wanted to learn from according to his reputation. Since no diplomas existed, the only way of getting serious qualifications and ultimately having a brilliant career, was to follow a good master. His name served as a guarantee for the patients and may have helped as a recommandation in getting the coveted official jobs. During the Hellenistic period (Jaeger, 1944), some cities possessed what could be called medical centers where the students could learn from different teachers gathered in places like the *Mouseion* in Ephesos or in Alexandria (Fraser, 1972).

Three options were therefore open to those who wished to learn the medical art (*iatrikè technè*): learning in the family, with a master, or in a school. The inscriptions show the different possibilities, for instance, young Orestes, from a wealthy family living in the Pisidian Adada during the second century AD, went to study in Alexandria where he unfortunately died in obscure circumstances (*IGRR* III, 374). After their studies, the physicians had to settle down in a city and establish a clientele. The period of learning was not fixed. Some sources indicate that it lasted as long as 4 or 5 years, which make the following resume of an epitaph all the more startling: Asiaticus, who died in Xanthos (Lycia) in the first or second century AD, aged 18, was already recognized as a "wise physician" (*TAM* II, 369). Either he began his studies at an extremely tender age or he completed them in less than four years.

During the Classical and the Hellenistic period, Greek physicians travelled a great deal. Some of them died more than a thousand kilometers from their native country; most of them practised in foreign towns. One of the treatises of the Hippocratic Collection, *Airs, Waters, Places* notes for the newly arrived physician what should be noticed concerning the geographic situation and the climate in order to help the physician in his first weeks of practice (Jouanna, 1996, introd.). The length of time that physicians chose to stay in a town was entirely up to them. Some stayed for a short while, and others for longer periods. Menocritos of Samos, for example, stayed on the small island of Karpathos for twenty years. Others were called to and by the cities in case of epidemics or wars, when the need for physicians was urgent. Hermias, a famous physician from Cos, is mentioned in three inscriptions: two from Creta, Cnossos and Gortys, and one from Halicarnassos. He helped the people of Cnossos during a "civil war" (219-217) where many were wounded. Thanks to his efficient competence, he saved a lot of men which is why the citizens of Cnossos voted a decree honouring Hermias in their assembly and sent a copy of it to Cos, where it was found (*Syll.* 528). Hermias is the only known physician whose medical skills were thus recognized on three separate occasions by three different cities.

As there is no concrete evidence of the existence of hospitals at this time in the Greek cities, it seems logical to conclude that either the physician went directly to visit the sick in their home or received them in his office, the *iatreion*. The latter is depicted on a small fifth century vase, called *aryballos* where a doctor is beginning a blood-letting on his patient's right arm[4]. A container placed on the floor is to receive the blood. The presence of the cupping glass on the wall serves as an ultimate proof that this is indeed a doctor's office.

The *iatreion* (described in two treatises of the *Hippocratic Corpus*: The *Physician* and *the Physician's office*) was generally composed of two or three rooms. The presence of the physician, his assistants, the patients, the family and the public made these *iatreia* into crowded places. One room was used to receive the patients and the other(s) to keep the instruments, and the ingredients for drugs and eventually, to perform some surgery, with a bed to keep the wounded for a day or two. This place had to be sheltered from the wind, not too sunny, and yet, bright. The physician, says the Hippocratic text *Peri Ietrou* (*The Physician*), must be "clean in person, well dressed, and anointed with sweet-smelling unguents that are not in any way suspicious. This, in fact, is pleasing to patients." (ed. & transl. H.W.S. Jones, *LCL*, 1981).

Concerning the fees, no inscription gives any precise indication. But they mention that some of the physicians healed their patients for free. One important characteristic of the Greek medical system was the existence of public physicians (Cohn Haft, 1956). These were hired by a city after an interview before the *demos*, in the Assembly, for a one year contract that could be renewed. During the audition, the physician was supposed to explain where and from whom he had learned his art, eventually present some witnesses (mainly healed patients), or letters of recommandation from other cities. To get this highly sought after job, some physicians offered to treat their patients without pay for a certain time, for example, six months. The public physician was paid by the city to take care of the population; the salary he received was probably variable, depending on the need, the number of candidates for the job and the reputation of the aspirant. Herodotus reports that the famous Democedes of Croton, installed in Egina, was paid one talent (*i.e.* 6000 *drachmai*) during his first year as a public physician; the year after, the Athenians sought him and offered him a hundred mines (10000 *drachmai*) and the third year, Polycratos of Samos hired him for two talents (Herodotus, III, 131). Concerning salaries, *misthoi,* inscriptions are very discreet. The only mention is on an old tablet found in Idalion (Masson, p. 235-344, n. 61), Cyprus, presenting the contract between king Onasikypros and the physician Onasilos and his brothers, according to which they would receive one talent and take care without additional payment of all the wounded in the war (478-470). In any case, this official salary did not hinder the physician from accepting a voluntary reward by satisfied patients if they so wished! With the money he received from the city, the public physician was supposed to pay for the manufacture of instruments, the rent of the *iatreion* and the preparation of drugs and remedies. Such surgical and medical instruments have both been pictured on stone and found by archaelogists in various graves. To pay the public physician, the cities raised a special tax, called *iatrikon*, that the citizens and probably the *metoikoi* were supposed to pay.

If the physician, public or private, had helped the city, an honorary decree was voted to honour him. In this official text, voted by the Assembly, the merits and the good deeds of the physician towards the city and the inhabitants were proclaimed in very general and conventional terms. The honorary decree for the physician Asclepiades, found in 1914 in

Antalya on the Turkish coast summarizes what was expected of a good doctor in Hellenistic times (Merkelbach & Sahin, p. 104 n. 5):

> "It pleased the Boule and the Assembly. Seeing that Asklepiades, son of Myron, from Pergè (Pamphylia) our famous citizen who practices the medical art, has given many proofs of his competence, and during conferences that he gave in the gymnasium, he exposed to his fellow citizens a lot of useful questions concerning health; and he paid to his patients an attention worthy of himself and of his ancestors, and he has adopted a decent, honorable behaviour, fitting with his profession; having travelled abroad, he has accomplished many deeds for his honour and reputation and has brought forward the testimonies of the cities as decrees, or official letters about the honours he received. May it please the assembly: to praise publicly Asklepiades for this and for his good repute, to give him a copy of this decree, certified by the public seal".

Another text from the city of Seleukeia repeats almost the same praise. The physician is honoured for several reasons: first of all, because he was a good practitioner and paid attention to his patients; secondly he tried to inform his fellow citizens about the importance of prophylactic treatments, and thirdly, he adopted an "honorable behaviour, fitting with his profession". This last point is mentioned very often in the inscriptions, thus calling attention to its importance. This is a clear statement that the physician belonged to the *kaloi kagathoi*.

This brief glimpse of ancient Greek medicine provides an modest image of the role of both divine and human intervention; if Asklepios played his part throughout the centuries, men and women, with their own competence, tried to help their neighbour, accomplishing in that way the purpose expressed in the Hippocratic treaty *The Art* (*Peri technès*), "*in general terms, medicine is to do away with the sufferings of the sick and to lessen the violence of their diseases...*"

Notes

1 - Translations are mine, if not otherwise indicated. This article was written after a paper presented at Leicester University, where I was invited by Dr Nicholas Davidson. I thank Dr. Gloria Russo for keeping a watchful eye on my English and Dr. Silvia Milanezi for introducing me to *Classica*.

2 - This attitude is comparable to the way French doctors in the XVIIth century used Latin among themselves, although the population didn't speak Latin any longer. The renowned author Molière mocked this in some of his comedies, insinuating that it was just a trick to impress the patients and hide the physicians' ignorance.

3 - She is one of the 15 women explicitely designated as physician (and not midwives) out of the 552 inscriptions I collected (to be published in Paris in 2002).

4 - *Aryballos* Peytel, Paris, Musée du Louvre (inv. CA 2183), *ca* 470 BC. Cf. Jouanna, 1995, p. 124 *sqq*.

Abbreviations

Berger	BERGER, Ernst. *Das Basler Arztrelief.* Basel: Archäologischer Verlag, 1970.
Cohn-Haft	COHN-HAFT, Louis. *The Public Physicians of Ancient Greece.* Northampton Massachussets: Smith College Studies in History, 1956
Collingwood	COLLINGWOOD, R. G. & WRIGHT, R.P. *Roman Inscriptions of Britain.* I, Oxford, 1965.
Dubois	DUBOIS, Laurent. *Les inscriptions grecques dialectales de Sicile.* Rome: EFR, 1989.
Firatli-Robert	FIRATLI, Nezih & ROBERT, Louis. *Stèles funéraires de Byzance gréco-romaine.* Paris: De Boccard, 1964.
Fraser	FRASER, Peter M. *Ptolemaic Alexandria.* Oxford: Oxford University Press, 1972.
Herzog,	HERZOG, Rudolf. "Die Wunderheilungen von Epidauros". *Philologus*, Suppl. xxii, Heft iii, Leipzig, 1931
Jaeger	JAEGER, Werner. *Paideia.* III, New York-Oxford: Oxford University Press, 1944, chap.1.
Jouanna	Hippocrate. *Airs, Eaux, Lieux.* éd. JOUANNA Jacques, Paris: Belles Lettres CUF, 1996.
Majno	MAJNO, Guido. *The Healing Hand. Man and Wound in the Ancient World.*Harvard: Harvard Univ. Press, 1991.
Masson	MASSON, Olivier. *Inscriptions chypriotes syllabiques*, Paris: De Boccard, 1961.
Merkelbach & Sahin	MERKELBACH, Reihold & SAHIN Sencer. *Epigraphica Anatolica* 11 (1988).
Peek	PEEK, Werner. *Sitzungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin,* 1963.
Pugliese-Carratelli,	PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni. *Parola del Passato*, 46 (1991), p. 135-140.
Temkin	TEMKIN, Owsei. "Greek Medicine as Science and Craft ", *Isis* 44 (1953), p.213-225.
Varinlioglou	VARINLIOGLOU, E. *Epigraphica Anatolica* 12 (1989), p.42-43.
Wright	WRIGHT, R. P. *JRS* 59 (1969), p. 285.

Bibliography

1. Asklepios

BURFORD, Alison. *The Greek Temple Builders at Epidauros.* Liverpool: Liverpool Univ. Press, 1969

EDELSTEIN, Emma J. & Ludwig. *Asclepius: a collection and interpretation of the testimonies.* 2 vols., Baltimore, Johns Hopkins Press, 1945.

KRUG, Antje. *Heilkunst und Heilkult: Medizin in der Antike.* Munich, 1985

LI DONNICI, Lynn R. *The Epidaurian Miracle Inscriptions.* Atlanta, 1995.

2. Greek medicine and physicians:

ANRW II, 37, 2: several contributions on Galen

ANDRÉ, Jacques. *Etre médecin à Roma.* Paris: Belles Lettres, 1987.

BRANDENBURG, Dietrich. *Medizinisches bei Herodot.* 1976.

COHN-HAFT, Louis. *The Public Physicians of Ancient Greece.* Northampton Massachussets: Smith College Studies in History, 1956.

CORDES, Peter. *Iatros, das Bild des Arztes in der griechischen Literatur.* Stuttgart: Steiner, 1994.

DEICHGRÄBER, Kar. *Medicus gratiosus.* Mainz, 1970.

GOUREVITCH, Danielle. *Le triangle hippocratique dans le monde gréco-romain.* Rome: *BEFAR*, 1984.

GRMEK, Mirko D. (ed.). *Histoire de la pensée médicale en Occiden.* Paris: Seuil, 1995.

JACKSON, Ralph. *Doctors and Diseases in the Roman Empire.* London: British Museum Press, 1988.

JOUANNA, Jacques. *Hippocrate.* Paris: Fayard, 1995.

KOELBING, Huldrych M. *Arzt und Patient in der antiken Welt.* Zürich & Munich: Artemis Verlag 1977.

KOLLESCH, Jutta; NICKEL, Diethard (edd.). *Galen und das Hellenistische Erbe.* Stuttgart: Steiner, 1993.

KUDLIEN, Fridolf. *Die Sklaven in der griechischen Medizin der klassischen und hellenistischen Zeit.* Wiesbaden: Steiner, 1968.

_____. *Der griechische Arzt im Zeitalter des Hellenismus.* Mainz: Akad. der Wiss. u. Literatur, 1979.

_____. *Die Stellung des Arztes in der römischen Gesellschaft.* Stuttgart: Steiner, 1986.

MUDRY, Philippe & PIGEAUD, Jackie (edd.). *Les écoles médicales à Rome.* Lausanne, 1991.

MÜRI, Walter (ed.). *Der Arzt im Altertum.* Munich, 1962.

NUTTON, Vivian. *From Democedes to Harvey.* London: Variorum Reprints, 1985

_____. In CONRAD, Lawrence I.; NEVE, Michael; NUTTON, Vivian; PORTER, Roy; WEAR, Andrew (edd.). *The Western Medical Tradition, 800 BC to AD 1800.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996, chap. 1.

VAN BROCK, Nadia. *Recherches sur le vocabulaire médical du grec ancien.* Paris: Klincksieck, 1961.

VON STADEN, Heinrich. *Herophilus: the Art of Medicine in Early Alexandria.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.

SAMAMA, E. Asklepios, Hippocrates and their followers: some aspects of healing and physicians in the Ancient World. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 301-314, 2000/2001.

ABSTRACT: This paper deals, in a very general perspective, with the relationship between religious medicine and the everyday task of physicians in the Greek world, paying attention not only to some of the medical texts but mainly to the epigraphical evidences.

KEYWORDS: Greek medicine; epigraphical sources.

As cartas na tragédia grega

FILOMENA YOSHIE HIRATA
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

RESUMO: A revolução cultural provocada pela escrita não passou despercebida à cena trágica. Prova disso é a presença das cartas em algumas peças de Eurípides, dos últimos decênios do século V. Alguns exemplos são bastante curiosos, do ponto de vista da representação e da ação dramática. De repente a carta ocupa a cena e o público a vê, passando de mão em mão, entre as personagens do drama. Mas o mais notável é que ela exerce influência considerável no desenrolar da ação dramática. Pondo em relevo os empregos do termo *déltos*, este trabalho tem simplesmente o objetivo de examinar as cartas da tragédia e verificar o sentido delas no conflito trágico.

PALAVRAS-CHAVE: tragédia grega; *déltos*; tábua; carta; escrita; oralidade.

Déltos, em grego, corresponde a *tabula* no latim e a tábua em português: tabuinha ou tablete, quando se pensa no tamanho da peça de cerâmica encerada em que se escrevia, ou carta, uma tradução muitas vezes apropriada. As tragédias gregas trazem à cena algumas cartas: a de Fedra, no *Hipólito*, a de Ifigênia, em *Ifigênia em Táurida*, e a de Agamenão, em *Ifigênia em Áulis*. Todas são de Eurípides e certamente não por acaso, pois, atento ao que se passava ao redor e mais propenso a introduzir em seus dramas fatos de seu tempo, Eurípides talvez estivesse simplesmente trazendo à cena uma prática que se difundia e que ele provavelmente usava.

Como o título indica, não vou tratar de questões grandes e difíceis que tentam mostrar a influência da escrita na composição de um texto que será representado oralmente. Vários estudiosos já o fizeram com muita pertinência e arrojamento[1]. Meu objetivo é mais simples: apenas destacar os usos do substantivo *déltos* nas tragédias e tentar verificar-lhes o sentido.

Ainda que as cartas apareçam em cena apenas com Eurípides, penso ser importante anotar um curioso emprego de *déltos* no *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo[2]. Trata-se do segundo episódio, o momento em que Prometeu dialoga com Ió. Sim, numa peça que se passa entre deuses, ela é um dos visitantes, a única mortal, que chega ao lugar inóspito e distante, em que Prometeu está preso. Defrontam-se, de um lado, Ió, movimentando-se sem parar, o que faz parte de sua doença, e, de outro, Prometeu, imóvel, o que faz parte de seu castigo. Nesse momento ambos sofrem duramente nas mãos de Zeus. Diante da insistência de Ió, Prometeu decide predizer-lhe o futuro e então recomenda:

A ti primeiro Ió direi a errância turbulenta,
Escreve-a nas tábuas da memória do espírito (788-789)[3].

A expressão é forte – escreve-a nas tábuas da memória do espírito (*engráphou mnémosin déltois phrenôn*) – e precisa ser, pois o que vem a seguir é uma previsão, que inclui a turbulenta errância (*polýdonon plánen*), ou seja, a mais longa viagem relatada numa tragédia, e Ió, em meio a acessos de loucura, deve ouvi-la e gravá-la na memória. Tudo diz respeito a ela: sua errância restante (*loipèn plánen*) e seu libertador (*tòn lýsonta*). O termo *déltos*, bem concreto e de uso recente, reforçado pelo verbo *engráphou*, no imperativo, alia-se a outro *mnémosin*, da mesma família de *mnemosýne*, mais comum na tradição arcaica, deixando assim entrever esse momento de confronto entre oralidade e escrita[4].

No entanto, o longo relato de Prometeu, essa espécie de curiosa divagação geográfica, que Ió deve reter, não acarreta nenhuma reviravolta no drama. Ió parte tão louca quanto quando entrou e, depois do que ouve, nenhuma esperança a mantém em suas longas viagens. O que Prometeu prevê, diz respeito a um futuro longínquo: um dia, no Egito, ela dará à luz Épafo e livrar-se-á de sua doença. Da mesma forma, num futuro longínquo, na última peça da trilogia, Prometeu será libertado e receberá sua função oficial e ritual.

Em *As traquínias*, de Sófocles, há referência a duas *déltoi*. A primeira *déltos*, uma espécie de carta-testamento, é deixada por Héracles a Dejanira, antes de partir (v. 47 e v. 157). A carta dá maus pressentimentos a Dejanira, pois nela Héracles previa a partilha de seu patrimônio entre ela e seus filhos; ele também falava de um fim, que podia ser o fim da vida ou dos trabalhos. E tinha fixado um prazo para a realização disso: quinze meses. Era, segundo ele, o que os deuses haviam estabelecido em relação ao fim dos trabalhos de Héracles.

Se, de um lado, uma espécie de carta-testamento, no início da peça, cria certa expectativa de morte face à longa ausência de Héracles, de outro, uma outra espécie de carta, uma inscrição gravada na memória, efetua a morte. E a tensão dramática, no tempo que separa as duas cartas, se faz sentir, porque a primeira preocupação com a morte é dissipada com a notícia de que Héracles está vivo. E tem mais: ele volta para casa, trazendo consigo uma bela e jovem concubina por quem destruíra a Ecália e com quem Dejanira haveria de conviver. Tomada pelo ciúme, por sentimentos confusos e obscuros, tão pertinentes aos domínios de Afrodite, Dejanira se recorda da *déltos*, mensagem, conselho que o centauro Nesso lhe dera ao morrer, atingido por flecha certeira de Héracles, quando tentava tocá-la com as mãos insolentes na travessia do Eveno:

Sofrendo nos flancos por uma flecha amarga,
o Centauro me fez recomendações, e eu não esqueci
nenhuma; mas guardei-as como uma inscrição
de uma tábua de bronze, que a água não apaga (680-683).

É mais um exemplo forte: inscrição gravada de uma tábua de bronze (*khalkês déltou graphén*), que alia à força da expressão a riqueza de sentido. Não existe concretamente uma tábua de bronze; portanto, esta é equivalente à tábua da memória do espírito de *Prometeu*. Mas, diferente do *Prometeu*, a inscrição tem conseqüências no drama. Os conselhos do

centauro, no momento da morte, são tão sedutores que se inscrevem, se fixam como uma inscrição, *graphé*, na memória de Dejanira:

> Se o sangue coagulado da minha ferida
> recolheres com as mãos do lugar onde o sangue
> da hidra de Lerna tingiu a flecha de negro,
> ele será para ti um encantamento no coração
> de Héracles, a ponto de nunca mais amar
> nenhuma mulher que vir no lugar de ti (572-577).

Assim, Dejanira, no seu quarto, recinto de solidão, silêncio e intimidade, seduzida pelas palavras de Nesso, decide tornar para sempre seu o amor de Héracles. Na seqüência, serve-se da poção mágica, untando uma túnica e enviando-a a Héracles, para que ele a vestisse no momento da realização das oferendas a Zeus, no cabo Ceneu, na Eubéia. Servindo-se da poção mágica, ela materializa o que está inscrito na tábua de bronze num veneno poderoso, capaz de ultrapassar os limites da casa e levar a desgraça a longas distâncias. Héracles morre devorado pela túnica que se ajusta a seu corpo, atingido por um conselho enganoso e ambíguo, vindo de um morto, submisso ao poder de Cípris.

Nas tragédias de Eurípides, a *déltos* não é apenas mencionada, uma referência, mas aparece em cena, faz parte da representação teatral, é manipulada pelas personagens e é visível ao espectador. Acho que podemos começar pela carta de Fedra, que aparece no *Hipólito*, por causa da associação quase imediata que fazemos entre Fedra e Dejanira, uma vez que ambas agem sob o poder de Afrodite. Apaixonada pelo enteado Hipólito até os limites da loucura e rejeitada por ele a altos brados, quando o amor lhe é revelado pela ama, Fedra se suicida, mas não sem antes escrever uma carta ao marido, resguardando a honra. Sua última intenção é revelada ao público antes de deixar a cena:

> ...por amargo amor serei derrotada,
> mas um mal para um outro serei, morta,
> para que aprenda a não ser orgulhoso
> diante de meus males (727-730).

O que ela diz pode parecer um pouco espantoso a princípio, mas sua ação na seqüência é implacável: o suicídio. Teseu, em meio a terrível sofrimento, olha a mulher morta e descobre a carta que lhe pende da mão. A cena é lentamente preparada. Do grito da serva, anunciando a morte de Fedra, até a descoberta da carta, são oitenta versos de lamentações, como se Eurípides acreditasse no trunfo que tinha nas mãos, ou seja, numa grande cena de impacto, jogando o destino do drama numa carta. Ele a lê e diz:

> Grita, a carta grita horrores! Aonde fugir
> do peso dos males? Pois eu me vou
> aniquilado. Tal, tal é o canto que vi falar
> nessa escrita, infeliz (877-880).

Em grego, *boãi, boãi déltos álasta*. A frase é simples e forte. A carta grita coisas horríveis, isto é, *álasta*, como o *alástor*, que traz golpes horríveis, cruéis[5]. Impossível deixar de reter a personificação. A carta grita; ela é a pessoa que escreve[6]. É como se Fedra estivesse ali falando. E da mesma forma, nos versos seguintes, a linguagem enfática persiste: o que está escrito (*en graphaîs*) chega ao leitor como um canto que fala (*mélos phthengómenon*). Contudo, nós desconhecemos o que Fedra realmente escreveu. Sabemos o que Teseu nos transmite:

> Hipólito ousou tocar em meu leito
> por violência, desonrando o olhar solene de Zeus (886-887).

Teseu, persuadido pela mensagem, sem titubear, pragueja contra o filho, rogando-lhe as maldições de Poseidon, privilégio seu, que condenam Hipólito irremediavelmente à morte. Nesse momento de desespero e cegueira, todos tentam chamá-lo à razão, o coro e o próprio Hipólito, que entra em cena ao ouvir os gritos do pai. Contudo fica estupefato, ao ver morta Fedra, e, mais ainda, ao ver-se acusado como responsável pela morte. Tem condições de defender-se, mas seus argumentos mal chegam aos ouvidos do pai irado. Conseqüentemente, a carta cheia de mentiras, de uma morta, realiza um feito devastador, pois é muito mais convincente do que as palavras ditas por Hipólito que, inocente, grita por sua inocência. Como escreve Charles Segal (1982, p. 149), "a clivagem entre discurso escrito e falado, locutor visível e invisível, corresponde a uma clivagem entre verdade e mentira (cf. *apate*, v. 931), na qual Hipólito é tragicamente pego: a tabuinha falante prova que o inocente é culpado e inocenta a culpada".

De Eurípides também nos chegaram as cartas de Agamenão, na *Ifigênia em Áulis*. No prólogo, por meio de um diálogo entre o rei Agamenão e um velho escravo, ficamos sabendo que já é noite avançada e todos dormem, que tudo está tranqüilo em Áulis, apenas Agamenão não está tranqüilo. A tormenta que o devasta e lhe tira o sono, vem na forma de uma hesitação, de uma dúvida cruel, que se resolveria na redução de uma alternativa. Quem observa o que se passa no interior da tenda e relata esse momento difícil do rei, é o velho escravo:

> Mas tu acendeste um facho da lâmpada
> e escreves esta tabuinha.
> que ainda seguras nas mãos,
> e as mesmas letras de novo apagas,
> e colocas o selo, depois rompes
> e lanças a madeira no chão,
> muitas lágrimas fazendo escorrer (34-40).

De fato Agamenão encontra-se numa situação aporética. De um lado, a armada grega, reunida em Áulis, está pronta para partir, mas não há ventos; de outro, o adivinho Calcas revela que Ifigênia deveria ser imolada à deusa Ártemis, para que a travessia se fizesse e os frígios fossem vencidos. Agamenão opõe-se ao sacrifício da filha e propõe a dispersão da armada, mas cedendo aos apelos insistentes do irmão Menelau, acaba fazendo algo terrível.

Nas dobras de uma carta (*en déltou ptykhaîs*), pede a Clitemnestra que envie a filha Ifigênia ao acampamento, sob pretexto de um excelente casamento, mas mentiroso, com Aquiles. Desse plano, além dos irmãos, apenas Ulisses e Calcas têm conhecimento. Essa primeira carta já fora enviada, antes que a peça começasse. Mas agora, arrependido da decisão anterior, quer impedir a vinda da filha; por isso escreve uma outra carta e pede ao velho escravo que a leve, às pressas e às escondidas, a Clitemnestra em Argos. Antes, porém, diz o conteúdo da carta ao velho, para que as palavras dele se harmonizassem com as da carta:

> Envio-te, depois da carta precedente,
> filha de Leda, esta para pedir
> que não mandes tua filha
> para a asa sinuosa da Eubéia
> a Áulis sem ondas.
> Em outro tempo
> festejaremos o casamento da filha (115-121).

O objetivo da carta é impedir que Ifigênia venha a Áulis e seja sacrificada pelo pai em nome da armada grega. A hesitação do rei entre os valores do *oîkos* e os da *pólis*, como dois pratos de uma balança, nesse instante tende para os do *oîkos*. A carta tenta impedir a dissolução da família. Mas o velho escravo é impedido de partir por Menelau; conseqüentemente a carta é interceptada e o conteúdo dela revelado. Na seqüência, Ifigênia chega e é sacrificada a Ártemis. Durante anos, a morte de Ifigênia alimentará o rancor de Clitemnestra e será a base da discórdia familiar. A carta, nesta tragédia, se apresenta como um instrumento de comunicação frágil. Devidamente lacrada, ela é confiada a um escravo velho e amigo, para que sua entrega seja garantida. Mas ela não dispensa o conhecimento do conteúdo. Mesmo assegurando essas condições, a mensagem de Agamenão não chega ao destinatário, porque as cartas ainda podem ser interceptadas ou perder-se pelos caminhos.

Na *Ifigênia em Táurida*, a carta é o instrumento fundamental, que provoca a inversão do desconhecido para o conhecido, isto é, o reconhecimento dos irmãos Orestes e Ifigênia, diante do amigo Pílades. A cena é longa e percebe-se que foi trabalhada com esmero por Eurípides. Mereceu de Aristóteles quatro citações na *Poética* e foi considerada a mais bela cena de reconhecimento, ao lado do de *Édipo Rei*[7].

Nessa aventura euripidiana, Ifigênia, como ela própria relata no prólogo, não morre no sacrifício em Áulis[8], mas é substituída por um cervo e levada a Táurida por Ártemis, onde cumpre a função de sacerdotisa dessa deusa, sacrificando todos os estrangeiros que chegam à região. E lá chega Orestes, acompanhado do amigo Pílades, em busca da estátua de Ártemis, cumprindo ainda essa exigência por causa da perseguição das Erínias.

Estamos, então, no segundo episódio, quando, pela primeira vez na tragédia, Ifigênia se defronta com Orestes e Pílades, feitos prisioneiros. Ifigênia não consegue disfarçar certa perturbação por estar diante de gregos, ainda que premida pela necessidade de ter de sacrificá-los. O fato de serem gregos desperta estranha emoção, acalentada por confuso sonho da véspera, e aguça sua curiosidade, tanto que suas perguntas não passam despercebidas aos dois, porque mostram certo conhecimento e interesse por Argos. Mas toda indagação é bem contornada pelo poeta, a ponto de não pôr em risco o suspense da cena de reconhecimento.

Por meio de algumas perguntas, Ifigênia vai rememorando seu passado perdido no tempo; de fato, é como se estivesse morta. Fica sabendo que Tróia caiu, que Helena retornou a Esparta com Menelau, que Calcas morreu, que Ulisses ainda não retornou a casa, e que Aquiles morreu. Esse primeiro lote de perguntas diz respeito à guerra. Depois as perguntas tornam-se mais familiares. Fica sabendo então que Agamenão morreu pela mão da mulher e esta, por sua vez, pela mão do filho. O filho vive vagando e Electra vive. Antes, porém, de encerrar esta sua dura reconstituição pela memória de sua família destruída, Ifigênia quer saber o que se diz dela. Que *lógos* existe sobre a filha sacrificada? Orestes responde que nenhum, apenas que ela não vê mais a luz. Considerada morta por todos, Ifigênia resolve viver, mostrar que a morta está viva, mas para tanto precisa agir. Pergunta, então, a Orestes se levaria uma carta a parentes seus em Argos, caso ela o deixasse livre? Orestes responde que é Pílades quem deve viver e levar a carta. Ele fica para morrer. Ifigênia concorda, elogiando a nobreza de caráter de Orestes, e sai para buscar a carta. Depois volta com ela nas mãos:

> Aqui estão as múltiplas dobras da carta, estrangeiros (727).

A carta entra em cena e todos podem vê-la. Trata-se de uma mensagem longa, pois a *déltos* tem múltiplas dobras (*Déltou haíde polýthyroi diaptykhaí*), como Ifigênia anuncia. Depois a preocupação gira em torno da segurança da carta, para que ela chegue a seu destino. Ifigênia precisa de garantias de que Pílades realmente entregará a carta. E ele só vê um risco: que a carta se perca num naufrágio. Ifigênia decide, então, aumentar as possibilidades de comunicação, dizendo o conteúdo da carta:

> Anuncia a Orestes, filho de Agamenão, isto:
> eis o que aquela que foi sacrificada em Áulis,
> Ifigênia, que está viva, mas aos daí está morta, escreve: (769-71)
> conduze-me para Argos, ó irmão, desta terra bárbara,
> antes que morra, e livra-me dos sacrifícios da deusa,
> nos quais presido com honra a morte de estrangeiros (774-6).
> Ou serei maldição para tua casa, Orestes (778-9).
> Dize que a deusa Ártemis me salvou,
> trocando-me por um cervo, que meu pai sacrificou,
> pensando que me traspassava com a lança aguda,
> e trouxe-me a esta terra (783-6).

E finaliza:

> Eis a mensagem,
> o que está escrito nas tabuinhas (786-7).

É impossível dizer que Orestes e Pílades conseguiam ouvir a leitura da mensagem (*epistolaí*), das coisas escritas (*tà engegramména*) na carta (*en déltoisin*) sem interrupção.

Estavam atônitos e incrédulos. Ao final, Pílades entrega a carta a Orestes, cumprindo a tarefa facilmente, para espanto de Ifigênia. E Orestes, que mal consegue se conter diante do inesperado, pegando a carta, diz que prefere gozar de um prazer mais real do que abrir a carta, que é abraçar a irmã. Mas é justamente a irmã, que para todos estava morta, que quer provas de que o homem, que está na sua frente, é Orestes. E enquanto ele fornece essas provas, Eurípides prolonga e aprimora os efeitos dramáticos desse recurso técnico, digamos assim, que é a *anagnórisis*, acreditando que ele pode sustentar o interesse de boa parte da peça. E não errou, se pensarmos na importância que Aristóteles atribui a ele na *Poética* [9].

A carta é, enfim, a peça fundamental para o reconhecimento dos dois irmãos. É importante dramaticamente. Mas enquanto instrumento de comunicação, é frágil, tem pouca credibilidade. Primeiro, desconfia-se de que ela chegue: o portador (no caso, Pílades) deve jurar pela própria vida que entregará a carta; segundo, cartas se extraviam: (num naufrágio, por exemplo) é mais seguro que o portador saiba o conteúdo delas.

Notas

1 - Cf. Segal, 1982 e Havelock, 1994.

2 - Não pretendo entrar aqui na discussão sobre a autoria dessa peça.

3 - O texto grego citado neste trabalho é o da Collection Guillaume Budé e as traduções são minhas.

4 - Em relação ao emprego de *déltos* com *phrén*, aparece no v. 275 do canto coral de *As Eumênidas*, a expressão *deltográphoi....phrení*, referindo-se a "Hades que observa tudo" e retém no espírito como numa tábua escrita.

5 - Barret não aceita a aproximação entre *álasta* e *lanthánomai*, o que permitiria a tradução de *álasta* por coisas inesquecíveis. Cf. Euripides, 1964, p. 332.

6 - Cf. Segal, 1982, p. 148.

7 - Cf. Aristóteles, *Poética*, 1452b5, 1454b30-5, 1455b2-11, 1455a 18-21.

8 - Eurípides manterá essa versão na *Ifigênia em Áulis* que é posterior.

9 - Aristóteles, *Poética*, capítulos 10, 11, 16.

Referências bibliográficas

Textos:

ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: The Clarendon Press, 1972.

ESCHYLE. *Les suppliantes, Les Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchainé*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Société d' Edition "Les Belles Lettres", 1969, tome I.

EURIPIDE. *Hippolyte, Andromaque, Hécube*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1960, tome II.

_____. *Les troyennes, Iphigénie en Tauride,Électre*. Texte établi et traduit par Léon Parmentier. Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1968, tome IV.

_____. *Iphigénie à Aulis*. Texte établi et traduit par François Jouan, Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1983, tome VII-1.

EURIPIDIS. *Hippolytos*. Edited with introduction and commentary by W. S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964.

SOPHOCLE. *Les Trachiniennes, Antigone*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris: Société d' Edition "Les Belles Lettres", 1955, tome I.

The plays of Sophocles, the Trachiniae, by J. C. Kamerbeek. Leiden: E. J. Brill, 1970.

Obras gerais:

BENEDETTO, V. & MEDDA, E. *La tragedia sulla scena*. Torino: Einaudi, 1997.

DUNN, F. M. *Tragedy's End*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Ed. UNESP/ Paz e Terra, 1994.

MOLINARI, C. (Org.). *Il teatro greco nell' età di Pericle*. Bologna: Il Mulino, 1994.

SEGAL, C. P. "Tragédie, oralité, écriture". In: *Poétique*, 50, Paris, Seuil, 1982, p.131-154.

_____. "Verità, tragedia e scrittura". In: MOLINARI, Cesare (Org.). *Il teatro greco nell'età di Pericle*. Bologna: Il Mulino, 1994.

HIRATA, Filomena Yoshie. Les lettres dans la tragédie grecque. *Classica*, São Paulo, 13/ 14. p. 315-322, 2000/2001.

RÉSUMÉ: La révolution culturelle provoquée par l' écriture n'a pas échappé à la scène tragique. La présence des lettres dans quelques pièces d'Euripide des dernières décennies du V^e^ siècle le prouve. Ce sont des exemples assez curieux du point de vue de la mise-en-scène et de l'action dramatique. La lettre apparaît soudain en scène et le publique la voit passant de main en main entre les personnages. Mais le plus remarquable c'est qu'elle exerce une influence considérable dans le développement de l'action dramatique. Relevant les emplois du mot *déltos*, ce travail envisage tout simplement d'examiner les lettres de la tragédie et de vérifier leur sens dans le conflit tragique.

MOTS-CLÉS: tragédie grecque; *déltos*; lettre; tablette; écriture; oralité.

Noûs: oralidade e escrita

SÍLVIA MARIA FERREIRA CÚRI
Faculdade de Administração
Universidade de Santo Amaro

RESUMO: Este artigo, em seus dois momentos, aborda o conceito de *noûs* no pensamento mítico de Homero, considerado tradição oral, e no pensamento filosófico de Anaxágoras, apresentado como tradição escrita. Não se prende, porém, à questão da oralidade e da escrita em si mesmas, preocupando-se apenas com a questão da conceituação de *noûs* em ambos os pensamentos, em seus contextos. Nosso objetivo foi resgatar essa palavra originariamente, analisando passagens dos poemas homéricos e dos fragmentos de Anaxágoras em que ela aparece e fazendo, para isso, uma comparação de diferentes traduções desses autores e também de léxicos especializados.

PALAVRAS-CHAVE: Pensamento; inteligência; juízo; racionalidade.

Sabemos que pensamento mítico e pensamento filosófico têm estruturas muito diferentes, ambas racionais, não supondo mútua exclusão de forma radical, como se fossem contraditórios. O mito está presente na Grécia o tempo todo, independentemente das épocas históricas em que dividimos essa cultura. Dessa forma, não é válido pensar que o pensamento mítico foi descartado pelo aparecimento do pensamento filosófico. O acontecimento extremamente importante que foi, na Grécia, o aparecimento da *pólis*, com mudanças políticas, sociais, psicológicas e na forma de ler a *phýsis*, ocasiona novo modo de pensar que desemboca na filosofia, privilégio de um grupo reduzido de homens que trabalha um tipo de saber pouco compreendido pela maioria.

Numa sociedade em que a escrita está ausente, o aedo, ao narrar os *mýthoi*, memoriza e improvisa, canta o que já ouviu antes e, ao mesmo tempo, é novo. Se, por um lado, conserva a tradição que se transmite, através dos bardos, de geração a geração, por outro, inova, cria em forma própria o já sabido, desenvolvendo-o e modificando-o em parte. A matéria-prima com que trabalha é composta dos acontecimentos trazidos pela tradição oral de inúmeras gerações de cantores que o antecederam. Seus *mýthoi* não são considerados fantasias individuais ou fabulação romanesca e livre. Têm em si um "saber": o que o aedo fala é a verdade, é o real, o acontecido, por ele não presenciado, mas "visto" e "conhecido" por inspiração das Musas. O aedo detém um "saber" mântico, uma onisciência de caráter adivinhatório que lhe credita a expressão da palavra-verdade (Detienne, 1981, p. 17). Essa palavra-verdade, de inspiração divina, sem argumentação, pois que indiscutível, tem força e

eficácia, está intimamente ligada à ação, exige receptividade, é imagética e concreta, impondo-se de imediato cheia de sentido.

Com o advento da *pólis*, a palavra-diálogo, instrumento político por excelência, passa a ter a primazia dentro do pensamento lógico, fundamentado no arrazoamento, num processo de busca e investigação que exige atividade para provar sua verdade. Então, pensamento mítico, pré-lógico, e pensamento filosófico, lógico, convivem na Grécia, embora ofereçam explicações diferentes da *phýsis*: de um lado, a apreensão direta e emocional da ação de deuses; de outro, a busca da *arkhé,* do fundamento abstrato de tudo o que existe. Dessa forma, concordamos com as palavras de Guthrie[1], quando afirma que "... os antigos gregos, e só eles dentre os povos europeus, souberam fazer incidir a Razão sobre a sua herança religiosa e mitológica, transformando-a, numa transição suave e sem quebra, em filosofia, ou seja, numa forma racional e não mítica de encarar o mundo".

Sendo assim, o objetivo deste nosso estudo foi, primeiramente, buscar o sentido originário de *noûs* em Homero, tentando cercar-lhe o sentido com a fidelidade possível que a Filologia permite e, depois, analisar os fragmentos de Anáxagoras, para verificar uma possível manutenção da significação básica ou possíveis mudanças, ou, ainda, evolução do conceito da tradição oral para a tradição escrita.

Para isso, propusemo-nos a buscar uma tradução linear[2], mais próxima da raiz grega, sacrificando estilo e forma em favor de uma significação mais precisa, na análise de passagens homéricas e de fragmentos de Anaxágoras.

Num primeiro momento deste nosso estudo, lembrando que entender o significado de palavras pertencentes a uma cultura específica distanciada no tempo não é fácil, voltamo-nos para a linguagem homérica. Pudemos, então, observar que ela é concreta, imagética; suas palavras, destituídas de significações genéricas, são empregadas em sentidos específicos. Num contexto em que não existe a noção do homem como um todo corpóreo ou espiritual, ao pretender expressar o que hoje entendemos como aspectos constituintes da psiquê humana (sensação, percepção, sentimento, vontade, emoção, paixão, pensamento), Homero apresenta vocabulário variado e *noûs* faz parte desse vocabulário (e também *phrén, thymós, kardía, khér...*). Além disso, o poeta trata físico e psíquico de tal forma entrelaçados que não chega a fazer separação entre o orgânico e sua "expressão corpórea".

Um aspecto importante foi preciso considerar: as traduções existentes da *Ilíada* e da *Odisséia*, oferecendo inúmeros sentidos a uma mesma palavra e sentidos comuns a palavras que expressam coisas diferentes, não auxiliam no entendimento dos vocábulos no contexto da obra. Como exemplo, tomamos Cunliffe (Cunliffe, s/d, *s.v. noûs*, *phrén*, *thymós*) em seu vocabulário homérico, num quadro comparativo:

NOÛS	*PHRÉN*	*THYMÓS*
Mente. Poder mental, inteligência; bom-senso. *Espírito.* Natureza, disposição. *Vontade.* Propósito, desígnio, intento; Plano, método de ação; conselho. Expectativa, esperança. ***Desejo.*** Conteúdo de conhecimento.	Diafragma. Sede: *étor*, *thymós*, *khér*, *kradíe* e *noûs*. Coração, peito, alma, Mente como a sede ou uma sede de: vida, força, vitalidade; inteligência, como faculdade de perceber, conhecer, pensar, deliberar, julgar, considerar, inventar; como memória; *espírito*, coragem, resolução, determinação, paciência; - raiva, ira, paixão; - *desejo*, apetite, impulso sexual; - vontade; - sentimentos, emoções, humores; - caráter, disposição; - sono. Interioridade.	Coração, peito, alma, mente como sede de: vida, vitalidade, força, espírito vital; *espírito*, coragem, determinação, resolução, paciência; raiva, ira , indignação, loucura, fúria; - *desejo*, apetite, impulso sexual; - *vontade*; - sentimentos, emoções, humores; - faculdade de percepção ou conhecimento; - faculdade: pensar, deliberar, julgar, considerar, inventar, conjecturar; -memória; - caráter ou disposição. Sede de *khér*. Interioridade.

Numa rápida análise, pudemos constatar a sobreposição das funções ou significações de *noûs*, *phrén* e *thymós*. Assim, exemplificando, as três palavras – *noûs*, *phrén* e *thymós* – podem ser *vontade*, ou *espírito*, ou *desejo*, indistintamente, como mostra o quadro acima. O próprio Cunliffe afirma que, quando *thymós* e *phrén* aparecem associados, dificilmente pode ser feita distinção entre eles. Na maior parte das vezes, assim procedendo, os lingüistas resolvem o problema da língua, mas em detrimento da significação homérica. Essa dificuldade de tradução parece estar ligada à dificuldade que a própria filosofia teve quando, utilizando-se do significado mítico de *noûs,* quis pensá-lo abstratamente.

Tentando, então, resgatar a significação originária da palavra *noûs*, vimos que, segundo Chantraine (1984, *s.v. noûs*), ela não tem etimologia conhecida, mas algumas ligações são supostas: radical *nof* que o aproxima do gótico *snutrs*, com o significado de sábio, inteligente; *neúo* que é fazer um sinal pleno de sentido com a cabeça; *néo* que significa nadar; admite, ainda, relação engenhosa, mas incerta com antroponímicos de raiz *néomai*, que significa salvar. Diante de tantas suposições, Von Fritz (1943, p.93) afirma que, das muitas etimologias propostas, apenas duas merecem consideração. A primeira, de Prellwitz, que aponta o verbo *neueîn* (assentir com a cabeça) como derivado da mesma raiz do substantivo *nóos*. Este substantivo teria desenvolvido novos significados, surgindo, assim, a necessidade da criação de um novo verbo que os cobrisse. Teria aparecido *noeîn*. Para Von Fritz, entretanto, apesar de coerente, essa etimologia não parece provável.

A segunda proposta analisada por esse estudioso é a de Schwyzer que defende a origem de *noûs* na raiz *snu*[3], de *snófos* (farejar)[4]. Uma objeção a essa proposta seria que, em Homero, *noeîn* aparece mais freqüentemente ligado ao sentido da visão que aos outros sentidos, como afirma Von Fritz, fundamentado em Snell e Krause (Von Fritz, 1943, p.88). Considerando que o sentido mais original de *noeîn* é "perceber e compreender uma situação" e supondo ter sido primariamente importante para o homem perceber situações que envolviam perigo, Von Fritz pensa que o sentido mais primitivo de *noeîn* possa ser "sentir o perigo", farejá-lo.

Ora, diz esse estudioso, nos primórdios da humanidade, o olfato desempenhou papel preponderante em relação à sobrevivência e, mesmo depois que a civilização tornou o sentido da visão mais expressivo, ainda assim o entendimento de uma situação não estava

restrito a este último. É plausível pensar que um novo conceito, relacionado a uma função puramente mental, teve momento adequado para aparecer, cada vez mais se distanciando de uma ligação com o olfato, até que essa ligação ficasse completamente esquecida. O substantivo *noûs* teria sobrevivido e teria sido criado um verbo derivado dele. Para Von Fritz, essa é a etimologia mais provável.

Outra interpretação, a de Gordon Frame (Frame, 1971, p.35), propõe sua derivação da raiz indo-européia *nes*, a qual é encontrada no alemão com o significado primitivo de "retorno à vida", ainda perceptível na palavra moderna *genesen*; no sânscrito, no nome *Nâsatyâ* que era dado aos deuses que operavam um "retorno à vida" a mortais privilegiados, os quais "retornavam à luz"; no escandinavo *noera*, "revive". Na língua grega, essa raiz *nes* conota "retorno da morte", "retorno à luz", o que explicaria, segundo esse estudioso, por que o verbo *noeîn* está ligado ao sentido da visão. O significado da raiz *nes* parece ter tido também, já no indo-europeu, uma conotação "mental", como sugere *ganisan*, palavra gótica de raiz *nes*, com o sentido de "retorno à consciência". Essa dualidade teria levado à distribuição do significado entre *ménos* (alma, princípio de vida) e *nóos; ménos* passou a referir-se ao físico e *nóos* ao mental. Para Gordon Frame, isso explicaria porque, posteriormente, *nóos* veio a significar mente, e dessa forma já está em Homero.

Von Fritz (1943, p.80) lembra que na visão de Joachim Boehme, explicitada em obra publicada em 1929, a palavra *noûs* tem três principais significados: "Seele als Träger seelischer Erlebnisse" que Von Fritz traduz por alma como um órgão de experiências; "Verstand" que pode ser mente, ou intelecto, ou inteligência, ou entendimento; e "Plan" que é plano ou planejar. Explicando esses três significados de Boehme, Snell, também citado por Von Fritz (1943, p.83) diz que, então, teríamos um órgão, sua função enquanto tal e sua função num momento determinado, respectivamente. Von Fritz lembra que não é possível encontrar em Homero distinções abstratas desse tipo, mas que, se o poeta tivesse feito colocação semelhante, provavelmente *noûs* seria prevalentemente uma função e não um órgão.

Como a palavra *noûs* não tem um termo equivalente nas demais línguas, pareceu-nos mais adequado, em nosso estudo, analisá-la numa tradução linear que realizamos de várias passagens homéricas em que ela aparece, para resgatar, posteriormente, o seu significado de forma mais contextual. Vejamos, a título de ilustração, algumas dessas passagens.

Na *Ilíada* IX, 104, ao censurar Agamêmnon pela ofensa a Aquiles, Nestor diz:

> "... pois nenhum outro *noései* (pensará) um *noón* (pensamento, juízo) melhor que este que *ego noéo* (eu penso, discirno agora)...

Na *Odisséia* V, 22, quando Atena relembra a situação de Ulisses na ilha de Calipso, Zeus responde:

> "Filha minha, que palavra escapou do recinto dos teus dentes? Não é teu este *noón* (pensamento) por deliberação própria..."

Ainda na *Ilíada* XII, 255, Homero diz que, no desejo de favorecer Heitor nos combates, Zeus

> "... amoleceu o *noón* (juízo, pensamento) dos aqueus e aos troianos e a Heitor ofereceu a glória".

Finalmente, na *Ilíada XV, 128*, apesar da proibição de Zeus, Ares decide interferir nos combates e enfrentar o Cronida, sendo impedido por Athena, que lhe diz:

> "... tens ouvidos para ouvir, mas teu *nóos* (inteligência, discernimento) se perdeu..."

Nossa conclusão a respeito da significação de *noûs* em Homero é, pois, fruto de um estudo comparativo de várias traduções do poeta, inclusive a nossa e da consulta de conceituados vocabulários do grego antigo. Pensamos, assim, que o *noûs* homérico aparece como potência humana relacionada com a inteligência, a sagacidade, o discernimento, o juízo e a reflexão. *Noûs* é pensamento enquanto carregado de tais capacidades.

Num segundo momento deste nosso estudo, reportamo-nos a Anaxágoras de Clazômena (499-428/séc.V a.C.), que, dentre os filósofos pré-socráticos, foi o primeiro a abordar o *noûs* destituído de toda e qualquer representação. Na sua concepção cosmológica, nada é criado, nada é destruído, o todo é completo e sempre igual a si mesmo. Suas afirmações mais conhecidas são: "*...homoû pánta khrémata ên...*" ("no mesmo lugar estavam todas as coisas...") (Simplício, fr. 1, citado por Kirk, Raven & Schofield, 1987, p. 500)", "*...allà pánta pantós moîran...*" ("...todas têm uma porção de tudo...") (Simplício fr. 11, citado por Kirk, Raven & Schofield, 1987, p. 511). Então, numa porção mínima que seja de matéria, temos os mesmos elementos universais. Anaxágoras estabelece um princípio originário que se particulariza em todas as coisas, a famosa mescla originária, em que não encontramos qualidades separadas, mas apenas mistura suposta em todas as oposições qualitativas que existem. Essa mistura originária, em que tudo está indiferenciado e nada pode ser discernido, sofre a ação de uma *bía* (força) e entra em processo de separação. Dessa diferenciação primeira surgem os *spérmata* (sementes), ou *homoiomerías* (partes semelhantes) segundo designação de Aristóteles, as quais são eternas, imutáveis, idênticas a si mesmas e que, por separações e diferenciações sucessivas dão origem ao cosmos. Essa força é *krátos* (poder) inteligente apartado da mescla primitiva , isto é, *mémeiktai oúdenì khrémati* (misturado a nenhuma coisa); é *ápeiron* (ilimitada), é *autokratès* (autônoma), é *mónos autòs eph'eautoû* (em si mesma); é *leptótaton* (a mais sutil) e *katharótaton* (a mais pura) de todas as coisas; é *ós aeí estì* (eterna); é *de pâs homoiós estì* (sempre semelhante); *pánton noûs krateî* (tudo governa); põe a mescla em movimento, *symmísgethai* (compõe) e *diakrínetai* (dissocia). Com isso faz surgir o mundo diferenciado e ordenado. Chamado *noûs* por Anaxágoras, esse *krátos* (poder) *gnómen ge perì pantós* (tem o conhecimento de todas as coisas); não se misturando com nenhuma coisa, rege *ósa ge psykhèn ékhei* (as coisas que têm alma). Imprime à mistura inicial um movimento rotatório que se expande, amplia-se com muita rapidez e violência, separando os opostos, fazendo com que as coisas surjam . O cosmos é exatamente isso: tudo o que estava na mescla primitiva e que se diferenciou pela interferência e acompanhamento de *noûs* (Simplício, fr12/14/17, citado por Kirk, Raven & Schofield, 1987, p. 502-509)

Jaeger (1982, p.160) afirma que o *noûs* de Anaxágoras é o espírito e, provavelmente, o espírito divino, embora o filósofo não tenha dito isso explicitamente. Reale (1983, p.147) fala muito claramente em inteligência divina. Bailly (s/d, *s.v. noûs*) traduz por o ser inteligente. Chantraine (1984, *s.v. noûs*), por inteligência suprema. Stephen Menn (1995, p.26) afirma categoricamente que o *noûs* é Razão, no sentido de racionalidade. Kirk, Raven e Schofield (1987, p. 507) traduzem por Mente, "uma força motriz intelectual corpórea extremamente sutil". Autores ingleses como Barnes, Guthrie e outros traduzem por *mind* que, de forma geral, é mente, mas também pode ter o sentido de intelecto, inteligência e racionalidade.

Analisando os vários fragmentos do filósofo, percebemos que, não admitindo geração e corrupção e diante da multiplicidade e do movimento existentes no mundo, ele faz importante e inovadora colocação, apontando *noûs* como uma causa independente de tudo, responsável pela ordem no mundo. As qualidades que lhe oferece são abstratas: ordena, governa, conhece, move... Isso pode levar-nos à idéia de incorporeidade, de imaterialidade de *noûs*. Entretanto, o filósofo não explicita esse ponto suficientemente, para que possamos chegar a essa conclusão, embora apresente *noûs* totalmente destituído de imagem, fruto de pensamento arrazoado. A partir do movimento inicial, não sabemos como e se *noûs* atua. A queixa de Platão, no *Fédon* 98, parece pertinente, quando diz que Anaxágoras não fez uso de *noûs*, apontando-o como causa real da ordem das coisas, caindo no mecanicismo físico. Aristóteles (Aristotle, 1995, p. 22) afirma que Anaxágoras identificou *noûs* e *psykhé,* mas isso não aparece nos fragmentos, muito pelo contrário, visto que o filósofo de Clazômena fala que *noûs* não se mistura com nada, mas está presente em algumas coisas, *ósa ge psykhèn ékhei* (coisas que têm alma) (Simplício, fr 12, citado por Kirk, Raven & Schofield, 1987, p. 507). Mas está presente na alma ou no corpo animado? Não creio que possamos saber. De qualquer forma, não temos indícios de que Anaxágoras faça uso da causalidade de *noûs* na alma.

Concordamos com Bréhier (1988, p. 75): o *noûs* de Anaxágoras é inteligência, sem qualquer qualificação. Então, de certa forma, a significação homérica é mantida, levando-se em conta, evidentemente, a perda da concretude e o ganho da forma mais abstrata possível, isto é, *noûs* colocado como *ousía* e como *arkhé,* completamente desvinculado de qualquer qualidade humana. Além disso, pensamos que o filósofo não possui o conceito do imaterial e do espiritual, o que torna muito difícil aceitar a colocação de *noûs* como inteligência ou espírito divino, como pretendem alguns estudiosos. Mas, mesmo admitindo essa conceituação, estaremos admitindo uma concepção teísta não mais no terreno da tradição mítica, mas fruto de pensamento refletido, lógico.

Concluindo, podemos dizer que, apesar de tentarmos explicitar *noûs* da forma mais clara possível, sentimos que nos faltam palavras para fazê-lo. Usamos expressões variadas como força, princípio, poder, causa, inteligência, etc., mas somos obrigados a admitir que para coisas tão divinas o *lógos* é insuficiente. Apesar de o pensamento filosófico, com seu caráter especulativo e impessoal, permitir distanciamento, favorecendo o conceptual e o abstrato, ainda assim requer interpretação, o que muitas vezes esbarra no limite do *lógos* e, então, busca saída em expressões metafóricas do discurso, como faz muitas vezes Platão em seus diálogos. Assumindo esse limite, resta-nos apenas afirmar que o *noûs* da tradição oral,

representada por Homero, e o *noûs* da tradição escrita, representada por Anaxágoras, têm basicamente o mesmo sentido, apesar do grande distanciamento em termos de abstração.

Notas

1 - Ver o "Prefácio à edição portuguesa" da obra de Cornford (1989), traduzida por M. M. R. Santos.

2 - As traduções das passagens homéricas foram feitas em conjunto com o Prof. Dr. Henrique Graciano Murachco, do Departamento de Letras Clássicas da USP.

3 - Chantraine (obra citada) relata que Schwyzer vê uma relação de *nóos* com o gótico *snutrs*, que significa sábio, inteligente.

4 - Entretanto, Henrique Murachco lembra que sigma antes de consoante não tende a cair. Para ele, *noûs* tem a mesma raiz de *gignosko*, relacionando-se, dessa forma, com a compreensão.

Referências bibliográficas

ARISTOTLE. *On the soul*. Translation of W. S. Hett. Cambridge: The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1995.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, s/d.

BRÉHIER, E. *Historia de la Filosofía*, vol. 1. Traducción de Juan Antonio Pérez Millán y Maria Dolores Morán. Madrid: Tecnos, 1988.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1984.

CORNFORD, F. M. *Principium Sapientiae. As origens do pensamento filosófico grego*. Tradução de Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.

CUNLIFFE, R.J. *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Norman: University of Oklahoma Press, s/d.

DETIENNE, M. *Os mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio: Zahar, 1981.

FRAME, D. G. *The origins of Greek noûs* (Tese de doutorado). Harvard University. Cambridge, 1971.

HOMER. *The Iliad*. Translation M. Hammond. London: Penguin Books, 1987.

_____. *The Odissey*. Translation E.V. Riew. London: Penguin Books, 1991.

_____. *Iliad*. & *Odissey* – 2 vol. Translation A. T. Murray. Cambridge: The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1995.

HOMÈRE. *Iliade*. Traduction P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1937.

_____. *Odyssée*. Traduction V. Bérard. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

HOMERO. *Ilíada* e *Odisséia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

JAEGER, W. *La teologia de los primeros filósofos griegos*. Traducción de José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982.

KIRK, G. S.& RAVEN, J.E.& SCHOFIELD, M. *Los filósofos presocráticos*.Madrid: Gredos.1987.

MENN, S. *Plato on God as Noûs*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995.

PLATO. *Timaeus*. Translation of R.G. Bury. Cambridge: The Loeb Classical Library, Harvard University Press. 1995.

REALE, G. *História da Filosofia Antiga*. Vol. 1. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1993.

VON FRITZ, K. "*Noûs* and *noeîn* in the Homeric Poems".*Classical Philology* 38, 1943, p. 79-93.

CURI, Sílvia Maria Ferreira. *Noûs*: orality and writing. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 323-330, 2000/2001.

ABSTRACT: In two moments, this article deals with the concept of *noûs* in Homer's mythical thought, considered as oral tradition and in Anaxagoras' philosophical thought presented as written tradition. However, it does not deal specifically with orality or writing but with the concept of *noûs* in the texts of both authors, in their contexts. Our aim is to recover its original meaning through the analysis of Homer's poems and Anaxagoras 'fragments where the word *noûs* appears. We have developed our work through the comparison of several translations of these authors and specialized lexicons.

KEYWORDS: Thought; intelligence; judgement; rationality.

A prosa latina clássica e a acribia na comunicação

ARIOVALDO AUGUSTO PETERLINI
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

RESUMO: Os objetivos da comunicação: o pragmatismo moderno e o aniquilamento do pessoal sob a pressão do interesse econômico. *How to get your point across in 30 seconds – or less.* Que idéias podem caber em 30 segundos – ou menos? Com tantos e tão profundos estudos da linguagem em nosso tempo, por que vem decrescendo, entre nós, a habilidade de expor os próprios pensamentos? Teria sido mal interpretada a mensagem dos modernistas? Ou a preocupação dominante, nos meios universitários, com a *língua falada*, preocupação nascida já de motivos políticos, já do desprezo a que foi essa língua relegada por séculos, estaria desmerecendo nos mestres da língua culta e, inadvertidamente, fechando aos nossos jovens o acesso à cultura humana de séculos, que se acumula nas bibliotecas, quase sempre em língua culta? O trabalho constante sobre os textos latinos e gregos não é, por certo, o único caminho para alguém conseguir a propriedade, a precisão, a transparência na comunicação escrita, mas foi e continua sendo um dos meios mais adequados para isso. O latim só chegou até nós fixado numa forma escrita, quase livre de subsídios externos de entendimento, e está vazado em nível culto, onde normalmente cada palavra tem sua importância. Ora, é a *krísis,* a escolha do termo e da construção exatos da língua de chegada, para traduzir com acribia o sentido preciso do latim – operação em extremo mais fácil entre as línguas vivas – que pode criar o hábito de uma visão analítica do que se escreve.

PALAVRAS-CHAVE: Acribia; comunicação; precisão; latim.

O império do prático-econômico, reduzindo a comunicação ao mínimo de palavras e ao máximo de persuasão, por qualquer meio, racional, emotivo, ilusório, é a marca mais que registrada de nossa época. O homem, animal racional?! O homem, a medida de todas as coisas?! O homem, centro do universo?! Não. O homem é um animal consumidor, comprador, gerador de riquezas... Se não é isso, não é "homem". E a comunicação entre os homens a outro alvo não mira, senão a esse, o econômico. Até o verbo *vender* adquiriu, entre nós, um novo sentido intransitivo: Um livro é importante, se vende muito; uma composição musical é divulgada, enquanto vende. Para aquilatar-se do valor de uma obra de arte, diz-se que foi vendida por milhares de dólares...

Assusta a quem acompanha, desde os gregos, o nascimento, a vida, a morte e a ressurreição da arte de falar e de escrever, ou seja, da velha-nova retórica de Aristóteles, de

Cícero, retomada v.g. por Lausberg ou pelos modernos tratadistas como Perelman, assusta a proposta em extremo sedutora de uma retórica tão "econômica", em todos os sentidos, qual a que nos recomenda o pequeno livro de Milo Ogden Franc, editado em 1986 e já em nona edição entre nós: *Como apresentar as suas idéias em 30 segundos – ou menos* (*How to get your point across in 30 seconds – or less*). Um laconismo capaz de fazer inveja a qualquer espartano! A carreira de sucesso do autor, já como agente de artistas de Hollywood, já como encarregado de atualizar os métodos de comunicação entre gerentes e equipes de grandes empresas, mostra que o trabalho de Milo Franc caiu em graça ao pragmatismo norte-americano. E, receoso, vou-me imaginando a ler, em comunicação de 30 segundos – *or less*, as mensagens de Platão, de Aristóteles, de Cícero, de Kant, de Hegel, de Heidegger etc.! O que pode caber de importante em 30 segundos – ou menos? Milhões de dólares, sem dúvida! O apertar de um botão que detonará a bomba de hidrogênio! Mas as idéias que levaram à evolução e ao maravilhoso enriquecimento do espírito humano, no correr dos séculos, exigiram sempre um pouco mais de tempo, espaço, paciência e dedicação...

O registro lento desse progresso humano veio-se acumulando, por toda a nossa história, em volumes e volumes pelas bibliotecas das civilizações, nas mais diversas línguas, cujo domínio foi sempre fonte de conhecimentos e progresso. Quanto mais complexo o pensamento, tanto mais especializado e exigente o nível de linguagem e, é claro, tanto mais restrito o acesso a essa comunicação. Se manuais de primeiros socorros expõem uma medicina prática, em expressões mais rápidas e acessíveis, para mais fácil conhecimento do indispensável, ninguém espera que seu médico haja conseguido o diploma apenas com a instrução que se contém nesses manuais.

Falar e escrever, em nível apto a receber ou emitir mensagens de teor altamente abstrato, significa competência para decodificar ou construir sistemas de idéias capazes de transformar a vida e a história da humanidade. Reduzir o domínio das palavras é limitar o âmbito das idéias. Contentar-se com a linguagem cotidiana é fechar as portas das bibliotecas e negar a muitos o quanto foi entesourado em nível culto de linguagem, isto é, praticamente a maior parte do legado escrito pelos grandes mestres.

Nosso Drummond (1969, p. 67 e 76), em seus poemas "O lutador" e "Procura da poesia", nos adverte:

> Lutar com palavras
> é a luta mais vã.
> .....
> Lutar com palavras
> parece sem fruto

e nos pede:

> Chega mais perto e contempla as palavras.
> Cada uma
> tem mil faces secretas sob a face neutra

e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

É evidente que o Poeta se refere aos valores conotativos da palavra, ao uso poético da linguagem, mas tenho para mim que, como bom vate, poeta-adivinho, passem-me a comparação, vate, poeta-profeta, Drummond diz bem mais do que pretende dizer, alcançando, intuitivamente, o plano denotativo, campo onde a luta com as palavras também não é fácil e a chave, não menos essencial.

Aristóteles, na cola de Platão, passa do mundo das idéias para os universais fixos, imutáveis e necessários, que formamos a partir da realidade das coisas, longe das idéias inatas ou da reminiscência, numa estreita conexão entre a ordem lógica e a ontológica. As coisas, materiais, são objeto, primeiro, do conhecimento sensível: se visíveis, se audíveis, se tangíveis etc., nossos sentidos formarão delas imagens visíveis, audíveis, tácteis etc. Mas, sem transcender o particular, essas imagens criadas pelos sentidos, à luz v.g. do sol, não são de si objeto adequado do conhecimento intelectivo; são um exército em debandada de imagens sensíveis, só potencialmente inteligíveis e cuja imagem inteligível será obra dum intelecto iluminador ativo, capaz de abstrair do sensível a imagem inteligível e apresentá-la a um intelecto passivo, receptáculo em potência das idéias, apto a pensar-se a si mesmo, onde o exército dos particulares se reorganiza na unidade dos universais (Aristóteles, *Anal. Post.* II, 19, 100 a 1-8. *Met.* I, 1, 980 b 26 – 982 a 3, apud Fraile,1965, p.441-442; e *De anima,* III, 4, 429 a – 430 a: 5, 430 a 15, apud Fraile,1965 p. 449-500).

Implorando, mais que perdão, piedade pela ousadia de termos reduzido a uma exposição de *30 segundos – or less* a teoria do conhecimento de Aristóteles, cujos ossos, a esta altura, devem ter-se revirado, onde estiverem, esperamos, todavia, haver deixado claro o caráter de imanência do nosso conhecimento, que, não obstante se refira ao mundo exterior a nós, é por nós criado sobre imagens sensíveis e inteligíveis que fabricamos a partir das coisas.

Curioso como, por outros caminhos, o Poeta (Drummond, 1980, p.14-15) nos leva a refletir, com algum receio, sobre a realidade de um mundo que só chega ao nosso conhecimento, através dos nossos sentidos:

Estrela não pensada,
palavra rascunhada no papel
que nunca ninguém leu?
Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade?
Concretitude das coisas: falácia
de olho enganador, ouvido falso,
mão que brinca de pegar o não

e pegando-o concede-lhe
a ilusão de forma
e ilusão maior, a de sentido?

Se nosso conhecimento indutivo precisa ser testado respeito à realidade do mundo exterior, para ser tido por verdadeiro, na busca de uma adequação, o quanto possível perfeita da inteligência às coisas, o que devemos pensar quanto às deduções? E isso no campo do denotativo. Mas, a que vêm aqui todas essas considerações?

Se a palavra, o *uerbum*, é o principal meio "convencionado" para comunicar a outra inteligência o nosso entendimento, máxime no que tange ao segundo e terceiro graus de abstração, pode imaginar-se com que dificuldades, com que obstáculos tenha de ver-se a braços a comunicação pela palavra, quando a elaboração do próprio conhecimento já é tão complexa. E a dificuldade crescerá, na medida em que for mais pessoal e original o pensamento, até alcançar o plano das emoções, os "estados indizíveis" da alma, cuja comunicação por meio dos valores simbólicos, mais que pelos lógicos e semânticos das palavras, foi o sonho dos simbolistas.

Não visamos aqui ao ceticismo, no que tange à possibilidade do conhecimento ou da comunicação, mas apenas a que fique patente quão difícil é "*lutar com palavras*", na tentativa de comunicar, mesmo em plano denotativo, idéias e pensamentos, que nascem de imagens sensíveis e inteligíveis por nós mesmos criadas e sobre cuja representação verbal, esperamos que o nosso ouvinte ou leitor possa recriar, ainda de forma imanente, imagens sensíveis e inteligíveis o quanto possível iguais às nossas. Quem pode garantir a ausência de miopia, de hipermetropia, de daltonismo etc. no mundo do conhecimento humano, máxime quando se trata da convenção das palavras?!

Tendo alcançado já a idade do horaciano

.....*querulus, laudator temporis acti*
se puero... (Horácio, *A.P.* 173-4),

ou seja, do

("...lamurioso, apologista do tempo passado,
quando era jovem ..."),

podemos dar-nos o direito a alguma jeremiada – *Incipit lamentatio Ieremiae prophetae*. Mas haja tranqüilidade, que não iremos além do *Aleph*.

Com tantos e tão profundos estudos da linguagem, em nossa época, seria de esperar que a habilidade de exposição, já oral, já por escrito, dos nossos pensamentos viesse também se aperfeiçoando a passo igual. Estranhamente aconteceu o contrário, pelo menos entre nós, brasileiros: os mais antigos, de normal, se expressam melhor. Influxo dos modernistas? Por certo não, que todos os nossos grandes do Modernismo conheciam a preceito as normas cultas da comunicação e as violentavam de caso pensado. Ou será que pela valorização

justa da língua do povo, da língua falada, por tanto tempo banida, a língua culta teria esquecido no interesse dos novos?!

Os que orientamos em pós-graduação ou examinamos dissertações e teses, temos deparado, não raro, mesmo em pessoas de apreciável lastro cultural, dificuldades inúmeras na escolha do mais adequado à expressão escrita de suas idéias. Se dominam de plano o vocabulário, a morfologia e a sintaxe, o que não é comum, como penam, quando enfrentam com a disposição dos assuntos, a elaboração clara dos argumentos e, principalmente, a precisão dos termos, orações e períodos que sejam capazes de expor com acribia o que se pretende comunicar. Isso, para não falar dos que se aventuram pela "*selva selvaggia ed aspra*" de certas nomenclaturas e cujos trabalhos deveriam trazer por epígrafe o dantesco "*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate...*" Se, como latinista, somos suspeito no assunto, tomamoss a liberdade de trazer aqui o testemunho de um grande professor da F.F.L.C.H. da U.S.P., hoje aposentado, sociólogo e crítico literário cujo nome não nos achamos no direito de declinar, autor de obras que, sobre serem profundas, são por extremo transparentes e acessíveis, o que lhe tem merecido a admiração e o respeito incondicionais do meio intelectual brasileiro. Declarou-nos ele, de uma feita, em conversa ocasional, a dificuldade que por vezes sentia para entender os trabalhos de certos orientandos, pelo hieroglífico da nomenclatura ou das expressões e, coisa de intelectual humilde e honesto, seu receio em prejudicá-los na avaliação.

A razão principal dessa deficiência, todos sabemos, enraíza no ensino de primeiro e segundo graus, de uma parte, e, de outra, naquele velho desamor a que se referia, faz já alguns séculos, o poeta Antônio Ferreira (1961, p. 97):

> Floresça, fale, cante, ouça-se e viva
> a portuguesa língua, e já onde for,
> senhora vá de si, soberba e altiva.
>
> Se té qui esteve baixa e sem louvor,
> culpa é dos que a mal exercitaram,
> esquecimento nosso e desamor.

Que o problema tem a ver com o ensino das primeiras letras é o que já Cícero afirmava no *De oratore*, há um bom tempo atrás:

> *Neque enim conamur docere eum dicere qui loqui nesciat, neque sperare, qui latine non possit, hunc ornate esse dicturum, neque uero, qui non dicat quod intellegamus, hunc posse quod admiremur dicere. Linquamus igitur haec, quae cognitionem habent facilem, usum necessarium. Nam alterum traditur litteris doctrinaque puerili, alterum adhibetur ob eam causam, ut intellegatur quid quisque dicat, quod uidemus ita esse necessarium, ut tamen eo minus nihil esse possit* (Cícero, *Orat.* III, X, 37-38).
>
> ("Com efeito, não pomos empenho em ensinar a falar em público a quem não sabe se exprimir, nem pretendemos esperar que fale com elegância

> quem não consegue falar corretamente, nem que aquele que não diz coisa que consigamos entender, possa dizer algo que nos cause admiração. Deixemos, portanto, essas qualidades, que são fáceis de adquirir, e de uso imprescindível. Uma (a vernaculidade) nos é transmitida pela primeiras letras e pela instrução da puerícia; a segunda (a clareza) é empregada para que se entenda o que alguém quer dizer, o que consideramos tão necessário, que é o mínimo que se pode exigir").

A correção, a vernaculidade, a clareza no escrever, de acordo com um padrão culto da língua, no momento histórico em que se vive, é a condição *sine qua non* com que alguém deve sair para a vida ou entrar para uma Faculdade. O estilo, o ornamento, a linguagem literária, a isso podemos nos abalançar com nossos próprios passos, mas, no tocante ao básico da língua, os bons mestres são imprescindíveis ao jovem aprendiz. Se professores competentes houver e não houver, nos discípulos, aquele velho *desamor à portuguesa língua*, de que nos fala o Poeta, por certo os nossos jovens, principalmente os que se propõem a ter por ofício o lidar com palavras, dominarão a arte do escrever correto e claro.

A fábula do cão que, nadando em um rio, deixa cair o pedaço de carne que traz na boca, para gananciosamente arrebatar à sua própria imagem refletida nas águas um pedaço de carne que julga maior, satiriza a avidez humana, mas parece-nos que vem a calhar também para o velho hábito dos homens de ter como integralmente verdadeiro quanto seja novo e belo e de abandonar, por ultrapassado, quanto o espírito humano amealhou em séculos.

Chesterton escreveu algures que a história do espírito humano lembra, por sua tendência aos extremos, um bêbedo a cavalo: dificilmente se mantém ereto na sela – ora pende para um lado, ora, para outro. Acreditamos que foi num desses extremos que a retórica, de arte de persuadir, algo intrínseco às relações humanas, transformou-se num cesto de flores, fim em si mesma e, como as flores, feneceu. Mas, como o que é essencial à realização do homem jamais perece de todo, a arte de persuadir, à feição da Fênix, ressurgiu das próprias cinzas, sobre as quais já tinham sido cantados tantos réquiens. *La réthorique est morte, vive la rhétorique!*

O sistema de educação de um povo não se forja nunca de improviso; compõe-se de séculos entesourados nos costumes, nas tradições orais, no silêncio fecundo das bibliotecas. É sobre tudo isso que a ânsia humana de progredir rola suas oceânicas e tempestuosas revoluções de renovação, que, ao serenarem, porque toda violência tem dias contados, deixam sempre algo novo e bom com que se acrescente o acervo do progresso já conquistado.

Há não muito tempo, nossos conhecimentos sobre linguagem e literatura eram bem tradicionais, vinham de longa tradição retórica e, à sua sombra, o mínimo que aprendíamos era a escrever e a falar dentro de uma relativa uniformidade que permitia entender e ser entendido. Aos artistas da palavra se deixava o direito de exorbitar. Hoje, com a explosão das teorias, assim na área lingüística como na literária, já pelo labiríntico da nomenclatura, já pelo sutil de algumas propostas, o clã dos entendidos se elitizou e a preocupação com o usual indispensável tornou-se coisa de somenos.

De certo, ainda hoje, sem desconsiderar os inúmeros métodos que têm sido propostos, para falar e escrever por um padrão que faculte razoável entendimento da mensagem, não há como fugir à leitura dos bons autores antigos e modernos, ao empenho em aprender

as normas gramaticais vigentes, assim como as regências verbais e nominais bem aceitas pela língua e, principalmente, cumpre escrever, escrever, escrever com cuidado e carinho, buscando sempre expressar, de forma "correta", transparente e não desagradável, o que se pretende dizer.

Chegamos, agora, ao fulcro desta exposição.

O trabalho constante e aturado sobre os textos latinos e gregos não é, por sem dúvida, o único caminho para alguém conseguir a propriedade, a precisão e a transparência na comunicação escrita, mas foi e continua a ser um dos meios excelentes para isso.

Umberto Eco, em pequeno trabalho, a que tivemos acesso apenas em tradução francesa de 1986, "*La ligne et le labyrinthe: les structures de la pensée latine*", partindo de dois versos de uma sátira de Horácio, faz algumas considerações que têm muito com o objetivo a que miramos aqui:

> *est modus in rebus: sunt certi denique fines*
> *quos ultra citraque nequit consistere rectum.*
> (Horácio, *Sat.* I, I, 106-7)
>
> ("Existe em toda coisa uma medida:
> há limites, em suma, bem marcados,
> para além, para aquém dos quais não pode
> encontrar-se jamais a retidão").

Fines, limites, fronteiras. É o termo de onde parte Umberto Eco, para uma análise do *modus cogitandi* latino, que acabou por marcar fundamente o modo de pensar da cultura ocidental.

Lembra-nos ele que a linearidade superficial da parataxe primitiva, v.g., das *Leis das XII Tábuas*, não impunha ainda qualquer linearidade lógica. Parece que foram as exigências jurídicas que, de modo autóctone, sob a necessidade de precisar limites e direitos, levaram os romanos a preocupar-se com os mecanismos da lógica, que acabaram por aperfeiçoar no contato com os gregos. Daí provém, sem dúvida, a lógica interna da sintaxe latina, que estrutura a frase, o período, o texto, numa coesão que, a nosso ver, pode fazer inveja à do inglês de Halliday.

"Nada", diz Umberto Eco, "é mais regular, ordenado, codificado que o modelo hipotático da *consecutio temporum*. Ele impede o pensamento de reconhecer os fatos incomuns, de alinhá-los e de vê-los, antes de ter encontrado uma ordem que os ligue. O texto latino clássico relacionou a ordem da linguagem, supondo sempre um nó entre os *modi significandi, cogitandi, essendi*".

Eco (1986, p.27-57) acredita que

> o modo de pensar latino não pode dar conta da realidade inteira, em todas as suas contradições. E o pensamento moderno aprendeu a não

> temer a contradição. Mas, sem a assistência do pensamento latino, a realidade se arriscaria a transformar-se numa dança de átomos sem destino... Mesmo para falar de um universo sem limites e sem leis, é preciso, de uma maneira ou de outra, fixar um *universo de discurso*, e colocar, portanto, fronteiras, sejam elas embora mais lábeis e provisórias do que as com que sonharam os poetas da Pax Romana.

Essas considerações de Umberto Eco, nós as aduzimos, visando ao tema deste trabalho, a ajuda que o trato com a prosa latina clássica pode patrocinar à acribia, à precisão e à conseqüente clareza de nossa comunicação escrita, predicados da boa redação contra os quais vêm-se multiplicando os pecados da nova geração brasileira, naquele velho e impatriótico desamor à própria língua.

Se conhecer o latim é condição *sine qua non* para saber a fundo a língua portuguesa, não o é para escrever bem o português. Conhecemos quem escreva com precisão, clareza, correção e transparência a nossa língua, sem ser latinista. O que entendemos propor aqui é o quanto, nessa arte de transmitir pensamentos, por escrito, com acribia e clareza, podem ajudar as traduções bem elaboradas dos textos latinos clássicos em prosa.

Se uma língua houve que fixou, estruturou, justificou com múltiplos nexos transfrásticos as seqüências de um sistema lógico de comunicação escrita, foi o latim. Não há termo, não há frase, não há período que não tenha sua forma e função logicamente justificáveis num texto.

Quando falamos, as palavras se acompanham sempre dos chamados subsídios naturais, como a voz, os gestos, o ambiente, os conhecimentos que valem por base aperceptiva etc... Mas a língua escrita já por isso vai-se libertando desses subsídios na medida em que se afasta no tempo, até alcançar um estado quase puro, quando persiste apenas em sua fixação escrita, como sucede com os textos latinos e gregos, por exemplo, onde, por vezes, não temos mais que nomes, onde as coisas permanecem apenas pelos nomes, como a rosa antiga do Romance de Umberto Eco: "*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*" (Eco, 1987, p. 503). Entendemos, a partir disso, o motivo por que Pier Vicenzo Cova considera a didática da leitura do latim como a didática da leitura por excelência (Cova, 1982, p. 47-8).

A tradução de uma língua moderna ocidental para outra ocidental, por diversas que sejam as estruturas sintáticas, mantém quase sempre a natureza gramatical das palavras, geralmente o torneio das frases, o valor semântico, na maioria das vezes, bem determinado pelo vocábulo em ambas as línguas. Mas, quando se trata de traduzir um texto latino antigo para o nosso *hic et nunc*, cumpre atualizar sua semântica potencial com uma semântica atual, sem o auxílio dos subsídios contemporâneos do texto, o que não sucede com os textos modernos, máxime após o *boom* dos meios de comunicação, que hoje levam os homens a pensar as mesmas coisas e da mesma forma. Se a tradução mecânica chegar, um dia, à perfeição, gostaríamos de estar ainda vivo, para ver um computador escolher, dentro da elasticidade da polissemia dos vocábulos latinos, o sentido exato para a palavra da língua de chegada.

Aí reside o imenso benefício da tradução do texto latino clássico para um texto atual. O compromisso de manter a nitidez, a acribia do texto de partida, no texto de chegada, vai

exigir de quem traduz a identificação do sentido tencionado pelo autor latino para cada vocábulo, para cada frase e para isso contará apenas com o texto escrito, no máximo, com o contexto. Nenhum outro subsídio haverá, na maioria dos casos. Ora, esse trabalho, primeiro, de precisar o sentido do texto de origem e, depois, de reapresentá-lo em língua hodierna, com igual nitidez, acaba por desenvolver no tradutor o hábito do estudo analítico do texto antigo e do estudo analítico e prático com respeito à construção do moderno. Desse exercício nascem os hábitos de análise, de lógica, de precisão ou acribia, assim no exame do texto latino antigo como na reconstrução desse texto em língua atual.

A proximidade e convivência das línguas atuais permite que, embora desaconselhável, do molde em que se vazou uma frase, por exemplo, francesa, se possa transferi-la para um molde inglês, alemão, italiano, português etc., sem que o tradutor se dê conta do seu inteiro conteúdo. No caso da tradução de um texto latino antigo para língua moderna, isso é impossível, visto que, nesse caso, a operação há mister o entendimento perfeito do texto de partida, obrigando o tradutor a avaliar cada vocábulo, a precisar-lhe o valor a todas as luzes, a buscar-lhe o equivalente atual, a dominar o sentido inteiro do texto: é trabalho da alçada não de mero tradutor, mas quase de um pensador (Breal, 1981, p. 42 –3 e 75).

Mas além desse exercício inteligente de transporte de língua para língua, que, evidentemente, jamais esteve entre os objetivos que moveram a elaboração dos textos latinos clássicos, não é reduzido o número de textos em que se contêm lições e normas para escrever bem, dentro do ideal de equilíbrio e lógica latinos do *modus* e dos *fines* horacianos, sempre na busca do elevado, mas transparente ao leitor a que se destina, o que lembra e bem o conselho de Vieira (1963, p.110), no "Sermão da Sexagésima":

> Aprendamos do céu o estilo da disposição e também o das palavras. Como hão de ser as palavras? Como as estrelas: as estrelas são muito distintas, e muito claras, e altíssimas. O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro, que o entendam os que não sabem, e tão alto, que tenham muito que entender nele os que sabem.

Para que se possa fazer alguma idéia do teor desses textos latinos conselheiros do bem escrever, vai aqui uma pequena amostra de Cícero, que é quem mais disso se ocupa, antes de Quintiliano:

> *Neque uero in illo altero diutius commoremur, ut disputemus quibus rebus assequi possimus ut quae dicamus intellegantur, latine scilicet dicendo, uerbis usitatis ac proprie demonstrantibus ea quae significari ac declarari uolemus, [sine ambiguo uerbo aut sermone], non nimis longa continuatione uerborum, non ualde productis iis quae similitudinis causa ex aliis rebus transferuntur, non discerptis sententiis, non praeposteris temporibus, non confusis personis, non perturbato ordine. Quid multa? Tam facilis est tota res, ut mihi permirum saepe uideatur, cum difficilius intellegatur quid patronus uelit dicere, quam si ipse ille, qui patronum adhibet, de re sua diceret* (Cícero, *Orat.* III, XIII, 48-9).

> ("Não vamos insistir também, por tempo mais longo, sobre o outro ponto, isto é, de que meios possamos valer-nos, para que se entendam as coisas que dizemos, ou seja, do falar vernaculamente, com palavras correntes, capazes de expressar bem o que pretendemos que seja significado e declarado [sem vocábulo ou discurso ambíguo]; dos períodos não longos em demasia; do uso moderado das expressões que, em razão da semelhança, são metaforicamente transferidas de outras coisas; das frases não descosidas; da falta de correlação dos tempos; do não confundir as pessoas; do respeito à ordem. Por que dizer mais? Tudo isso é tão fácil, que, freqüentemente, me parece por extremo espantoso o fato de que há mais dificuldade em atinar com o que o advogado de defesa quer dizer, do que haveria, se aquele, que se vale do advogado, expusesse ele mesmo a sua causa").

Se Cícero vivesse hoje, não creio que escreveria diversamente. Só não concordamos com o seu "*tam facilis est tota res*" (tudo isso é tão fácil), porquanto, mesmo na linguagem denotativa continua valendo aquilo de Drummond:

> Lutar com palavras
> parece sem fruto.

Também para Marouzeau a tradução deve ser e manter-se uma luta. Mais que um exercício de latim e que um exercício de língua materna, a tradução pode ser um frutuoso exercício de método e um ato de probidade intelectual (Marouzeau, 1970, p. 150).

O verbo escolhido nada tem de fácil: lutar. Luta para alcançar as cinco qualidades que Cícero propõe como faróis do texto bem redigido:

> *Communia autem simplicium coniunctorumque sunt haec quinque quasi lumina, dilucidum, breue, probabile, illustre, suaue* (Cícero. *Part. orat.* V, 19).

> ("São comuns às [palavras] empregadas isoladamente e às unidas a outras estas cinco qualidades, como que luminárias [da elocução]: a clareza, a concisão, a conveniência, o brilho, o deleite").

Os textos que nos ficaram dos séculos passados são os campos de batalha onde essa luta com palavras foi vencida, pois os pensamentos, as alegrias, as tristezas, as emoções que a humanidade viveu, ao longo de sua história, só permanecem pela palavra, não temos mais que palavras: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*

Referências bibliográficas

BREAL, Michel. *De l'enseignement des langues anciennes.* Paris: Librairie Hachette et Cie, 1891.

CICÉRON. *De l'orateur*. Paris: "Les Belles Lettres", 1956.

_____. *Divisions de l'art oratoire. Topiques*. Paris, "Les Belles Lettres", 1960.

COVA, Pier Vicenzo. *Latino e didattica della continuitá*. Brescia: Editrice La Scuola, 1982.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Reunião*. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1969.

_____. *A paixão medida*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1980.

ECO, Umberto. "La ligne et le labyrinthe: les structures de la pensée latine". In: DUBY,George. *Civilization Latine*. Paris: Éditions Olivier Orban, 1986.

____. *Il nome della rosa*, 22ª ed. Milano, Ed. Bompiani, 1987.

FERREIRA, Antônio. *Poemas Lusitanos* – Seleção de F. Costa Marques. Porto: Ed. Atlântida, 1961.

FRAILE, Guillermo. *Historia della Filosofia*. Vol.I. BAC – Madrid: L'Editorial Catolica S.A., 1965.

FRANC, Milo Ogden. *Como apresentar as suas idéias em 30 segundos – ou menos*. 9ª ed. (*How to get your point across in 30 seconds – or less*) – Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

MAROUZEAU, J. *Introduction au latin*. Paris: "Les Belles Lettres", 1970.

VIEIRA, Pe. Antônio. *Sermões*. Rio de Janeiro: Livr. Agir Editora, 1963.

PETERLINI, Ariovaldo Augusto. Classical Latin prose and accuracy in communication. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 331-341, 2000/2001.

ABSTRACT: The objectives of communication: modern pragmatism and the annihilation of personal interests under the pressure of economic ones. *How to get your point across in 30 seconds – or less*. Which ideas could fit in 30 seconds – or less? With so many deep studies of language in our present time, why has the ability of expressing our own thoughts been decreasing among us? Could it be that the message of the modernists has been misunderstood? Would the main interest in the spoken language in the academic world (an interest born either from political reasons or from the disdain to which spoken language had been relegated for centuries) be diminishing among the masters of the cultured language and, inadvertently, preventing our young men from accessing the centennial human knowledge accumulated in libraries, nearly always written in cultured language? The permanent work on Greek and Latin texts is not, certainly, the only way for someone to achieve the propriety, the precision, the transparency of written communication, but it was, and still is, one of the most adequate means for this. Latin came to us fixed only in its written form, almost free from external aid, and is presented in the cultured variety, where usually each word has its importance. To translate with accuracy the precise meaning of the Latin text it is the "*krisis*" – the choice of the term and of the precise construction of the target language, – an operation much easier than that between living languages – which may create the habit of an analytical view of what is being written.

KEYWORDS: Accuracy; communication; precision; Latin.

Alguns usos da escrita segundo *Brutus* 91-94

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

RESUMO: O principal objetivo deste trabalho é apresentar uma discussão a respeito de como a noção de *litterae* pode ser entendida em *Brutus* 91-93. Cícero defende que as *litterae* podem tornar o orador mais copioso e excelente, mesmo quando está falando para um público que o ouve. Para melhor situar a discussão, a noção de *litterae* é relacionada com a de *gloria* e são tratadas outras passagens de obras latinas, em prosa e verso, de Horácio, Propércio, Salústio e Cícero.

PALAVRAS-CHAVE: Cícero; *Brutus*; retórica; *litterae*.

No *Brutus*, história dos oradores romanos, Cícero reconta uma narração que lhe foi feita por Rutílio (*Br.* 85-88). No consulado de Cipião e Décimo Bruto, alguns fazendeiros foram acusados de assassinar cidadãos livres. Lélio, um dos homens mais eruditos do período, foi chamado para defendê-los. Como era seu costume, falou diante dos juízes com muita elegância. Ouvidas as partes, no entanto, o julgamento foi adiado para uma nova audiência. Na segunda vez Lélio falou de modo ainda mais cuidadoso e os cônsules novamente adiaram a decisão. Voltando para casa, acompanhado de seus clientes, ouviu deles muitos agradecimentos e pedidos para que continuasse a tratar da causa com dedicação. Respondeu que havia discursado, o quanto pôde, acurada e dedicadamente, mas achava que a causa poderia ser mais bem defendida por Galba, que ao discursar costumava ser mais acre e incisivo. Com a autoridade de Lélio, os fazendeiros procuraram Galba, que aceitou a causa, surpreso e hesitante pela fama do antecessor. Não havia mais que um dia para estudar e compor a causa. No dia do julgamento, o próprio Rutílio estava na casa de Galba acompanhando os últimos preparativos. Antes de sair, o orador se retirara com um grupo de servos escritores aos quais, como era seu costume, ditava várias coisas ao mesmo tempo.

Cícero continua:

> "Quando lhe foi anunciado que era o momento, (Galba) saiu dos aposentos com a cor e os olhos tais que julgarias que ele tinha defendido a causa e não preparado. (Rutílio) acrescentava, porque isso lhe parecia pertinente, que os tais escritores saíram com Galba exauridos; por isso Rutílio

> julgava que Galba era veemente e fogoso não só ao proferir o discurso, mas também ao preparar" (*Br.* 87-88).

Houve a terceira audiência e os juízes decidiram favoravelmente a Galba. Cícero, então, arremata:

> "A partir da narração de Rutílio é possível suspeitar que, embora haja dois grandes louvores no orador, o de argumentar de modo sutil para ensinar e o agir de modo incisivo para mover os ânimos dos que ouvem, alcança maiores êxitos aquele que inflama o juiz do que aquele que ensina. Havia elegância em Lélio, força em Galba" (*Br.* 89).

Essa força, continua Cícero, pode ser ratificada por outra passagem. Depois de algum tempo, o próprio Galba foi levado a julgamento pelo tribuno Libão. Catão foi acusador (escreveu esse discurso nas suas *Origines*) e Galba falou em seu próprio nome dizendo que, apenas por si, aceitaria qualquer decisão, mas que o júri considerasse o que a sentença faria acontecer a seus filhos e, nesse momento, carregou os próprios filhos para a cena do julgamento e também o filho de Galo de quem cuidava por ter recentemente ficado órfão. Comovidos, os juízes decidiram favoravelmente a Galba. Isso demonstra a excelência de Galba como orador.

Ao ouvir esses comentários de Cícero, Bruto, o interlocutor do diálogo, pergunta por que, se tanta era a virtude de Galba, o que se pode ler em seus discursos não a confirma. E o que dizer daqueles cuja fama circula, mas não os discursos, pois não os escreveram?

Gostaria de comentar a resposta de Cícero, discutindo brevemente as questões do dizer, *dicere*, e do escrever, *scribere*, como ele as trata e como elas aparecem referidas em discursos de gêneros bastante diferentes. Aparentemente a oratória é uma atividade eminentemente oral; qual, no entanto, o papel da escrita nessa tarefa?

As relações entre escrita e oralidade no mundo antigo não devem ser resumidas em uma cronologia seqüencial. As duas técnicas de discurso podem ser identificadas simultaneamente, mesmo na chamada Grécia Arcaica, embora com funções distintas. A epopéia, por exemplo, coloca os homens em relação com a Memória divina do mundo, na situação ritual do banquete sacrificial, por intermédio do aedo. Se a cultura homérica é oral, não é por faltar uma escrita, mas, sim, por se atribuir a esta última funções profanas e econômicas (registro de leis, listas de preços e de mercadorias, inscrições que "fazem falar" coisas mudas, etc.), enquanto a relação com os deuses passa por uma via oral (Dupont, 1994).

No mundo helenístico-romano, em que a Retórica pode ser identificada como paradigma da produção e circulação dos discursos, a oposição entre oral e escrito também não é a mais significativa. Em latim, os chamados atos de fala podem ser referidos tecnicamente por termos como *loqui*, *dicere* (e *dictio*), *agere* (e *actio*), *disserere* (e *dissertatio*), *disputare* (e *disputatio*), *scribere* (e *scriptum*) (Codoñer, 1990, p. 99-119). Os verbos *loqui* e *dicere* dividem os discursos em dois grandes grupos, segundo o critério do não ordenado e ordenado, respectivamente. A Retórica, também chamada de *ars dicendi* ou *ratio dicendi*, estuda as especializações da ação de *dicere* correspondentes ao *disserere*, *disputare* e, inclusive, *scribere*.

Dicere, que raras vezes aparece sem determinante, equivale a "falar em público", de modo não coloquial. Admite sinônimos parciais, que definem a orientação do *dicere*, como *laudare*[1] e *uituperare*. *Agere* refere-se ao ato físico de proferir o discurso e, nos assuntos judiciários, pode designar o caso que se está defendendo ou atacando[2]. O dizer ordenado do *dicere* pode especializar-se no *disserere* e no *disputare*. *Disserere*, ligado a *sero* ("entrelaçar, colocar junto"), em geral aparece nas *quaestiones indefinitae*, nas quais o orador deve explicar-se sobre algo e entrelaçar seus argumentos com vistas a conseguir a persuasão. *Disputare*, de *puto* ("considerar, julgar"), refere-se a examinar um assunto em todos os seus detalhes.

Tem-se então, ao longo dos termos, uma gradação nos atos de fala: *dicere* refere-se ao dizer ordenado em geral; *disserere* refere-se ao bom encadeamento dos argumentos[3], e *disputare*, à boa recolha de argumentos. Assim, pode-se ser um ótimo *disputator*, mas um *orator* que deixe muito a desejar. Contudo, segundo Cícero, não se pode ser um bom *orator* sem também ser bom *disputator* e ele próprio se aponta em vantagem com relação aos gregos, que se restringiram ou à filosofia ou à oratória, com exceção talvez de Demétrio Falério, único exemplo grego de filósofo/orador que, mesmo assim, parece ter sido um *disputator subtilis*, mas um *orator parum uehemens, tamen dulcis* (*Off.* I 3).

Cícero confirma a doutrina dos três deveres do orador que, segundo Teofrasto (de quem Demétrio é discípulo), só pode conseguir a persuasão se puder *docere, mouere* e *delectare* o ouvinte. O *disputator* Demétrio Falério ensinaria o ouvinte, agradaria com um discurso doce, mas, sendo pouco veemente, teria problemas para comover a quem deseja persuadir. Pode-se tentar entender o exemplo como uma referência a um bom filósofo que não é tão bom orador. É preciso cuidado, no entanto, pois Cícero afirma categoricamente que Platão, exemplo de ótimo filósofo, se se dedicasse ao gênero forense, seria igualmente ótimo e, por outro lado, Demóstenes, se desejasse exercitar-se nos conhecimentos que obteve com Platão, certamente o faria de modo ornado e brilhante (*Off.* I 4). Ou seja, Cícero entende o *disserere* e o *disputare* como modalidades especializadas do *dicere*. Resta o ato de fala designado pelo verbo *scribere*. Não se trata da contraposição, que hoje parece ser tema de várias discussões, entre "o oral" e "o escrito", mas da relação entre o termo genérico que marca a atividade imprescindível de elaboração do discurso ordenado e uma sua determinação particular, *dicere* no *modus* do *scriptum*.

Há, segundo o *Orator*, três *genera dicendi*. Um, o dos *grandiloqui* que usam amplamente a gravidade das sentenças e a majestade das palavras, que são veementes, variados, copiosos, graves, que estão preparados para comover e alterar os ânimos. Uns fazem isso com um discurso áspero e severo que não se mostra elaborado; outros são grandiloqüentes com um discurso leve, aparentando ser construído e elaborado. No extremo oposto, há o *genus* dos oradores *tenues*, que são agudos, que ensinam todas as coisas e fazem-nas mais brilhantes mas não mais amplificadas, oradores sutis e *limati*, ou seja, burilados, aperfeiçoados. Nesse gênero, alguns mostram-se hábeis, mas, como os rudes e imperitos, não se valem de ornatos; outros oradores, usando da mesma sobriedade, são agradáveis, graciosos e até compõem discursos levemente ornados. Entre os dois gêneros há um intermediário, o dos oradores *temperati*, que não têm nem o raio fulminante dos primeiros nem a agudeza dos últimos (*Or.* 20-21). O dizer pode englobar estes três gêneros; no entanto, o escrever fica circunscrito ao *genus tenue*, ou *genus dicendi limatius*.

No *Brutus*, ao fazer uma cronologia comentada dos grandes oradores romanos, Cícero afirma que os discursos deliberativos e judiciários podem ser escritos, mas este não é necessariamente o modo mais adequado de apreciá-los. Em 91-93, depois de ouvir os elogios feitos à oratória de Galba, Bruto pergunta como pode ser que tanta excelência não possa ser lida nos discursos dele que restaram. E mais, como garantir que seja justa a fama dos antigos que falaram mas não escreveram seus discursos e que, portanto, não podem mais ser lidos e julgados?

Veja-se o trecho do diálogo; Bruto faz uma indagação e obtém a resposta de Cícero:

> – "Por que motivo então, se houve tanta virtude no orador Galba, nada dela aparece em suas orações? O que não posso observar naqueles que não deixaram absolutamente nada de escrito.
>
> – Com efeito, Bruto, não é o mesmo o motivo de não escrever e o de não escrever tão bem quanto se tenha dito. Pois vemos que alguns oradores nada escreveram por preguiça, para que o trabalho doméstico não se acrescentasse ao forense (com efeito, a maioria dos discursos são escritos quando já foram pronunciados, e não para que sejam pronunciados); outros não trabalharam para que se tornassem melhores (nada é tão útil para o dizer quanto a escrita) e não desejaram, da posteridade, a memória de seu engenho, porque julgaram ter conseguido um grande reconhecimento quanto a seus discursos e este parecerá maior se seus escritos não sobreviverem para o arbítrio dos que avaliam; outros, porque julgam que podem dizer melhor do que escrever – o que a maioria das vezes ocorre a homens muito engenhosos mas não o bastante doutos, como o próprio Galba, a quem incendiava, ao dizer, uma força não apenas do engenho, mas também do ânimo e alguma dor natural, e essas faziam com que o discurso fosse impetuoso, grave e veemente; depois, quando, ocioso, tomava a pena e todo o movimento de ânimo, como um vento, abandonava o homem, o discurso se enfraquecia. Isto não costuma acontecer àqueles que buscam um gênero de dizer mais burilado, porque nunca abandona à oração a prudência, e aquele que a usa pode dizer e escrever com a mesma pertinência; o ardor do ânimo nem sempre está presente e toda a força e como que chama do discurso, quando se acalma, logo se extingue" (*Br.* 91-93).

Alguns grandes oradores do passado não escreveram seus discursos, outros os escreveram e não parecem tão grandes. No primeiro grupo, os motivos são a preguiça de continuar em casa um trabalho que já cumprira sua função no fórum, falta de vontade de aprimorar-se e desejo de preservar a glória. Aqui o exercício de escrever é apontado como o que há de mais útil para melhorar o dizer. Por outro lado, a escrita preserva uma memória que coloca o discurso "sem pai" sob o arbítrio minucioso de qualquer eventual juiz; não escrever o discurso já proferido é uma forma de não permitir que esse discurso circule sem que possa defender-se, colocando assim em possível dúvida a glória já obtida pelo orador que o proferiu.

A preguiça é viciosa e o bom orador deve evitá-la insistindo em exercitar-se o quanto puder. Já o medo de perder a glória levanta uma questão mais problemática. Tal referência parece inverter o *topos* recorrente que afirma que o escrito pode perpetuar a glória.
Este *topos* aparece em gêneros diferentes como, por exemplo, no discurso judiciário *Pro Archia*, de Cícero, no *exordium* da *Conjuração de Catilina*, de Salústio, na elegia II,11 de Propércio. No primeiro, o poeta Árquias deve receber honras por escrever sobre Roma, seus homens e seus feitos e, assim, perpetuar-lhes a glória. No segundo, o historiador Salústio apresenta-se como capaz de perpetuar a glória de Roma graças a seus escritos, e mais ainda, com eles conseguir sua própria glória particular. Na elegia II, 11, a mulher amada, uma *docta puella*, recebe a ameaça de permanecer desconhecida, sem glória, pois a *persona* elegíaca, única possibilidade de glória para a primeira, decidiu que não mais escreverá a seu respeito[4].

No *Pro Archia*, o *topos* aparece da maneira abrangente e comum da moralidade romana (grandes feitos preservados garantem a glória de seus agentes). Cícero, no entanto, deixa claro que, ao sair da infância e, posteriormente, daquelas artes com as quais a idade pueril costuma ser moldada na direção da *humanitas*, Árquias conduziu-se ao *studium scribendi*, ou seja, no terceiro estágio de sua educação, optou por uma dedicação especializada no "escrever" e não no mais genérico "dizer", que seria objeto de estudos retóricos[5]. Assim, o poeta é aqui apresentado claramente como alguém que elabora discursos escritos e que para tanto se especializa no discurso do tipo burilado, *genus dicendi limatius*. No exórdio do discurso, Cícero inclusive pede licença para que, ao defender um poeta, possa usar um *genus dicendi* próprio do poeta, o que certamente será concedido pelo pretor, homem muito lido, e pelos jurados *litteratissimi* (*Pro Ar.* II.3).

Em Propércio, o *topos* (escrita/glória) é amplificado e ironicamente tomado como uma evidência forte o bastante para que seja capaz de sustentar uma ameaça: a *persona* elegíaca não escreverá mais a respeito da *puella* que, portanto, sem glória a ser deixada para a posteridade, levará para o leito de morte e encerrará consigo tudo o que lhe pertence.

Assim, é muito freqüente que escrever apareça associado a preservar a glória. Os oradores referidos por Cícero, que não escreveram seus discursos com medo de perdê-la, fazem pensar nessa outra característica do escrito: estar sempre disponível para julgamento, o qual pode ser, quem sabe, inadequado. Isso lembra a posterior comparação de Horácio entre a poesia e a pintura: há quadros que apanham o público que os vê de longe, outros, o que os vê de perto; há quadros que amam a luminosidade restrita dos ambientes fechados e outros que desejam ser vistos sob intensa luz, pois eles não precisam ficar na expectativa do julgamento arguto (*argutum acumen*) e minucioso de um juiz, preocupação sempre pertinente aos quadros de ambientes fechados; há quadros que agradam uma vez, em determinada ocasião e outros que agradam repetidas vezes, sendo menos específicos quanto ao decoro da situação particular de recepção[6]. A poesia pode comover "de perto" ou "de longe", conforme o efeito a que se propõe; deve, necessariamente agradar repetidas vezes, já que seu "produto" não pode ser outro senão os efeitos de recepção; pode ensinar um grupo restrito em ambiente fechado ou a multidão sob o sol da praça pública. Nesse último caso, não se pode esperar que, ao mesmo tempo, a poesia ensine a multidão e apresente-se para um julgamento minucioso.

De um certo ponto de vista, portanto, os oradores afamados que não escreveram seus discursos, se não o fizeram para preservar sua glória, foram bastante decorosos: o que os fez famosos por terem ensinado multidões pressupõe que não tenha havido um julgamento minucioso; e mais, como seus discursos produzem um efeito além da recepção (ou seja, a aprovação da proposta deliberativa ou da sentença judiciária) não precisam agradar repetidas vezes. Nesse caso, os oradores julgam que já obtiveram a glória persuadindo o público que os ouviu no momento da ação do discurso. Para tanto, usaram os procedimentos que, nesse momento, pareceram mais convenientes. A diferença entre o douto dos ambientes fechados e o homem comum das multidões é que o douto, quando toma uma decisão, sabe reconhecer exatamente os motivos. A glória angariada ao se persuadir o homem comum pode desmoronar se o discurso for posteriormente observado pelo douto.

No entanto, no discurso judiciário (e esse é o caso de Galba), é mais importante comover do que ensinar. E assim, é principalmente dos efeitos da escrita na comoção que Cícero irá tratar. Retoma, então, o exemplo do próprio Galba, um orador que escreveu os discursos que já proferira e, por isso, não pode mais ser considerado grande. Oradores como este acabam por demonstrar que o temor anteriormente referido tem justificativa: tanto os que não escrevem por medo de perder a glória quanto os que escrevem e perdem-na são muito engenhosos, mas não o bastante doutos. Em geral, seus discursos sustentam-se particularmente na *actio* do orador e, por isso, não conseguem permanecer os mesmos quando escritos. A comoção é típica dos *grandiloqui*, que usam sentenças graves, palavras majestosas, são veementes, variados e copiosos, mas, nem por isso, se apóiam exclusivamente na *actio*. Alguns deles causam a comoção com um discurso que dá a impressão de não estar terminado, mas outros mostram uma *oratio leuis, structa et terminata*. Os primeiros precisam, como Galba, fiar-se na ação, usando artimanhas como levar órfãos diante de juízes assim comovidos.

Dessa forma, a comoção e a grandiloqüência podem ser leves, construídas e elaboradas, podendo prescindir dos golpes duros da ação, que parecem ser a especialiade de Galba. Afinal, terminada a *actio*, o furor que incendiou o movimento do corpo vai-se com o vento e o discurso desaba. Mas, diz Cícero, isso não costuma acontecer aos oradores que, continuamente, se exercitam no *genus dicendi limatius*, pressuposto pela escrita. O exercício de escrever não implica o uso das características *tenues* em qualquer situação de discurso (o que poderia ser desastroso e certamente seria inconveniente), mas o *genus limatum* vai desenvolver no orador a capacidade de ser agudo e ensinar, de tornar as coisas ditas mais brilhantes sem ter que amplificá-las. Escrever, ou fingir escrever, pode ensinar o orador como conseguir determinados efeitos úteis quando a veemência da *actio* não for suficiente para causar comoção. Ressalte-se que essa escrita preconizada por Cícero é um exercício fictício (o orador, quando escreve, não está diante do público), em que a situação de discurso (auditório, espaço, tempo) e os efeitos pretendidos estão alterados. De certa maneira, quando escrito, qualquer discurso torna-se demonstrativo. O exercício de escrever serve para desenvolver algumas escolhas e atitudes que são próprias do homem prudente. Apenas a *prudentia* pode fazer com que a comoção da *actio* esteja também na *inuentio*, na *dispositio* e na *elocutio* e, portanto, manter a força da ação naquilo que for escrito. Prudência não se adquire nem se aprende; no entanto, o exercício da escrita, partindo de um discurso pronto

e que se provou eficaz em determinada situação, exige do orador uma capacidade de adequação ao um novo decoro, aumenta a copiosidade e a versatilidade, podendo, assim, aumentar também a grandiloqüência e a comoção. Exercitando os procedimentos que, num quadro, captam quem os observa de perto, o pintor pode aprender a produzir os efeitos que captarão os que vão observar de longe.

Assim, Lélio e Galba são paradigmas não da contraposição entre sutileza e elegância na argumentação e veemência e força na ação, mas, sim, da contraposição entre o discurso engenhoso e o discurso douto.

As *litterae* e a escrita forjam os doutos. Como explicitado no *De officiis* I 3, Cícero é um orador que escreve seus discursos depois de proferidos (e aconselha, inclusive, que seu filho em idade de estudos os leia atentamente). Esse exercício aprimora seu dizer.

Porque douto, quando necessário como no caso de Árquias, Cícero pode até falar *in eius modi persona*, ou seja, segundo a máscara dos poetas e, contando com a erudição e a elegância dos juízes, ameaçá-los de infâmia se se mostrarem menos sensíveis do que as pedras e os animais selvagens que se comoveram com o canto de Orfeu. Se Galba instiga os juízes com órfãos desprotegidos, Cícero pode fazê-lo com as referências que todo romano culto de seu tempo deve saber manipular.

Notas

1 - Dos três gêneros (laudativo, deliberativo, judiciário), o laudativo é aquele em que o *dicere* está menos especializado e mais amplamente realizado.

2 - Esta transposição do uso, que faz com que a *actio* possa ser a "ação judicial" no sentido em que ainda hoje se diz "mover uma ação", mostra a sua relevância no discurso judiciário.

3 - Encadear argumentos é particularmente importante no gênero deliberativo.

4 - *Scribant de te alii uel sis ignota licebit:/ laudet, qui sterili semina ponit humo./Omnia, crede mihi, tecum uno munera lecto/auferet extremi funeris atra dies;/et tua transibit contemnens ossa uiator,/nec dicet: "cinis hic docta puella fuit"* (Prop. II. 11).

5 - *Nam, ut primum ex pueris excessit Archias atque ab iis artibus, quibus aetas puerilis ad humanitatem informari solet, se ad scribendi studium contulit* (*Pro Archia* III. 4).

6 - *Vt pictura poesis; erit quae, si propius stes,/te capiat magis, et quaedam, se longius abstes;/ haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,/iudicis argutum quae non formidat acumen;/ haec placuit semel, haec deciens repetita placebi* (Hor. *Ars poetica*, 361-5).

Referências bibliográficas

CÍCERO. *Em defesa do poeta Árquias*. Introd., trad. e notas de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Mem Martins: Inquérito, 1999.

_____. *Les Devoirs. Livre I*. Texte établi et traduit par Maurice Testard. Paris: "Les Belles Lettres", 1974.

_____. *L'orateur*. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: "Les Belles Lettres", 1964.

CICERÓN. *Brutus*. Texte établi et traduit par Jules Martha. Paris: "Les Belles Lettres", 1973.

CODOÑER, C. Terminologia especializada. La crítica literaria. *Voces, I* , 99-119, 1990.

DUPONT, F. *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin.* Paris: La Découverte, 1994.

HORACE. *Epistles Book II and Epistle to the Pisones.* Ed. by Niaal Rudd. New York: Cambridge U.P., 1999.

PROPERZIO, Sesto. *Elegie*. Introd. di Paolo Fedeli; trad.di Luca Canali; comm. Di Riccardo Scarcia. Milano: BUR, 1987.

CHIAPPETTA, Angélica. Some uses of writting in *Brutus* 91-93. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 343-350, 2000/2001.

ABSTRACT: The main goal of this paper is to discuss the notion of *litterae* as it can be understood in *Brutus* 91-93. Cicero advoces that *litterae* can turn the *orator* more fruitfull and excellent even when he is speaking to a public listening to a speech. In order to better locate this discussion, *litterae* as a concept is related to *gloria* and are discussed others cotations of Latin works in prose and verse by Horace, Propertius, Salustius and Cicero.

KEYWORDS: Cicero; *Brutus*; rhetoric; *litterae*.

Oralidad y escritura en el *corpus* lírico de Horacio

ALFREDO EDUARDO FRASCHINI
Universidad de Buenos Aires

RESUMO: O presente trabalho propõe uma incursão pelos traços específicos de oralidade e pelos procedimentos pontuais de escrita nas *Odes* e *Epodos* de Horácio. Uma vez estabelecidos os conceitos de oralidade e de escrita, com os quais se realiza a referida incursão, passa-se ao exame das principais estratégias do autor em ambos os campos: vocativos, marcas de primeira e segunda pessoas do discurso, interrogações, exortações e atitudes combinadas, jogos de exemplos e apótegmas, para a oralidade; linhas temáticas condutoras (particularmente o tempo) e jogo de oposições como procedimento unificador, para a escrita. Como aspecto essencial e fator de unidade estética, a música, apenas deduzível a partir da métrica, mas presente na palavra e no verso. As conclusões apontam para o estreito vínculo que, com fins expressivos, se estabelece entre tais estratégias.

PALAVRAS-CHAVE: Estratégias; vocativos; exortações; interrogações; tempo; oposições.

Quod si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice[1]
(Hor., *Carmina*, I, 1, 35-36).

Introducción

La filología parece haber agotado, a lo largo de los últimos siglos, las posibilidades de análisis técnico del corpus horaciano, pese a lo cual, cada día – como solo ocurre con los textos fundacionales de cada cultura – ese corpus ofrece las posibilidades de una nueva aproximación, de un inusual ingreso, de un no transitado perfil de lectura.

Nuestra propuesta de hoy es un rastreo – sobre la totalidad de las composiciones líricas de Horacio, esto es, de las *Odas* y los *Epodos* – de componentes esenciales de *oralidad* y de *escritura*, tendiente a establecer el papel que una y otra juegan en la integración estética e ideológica del poemario.

Delimitaré en primer lugar cuáles son los criterios de oralidad y de escritura aplicables a este caso particular, para desarrollar luego, por lo menos esquemáticamente, la lectura propuesta.

1. Oralidad

La poesía lírica monódica supone un proceso de comunicación profunda y de amplio espectro significativo entre el autor y un auditorio particularmente dispuesto a recibir un mensaje de índole personal y subjetivo, una trasmisión de ideas, sentimientos y opiniones, que son distintos de los hechos y descripciones concretos de la poesía épica, por ejemplo. El poeta es el *yo* que pone en su canto algo que surge totalmente de sí, de su realidad interior – aunque sus referentes sean, con gran frecuencia externos –; el oyente (o lector) es el *tú* que responde a aquel canto con su silencio o su reflexión. La materia comunicativa es el *canto* – melodía, palabra y ritmo – que con su riqueza expresiva logra movilizar y comprometer al oyente en su relación con el emisor.

Para que ese proceso se optimice, el poeta acude a estrategias de acercamiento e integración con su alocutario, como la marcación fuerte de la *primera* y sobre todo la *segunda* persona, reforzada con los vocativos, las alternancias de *exempla* y *apotegmata*, las interrogaciones retóricas y las exhortaciones dirigidas precisamente a esa segunda persona.

El objetivo es la generación de un clima comunicativo en el que predomine la *interacción afectiva* del poeta y el oyente.

2. Escritura

El proceso de composición del poema supone una tarea escritural planificada – minuciosamente, en el caso de Horacio –, la puesta en marcha de otras estrategias que permitan abrir el campo de la interpretación y enriquecer sus matices significativos. Esta labor apunta al encarrilamiento racional del mensaje subjetivo en el clima de interacción afectiva que la oralidad va creando.

Los objetivos del proceso escritural horaciano son fundamentalmente dos. El primero, de tipo estrictamente literario, es la conformación de un modelo estético. Su corpus lírico es la muestra viva de un *arte poética* mucho más valiosa que todas las normas, consejos y opiniones vertidos por el poeta en las *Sátiras* y las *Epístolas*, incluida la de los Pisones. El otro, de carácter metaliterario, es la conformación de una muestra de ideario filosófico y político, particularmente del epicureísmo y el estoicismo, y de una adhesión formalmente incondicional al principado de Augusto.

A lo largo del poemario hay una línea temática conductora, el tiempo, y un procedimiento unificador, el juego de oposiciones.

La estrecha correlación entre la oralidad y la escritura en el transcurso lírico engendra un proceso de configuración progresiva del corpus lírico que se enriquece en cada nueva lectura.

3. Las estrategias de la oralidad

La mención del "otro" por medio de nombres propios, verbos y pronombres; la presencia virtual del "otro" a través de la pregunta directa, la exhortación o la combinación de actitudes que lo involucran; la trasposición intencionada de género, mediante la "dramatización" de un pasaje; y la recurrencia a los modelos de sabiduría popular, son

algunos de los recursos con los que Horacio da vigor dialogístico y vivacidad de comunicación con ese "otro", receptor, inmediato o a la distancia, de su mensaje poético.

3.1. Vocativos

La casi totalidad de las *Odas* y los *Epodos* tienen un destinatario explícito, que se presenta como interlocutor privilegiado de Horacio. Amigos – como Mecenas, Virgilio, Tibulo, y no pocos desconocidos –, mujeres que tuvieron alguna relación afectiva con el poeta o que representan a un tipo particular (vieja, bruja, prostituta) – como Pirra, Lidia, Lyde, Canidia, Cinara –, dioses, deidades, coperos, jóvenes y muchachas en general, y el grueso de sus lectores en algunos casos, encarnan a ese vocativo que define al vínculo entre emisor y destinatario del canto, y no se confunde con una mera nominación exclamativa.

Esos vocativos aparecen a menudo amplificados y enriquecidos con elementos afectivos y didácticos – recurso eminentemente escritural – como para señalar los caracteres del vínculo al lector poco avisado:

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum[2] (*Od.* I, 1, 1-2);

/...../ Maecenas, mearum
grande decus columenque rerum[3] (*Od.* II, 17, 3-4);

Docte (sc. Maecenas) *sermones utriusque linguae*[4] (*Od.* III, 8, 5);

Mercuri, facunde nepos Atlantis,
qui feros cultus hominum recentum
voce formasti catus et decorae
more palaestrae,

te canam, magni Iovis et deorum
nuntium curvaeque lyrae parentem,
callidum quidquid placuit iocoso
condere furto[5] (*Od.* I, 10, 1-8);

O diva, gratum quae regis Antium,
praesens vel imo tollere de gradu
mortale corpus vel superbos
vertere funeribus triumphos[6] (*Od.* I, 35, 1-4);

O saepe mecum tempus in ultimum
deducte Bruto militiae duce
/ ... /

Pompei, meorum prime sodalium
cum quo morantem saepe diem mero
fregi coronatus nitentis
malobathro Syrio capillos[7] (*Od.* II, 7, 1-2 y 5-8);

O fons Bandusiae splendidior vitro
dulci digne mero non sine floribus[8] (*Od.* III, 13, 1-2);

O quae beatam diva tenes Cyprum et
Memphin carentem Sithonia nive,
regina[9] (*Od.* III, 26, 9-11).

El más extenso de los vocativos, cuya intención didáctica para con el oyente-lector resulta, a partir de esa extensión, más destacada, es el de Apolo en el libro IV de las *Odas*:

Dive, quem proles Niobea magnae
vindicem linguae Tityosque raptor
sensit et Troiae prope victor altae
Phthius Achilles,

ceteris maior, tibi miles impar,
filius quamvis Thetidis marinae
Dardanas turris quateret tremenda
cuspide pugnax.

/ ... /

Doctor argutae fidicen Thaliae,
Phoebe, qui Xantho lavis amne crines,
Dauniae defende decus Camenae,
levis Agyeu[10] (*Od.* IV, 6, 1-8, 25-28).

3.2. Las personas del discurso

Las marcas de la primera y de la segunda persona se subrayan con los verbos y sobre todo con los pronombres, como en *Od.* I, 20, breve composición en la que los rasgos de oralidad se perfilan nítidamente a través de una suerte de invitación que el poeta hace a su amigo Mecenas:

Vile potabis *modicis Sabinum*
cantharis, Graeca quod ego ipse *testa*
conditum levi, datus in theatro
cum tibi *plausus,*

care Maecenas, eques, ut paterni
fluminis ripae simul et iocosa
redderet laudes tibi *Vaticani*
montis imago.

Caecubum et prelo domitam Caleno
tu bibes *uvam:* mea *nec Falernae*
temperant vites neque Formiani
pocula colles[11] (*Od.* I, 20).

En *Od.* I, 34, el tono declarativo de los primeros versos supone una autosemblanza con la que se presenta ante sus lectores para desarrollar luego su reflexión sobre las mutaciones de la Fortuna:

Parcus deorum cultor et infrequens
insanientis dum sapientiae
consultus erro, nunc retrorsum
vela dare atque iterare cursus
cogor relictos[12] (*Od.* I, 34, 1-5).

3.3. Interrogaciones y exhortaciones

Las interrogaciones retóricas dirigidas a la segunda persona crean un clima de diálogo con respuestas elididas, como en *Od.* I, 8, donde catorce de sus dieciséis versos constituyen un desarrollo de ese tipo de interrogaciones; o en *Od.* I, 12, donde el sujeto de la interrogación pasa de la segunda persona a la tercera, y finalmente a la primera; o en *Od.* II, 12, donde la interrogación final se convierte en una poética implícita, mediante una gran metáfora sobre lo que corresponde expresar en cada género literario; o en *Od.* I, 29, composición estructurada en su totalidad como una serie de cuatro interrogaciones tras el vocativo:

Icci beatis nunc Arabum invides
gazis, et acrem militiam paras
non ante devictis Sabaeae
regibus, horribilique Medo

noctis catenas? quae tibi virginum
sponso necato barbara serviet?
puer quis ex aula capillis
ad cyathum statuentur unctis,

doctus sagittas tendere Sericas
arcu paterno? quis neget arduis
pronos relabi posse rivos
montibus et Tiberim reverti,

cum tu coemptos undique nobilis
libros Panaeti Socraticam et domum
mutare loricis Hiberis,
pollicitus meliora tendis?[13]

Rasgos más claramente de oralidad muestran las exhortaciones, como las que hace a Taliarco, en *Od.* I, 9, para que eche leños al fuego y sirva vino con el ánfora sabina, para que deje en manos de los dioses aquello que no puede hacer él por sí mismo, para que no pregunte por lo que ocurrirá en el futuro ni desprecie los dulces amores ni las danzas mientras sea joven; o en *Od.* I, 11, donde recomienda a Leuconoe ser prudente, filtrar los vinos, no abrigar largas speranzas para tiempos breves, y principalmente gozar del día presente sin confiar en el de mañana; o en el final de *Od.* I, 16, donde la exhortación adquiere particular intensidad a través del contraste con una clara marcación pronominal de la primera persona:

nunc ego *mitibus*
mutare quaero *tristia, dum* mihi
fias *recantatis amica*
opprobriis anumimque reddas[14] (*Od.* I, 16, 25-28).

Casos similares se observan en *Od.* II, 9; III, 10; III, 17; III, 29; y en el *Epodo* XIII:

Tu *vina Torquato* move *consule pressa meo*
cetera mitte *loqui / [...] /*
illic omne malum vino cantuque levato,
deformis agrimoniae dulcibus alloquiis[15] (*Ep.* XIII, 6-7 y 17-18).

3.4. Combinaciones de actitudes

Un interesante período hipotético con apódosis exhortativa aparece en los versos iniciales de *Od.* II, 3:

Aequam memento rebus in arduis
servare mentem, non secus in bonis
ab insolenti temperatam
laetitia, moriture Delli,
seu maestus omni tempore vixeris
seu te in remoto gramine per dies
festos reclinatum bearis
interiore nota Falerni[16] (*Od.* II, 3, 1-8)

En *Od.* IV, 1 se produce una curiosa combinación interrogativa-exhortativa en los dos primeros versos, dirigidos a Venus:

Intermissa, Venus, diu
rursus bella moves? Parce precor, precor[17].

Y como contrapartida, otra interrogativa-enunciativa con cambio de alocutario, en este caso, un ser humano presumiblemente muy bello, en los últimos:

Sed cur heu, Ligurine, cur
manat rara meas lacrima per genas?
Cur facunda parum decoro
inter verba cadit lingua silentio?
Nocturnis ego somniis
iam captum teneo, iam volucrem sequor
te per gramina Martii
campi, te per aquas, dure, volubilis[18] (*Od.* IV, 1, 33-40).

Combinaciones actitudinales de otros tipos aparecen en *Od.* II, 5 y *Ep.* VI, en ambos casos, sin vocativo expreso. En el primero, enunciaciones y exhortaciones :

/ ... / tolle cupidinem
immitis uvae: iam tibi lividos
distinguet Autumnus racemos
purpureo varius colore[19] (*Od.* II, 5, 9-12).

En el otro, interrogaciones, un enunciado y una exhortación:

Quid immerentis hospites vexas canis
ignavus adversum lupos?
Quin huc inanis, si potes, vertis minas,
et me remorsum petis? / [...]
tu cum timenda voce complesti nemus,
proiectum odoraris cibum.
Cave, cave: namque in malos asperrimus
parata tollo cornua[20] (*Ep.* VI, 1-4 y 9-12).

3.5. Recursos teatrales

Tres composiciones del corpus reproducen escenas que podrían asimilarse a un género dramático – monólogo o diálogo explícito o sobreentendido. Allí la oralidad está muy tamizada por la escritura, sobre todo en *Od.* III, 9, el canto amebeo de dos amantes, prolijamente estructurado con criterio paralelístico de construcción y de léxico.

En *Od.* I, 15, el monólogo de Nereo dirigido a Paris supone oídos sordos del alocutario; en cambio en *Od.* I, 27, es el poeta mismo quien invita a uno de sus amigos a hacer públicas sus confidencias amorosas, a lo que el joven parece no estar dispuesto:

Dicat Opuntiae
frater Megillae, quo beatus
vulnere, qua pereat sagitta.

Cessat voluntas? Non alia bibam
mercede. Quae te cumque domat Venus,
non erubescendis adurit
ignibus, ingenuoque semper

amore peccas. Quidquid habes, age
depone tutis auribus. A! miser,
quanta laborabas Charybdi,
digne puer meliore flamma[21] (*Od.* I, 27, 10-20).

3.6. Huellas de la tradición oral

Para concluir este panorama de estrategias de la oralidad, recordemos los juegos de "apophthegmata" y "exempla" que guardan ecos claros de la sabiduría popular y del sentido común. Ellos se ven cuidadosamente enlazados en *Od.* II, 10, donde la primera y la última estrofas, dirigidas a su amigo Licinio, son apotegmas ilustrados con imágenes marinas, de tono moralizante:

Rectius vives, Licini, neque altum
semper urgendo neque, dum procellas
cautus horrescis, nimium premendo
litus iniquum.
/ ... /
Rebus angustis animosus atque
fortis appare; sapienter idem
contrahes vento nimium secundo
turgida vela [22] (*Od.* II, 10, 1-4 y 21-24).

El "pensamiento central" – versos 13-15 – es otro apotegma:

Sperat infestis, metuit secundis
alteram sortem bene praeparatum
pectus [23] (*Od.* II, 10, 13-15).

Los ejemplos aparecen en las imágenes del pino, la torre y los montes (versos 9-12), en el nivel terrenal; y en las de Júpiter y Apolo (versos 15-20), en el mítico. El concepto rector del poema, la "*aurea mediocritas*", se enlaza en una suerte de combinación de apotegma y ejemplo en la segunda estrofa:

Auream quisquis mediocritatem
diligit, tutus caret obsoleti
sordibus tecti, caret invidenda
sobrius aula[24] (*Od.* II, 10, 5-8).

En *Od.* II, 3, el mismo juego se da en dimensiones más amplias: el apotegma inicial ocupa dos estrofas y otras dos, el final; el ejemplo está enmarcado por las estrofas antedichas; y en I, 22, al apotegma inicial de dos estrofas sigue un ejemplo de otras dos, para finalizar con una exhortación a una segunda persona no claramente identificable.

4. Las estrategias de la escritura

Quedaron mencionados al comienzo algunos de los objetivos literarios y metaliterarios del corpus horaciano, y no sería este el lugar adecuado para extendernos sobre ellos. En cambio sí es importante detenernos en lo que llamamos la línea temática conductora y en el procedimiento unificador del corpus, y que conforman, en gran medida, las principales estrategias discursivas en el campo estrictamente escriturario.

4.1. El tiempo, línea temática conductora

La crítica moralizante de Horacio apunta generalmente al mal uso que los hombres hacen de su tiempo existencial. Ambición, avaricia, audacia y desenfreno, son algunas causas sobresalientes de ese mal uso cuyo efecto más lamentable es que los hombres no vivan intensa y profundamente, no aprehendan su tiempo en la justa medida, sino que apenas transcurran un rápido y estéril camino hacia la muerte y el olvido.

Poéticamente, el tiempo aparece con tres caracteres bien diferenciados en el corpus lírico horaciano : como protagonista, como marco existencial y como eje vital.

En el primero de ellos, es dable observar una rica gama de denominaciones concretas del tiempo, de cualidades que se le atribuyen y de acciones que le son propias; y al lado de ellas, un cúmulo de denominaciones alegóricas, fundamentalmente vinculadas con la Naturaleza – y en forma particular con las estaciones del año – y con la vida y la muerte de los seres humanos.

La palabra "*tempus*" es casi un tabú para el poeta, de ahí que sea la denominación más infrecuente y con escasos matices significativos: tiempo propiamente y cuantitativamente dicho, época o vida, momento o circunstancia. "*Aevum*" es el tiempo propiamente dicho, limitado o eterno; es una época, edad o generación; es la vida:

Quid brevi fortes iaculamur aevo
multa?[25] (*Od.* II, 16, 17-18).

Similares matices semánticos tienen "*aetas*", "*dies*", "*annus*"; y algo más restringidos, "*saeculum*" y "*hora*". "*Nox*" es el tiempo inactivo, el olvido y la eternidad; "*hiems*" es la unidad de tiempo y la época desfavorable; y luego, con valor semántico más acotado, "*spatium*" y "*via leti*", por vida, y "*luna*" por período temporal.

Horacio califica al tiempo con adjetivos que indican casi exclusivamente fugacidad, brevedad, fatalidad, y los caracteres negativos resultantes de esas cualidades; y lo pone como sujeto de acciones que tienden al movimiento, el escape, la fuga, la destrucción y el quite y la eventual restitución de las cosas.

Tomado como eje existencial, el tiempo juega en Horacio un papel conductor en la crítica hacia quienes lo malgastan y viven como juguetes de las fuerzas externas hasta que la muerte aparece y concluye el juego.

Varios son los motivos de esta particular situación, y el primero es la acumulación de bienes materiales en detrimento de los espirituales, como se ve en *Od.* I, 3, 25-28 y 37-40); en *Od.* II, 16, 42-44; en *Od.* II, 18, 1-11 y 17-22); y en *Od.* II, 2, 1-8. Allí el poeta desarrolla la idea de que ambición, avaricia, inclinación al lujo y los placeres fáciles, y la creencia en burdas supersticiones provocan en el hombre un estado de alienación aguda. El segundo motivo es la preocupación por el futuro. Horacio recomienda no averiguar lo que ha de ocurrir, en *Od.* I, 9 y I, 11; y no exagerar las prevenciones para el futuro, ya que, aun cuando se hagan de buena fe, irán a parar inevitablemente a manos de herederos que no siempre son merecedores de tales afanes, como puede leerse en *Od.* II, 3 y II, 14. El tercer motivo es la no aceptación de la condición propia de cada uno. La natural inestabilidad del hombre le hace creer que todo cambio le procura un mejoramiento. Cuando no acierta con el cambio adecuado, y ello es frecuente, intenta otros, en los que pierde su tiempo y sus posibilidades de ser feliz. La ambición de bienes materiales y la no aceptación de su estado actúan como polos de un movimiento sin fin, convirtiéndose sucesivamente en causa y efecto de un instable y constante fluir.

Frente al cuadro de los errores existenciales del hombre en el empleo de su tiempo, Horacio presenta la necesidad de lograr un "buen vivir" mediante el aprovechamiento integral del tiempo y el goce intenso de la vida sobre una base ética. Aquí el tiempo se constituye en eje vital, como se ve en *Od.* I, 9; I, 11; y II, 3. Para lograr el estado que esa idea del "buen vivir" preconiza, existen caminos que corren en dirección opuesta a la de aquellas actitudes humanas que motivan el malgasto del tiempo y la frustración existencial del hombre: la sencillez y sobriedad de costumbres – *Od.* II, 16; I, 38; III, 24; II, 11; II, 16; *Epodo* II –, la búsqueda de equilibrio, la "*aurea mediocritas*" – *Od.* II, 10; II, 3; II, 11; I, 7; III, 21 –; el ejercicio de virtudes – *Od.* III, 6; III, 2; III, 5; III, 24 – y el cultivo de las bellas artes – *Od.* I, 1; II, 20; III, 30; IV, 8; IV, 9.

El "*carpere diem*" que sintetiza metafóricamente todo el pensamiento horaciano con respecto al tiempo, significa básicamente aprovechar en grado máximo cada instante de la vida, rescatar los valores positivos del pasado y eliminar la preocupación por el futuro.

4.2. El juego de oposiciones, procedimiento unificador

Una lectura panorámica del corpus lírico horaciano advierte sobre el empleo constante de contrastes en la definición de objetos, imágenes o escenas, o en la caracterización particular de personas, situaciones o circunstancias. Esta definición por opuestos posee matices de intensidad según la combinación de recursos que el poeta pone en movimiento

en cada poema y actúa en planos cuantitativos – oposición de poemas, de pasajes, de palabras –, semánticos – personas del discurso, tiempos y espacios – y de nivel expresivo, según se trate de oposiciones fuertes o débiles, directas o encubiertas. Ese juego, reiterado en todas sus variantes a lo largo del poemario, resulta ser un procedimiento metódicamente aplicado por el poeta como recurso primero de su intención expresiva y por ende, unificador de su batería discursiva.

4.2.1. La oposición "poema a poema"

David Porter (1975) ha visto en el libro IV de las *Odas* una agrupación temáticamente contrastante de los poemas: seis de ellos – 1, 7, 10, 11, 12 y 13 – tienen como eje significativo la acción del tiempo sobre los seres humanos; otros cinco – 2, 3, 6, 8, y 9 – se centran en la acción de la poesía como factor de inmortalización; un tercer núcleo temático se filtra en las odas 2 y 9 : la celebración de Augusto y su régimen. En el primer grupo cobran particular vigencia los vínculos entre tiempo y amor, tiempo y belleza, tiempo y sensualidad, tiempo y olvido, tiempo y flores, que pueden resumirse en la díada "tiempo-vida // tiempo-muerte".

Una de las composiciones del primer grupo, la IV, 7, forma pareja, por el tratamiento del tema de la primavera frente a la fugacidad de la vida, con la I, 4. Tomando a ambas como una sola expresión poética, encontramos su opuesto en I, 9, donde se canta al invierno y a los goces de la vida que esa estación facilita, distintos de aquellos que se dan en primavera. El juego de oposiciones resulta, así, doble, ya que cada composición lleva su juego propio: primavera y muerte (I, 4 y IV, 7), e invierno y vida (I, 9). En las tres composiciones se da el fenómeno que Moritz (1968) llama "central thought", una frase que por un lado resume la idea principal del texto y por otro actúa – en la mitad del poema – como "bisagra" entre las secciones en oposición:

> *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas*
> *regumque turris*[26] (I, 4, 13-14);
>
> *Quid sit futurum cras fuge quaerer* [27] (I, 9, 13);
>
> *Damna tamen celeres reparant calestia lunae*[28] (IV, 7, 13).

Otro caso de oposición "poema a poema" es el de la oda I, 3, dedicada a su amigo Virgilio, que se va de viaje, y el epodo X, que alude al viaje de su enemigo Mevio. El propémptico es un augurio de buen viaje que, en el caso de la oda citada, se combina con una reflexión sobre los peligros del mar y la audacia del hombre que los aborda, con altos riesgos, en un acto de desmesura que esconde una incontrolable ambición. Si el augurio es de tono contrario – es decir, que en lugar de desear un viaje favorable se manifiestan deseos de tempestades y naufragios, como ocurre en el epodo X – puede hablarse de un anti-propémptico, que da la clave de oposición entre ambos poemas. Esa clave se enriquece con otra oposición, la del largo excursus sobre el mar y sus peligros (*Od.* I, 3, 9-40) al que Horacio da valor universal, con el breve "paradeigma" de Pallas y Ayax (*Ep.* X, 11-14) aplicado a nivel personal.

4.2.2. La oposición "sección a sección"

Son numerosos los poemas de Horacio que presentan una división bipartita de características significativas contrastantes. En algunos casos hay una tercera parte que actúa como polo equilibrante y delimitador de las que se oponen.

Un caso particular, el de la oda III, 9, a la que ya hemos aludido con referencia a la oralidad "teatral", presenta las dos secciones regularmente fragmentadas en oposiciones parciales. La estructuración contrastante se produce en grupos de dos dísticos, los impares, puestos en boca de un varón – que podría ser el poeta mismo –, y los pares, en boca de una mujer, Lydia. Cada par de estrofas consecutivas se inicia con una palabra clave : "*donec*" (vv. 1 y 5); "*me*" (vv. 9 y 13); "*quid*" (v. 17); y "*quamquam*" (v. 21).

Del mismo modo, cada final de grupo actúa como clave conclusiva :

Persarum vigui rege beatior[29] (v. 4);

Romana vigui clarior Ilia[30] (v. 8);

Pro qua non metuam mori
si parcent animae fata superstiti[31] (vv. 11-12);

Pro quo bis patiar mori
si parcent puero fata superstit [32] (vv. 15-16);

Reiectaeque patet ianua Lydiae[33] (v. 20);

Tecum vivere amem, tecum obeam libens[34] (v. 24).

En la oda II, 10, distintos críticos han visto estructuras opositivas distintas. Toll (1955) propone un esquema bipartito: en la primera sección (vv. 1-8), una advertencia iluminada con un juego opositivo, y un enunciado ilustrado con otra oposición; en la segunda (vv. 9-24), se distinguen tres tramos: una advertencia vehiculizada en el ejemplo de los árboles y las torres, una nota de esperanza reforzada con otras oposiciones y una reiteración de la imagen marítima inicial. Collinge, citado por Reagan (1970), en cambio, se inclina por una división en dos exactas mitades: en la primera se presentan dos temas – "*urgendo*" y "*premendo*" – que se ilustran con imágenes; en la segunda se desarrolla una nueva idea – "*sperat infestis / metuit secundis*" – y se vuelve a la imagen náutica inicial. Christopher Reagan (1970) propone una sucesión de pasajes contrastantes de acción e inacción, de ejemplos y apotegmas; en este esquema hay dos puntos culminantes signados por la intensidad semántica de los adjetivos : "*celsae graviore*" (v. 9) y "*angustis animosus*" (v. 21).

4.2.3. Otros tipos de oposiciones

Una aproximación más menuda al texto horaciano nos advierte sobre el empleo de oposiciones de menor extensión aunque no de menor intensidad. Así pueden verse *pasajes*,

esto es, oraciones que no alcanzan a formar una sección del poema, de significación opuesta – vida / muerte, primavera / invierno, sueño / vigilia, guerra / paz, virtud / vicio, amor / indiferencia – en *Od.* I, 5; I, 22; I, 25; I, 28; II, 14; II, 18; III, 15; IV, 8, por citar algunos ejemplos notables. Del mismo modo, y en nivel de palabra, es abundante el juego de oposición conceptual – feliz / desdichado, agricultor / navegante, campo / ciudad, jóvenes / viejos; público / privado – en numerosísimas composiciones. Otros casos puntuales, como el contraste entre "ego" y "alii" o entre el pasado y el presente, merecerían un detalle que no entra en esta comunicación, pero que pueden hallarse comentados en la bibliografía citada.

Podrían llenarse largas y numerosas páginas con observaciones y ejemplos de este procedimiento escritural básico (convergencia temática y juego de oposiciones) que el corpus lírico horaciano manifiesta. En el caso presente, basta con lo dicho para mostrar cómo la escritura del poeta resulta claramente planificada y técnicamente resuelta, más allá de las variantes temáticas (que en definitiva convergen en un punto) y de los constantes rasgos de oralidad que enriquecen su expresión lírica.

5. La palabra y la música

Uno de los motivos fundamentales de su fama postrera será, según el mismo Horacio, el haber sido el primero en trasladar el "*carmen Aeolium*" a los "*modos Italicos*" (*Od.* III, 30), esto es, reproducir en lengua latina las cadencias rítmicas – y eventualmente melódicas o armónicas – de la poesía lírica griega. Si bien varios años antes Catulo había logrado valiosas trasposiciones de los metros eólicos, el epíteto "primus" con el que Horacio se autocalifica resulta acertado si se considera el sentido poético profundo de dicha traslación.

Horacio sistematiza el empleo de los ritmos y las combinaciones estróficas adecuándolos a los contenidos líricos, filosóficos, religiosos, políticos, amistosos, burlescos o eróticos, de cada poema. Así, la estrofa alcaica le sirve para cantar el pasado glorioso de Roma o para advertirle a Póstumo la fugacidad del tiempo; la estrofa sáfica, para que los coros juveniles celebren el jubileo augustal o para recomendarle a Licinio el equilibrio y la sensatez; el verso asclepiadeo menor, para dedicar su obra a Mecenas o para afirmar la persistencia de la misma más allá de la muerte física del poeta; y los juguetones yambos para aguzar las saetas de su crítica social.

El carácter eminentemente musical de la lírica horaciana – resultante del trasvasamiento de las formas de la lírica monódica griega – se patentiza en la mención de los instrumentos típicos que acompañan al canto – *lyra*, *fides*, *barbitos* – en pasajes estrechamente vinculados con su condición de poeta, como el final de *Od.* I, 1 y el de *Od.* II, 16. Aun cuando de esa música apenas pueda atisbarse hoy el ritmo, imaginar lejanamente la melodía y ni siquiera suponer una estructura armónica, el lector avisado intuye que en el corpus horaciano ella es el vehículo más ajustado a su mensaje. Significante y significado poéticos constituyen de ese modo un modelo en acción.

Tal vez sea este el punto en que oralidad y escritura convergen y donde una y otra – el canto y la técnica poética, la fuerza sonora de la palabra y su intención significativa – se articulen con mayor exactitud y densidad expresiva.

Palabras finales

La ideología horaciana, de raíz epicúrea y cuño alejandrino, se reviste de romanidad en sus composiciones líricas a través de la búsqueda incesante de un equilibrio que dé sentido trascendente a la vida y a la poesía. Aprovechar el día, mantener el espíritu ecuánime, elegir la dorada medianía, vivir contento con poco y feliz lejos de las preocupaciones, buscar el ocio, compartir la alegría con los amigos, lograr en el vino y en el amor el olvido del dolor y de la inmenencia de la muerte: he aquí un puñado de ideas que el poeta desarrolla y reitera a través del canto, en un diálogo casi íntimo con el lector, que, junto a él o a dos mil años de distancia, sigue disfrutándolo.

Música e idea, diálogo interactivo, técnica depurada al servicio de la riqueza expresiva, fusión exquisita de oralidad y escritura, son rasgos del corpus lírico horaciano que alimentan su vigencia y lo hacen indestructible a las lluvias, los vientos y la innumerable serie de los años.

Notas

1 - "Pues si tú me incluyes entre los poetas líricos, tocaré los astros con mi cabeza".

2 - "Mecenas, nacido de antiguos reyes, oh protección y dulce honor mío".

3 - "Mecenas, gran honor y sostén de mis cosas".

4 - (Mecenas), "conocedor de discursos en una y otra lengua".

5 - "Mercurio, elocuente nieto de Atlas, que, sabio, los feroces hábitos de los hombres recién creados transformaste con la palabra y la práctica de la honrosa palestra, a ti te cantaré, mensajero del gran Júpiter y de los dioses y creador de la cóncava lira, y hábil para lograr cualquier cosa que te agrada con hurto furtivo".

6 - "Oh, diosa que riges el agradable Ancio, capaz de elevar a un cuerpo mortal de su más baja condición o de convertir a los soberbios triunfos en cortejos fúnebres".

7 - "Oh tú, llevado a menudo conmigo al borde la muerte siendo Bruto jefe del ejército [...] Pompeyo, el primero de mis amigos, con quien frecuentemente abrevié el lento día con vino, ceñidos mis cabellos brillantes con el malabatro sirio".

8 - "Oh, fuente de Bandusia más diáfana que un cristal, digna de un dulce vino, no sin flores".

9 - "Oh diosa que gobiernas a la feliz Chipre y a Menfis, libre de nieve sitonia, oh reina".

10 - "Oh dios a quien, como vengador, padecieron la prole de Niobe de orgullosa lengua y el raptor Ticio y el Ftío Aquiles, casi vencedor de la alta Troya, más grande que los demás pero incomparable a ti como guerrero, aun cuando como hijo de la marina Tetis golpeara obstinado las torres Dardanias con su tremenda lanza [...] Citarista maestro de la armoniosa Talía, Febo, que mojas tus cabellos con la corriente del Janto, defiende el honor de la Camena Daunia, oh delicado Agyeo".

11 - "Beberás un Sabino sencillo en modestos cántaros, que yo mismo sellé guardado en ánfora griega cuando te fue dada en el teatro una ovación, querido Mecenas, caballero, cuando las riberas del río patrio y la agradable imagen del monte Vaticano te devolvían conjuntamente las alabanzas. Tú beberás el Cécubo y la uva prensada en un trapiche caleno; a mis copas no las alegran ni las vides Falernas ni las colinas de Formio".

12 - "Yo, parco cultor y poco asiduo de los dioses mientras vago sin rumbo confiado en un conocimiento insensato, ahora me veo obligado a tender las velas en sentido contrario y a recorrer caminos ya transitados".

13 - "Iccio, ¿ahora envidias los magníficos tesoros de los Árabes y preparas un violento ejército contra los reyes de Saba, nunca antes vencidos, y forjas cadenas para el Medo aterrador? ¿Cuál de las esclavas bárbaras te servirá habiendo sido muerto su prometido? ¿Cuál muchacho del palacio, experto en arrojar flechas séricas con el arco paterno será destinado a servir las copas con sus cabellos perfumados? ¿Quién negará que los rápidos arroyos pueden volver hacia los montes y revertir el curso del Tíber, cuando tú, habiendo prometido cosas mejores, pretendes cambiar los libros del noble Panecio, que se compran en todos lados, y la escuela socrática, por las corazas ibéricas?"

14 - "Ahora yo quiero transformar las cosas tristes en agradables, mientras te conviertas en mi amiga y, depuestas mis ofensas, me devuelvas el ánimo".

15 - "Tú saca los vinos exprimidos durante el consulado de mi Torcuato (i.e. el año de mi nacimiento) y omite mencionar las restantes cosas [...] Allí alivia todo mal con vino y con canto, dulces consuelos de la deforme melancolía".

16 - "Acuérdate de mantener el espíritu ecuánime en las circunstancias difíciles y no menos en las favorables, alejado de una alegría insólita, mortal Delio, ya sea que hayas vivido triste todo el tiempo, ya te hayas regodeado durante los días festivos, recostado en la escondida gramilla, con un Falerno de antigua etiqueta".

17 - "Oh, Venus, de nuevo provocas guerras hace tiempo interrumpidas. Abstente, te ruego, te ruego".

18 - "Pero ¿por qué, ay, Ligurino, por qué se desliza una rara lágrima por mis mejillas? ¿Por qué mi lengua elocuente se detiene entre las palabras con un silencio poco decoroso? En mis sueños nocturnos a veces te tengo atrapado, otras, te persigo como a un ave por los pastos del Campo de Marte y, oh, insensible, por las aguas arremolinadas".

19 - "Deja de lado el gusto de la uva ácida: ya el variado otoño pintará de color purpúreo los morados racimos".

20 - "¿Por qué, perro cobarde frente a los lobos, atacas a los extraños que no lo merecen? ¿Por qué, si puedes, lanzas amenazas inútiles y me buscas a mí, dispuesto a devolver tu mordisco? Tú, cada vez que llenas el bosque con tu temible voz, olfateas el alimento arrojado. Cuídate, cuídate, porque muy feroz levanto mis cuernos preparados contra los malvados".

21 - "Que el hermano de la Opuncia Megilla diga con qué herida, con qué flecha muere feliz. ¿No tienes ganas? No beberé por otro precio. Cualquiera sea la Venus que te domina, te quema con fuegos no vergonzosos y siempre te equivocas por un amor honesto. Deposita en oídos seguros cualquier cosa que tengas, vamos. Ah, desdichado, por cuán enorme Caribdis sufrías, oh, muchacho digno de mejor llama".

22 - "Vivirás más rectamente, Licinio, no buscando siempre la alta mar ni, mientras precavido te horrorizas de las tormentas, apretando demasiado la orilla peligrosa. (...) Muéstrate animoso y fuerte en las circunstancias angustiosas; igualmente con sabiduría recogerás las velas hinchadas por un viento demasiado favorable".

23 - "Un pecho bien preparado espera la otra suerte en las circunstancias difíciles y la teme en las favorables".

24 - "Cualquiera que elige la dorada medianía carece, seguro, de las suciedades de una casa deteriorada; carece, sobrio, de un palacio envidiable".

25 - "¿Por qué nos lanzamos, fuertes, hacia muchas cosas en un tiermpo breve?"

26 - "La pálida muerte golpea con pie justo las casuchas de los pobres y las torres de los reyes".

27 - "Evita averiguar lo que ocurrirá mañana".

28 - "Sin embargo las rápidas lunas reparan los daños celestes".

29 - "Me sentí fuerte más feliz que el rey de los Persas".

30 - "Me sentí fuerte, más famosa que la Ilia Romana".

31 - "Por la cual no temería morir si los hados favorecen al alma sobreviviente".

32 - "Por el cual aceptaría morir dos veces si los hados favorecen al muchacho sobreviviente".
33 - "La puerte se abre a la rechazada Lidia".
34 -"Querría vivir contigo, contigo moriría de buen grado".

Referencias bibliográficas

CARRUBBA, R. The structure of Horace, Odes, I 3: a propempticon for Virgil. *American Journal of Philology* CV 2, 1984, 166-173.

DE WITT, N. Epicurean doctrine in Horace. *Classical Philology* XXXIV 2, 1939, 127-134.

ELDER, J. Horace, C. I,3. *American Journal of Philology* LXXIII, 1952, 140-158.

FRASCHINI, A. El juego de oposiciones como procedimiento de base en la escritura horaciana. *Anales de Filología Clásica* XIV, 1996, 98-148.

_____. El tiempo: punto de convergencia de la temática horaciana. *Anales de Filología Clásica* XI, 1986, 63-100.

_____. El vino de Horacio. *Letras* XI-XII, 1984-1985, 68-89.

MORITZ, L. Some "central" thoughts on Horace, Odes. *Classical Quarterly* XVIII, 1968, 116-131.

PEROZIM, J. Tempo e espaço em Horacio. *Stylos* 30, 1980, 1-22.

PORTER, D. The recurrent motifs of Horace, Carmina IV. *Harvard Studies in Classical Philology* LXXIX, 1975, 189-228.

REAGAN, C. Horace, Carmen II 10: the use of oxymoron as a thematic statement. *Rivista di Studi Classici* XVIII 2, 1970, 177-185.

TOLL, H. Unity in the Odes of Horace. *Phoenix* 9, 1955, 160 ss.

FRASCHINI, Alfredo Eduardo. Oral speech and writing in Horace's lyric *corpus*. *Classica*. São Paulo, 13/14, p. 351-366, 2000/2001.

ABSTRACT: This paper proposes a general view of specific characteristics of oral speech and writing special ways in horace *Odes* and *Epodi*. Once the concepts of oral speech and writing by which that general view is done have been established, the work goes through the research of the principal strategies of the Latin poet in both aspects. Vocatives, marks of the first and second persons of the speech, interrogatives, exhortations and combined actitudes, links between "exempla" and "apophthegmata"; all these points taking into account the oral speech forms. Conducting thematic lines (particulary time) and remarked opposite points as unifying writing process.As an essential frame and sthetic unity element, the music, quite suggested by different rhytms and metrics, is present in words and verses. The conclusions are referred to the narrow links between those strategies with expressive objectives.

KEYWORDS: Strategies; vocatives; exhortations; interrogatives; time; oppositions.

Quintiliano e a gramática antiga[1]

MARCOS A. PEREIRA
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: O trabalho comenta os "capítulos gramaticais" do primeiro livro da *Institutio oratoria* de Quintiliano, onde o autor trata das funções do mestre de Gramática e aponta a disciplina como auxiliar da Retórica na formação do antigo orador, sendo posterior sua independência como saber que visava à descrição ou sistematização autônoma de fenômenos da linguagem. Pretende-se focalizar o próprio conteúdo da obra de Quintiliano, cujo papel na história dos estudos posteriores sobre o tema costuma ser ignorado.

PALAVRAS-CHAVE: *Institutio oratoria*; Gramática; Retórica; Quintiliano.

Embora seja longa a tradição de estudos clássicos e gramaticais entre nós, são poucos os trabalhos que apresentem atualmente uma análise específica do pensamento legado pelos antigos sobre a linguagem. Na verdade, nem mesmo as várias publicações existentes em português que tratam da história do pensamento sobre a linguagem costumam dedicar muito espaço à chamada Antigüidade Clássica[2]. No que diz respeito, especificamente, ao tratamento dado pelos romanos a questões de linguagem, a tônica dos trabalhos existentes, com raras exceções, costuma ser a de considerá-los meros reprodutores daquilo que os gregos pensaram e disseram sobre o assunto[3].

Em sua *História da Lingüística* (cuja primeira edição, publicada em inglês, data de 1962), Mattoso Câmara aponta sete maneiras de estudar a linguagem numa comunidade humana que, de acordo com seu enfoque, poderiam ser chamadas "estudo do certo e do errado", "estudo da língua estrangeira", "estudo filológico da linguagem", "estudo lógico da linguagem", "estudo biológico da linguagem", "estudo histórico da linguagem" e "estudo descritivo da linguagem". As três primeiras abordagens fariam parte do que o autor chama "Pré-Lingüística", pois se fundam elas menos sobre a própria linguagem que sobre a busca de adequação de um dado sistema lingüístico àquele que seria seu "objetivo primeiro", a comunicação entre os homens, bem como sobre o estudo das culturas e literaturas expressas em tal sistema. Em seguida, viriam as abordagens "paralingüísticas", que estariam ainda interessadas num certo uso da linguagem, qual seja o "filosófico" (ou "lógico"), e nos fundamentos biológicos de seu uso pela espécie humana. A "Lingüística propriamente dita" só teria início com as investigações de caráter histórico sobre a linguagem, no século dezenove, em que se buscou compreender a origem e a evolução dos sistemas lingüísticos empregados no mundo, e com as de caráter descritivo, em que se

procurou mostrar seu funcionamento num dado momento e espaço, sem referência a seu processo evolutivo.

Na Antigüidade, teriam prevalecido os estudos "do certo e do errado", "filológico" e "filosófico", sendo que na Índia, particularmente, os dois primeiros parecem ter-se desenvolvido bastante, com a intenção precípua de preservar a estrutura de textos sagrados. Graças, ao menos em parte, a trabalhos como os do gramático Panini (séc. IV a.C.), por exemplo, é que eles puderam chegar até os dias atuais, dando a conhecer a língua em que foram produzidos (o sânscrito), cuja "descoberta", por eruditos do século XVIII, teria mesmo importância no posterior desenvolvimento da Lingüística como ciência. Na Grécia, desenvolveram-se tanto os estudos "filológicos", no trabalho de edição e exegese das obras divulgadas a princípio oralmente, de geração a geração, como as de Homero, quanto os estudos "filosóficos" sobre a linguagem. Nesse pormenor, interessaram-se os gregos, basicamente, por saber se a linguagem era fruto de uma espécie de convenção entre os homens ou estava necessariamente ligada às coisas das quais se pode falar através dela, bem como pela categorização gramatical e pela etimologia (entendida então como a busca do "verdadeiro significado" veiculado pelas palavras e, em última instância, da origem da linguagem).

Ainda segundo Mattoso Câmara (1983), os estudos de linguagem realizados no período clássico pelos autores latinos estiveram, por sua vez, mais centrados no que ele denomina "estudo do certo e do errado", motivados como foram também por uma preocupação dos romanos com a implantação do latim nas suas colônias. Assim, se em sua investigação sobre a natureza e a origem da linguagem os gregos foram primeiro filósofos, os romanos teriam sido, desde muito cedo, gramáticos, emprestando daqueles as categorias desde então utilizadas na descrição e análise das línguas. Pondo de parte as especificidades da reflexão romana sobre a linguagem, incorre-se também aí no preconceito de considerar que o trabalho dos autores latinos consistiu num simples decalque daquele realizado pelos gregos. É na tentativa e com o ensejo de contribuir para uma reavaliação do trabalho desenvolvido pelos romanos sobre a linguagem que optamos por tratar de um texto não muito conhecido ou divulgado, mas de não pequena importância quando de seu surgimento e mesmo para épocas posteriores: os capítulos referentes à Gramática presentes na *Institutio oratoria* ('A educação oratória') de Marco Fábio Quintiliano (ca. 30-96 d.C.).

A importância do autor, não apenas para seu tempo como para a história cultural do Ocidente, é unanimemente reconhecida[4]. Advogado e mestre de Tácito e Plínio o Jovem, entre outros, Quintiliano apregoa a velha fórmula de Catão na apresentação do seu método: o bom orador é, antes de mais nada, "um homem de bem, experimentado na arte de discursar" (XII, 1: *uir bonus dicendi peritus*). No primeiro livro da *Institutio*, considerado verdadeiro tratado pedagógico (cf. Paratore, 1987, p. 700), o autor procura justamente delinear a figura desse orador, cuja formação na antiga Roma principiava muito cedo. Fala, nos capítulos 4-9, do papel do mestre de Gramática, aquele que, tendo já a criança dominado os princípios da leitura e da escrita, iria guiá-la no conhecimento da língua dos autores que constituíam o patrimônio cultural da época[5]. Ao mesmo tempo que a discute, Quintiliano faz então uma apresentação da *Ars grammatica* latina, na qual trata questões relativas aos diferentes níveis da análise gramatical, passando pela etimologia, pela controvérsia entre analogistas e anomalistas, bem como por considerações sobre o valor da leitura e os métodos de ensino então em voga.

Referido à Antigüidade, o termo *grammaticus*, de origem grega, recobre, como se depreende da própria leitura do texto de Quintiliano, um sentido não de todo coincidente com o que lhe é atribuído hoje. Era apenas uma de suas funções ministrar conhecimentos relativos ao "bom uso" da linguagem, entendido como o uso que dela faziam os poetas, oradores e historiadores; aqueles que, em suma, haviam empregado a língua de forma especialmente elaborada, pelo que os autores passaram a ser tomados como modelos, donde a necessidade de "imitá-los". Resta examinar em que se fundava – para seu discípulo, o futuro orador, no caso –, tal necessidade de "imitar" os escritores no uso que faziam da língua.

Como informa Kennedy (1962, p. 145):

> "o bom orador, como ideal de vida humana, pode não se mostrar imediatamente simpático aos olhos dos leitores modernos, mas precisamos nos dar conta de que a palavra pronunciada significou para a Antigüidade muito do que a razão significou para o século dezoito, de que ela envolvia tanto o poder do pensamento humano e a posição do homem na sociedade, como envolvia, ademais, criatividade e poder pessoal".

Noutros termos, o discurso – artisticamente elaborado – possuía uma importância considerável dentro da vida do homem culto e do homem de Estado. Ora, quem, senão os poetas e escritores em geral, eram então os responsáveis pela construção de um discurso que mobilizasse de tal modo a linguagem para *ensinar-comover-deleitar* – para *encantar*, enfim? E o orador devia, justamente, encantar – para *persuadir* – no seu uso da linguagem, que devia primar, portanto, por aquelas qualidades inerentes ao texto artístico. Seu trabalho era uma *arte*, dominada por regras que constituíam o corpo daquilo que se chamou Retórica na Antigüidade, entendida em Quintiliano não apenas como a "arte de bem dizer", mas também como um conjunto de normas que governava o uso da linguagem pelo orador.

Nesse contexto deve ser compreendida a Gramática na Antigüidade: ela era a primeira das chamadas *artes liberais* e aquela disciplina sem a qual não se podia, pelas razões referidas, fazer o orador, o qual devia, antes mesmo de saber discursar, mobilizando todos os recursos expressivos da língua para convencer – como era também seu papel –, conhecer esse instrumento. E só se podia conhecê-la, então, naqueles textos em que ela se atualizava melhor. Cabia, portanto, ao mestre encarregado do ensino da disciplina gramatical tornar o futuro orador capaz de empregar a linguagem de modo apropriado a partir daqueles textos onde ela melhor se realizava, cuja explicação também era sua incumbência – a Gramática era a *scientia/ars bene loquendi* e *poetarum enarratio*.

É como auxiliar, portanto, da Retórica e da Oratória que essa Gramática deve ser encarada no texto de Quintiliano. Sua independência como disciplina que visava à "descrição" ou antes à sistematização, autônomas, de fenômenos de linguagem, só pôde ser posterior às investigações realizadas pelos gregos vários séculos antes de nossa era – os quais, tendo em vista necessidades ditadas pela situação helenística, transformaram a Gramática em disciplina normativa (cf. Neves, 1987) –, bem como ao serviço por ela prestado à Retórica, que tamanha importância teve em Roma (cf. Mattos e Silva, 1989, p. 19s). E é exatamente assim que ela figura no trabalho de Quintiliano, que, de resto, não é apenas um

tratado de Retórica, mas sobretudo pedagógico. De fato, é a figura do educador que ressalta no primeiro livro da *Institutio oratoria*, onde o autor descreve a educação daquele que se desejava fazer orador, para quem o estudo sério da Gramática, como disciplina que devia conduzir ao conhecimento da língua dos autores representativos para a época, era imprescindível.

Nos capítulos 4-9 do livro I da *Institutio*, Quintiliano se dirige aos *grammatici*, "aconselhando", como diz, "aqueles que vão ensinar" (*Instit. orat.* I, 4, 17). E qual é, em resumo, o conteúdo de tal "aconselhamento"? Quintiliano procura, em primeiro lugar, defender o ensino/estudo sério da Gramática como meio necessário tanto para uma intelecção e uma fruição válidas das obras, sobretudo "clássicas", daquilo que chamaríamos de literatura grega e latina, quanto para a própria formação do orador[6]. Em segundo, discutir o papel do mestre de Gramática e de sua disciplina, passando em revista os tradicionais níveis gramaticais encontráveis nos "tratados" da época, apontando falhas em determinados pontos, propondo soluções em outros, centrando-se no efetivo *uso* da língua pelos grandes autores. Não cabe exigir dos antigos uma preocupação maior com a língua falada comum do cotidiano, muito simplesmente porque não era a ela que cabia figurar nos discursos, e não é dela que tratou a Gramática antiga (cf. Versteegh, 1986).

O trabalho de Quintiliano representa mesmo uma tentativa de reafirmar a importância da disciplina gramatical, tendo em vista a formação do orador, interesse central da *Institutio*. Ao que parece, a obra aponta para um momento de crise na história da Gramática em Roma, certamente devida, ainda que apenas em parte, ao trabalho mal exercido por alguns *grammatici*. Lembrem-se, a título de exemplo, as críticas de Sêneca, Juvenal e Aulo Gélio, que apontam para um declínio no prestígio daqueles profissionais, que sempre o procuraram extrair do conhecimento de uma tradição que se esforçavam por passar adiante (cf. Kaster, 1986).

Em resumo, ressalta da exposição de Quintiliano um senso de conveniência, de aplicabilidade do conhecimento e, acima de tudo, de respeito tanto pelo educando quanto pelo trabalho de seu educador. Poder-se-ia, talvez, resumir com suas próprias palavras sua visão do ensino/estudo da Gramática, eivado, já à época, de elementos por assim dizer nem sempre indispensáveis e, muitas vezes, é verdade, colocado nas mãos de profissionais nem sempre zelosos de seu ofício[7]. Se, por um lado, como afirma o autor, "[...] não [...] parece desprovido de graça dizer que é uma coisa falar latim, outra falar gramatiquês" (*Instit. orat.* I, 6, 27: ... *mihi non inuenuste dici uidetur, aliud esse Latine, aliud grammatice loqui*), também é verdade que "[...] nada do que diz respeito à Gramática será nocivo, senão aquilo que é inútil" (I, 7, 34: ... *nihil ex grammatice nocuerit, nisi quod superuacuum est*). E mais: "Tais matérias não constituem embaraço aos que passam por elas, mas aos que se detêm nelas" (I, 7, 35: *Non obstant hae disciplinae per illas euntibus, sed circa illas haerentibus*). "Por isso, contarei entre as virtudes do mestre de Gramática o desconhecimento de algumas coisas" (I, 8, 21: *Ex quo mihi inter uirtutes grammatici habebitur aliqua nescire*).

A obra de Quintiliano não foi um trabalho isolado produzido pela erudição de sua época, tendo mesmo vindo a servir de modelo de pedagogia escolar tanto no que diz respeito ao *como* quanto no que diz respeito ao *quê* ensinar. Em Quintiliano, de fato, se buscou um paradigma na elaboração de programas educacionais, especialmente a partir do Renascimento (cf. Carpeaux & Neves, 1983, p. 9528; Kennedy, 1962, p. 142), quando não apenas

os estudos clássicos floresceram, mas também o interesse pelas novas línguas da Europa, bem como pelo seu ensino.

A concepção de *língua/linguagem* e de *Gramática* com a qual lidamos e da qual somos herdeiros principiou, é verdade, por considerar os fenômenos lingüísticos a partir de uma língua até certo ponto "artificial", porque marcada pela escrita (cf. Lyons, 1979, p. 9) – mais precisamente, a língua daqueles autores, especialmente os poetas clássicos, que legaram à posteridade monumentos de grande valor artístico, tomados por isso mesmo como "modelos". De qualquer maneira, em seu conjunto, foram esses estudos, iniciados pelos gregos como uma reflexão sobre a natureza da linguagem, que passaram à posteridade, embora bastante modificados – em grande parte por obra de autores latinos – como a busca do estabelecimento de uma *norma*, que visava ao mesmo tempo sobrepujar outras tantas normas possíveis e fixar um modelo, abstrato, que a elas pudesse servir de referência, procurando escapar às mudanças operadas pelo tempo sobre as línguas, com todas as conseqüências daí decorrentes.

A *Institutio oratoria* de Quintiliano, sem ter por meta constituir propriamente um tratado gramatical, tira sua importância, dentre outras coisas, exatamente do fato de documentar essa tradição de estudos gramaticais em seus inícios, possibilitando-nos, assim, o contato com o que por primeiro se produziu no Ocidente, em língua latina, sobre doutrinas gramaticais, raiz de toda a reflexão posterior sobre língua e linguagem[8].

Notas

1 - Este texto teve uma versão, intitulada "Os capítulos gramaticais da *Institutio oratoria* de Quintiliano", que figura nos *Anais do 2.º Encontro do Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul – CelSul*, publicada em forma de CD-ROM (Florianópolis, 1999).

2 - Lyons (1979) e Mattoso Câmara (1983), referidos aqui, dedicam espaço à Antigüidade Clássica em seus manuais, fornecendo muitas informações valiosas. No entanto, das várias "Histórias da Lingüística" por nós conhecidas, apenas Robins (1983) inclui um estudo mais aprofundado da reflexão antiga sobre a linguagem. Conferir também, sobre o tema, Della Casa (1987, p. 41-91).

3 - Tal é o caso, especialmente, de obras como a de Mounin (1970, p. 95), que afirma textualmente: "Roma merece um capítulo numa história da lingüística [...] bem menos por ter produzido que por haver transmitido".

4 - Cousin (1975: XCIV), cuja edição do texto de Quintiliano seguimos no trabalho, considera-o mesmo "um dos mestres das formas de expressão do pensamento ocidental e o 'instituidor' da retórica universal".

5 - Sobre a educação na Antigüidade Greco-Romana, conferir o conhecido trabalho de Marrou (1955). Rocha Pereira (1984) trata especificamente da antiga educação romana.

6 - Não é de outra coisa, senão da formação do orador (veja-se o próprio título da obra de Quintiliano), que se trata na *Institutio*. O trabalho do antigo *grammaticus* (em suma, ensinar a língua literária e explicar os poetas clássicos) estava situado antes daquele a ser realizado pelo *rhetor*, a quem o jovem romano era confiado quando já dominasse perfeitamente os meios de expressão da linguagem culta.

7 - Carcopino (1990), por exemplo, faz uma avaliação negativa do trabalho desenvolvido pelos *grammatici* da antiga Roma. Mas foi muito cedo que eles tiveram seus detratores, como Sêneca

e Juvenal, à época de Quintiliano. O próprio Erasmo, no século XVI, ainda os criticaria pelos mesmos motivos.

8 - Essa é, de fato, a história da Gramática, tradicionalmente considerada, com seu caráter eminentemente escolar e todos os problemas, por demais conhecidos, que ela apresenta. O que se procura fazer, aqui, é apontar para sua natureza e para a razão de sua valorização na Antigüidade Clássica.

Referências bibliográficas

CÂMARA Jr., Joaquim M. *História da lingüística*. Trad. Maria do Amparo B. Azevedo. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

CARCOPINO, Jérôme. *Roma no apogeu do império*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1990.

CARPEAUX, Otto M. & NEVES, M. C. B. "Quintiliano". In: *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1983. vol. 10, p. 9528.

DELLA CASA, Adriana. "La Grammatica". In: AA.VV. *Introduzione allo studio della cultura classica*. Milão: Marzorati, 1987. vol. 2, p. 41-91.

KASTER, Robert A. "Islands in the stream: the grammarians of late antiquity". *Historiographia Linguistica*. Amsterdã/Filadélfia, vol. 3, n. 2/3, p. 323-432, 1986.

KENNEDY, George A. An estimate of Quintilian. *American Journal of Philology*. Baltimore, vol. 83, n. 2, p. 130-146, 1962.

LYONS, John. *Introdução à lingüística teórica*. Trad. Rosa V. M. Silva e Hélio Pimentel. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1979.

MARROU, Henri-I. *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*. 3. ed. Paris: Seuil, 1955.

MATTOS E SILVA, Rosa V. *Tradição gramatical e gramática tradicional*. São Paulo: Contexto, 1989.

MOUNIN, Georges. *História da lingüística: das origens ao século XX*. Trad. F. J. Hopffer Rêgo. Porto: Despertar, [1970].

NEVES, Maria Helena de Moura. *A vertente grega da gramática tradicional*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/UnB, 1987.

PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PEREIRA, Marcos A. De officio grammatici: *os capítulos gramaticais da* Institutio oratoria *de Quintiliano e o papel do mestre de gramática*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Ed. Jean Cousin. Paris: Belles Lettres, 1975. 7 v.

ROBINS, Robert Henry. *Pequena história da lingüística*. Luiz M. M. de Barros. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Estudos de história da cultura clássica. Vol. II: Cultura Romana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

VERSTEEGH, Kees. Latinitas, Hellenismos, Arabiyya. *Historiographia Linguistica*. Amsterdã/Filadélfia, vol. 3, n. 2/3, p. 425-448, 1986.

PEREIRA, Marcos A. Quintilian and ancient grammar. Classica, São Paulo, 13/14, p. 367-373, 2000/2001.

ABSTRACT: The paper comments on the grammatical chapters in Book I of Quintilian's *Institutio oratoria*, where the author deals with the duties of the Grammar teacher, facing the discipline as an auxiliary to Rhetoric in the education of the ancient orator. Only after its service to Rhetoric, indeed, Grammar became an independent discipline that aimed properly for presenting an analysis or description of a language. The work intends to focus briefly on the specific content of the grammatical chapters in Quintilian, whose role in the history of linguistic studies is hardly stressed.

KEYWORDS: *Institutio oratoria*; Grammar; Rhetoric; Quintilian.

Efeitos de oralidade na retórica pliniana

ALCEU DIAS LIMA
FCL Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Universidade Estadual Paulista
Câmpus de Araraquara-SP

RESUMO: Reflexões como as deste breve artigo, seguidas, conforme é o caso, de um texto, uma carta de autor antigo, aduzida à guisa de exemplo, visam a mostrar o interesse que elas representarão ou poderão representar no encaminhamento das questões referentes ao conhecimento desses autores por parte dos modernos. O pressuposto é o de que essa forma de consideração procure trabalhar com o conceito de efeito de sentido tal como concebido, por exemplo, na Semiótica Greimasiana, onde ele recebe formulação teórica bastante clara, ou, pelo menos, desenvolvida o suficiente para não ser confundida com o próprio sentido, que recebe, por sua vez, formulação à parte.

PALAVRAS-CHAVE: Efeito de sentido; ensino (de língua antiga); oralidade.

Os que trabalhamos com textos do passado clássico temos um fundamento a mais para o desenvolvimento da discussão metalingüística sobre oralidade, porquanto nosso trato com as línguas antigas está limitado, no que concerne ao assunto linguagem objeto, à recepção escrita. Os elementos de que dispomos, portanto, para a abordagem do assunto só podem ser poucos, saltuários, indiretos e aproximativos, uma vez que inferidos dos próprios escritos remanescentes. Daí as sérias conseqüências para as questões do ensino deles no que concerne a método, trate-se da aquisição internalizada do simples enunciado frasal, ou dos problemas mais complexos envolvendo os discursos, principalmente na sua feição retórica e poética, com particular atenção aos problemas da métrica, e mais tudo que respeita à prosódia e em geral ao plano da expressão. Daí, em especial, a preocupação com o correto encaminhamento da questão, uma vez que só quando conduzida pelos devidos trâmites é que dela se podem esperar bons resultados em matéria de entendimento dos textos em grego e latim maternos dos respectivos povos (o assunto não será diferente ao estar em causa o sânscrito, mesmo que aí se devam levar em conta especificidades de uso dos textos que o representam).

Oral por definição, a língua não perde seu *status* prosódico nem mesmo quando mediatizada por conjuntos gráficos ou sistemas de escrita, pois estes são sempre representações visuais de unidades fonológicas e prosódicas preexistentes. Pouco importa a professores das línguas sem falantes naturais a dependência irrecorrível desse tipo de mediadores: é sempre na pressuposição da existência de sujeitos enunciadores e receptores naturais – logo,

de uma oralidade fundamental – que trabalham. Isso é possível, não obstante a dificuldade histórica apontada, porque, como diz o filósofo, "olhando para letras, que são sinais de sons da linguagem, compreendemos sem mais o que lemos, sem ter necessidade de ouvir os sons; só pessoas que não sabem ler correntemente precisam, para compreender as palavras, emitir os sons de que se compõem" (Hegel, 1944, p. 53).

Essa constatação, por mais que possa parecer ingênua, leva-nos a pensar, por um lado, que não é só a substância fônica, de base acústica, que constitui os sinais distintivos da língua, justificando-se, aí, em sua plenitude, a verificação, segundo a qual o significante, constituído pelas diferenças entre os fonemas, é também de natureza psíquica e, por outro, que, como decorrência de falantes nativos do latim, ou seja, daquele povo cuja vida quotidiana se identificou, como quer Benveniste, com a desse idioma, não estanca a sua criatividade, pouco importa se o que ele nos tem a dizer não nos redime da condição de interlocutores silenciosos, mesmo quando, por estrita necessidade da exposição dos fatos na sala de aula, nos postamos como se falantes fôssemos.

Faz-se, neste ponto, necessária uma ressalva, a de que nem sempre é com a cautela recomendada pela prudência e a verdade que humanistas se comportam em matéria de pronúncia. É até comum tropeçar-se, quando do trato com as Humanidades, na auto-suficiência de mestres de dicção, diante dos quais não sobra ao despreparado aprendiz mais do que a inconseqüente admiração sem indagação e, pior, sem crítica.

Aos que se disponham a trilhar novos caminhos, em atitude menos conformista, não parece impertinente apontar, desde que não se ponha o carro adiante dos bois, aquele cujos desbravadores vêm sendo, na esteira de Saussure, Hjelmslev, Benveniste, Greimas e outros e que se orienta de acordo com os princípios formais há pouco indicados. Com esses, será proveitoso entabular um diálogo profícuo como o que segue: ainda que esteja fora do nosso alcance um padrão prosódico oral empírico para as línguas antigas, com fundamento, por exemplo, no latim falado quotidianamente pelos romanos do século I a.C., e ainda que tenhamos, por isso, que contentar-nos em matéria de pronúncia e prosódia, com as poucas indicações subministradas pelos filólogos, poucas, imprecisas e, sobretudo, incapazes de eliminar indesejáveis, mas de todo inevitáveis efeitos de interferências modernas. Apesar disso tudo, é sobre prosódia que se há de alicerçar, por uma considerável parte, a descrição da língua latina e, com mais forte razão, da poesia de quem teve essa língua antiga por idioma materno.

É quando se tem em conta a natureza psíquica, diferencial, não substancial da prosódia enquanto fato de língua que passam a ser compreensíveis propósitos como os do crítico, ao escrever: "a prosódia ... não é mais que o repositório do tempo no interior da língua" (Brodsky, 1994, p.45). Entende-se também por aí, isto é, por essa característica formal do significante, por qual motivo "a prosódia sempre sobrevive à história" (*Ibidem*). Assim, aquilo que até há relativamente bem pouco tempo vinha sendo tratado por sua face menos formal – a da fonética – pode passar a ser o que há de mais sutilmente efetivo na linguagem verbal, além de ser o que melhor responde ao voto de Ovídio:

> *ad mea perpetuum deducite tempora carmen* (*Metamorfoses*, I, 4)
> ("dai aos meus dias um canto imortal"),

desde que elevado a tratamento lingüístico pela fonologia.

O exemplo tomado à poesia não é, neste escrito, simples questão de oportunidade, é antes exigência metodológica do que se está chamando tratamento lingüístico. Mesmo para quem admite que enquanto "meio de comunicação *poética*", o signo verbal, "*à diferença do modo de expressão da prosa, torna-se teoricamente um fim em si e em conseqüência disso deve ser formulado*" (Ovídio, I, 4), continua válido sustentar, sobretudo depois do advento da fonologia, o princípio do isomorfismo entre a expressão e o conteúdo (Hegel, 1944, p. 51).

Não há, com efeito, contradição entre a exigência de formulação teórica específica para o discurso poético – de vez que a descrição preconizada para ambos os planos é feita sobre pressupostos lingüísticos – e a homologação deles conseqüente a essa descrição, pois se deve levar em conta que o princípio da descrição de qualquer dos planos e da própria homologação é o da expressividade da linguagem verbal.

Lembrando: 1. com Hjelmslev, que "todo texto, contanto que não seja reduzido demais para ser base suficiente de dedução do sistema generalizável a outros textos, contém, de hábito, derivados que repousam sobre sistemas diferentes" (Hjelmslev, 1968-71, p.145.); 2. com muita insistência, que "o mérito de uma tradução não se encontra nunca no aproveitamento que fizer das transferências autorizadas entre dois sistemas; está, isto sim, na sensibilidade com que trate as preferências do uso, no convívio, nem sempre pacífico, com seu sistema"; 3. sem esquecer aquele que é entre nós cânon dos mais produtivos, o de que "A tradução é a procura de um equivalente e não de um substituto. Requer pelo menos uma afinidade estilística, quando não psicológica" (Brodsky, 1994, p. 84), segue-se em língua portuguesa, à guisa de validação destas considerações, um texto, uma carta, que pretende ser, como texto, o equivalente do original latino de Plínio, autor da segunda metade do século I a.D., início do século II. Insiste-se em que se trata de texto *escrito*, no qual os simulacros de oralidade – as marcas da presença do destinador e do destinatário no próprio texto, mediante o emprego até insistente das pessoas gramaticais – não conseguem disfarçar outras marcas bem mais acentuadas, reveladoras dos hábitos do escritor tanto quanto do retórico:

PLÍNIO, Cartas, V. 8.

"Meu caro Titínio Capitão,

Saudações.

Você insiste em que eu escreva história. E não está sozinho ao insistir. Muitos me têm recomendado isso amiúde, e eu mesmo o quero, não por achar que a tarefa se cumprirá sem mais, até porque é temerário, você sabe, encará-la sem o devido preparo, mas porque para mim bonito antes de tudo é não deixarmos cair no olvido aqueles de quem

PLINIUS, Epistulae, V. 8.

C. Plinius Titinio Capitoni suo. S.

Suades ut historiam scribam, et suades non solus, multi hoc me saepe monuerunt, et ego uolo, non quia commode facturum esse confidam (id enim temere credas nisi expertus), sed quia mihi pulchrum in primis uidetur non pati occidere quibus aeternitas

perpetuar a memória é o nosso dever, prolongando assim, com a dos outros, a nossa própria fama.

2 A mim de fato nada traz tanta inquietação quanto o amor e o desejo de uma longa vida, a coisa mais digna do homem, daquele, em especial, cuja consciência limpa não tema o juízo dos pósteros. 3 Fico então dia e noite me perguntando se é

> 'por aí que eu vou poder também sair do chão,' (Virg. *Georg.*, 3.8)

pois isso satisfaz, por certo, às minhas ambições, ficando fora do meu alcance aquilo de

> 'voar na voz dos homens, vencedor...' (Virg. *Georg.*, 3.9),

> 'ainda que, oxalá!...' (Virg., *Aen.*, 5. 195).

Mas basta aquilo que, pode-se dizer, a história, ela só, parece oferecer. 4 De fato, a uma peça oratória, a um poema falta graça, sem os lavores da arte verbal; história, ao invés, como quer que se escreva mantém seu charme. Pois homens são curiosos por natureza e, por mais singelo que seja o teor de uma notícia, deixam-se levar, como alguém que se faça enrolar até por lorotas e contos da carochinha.

5 O que me impele, porém, nessa vocação, ainda, é um exemplo de família. Meu tio materno, aquele mesmo que por adoção foi o meu pai, escreveu, e com que escrúpulo, história. Está nos sábios que a coisa mais bonita é seguir os passos dos seus antepassados, desde que nos tenham precedido no reto caminho. 6 Por que então hesitar? Defendi longas e intrincadas causas. Estas eu

debeatur aliorumque famam cum sua extendere. 2 Me autem nihil aeque ac diuturnitatis amor et cupido sollicitat, res homine dignissima, eo praresertim qui nullius sibi conscius culpae posteritatis memoriam non reformidet. 3 Itaque diebus ac noctibus cogito: si "qua me quoque possim tollere humo", id enim uoto meo sufficit. Illud supra uotum, "uictorque uirum uolitare per ora... Quamquam o..." Sed hoc satis est, quod prope sola historia polliceri uidetur. 4 Orationi enim et carmini parua gratia, nisi eloquentia est summa; historia quoque modo scripta delectat. Sunt enim homines natura curiosi et quamlibet nuda rerum cognitione capiuntur, ut qui sermunculis etiam fabellisque ducantur.

Me uero ad hoc studium impellit domesticum quoque exemplum. 5 Auunculus meus idemque per adoptionem pater historias et quidem religiosissime scripsit. Inuenio autem apud sapientis honestissimum esse maiorum uestigia sequi, si modo recto itinere praecesserint. 6 Cur ergo cunctor? egi magnas et graues causas; has, etiam si mihi tenuis ex iis spes, destino retractare, ne tantus ille labor meus, nisi hoc quod reliquum est studii addidero, mecum pariter intercidat. 7 Nam si rationem posteritatis habeas, quidquid non

pretendo retocar, mesmo que grande coisa não espere delas, a fim de que tamanho trabalho, por falta desse derradeiro esforço, não fique truncado com a minha morte. 7 Pois, aos olhos da posteridade, o que não foi acabado vale tanto quanto o não começado. Alguém me dirá: "Você pode, ao mesmo tempo, retocar seus discursos e escrever história." Assim fosse! Na verdade, uma e outra tarefa são tão árduas que já seria proeza bastante levar a cabo uma só. 8 Aos dezenove anos, comecei a falar no foro e só agora é que vejo, e ainda assim de modo indistinto, que saber o orador deve dominar. 9 Que acontecerá, se a essa tarefa uma nova se sobrepuser? Eloqüência e história têm sem dúvida muito em comum mas é onde tudo parece estar em comum que mais divergências se descobrem. Aquela narra? Esta também, mas de modo diferente: a esta convém de preferência assunto sem destaque, sem brilho e com apelo popular, àquela são os mais recônditos, fulgurantes e destacados que melhor quadram; 10 nesta ficam bem ossos, músculos, nervos, naquela, certos pormenores e até um penacho; esta muito se compraz com a violência, o travo, o último alento, aquela, com o golpe estudado, o jeito e até certa doçura; em suma, outras palavras, outra sonoridade, outro arranjo. 11 Pois interessa muito, como quer Tucídides, saber de que se trata: da disputa dum prêmio? de firmar prestígio? Desses dois, o primeiro é eloqüência, o outro, história.

De semelhantes causas é que para mim se impõe não aproximar nem misturar dois assuntos díspares e, por sua própria imensidão, tão diversos, a fim de que, obnubilado por essa espécie de mistura, eu não trate numa o que devia tratar na outra. Sendo assim, para não recuar do meu propósito, peço um tempo para decidir.

12 Você, porém, desde já vá pensando por que época devo de preferência começar. Pela

est peractum, pro non inchoato est. Dices: "Potes simul et rescribere actiones et componere historiam." Vtinam! sed utrumque tam magnum est, ut abunde sit alterum efficere.

8 Vndeuicensimo aetatis anno dicere in foro coepi et nunc demum quid praestare debeat orator, adhuc tamen per caliginem, uideo. 9 Quid, si huic oneri nouum accesserit? habet quidem oratio et historia multa communia, sed plura diuersa in his ipsis quae communia uidentur. Narrat illa, narrat haec, sed aliter; huic pleraque humilia et sordida et ex medio petita, illi omnia recondita, splendida, excelsa conueniunt; 10 hanc saepius ossa, musculi, nerui, illam tori quidam et quasi iubae decent; haec uel maxime ui, amaritudine, instantia, illa tractu et suauitate atque etiam dulcedine placet; postremo alia uerba, alius sonus, alia constructio. 11 Nam plurimum refert, ut Thucydides ait, ktema sit an agônisma; quorum alterum oratio, alterum historia est.

His ex causis non adducor ut duo dissimilia, et hoc ipso diuersa quod maxima, confundam misceamque, ne tanta quasi colluuione turbatus ibi faciam quod hic debeo; ideoque interim ueniam, ut ne a meis uerbis recedam, aduocandi peto. 12 Tu

antiga, narrada por outros escritores? A investigação está preparada, compô-la é que não é fácil. Pela que não se narrou, a recente? É muito risco para pouca compreensão. 13 Pois fora o fato de que, sendo tão grandes os defeitos dos homens, sobra mais o que condenar do que louvar, além disso, no louvor, acharão que fui mesquinho, na condenação, exagerado, mesmo que tenha sido pródigo nos elogios e rigorosamente imparcial nas minhas críticas. 14 Mas não é isso que me retém, coragem diante da verdade é o que não me falta. O que lhe peço é que, ao aconselhar-me, você seja direto na indicação do caminho e na escolha do assunto, para evitar que, estando eu já pronto para escrever, tenha de ver-me às voltas com algum bom motivo de hesitação e demora.

Adeus."

tamen iam nunc cogita quae potissimum tempora aggrediar. Vetera et scripta aliis? parata inquisitio, sed onerosa collatio. Intacta et noua? grarues offensae, leuis gratia. 13 Nam praeter id quod in tantis uitiis hominum plura culpanda sunt quam laudanda, tum, si laudaueris, parcus, si culpaueris, nimius fuisse dicaris, quamuis illud plenissime, hoc restrictissime feceris. 14 Sed haec me non retardant (est enim mihi pro fide satis animi), illud peto, praesternas ad quod hortaris eligasque materiam, ne mihi iam scribere parato alia rursus cunctationis et morae iusta ratio nascatur. Vale.

Referências bibliográficas

BRODSKY, J. *Menos que Um*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HEGEL, G.W. *Esthétique*. Paris: Edições Montaigne, 1944.

HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1968-1971.

OVÍDIO, N. *Le Matamorfosi*. Bolonha: Zanichelli, 1956.

PLÍNIO, o Jovem. *Lettres*. Paris: *Les Belles Lettres*, 1955.

LIMA, Alceu Dias. Effets d'oralité dans la rhétorique plinienne. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 375-380, 2000/2001.

RESUMÉ: Des reflexions telles que celles de ce petit article, suivies, comme c'est ici le cas, d'un texte d'auteur ancien, ajouté à titre d'exemple, ont pour but de montrer l'intérêt qu'elles peuvent représenter pour la connaissance moderne de ces auteurs. Cela suppose que ce genre de considérations soit en mesure de travailler, entre autres, avec le concept d'effet de sense, tel qu'il est défini, par exemple, par la sémiotique de Greimas, chez qui il trouve une formulation assez claire, au point qu'il n'y risque pas d'être confondu avec le sens lui-même.

MOTS-CLÉS: Effet de sens; enseignement (des langues anciennes); oralité.

CLASSICISMO E MODERNIDADE

Neologismos em *De Gestis Mendi de Saa*

JOÃO BORTOLANZA
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Campus de Dourados

RESUMO: Este artigo é o resultado parcial de minha pesquisa sobre o *Lexicon* do poema épico, o primeiro das Américas, *De Gestis Mendi de Saa* (1563), de Anchieta. O aspecto considerado são os neologismos empregados neste poema, para realizar um dos glossários do *Lexicon Concordantiarum*, objetivo de minha pesquisa. Neste trabalho, apresento os neologismos referentes a animais característicos, às armas de fogo e à *Gens Brasillica*: seus utensílios, seu *habitat* e outros aspectos de sua cultura. O objetivo é analisar o latim de Anchieta, sua habilidade em criar perífrases, com uma adjetivação precisa, para significar as novas realidades, em criar neonímias ou em atribuir novos semas aos vocábulos clássicos. Excelente humanista, Anchieta soube transmitir o novo na língua universal com muita propriedade.

PALAVRAS-CHAVE: Neologismos; *Gens Brasillica*; armas de fogo.

Pretendo apresentar o resultado parcial de minha pesquisa sobre o *Lexicon* do poema épico *De Gestis Mendi de Saa*, do Padre José de Anchieta. Exímio latinista, Anchieta soube lidar com as novas realidades, criando novos termos ou dando novas acepções a termos já consagrados, e isto com uma naturalidade e fluência invejáveis. Em pleno século XVI, vivendo no exótico Novo Mundo, o Humanista manteve o tom clássico, no estilo grandiloqüente das epopéias, ao descrever a nova Terra, fauna e flora, o esplendor da natureza tropical, com o encantamento de quem queria mostrar ao Velho Mundo – na língua universal de civilização da época – esta *Terra Brasillis* e esta estranha *Gens Brasillica*. O vocabulário precisava reciclar-se ante tanta novidade.

Atenho-me aqui apenas aos neologismos referentes às novas armas e aos indígenas, incluindo também as poucas ocorrências relativas à fauna brasílica.

1. Armas de fogo

Como poema épico, *De Gestis* vai mostrar o herói Mem de Sá a cometer façanhas, enfrentando viagens e guerras, a exemplo de Enéias, na *Eneida*. Nessas novas guerras, novas armas, desconhecidas dos romanos, vão exigir habilidade do épico: a pólvora, o fuzil, o canhão e todas as armas de fogo, com os pelouros, os tiros e a sua retumbante ação destruidora.

1.1. Pólvora

A pólvora é sem dúvida o novo elemento por excelência de todo arsenal bélico dos novos cruzados da Fé e Império, em sua ação colonizadora/catequizadora, a demonstrar a superioridade frente à *barbara gens* munida de primitivos arco e flecha. E ante a falta da pólvora dos portugueses, operar-se-ão os *mirabilia*, pela intervenção divina, a incutir o medo entre os heréticos com farta munição e abundância de pólvora, levando-os à fuga covarde (v. 2810-48). Encontra-se no livro IV do poema – e justamente no momento em que se vive a apreensão de sua carência – uma bela definição de pólvora, sem precisar criar novos termos:

> *...pulvis, quem vivo sulphure et atro*
> *Carbone ac nitro docti multo igne laborat*
> *Artificis manus, ardenti qui pabula flammae*
> *Sufficit, et magnis vulcanum viribus auget*[1].

Termos latinos passam a trazer o novo sema de "pólvora". São *ignis*[2] *potens* ou *edax*, *flamma sulphurea* ou *vorax*, *pulvis sulphureus* ou mesmo simplesmente *sulphura atra*. Os adjetivos *edax* e *vorax* traduzem bem a ação rápida e destruidora da pólvora, sempre associada ao fogo e à negra (*atra*) fumaça do enxofre.

Enquanto faísca explosiva, *Sulphureus parvo correptus lumine pulvis / dessilit, atque ruens rapido cita turbine flamma / occupat incautos...* (v. 2380-2), embora partindo de um simples lampejo, transforma-se em turbilhão de fogo devorador. É esse pó que alimenta a chama, donde emana sua "ira", isto é, seu impetuoso poder de extermínio contra o inimigo: *Pulvis qui pabula flammae / sufficit, unde iras concipit ignis edax* (v. 29-30).

1.2. Canhão

A máquina de guerra, índice do poder do herói nas gestas da colonização, é, com sua imponência e seu ribombo aterrador, o canhão, com suas variantes que vão desde o curto morteiro ao longo falcão e à bombarda.

Dois termos latinos empregados para as antigas "máquinas de guerra", *machina* e *tormentum*, habilmente acompanhados de adjetivos a indicarem seu gigantismo e sua composição, empregam-se usualmente: *vasta* (26, 2378), *aerea* (2621), *ingens* (2634) e *horrens machina*; *aerea tormenta rotata* (2665), *aerea* (2718, 2920) e *bellica* (2027, 2429) *tormenta*, ou simplesmente *rotati* (2642), subentendendo *tormenti*; ou simplesmente *aerea fusa* (2759), os "bronzes fundidos", como metonímia.

Veja-se, por exemplo este excerto, a destacar o fragor e a fumaça característicos, associados ao fogo da explosão:

> *Tormenta horrificas vomuerunt bellica flammas*
> *Et saevum tonuere: petit niger aethera fumus* (2027-28).

Acresça-se o emprego de *molis vasta*, imensa e tão pesada (*immania pondera*), nesta quase definição:

... tormenta trahuntur
Aerea: ferratae vasta sub mole gemiscunt
Horrifico stridore rotae; vix lembus ad ipsas
Subsidens perfert immania pondera naves [3] (2920-23).

Se nos anteriores houve deslocamento semântico, dois neologismos propriamente ditos figuram no poema épico anchietano, ambos amplamente definidos: *bombarda* (via francês *bombarde*) e *falco* (em Latim a significar apenas a ave de rapina); *bombarda* (2571, 2644) *ferrea* (2558) vem definida nos versos 2644-49:

... bombarda, ex fulvo fabricata metallo,
Ferratis innixa rotis, quae grandia vasto
Saxa vomens ore et conflata volumina, puppes
Ictibus infestat crebris impune, latusque
Rumpit utrumque, forat malos, tabulasque fragore
Comminuit diro[4].

O *falco* (2659[5]) vem descrito nos versos 2615-19

Falconem clamore vehunt [...] *locatus*
Vertice, jam saevo flammas vomit ore coruscas
Ignitosque globos, saxo constructa lacessens
Tecta; domum penetrant jam ferrea tela, ruuntque
Ligna[6].

1.3. Fuzil

Há uma única ocorrência dessa arma no poema, e o Autor emprega o adjetivo *fusile* (de *fusilis* = fundido, feito de metal fundido) na lexia composta *ferrum fusile* (421).

1.4. Projéteis, pelouros, balas, tiros

Telum, que, além de referir-se a toda arma de arremesso, se empregava na expressão *tela trisulca Iovis* (Ovídio) para designar o terrível raio de Júpiter, é o vocábulo preferido por Anchieta para referir-se aos vários novos projéteis das armas de fogo, ocorrendo também freqüentemente para nomear os objetos tradicionais, no caso as setas dos indígenas. Mais uma vez, vai ser a presença da adjetivação que apontará para os novos significados: *plumbea* (24), *flammantia* (2621), *ferrea* (2618), *ignea* (2659), *ignita* (2899) *tela*; *tela creberrima* (439); *tela minantia letum* (1977); *tela coruscis ignibus* (2716); *flammantibus telis* (2919); *horrificis telis* (2634); *jaculari tela coruscis ignibus* (2716).

Glans já era empregada pelos clássicos com o sentido de bala de chumbo ou de barro cozido, o que permitiu sem dificuldade a Anchieta associar a nova carga semântica nestas duas ocorrências: *ignita glande* (2685); *glandes horrisonas* (421).

Globus e *pila*, que em Latim tinham as acepções de bola e esfera, ampliam seu significado e passam a ser empregados com o sentido de bala ou projétil de arma de fogo: *ignitos*(2616), *saevos* (26) *globos*; *crebris globis* (389); *crebrasque sonanti aere pilas* (2619); *flammantia saxa globosque* (2635).

Mais criativas são as neonímias *conflata volumina* (2644) e *conflatum plumbum* (2694), a designarem as balas de ferro ou de chumbo. O adjetivo *conflatus*, com a acepção de "fundido, feito de metal fundido", associou-se facilmente a *plumbum* e a *volumen* ("objeto enrolado ou redondo"), criando expressões que não estranhariam aos clássicos, embora referindo-se a outras realidades.

A presença da pólvora, com seu sema "fogo", volta a empregar *ignis* e *flamma*, agora a designarem os projéteis das armas de fogo: *coruscos* (2377), *acres* (2772) *ignes*; *crebris ignibus* (2637); *rapido cita turbine flamma* (2381); *horrificas flammas* (2027); *flammasque voraces* (2834). As grossas pedras arremessadas pela artilharia pesada da época faziam-se acompanhar da pólvora em chama: *flammantia saxa globosque* (2635).

De se estranhar que *ictus*, na acepção de "tiro, disparo de arma de fogo", tenha tido apenas uma ocorrência em todo o poema – *crebris ictibus* (2647) – já que a ampliação semântica soa natural.

1.5. Munição (artilharia, armas de fogo)

Soa natural o emprego de termos latinos para o novo arsenal de ataque e destruição do século XVI, às vezes pela simples adição de qualificativos: *stridentia arma* (as barulhentas armas de fogo (445), *splendentibus* (2333), *fulgentibus armis* (2579); outras vezes empregando novamente *telum* com a nova acepção de "munição, armamentos": *telorum copia magna* (2428), *maximus telorum numerus* (2874); e, finalmente, voltando a empregar o adjetivo *conflatus* como no item supra, agora atribuído a *metallum*: *alta domus, multo conflato armata metallo* (2555).

2. Fauna Brasílica

São poucas as referências a animais típicos do Brasil, mas quando o faz, é com a naturalidade de um clássico, como quando se refere às araras e papagaios: *pictasque volucres / humanos et quae referunt animalia gestus* (2319-20), "as aves variegadas e os animais que imitam as maneiras humanas".

O caititu ou cateto é o *spumiferus sus* (322), também definido pelo sema do adjetivo habilmente incorporado ao nome para formar uma lexia nova, a imitar o nosso "porco-do-mato". Já a anta passa a exigir um esforço maior: a pele de anta, empregada pelo índio como escudo, é designada de *alcinum tergus* (1810). É um adjetivo derivado de *Alces* (*alcis*), que o Padre Armando Cardoso traduziu por "de anta", mas que poderia ser entendido como "de alce". De qualquer forma, em Latim o termo referia-se a outro tipo de animal ("quadrúpede semelhante a um asno").

Em duas comparações, tão ao gosto da épica virgiliana, aparece a *onça*:

Ut cum saeva tigris, quam multa insania edendi
Collecta ex longo subigit, caligine noctis
Fisa, subit cratem obscuram, quam pondere magno
Grandia ligna gravem reddunt, stat territus ultra
Inclusus septo canis et religatus ad escam;
Haec, stimulata fame et praesentis imagine praedae,
Ingreditur, ventrem catulo pastura perempto,
Atque sitim exhausto pulsura cruore; sed illa
Introeunte, cadit lignorum machina grandis,
Immani rabidam prosternens pondere tigrim!
Sic saevi insidiis hostes cecidere subacti[7] (1514-24).

Toda a cena, rica em detalhes típicos da caça à onça, flui em um Latim clássico, como se estivera a referir-se a realidades do Velho Mundo e do Império Romano. Mais do que o termo *tigris*, aqui sem dúvida em outra acepção, o que impressiona é a característica armadilha, a que não escapa a astuta onça, figura dos índios de Ilhéus, vencidos pela argúcia do Herói colonizador.

Ainda a onça, desta vez com seus filhotes, serve de imagem telúrica para a hesitação dos índios de Paraguaçu em entregar ao Governador os canibais que tinham acabado de fartar-se da carne de três cristãos:

Qualis foeta tigris, quam multis agmina telis
Venantum cingunt, foetus raptura tenellos,
Nec metus armorum letique instantis imago
Sistendi dat dira locum; nec pectus amorque
Maternus patitur catulis dare terga relictis[8] (1780-84).

Novamente a onça é *tigris* com seus *catuli* ("filhotes de brutos") ou *fetus* ("fetos" ou, neste caso, "filhotes" – o texto registra *foetus*), e a cena, feito um quadro, um instantâneo, desenha-se com toda a naturalidade, apesar do novo.

3. *Gens Brasillica*

Extensa é a lista de "brasileirismos" referentes aos indígenas, ao seu *habitat*, a seus adereços, costumes ("vícios" para o Pe. Anchieta), instrumentos que se poderiam apresentar aqui – tudo aquilo que poderia ser chamado de exótico e fruto de encantamento para o europeu e, portanto, digno de figurar neste poema épico, que não deixa de ser também "Literatura de Informação" dos primórdios do Período Colonial –, mas limitar-me-ei a alguns representativos.

Partindo do *rubra ligna* (2317), a designar o pau-brasil, citado não como o primeiro ciclo econômico, mas como produto de troca dos franceses para com os índios – dele extrairiam a tintura para o corpo –, sem dúvida o que mais encanta é a figura do indígena:

Ipsi jam picti diversicoloribus omnes
Incedunt pennis; pexis pars crinibus haeret,
Pars velut armillae validos cinxere lacertos,
Pars caput in speciem circumdat facta coronae
Arte laboratae mira – pallentibus albae,
Purpureis virides sunt mixtae – forma nitescit
Discolor; ex labiis pendent aut alba foratis
Marmora, vel virides nitido splendore lapilli [9] (1640-47).

Parece haver uma preocupação de Anchieta em vestir o índio nu, desviando a atenção para os adereços, sobretudo as penas de diversas cores, transformadas em "cocares" – *pennis diversicoloribus ... pars caput in speciem circundat facta coronae arte laboratae mira* – enfiadas nos cabelos bem penteados – *pexis crinibus pars haeret* – ou a circundar os braços e pernas, feito braceletes – *velut armillae* ("braceletes"). Ao carnavalesco das cores – *diversicoloribus pennis... forma nitescit discolor* – somam-se os bem mais exóticos (e estranhos!) "botoques" ou "tembetás" a penderem dos lábios perfurados – *ex labiis foratis pendent alba marmora vel virides lapilli*. O quadro ficaria completo se lhe emendássemos o excerto abaixo, em que os índios *omnes vestiti patrio robusta colore membra* ("vestidos!" com as cores da tribo) *et picto veras imitantes corpore vestes* (nudez disfarçada!), assim são pela primeria vez descritos no poema:

Omnes vestiti patrio robusta colore
Membra: genas illi et frontem mediasque rubenti
Turparunt suras; hi nigro corpora sulco
Pingentes totos diversis nexibus artus,
Et picto veras imitantes corpore vestes [...]

Pectora centum alii variarum ac terga volucrum
Nudarunt pinnis, quas infecere colore
Diverso, aptantes visco lita corpora circum;
Ornarunt alis avium capita ardua multi,
Plurima pendentes pexo redimicula crine[10] (326-330 e 334-338).

O aparente ar de encantamento do Jesuíta trai-se no emprego de *turparunt* ("enfearam, tornaram medonho, desfiguraram") e se revela em todo o subjetivo nos dois versos seguintes: *Atque alios aliosque habitus per nuda dedere / Membra feri, horribiles visu, vultuque minaces* – "Com estes e muitos outros adereços, medonhos e feios, / cobrem os membros nus os selvagens ferozes." Nada, porém, desmerece o colorido do estilo, a propriedade do Aedo na pintura do Indígena.

O índio, com seus instrumentos característicos, irradia sua cor local, apesar do olhar recriminador do Poeta, hábil, porém, em forjar os novos termos. Ora é o "tacape" – *lignaque picta avium pennis* (321), *fero ligno* (1564), *dipictaque ligna* (2203) ou, mais descritiva-

mente, *ligna fabricata atque arte polita, diversis circum pennis redimita volucrum, queis mandenda solent confringere tempora captis*[11] (1637-9). O "cauim", a causa de todos os males, a origem de todos os "vícios", na visão de Anchieta, é o *vinum*, ou *vina* no plural, posto que podia ser preparado com caju ou outras frutas, com mandioca e milho mastigados. *vinum* (1120), *potata vina* (1124), *his vinis* (1135), *spumantia vina* (2156) ou mesmo *Lyaeo* (933), vem assim descrito nos versos 1120 a 1135, de que destaco os referentes ao fabrico e ao julgamento implacável de Anchieta:

Quo femina more
Porrigere assuevit lasciva pocula dextra!
Impletum exonerant stomachum, potata vomentes
Vina; bibunt iterum pleno de ventre vomenda... (1122-25)

... mala denique cuncta
Patrandi sopitus amor jamjamque senescens
His expergisci et veluti juvenescere vinis[12] (1133-5).

Os instrumentos musicais são as "cabaças com canudos espetados" – *curvata cucurbita inserta oblongis calamis resonantibus* (411) – ou os "búzios" ou "(u)atapus", estes, dada a sua origem, são as "conchas" ou "caracóis" – *cochleas sinuosas*, como se pode verificar nestes versos, tendo no último hemistíquio o estranhamento do Jesuíta e europeu Anchieta ("tais são as trombetas desta feroz gente!"):

His edit raucos curvata cucurbita cantus,
Inserta oblongis calamis resonantibus; illi
Horrendum cochleas sinuosas flatibus implent,
Et saevum reboant; – ea dirae classica gentis![13] (411-14)

Habitat desta *barbara natio*, suas ocas e tabas assim vêm designadas por Anchieta:

a) Ocas: *Fumosa* (867), *fumantia* (1036) *tecta – tectis* (1861), *atra tecta multum fumum eructantia* (2154), *congestasque casas paleis* (1037), *domos* (1903, 1954), *domos infidas* (2210), *infidas in aedes* (2197) e *occiduas ad aedes* (2307). Como se pode ver, é a qualificação, outra vez, que carrega termos clássicos de novos semas, do metonímico *tectum*, passando pelo mais apropriado *casa*, aos (irônicos!) *domus* e *aedes*. De se estranhar que não tenha empregado *tugurium*. O que chama a atenção é a associação da oca com a fumaça: sempre pelo olhar crítico de Anchieta.

b) Tabas: *oppida quattuor amplo circuitu* (1043), *in quattuor ampla coactos oppida* (1052), a designarem as novas aldeias ou reduções; *oppida* (494, 2201, 2307, 2358), *centum oppida bisque triginta* (1953), *omnia strata oppida* (2055), as duas últimas referentes às aldeias ou tabas destruídas, as grandes gestas do Herói colonizador. E finalmente *multos pagos* (2306). Só o contexto externo é que pode identificar os novos semas com que se empregam os termos latinos.

O pajé, contra quem Anchieta não poupa vitupérios, uma vez que "novos pajés", os sacerdotes jesuítas, deverão ocupar-lhe o lugar, como resultado da Cruzada da Fé e Império cantada nesta epopéia, vem nomeado como *perverse venefice* (1142). Nos versos de 1141 a 1155, este caráter de feiticeiro mal-intencionado, enganador de crédulos – *vetus fraus* – vem descrito sobejamente:

Non posthac paleam, multove volumine filum
Collectum ostendes aegro[14] (1150).

Vides qualem languenti e corpore morbum
nunc tibi sugendo extraxi?[15] (1152)

Jam tibi nulla tuis utendi audacia technis[16] (1141).

Acresça-se este elucidativo excerto:

... Jam non languentia morbo
Membra fricare licet manibus mendacibus; artus
Aut suxisse labris impuris, quos mala vexant
Frigora, vel febris nimio inflammata calore
Viscera, vel podagras lentas tumidosque lienes.
Non ultra suges illudens fraudibus aegros[17] (1143-48).

Concluindo, reafirmo, com esta pequena parte de meu levantamento, que os neologismos inserem-se com fluência e propriedade no texto clássico latino de Anchieta. Muitas são as novas realidades a serem nomeadas, muitas delas já em uso dos Humanistas portugueses da Universidade de Coimbra, onde consolidou sua formação clássica, mas há todo um mundo novo, novos habitantes, nova fauna e flora, nova geografia e novo clima, toda uma natureza tropical a "encantar", pelo que tem de exótico, todo um material precioso para ser vazado na língua universal da época. E o latim do *De Gestis Mendi de Saa*, com suas perífrases, ampliações semânticas, novas lexias e neonímias, mantém-se clássico, fluente e próprio, em que pese a farta adjetivação empregada.

Notas

1 - "... pó, que a mão do destro operário fabrica de vivo enxofre, de negro carvão e de nitro, em grande fornalha, pó que alimenta a chama furiosa e aumenta de muito o poder desse elemento". A tradução, nesta comunicação, é sempre do Pe. Armando Cardoso.

2 - Ubicam-se as ocorrências: *potens ignis* (24), *ignis edax* (30, 390), *flamma* (2429), *flamma vorax* (422), *sulphurea flamma* (439), *sulphura atra* (422), *sulphureus pulvis* (2380).

3 - "Os canhões em salva vomitaram tiros horrendos/ com ribombo medonho, enchendo o céu de fumaça" [...] "E arrastam/ os canhões [...] Gemem sob a massa enorme as rodas de ferro/ com horrendo ruído: o batel que as acolhe/ mal pode levar aos navios esses pesos gigantes."

4 - "... uma bombarda de metal amarelo/ sobre rodas de ferro. Da boca enorme, o monstro arrotava/ penhascos e balas de metal, molestando à vontade/ com tiros contínuos as naus: fere as popas e arromba/ um e outro flanco, estilhaça mastros e pranchas/ com fragor espantoso."

5 - Os números entre parênteses referem-se aos versos do *De Gestis*.

6 - "Entre gritos (possantes) arrastam o falcão [...] postado/ no cume a vomitar incêndios, da boca tremenda,/ e a arrojar pelouros, forçando a cantaria das casas./ Já as balas de ferro arrombam a casa e os madeiros/ se desmoronam".

7 - "Como quando a *onça* feroz, subjugada atrozmente/ por fome de vários dias, confiada nas sombras da noite,/ penetra sob escura grade, que grandes troncos massudos/ tornam pesada. Estarrece do outro lado tremendo/ o cão preso num cercado e amarrado para negaça./ A *onça*, picada da fome e da imagem da preia presente,/ avança para rasgar-lhe as carnes e cevar-se com elas/ e desalterar-se no jorro do sangue: mas então de repente/ a malha enorme de troncos desaba-lhe em cima/ e com o peso imenso a imprensa no chão, enraivada./ Assim caíram os inimigos vencidos pela cilada." Na tradução de Cardoso, *onça* aparece como *tigre*, por isso meu grifo..

8 - "Assim à onça parida acossam com inúmeros dardos/ os caçadores que lhe vão roubar os filhotes:/ nem o medo das armas, nem a cruel perspectiva da morte/ lhe permitem parar um momento, nem a ânsia materna/ lhe consente a fuga do posto e o abandono do ninho."

9 - "Todos eles vêm pintados de variegada plumagem/ que em parte se fixa ao penteado de longos cabelos;/ parte, a modo de pulseiras, cinge os membros robustos;/ parte, em forma de coroa, com grande arte disposta,/ lhes circunda a cabeça. Entremeiam-se às brancas/ as penas amarelas, às vermelhas as verdes e todo o conjunto/ brilha pela variedade. Alvos pedaços de mármore pendem/ dos lábios furados ou verdes pedrinhas de vívido brilho."

10 - "Pintam os membros robustos/ com as cores da tribo; tingem ("enfeiam, desfiguram") com listas vermelhas/ as faces, a fronte e as meias pernas; o resto do corpo/ com riscas pretas, tão bem enlaçadas, membro por membro. [...]/ Outros depenam o peito e as costas de inúmeras aves/ e tingindo-lhes as penas de variadíssimas cores/ colam-nas ao corpo, untado de visgo./ Outros ornam o topete com asas de pássaros/ e dependuram muitos enfeites dos penteados cabelos."

11 - "A direita empunha o tacape, trabalhado com arte e polido,/ ornado em derredor de penas de aves variadas:/ com ele os antropófagos rompem a cabeça aos cativos."

12 - "Que impudicos meneios / os das mulheres que oferecem as lascivas bebidas!/ Fartam de vinho o ventre, e, cheio, tudo vomitam,/ e bebem de novo e cheios aos vômitos tornam. [...] O desejo malvado/ de todos os crimes, sopitado e pouco a pouco envelhado,/ despertava e rejuvenescia ao ardor desses vinhos."

13 - "Uns a cabaça espetada de longos/ e reboantes canudos, tiram sons cavernosos./ Outros sopram horrendamente em búzios recurvos/ ecoando um som medonho: são os clarins dos selvagens" ("tais são as trombetas desta gente feroz!")

14 - "Não mais mostrarás ao doente palhas e fios compridos astuciosamente enrolados".

15 - "Vês que doença te tirei com meus lábios do corpo enfraquecido?"

16 - "Já não ousas agora servir-te de teus artifícios".

17 - "Já não podes com mãos mentirosas / esfregar membros doentes, nem com lábios imundos / chupar as partes do corpo que os frios terríveis / enregelaram, nem as vísceras que ardem de febre, / nem as lentas podagras nem os baços inchados. Já não enganarás com tuas artes os pobres enfermos..."

Referências bibliográficas

ANCHIETA, Pe. José de. *De Gestis Mendi de Saa*. Introdução, versão e notas do Pe. Armando Cardoso. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris, Hachette, s/d.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 11ª ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 2000.

BORTOLANZA, João. Des néologismes dans le poème épique du Père Joseph d'Anchieta. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 383-392, 2000/2001.

RÉSUMÉ: Cet article est le résultat partiel de ma recherche sur le *Lexicon* du poème épique, le premier des Amériques, *De Gestis Mendi de Saa* (1563) d'Anchieta. L'aspect envisagé sont les néologismes employés dans ce poème, pour réaliser un des glossaires du *Lexicon Concordantiarum*, objectif de ma recherche. Dans ce travail, je présente les néologismes référés à des animaux caractéristiques, aux armes à feu et à la *Gens Brasillica*: leurs outils, leur habitat et et d'autres aspects de leur culture. Le but est analyser le Latin d'Anchieta, son habilité pour créer des périphrases, avec une adjectivation précise, pour signifier les nouvelles réalités; de créer des néonymes ou d'attribuer des nouveax sèmes aux vocabules classiques. Excellent Humaniste, Anchieta sut transmettre le nouveau dans la langue universelle avec beuacoup de propriété.

MOTS-CLÉS: Néologismes; *Gens Brasillica*; armes.

Os estudos latinos no Brasil

EDUARDO TUFFANI
Universidade Federal Fluminense

RESUMO: Trata-se da importância do ensino do Latim no período colonial, enfatizando o papel da Companhia de Jesus. É discutido o longo processo da reorganização do ensino secundário e da implantação dos estudos superiores. Apresenta-se a época que vai do fim do secundário de tradição literária à fundação dos primeiros cursos de Letras e Filosofia. Faz-se um balanço dos estudos latinos de 1940 a 1970, período de sua maior vitalidade no Brasil, tratando da Lei Capanema de 1942 e da antiga Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. É fechado o panorama com o relato das atividades até 1996, considerando o quadro por ocasião da nova LDB.

PALAVRAS-CHAVE: Latim; Brasil; ensino; história da educação.

Ainda que não seja o propósito deste trabalho historiar os estudos latinos no Brasil[1], não se pode deixar de fazer um relato, mesmo breve, recuando até o século XVI. Com efeito, não se deve tratar o estudo do Latim no Brasil do mesmo modo que o do Direito e o da Medicina, cursos superiores implantados entre nós nas primeiras décadas do século XIX, ao passo que o Latim, desde o primeiro século da Colônia, era ensinado nas escolas secundárias. A instrução no Brasil dos primeiros séculos confundia-se com a presença da Companhia de Jesus, visto que, de 1549 a 1759, o ensino colonial esteve praticamente a cargo da Ordem. Ao contrário dos franciscanos, carmelitas e beneditinos, todos mais reclusos e ascéticos, os jesuítas faziam da educação um instrumento para a sua bandeira, o que em parte servia à expansão portuguesa (Azevedo, 1971, p. 511). Uma vez estabelecidos no país, os padres da Companhia passaram a fundar as escolas de ler e escrever, escolas elementares, e os seminários-escola ou colégios, escolas médias, em que se destacava o ensino do Latim. No momento da expulsão da Ordem em 1759 pelo Marquês de Pombal, havia na Colônia dezessete colégios mantidos pelos jesuítas, cinco dos quais eram seminários maiores de formação religiosa. Os colégios mais importantes eram o de Todos os Santos, na Bahia, e o de São Sebastião, no Rio de Janeiro[2]; ambos também contavam com os cursos de Filosofia e Teologia. No seminário-escola ou colégio, tinha vez o curso de Letras Humanas ou Humanidades; dele se suprimiu, inicialmente, o Grego em favor do Tupi Antigo numa adaptação da *Ratio studiorum* de Cláudio Acquaviva (Azevedo, 1971, p. 528). O curso de Filosofia e Ciências era intermediário, chamado "Colégio das Artes", com duração de três anos, na verdade um curso de Filosofia, sobretudo. De nível superior, o curso de Teologia e Ciências Sagradas, realizado em quatro anos, destinava-se à formação sacerdotal.

A Metrópole não se dispôs a fundar no Brasil cursos superiores para especialidades como Direito e Medicina, fazendo com que os interessados, para fim de formação, se dirigissem à Universidade de Coimbra. O curso de Filosofia e Ciências da Colônia não logrou reconhecimento em Portugal, o que desestimulou a sua freqüência no Brasil, concentrando o ensino no curso de Letras Humanas. Assim sendo, o Colégio das Artes colonial acabou servindo como curso preparatório para o de formação religiosa. A partir do século XVIII, seminários diocesanos começaram a ser fundados, os dois primeiros em 1739 no Rio de Janeiro, seminários de São José e de São Pedro, sendo este depois dedicado a São Joaquim e refundado em 1837 como Colégio Pedro II. Com a expulsão da Companhia de Jesus, o ensino no Brasil praticamente se desorganizou, ficando reduzido aos seminários diocesanos e às escolas de fortificação, que vinham sendo fundadas desde o fim do século XVII[3]. Foi só em 1772 que o ensino no Brasil começou a se reorganizar com as cadeiras régias de nível secundário; entre elas foram estabelecidas as de Latim e também as de Grego. Na lentidão da reforma do ensino no Brasil, a fiscalização das escolas tornou-se regular só a partir de 1799, devendo-se registrar que, nessa fase de restabelecimento da instrução no Brasil, o ensino religioso levava vantagem sobre o oficial no que toca à eficiência (Azevedo, 1971, p. 551-552). Em 1776, os franciscanos fundaram um curso superior de Teologia no Rio de Janeiro, preenchendo o espaço deixado pela supressão dos cursos da Companhia. Digno de nota foi o Seminário de Olinda, fundado em 1798, que se consagrou como modelo de renovação do ensino secundário[4].

A educação no Brasil só mudou de quadro de forma relevante com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Em 1808, Dom João VI fundou a Impressão Régia, de que deriva a imprensa oficial brasileira[5]. A Biblioteca Nacional, por sua vez, teve origem numa biblioteca criada em 1810, a primeira pública, cujo acervo inicial proveio da Biblioteca Real da Ajuda. Em 1808, ano da chegada da corte, as escolas de cirurgia foram implantadas na Bahia e no Rio de Janeiro, evidenciando a situação em que, até o momento, o Brasil se encontrava. Os cursos de Engenharia foram organizados em 1810, enquanto os de Artes Plásticas e Arquitetura esperaram até 1826, estabelecimento da Academia das Belas-Artes, o que só ocorreu em pleno Império, depois de sucessivas fundações (1816, 1820, 1820 e 1826) (Morales de los Rios Filho, 1960, p. 374-375). Foi também só com a Independência do país que se fundaram os cursos de Direito, em 1827, em Olinda e em São Paulo. Após o Primeiro Reinado, durante o Período Regencial, o Brasil passou por uma nova fase de crescimento intelectual. O Ato Adicional de 6 de agosto de 1834 consolidou o ensino secundário no Brasil, ainda que de forma incipiente. Em 1837, foi fundado no Rio de Janeiro o Real Gabinete Português de Leitura, e, em 1838, foram criados o Arquivo Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Segundo o Ato Adicional, o ensino primário e secundário estava a cargo das assembléias provinciais, com exceção da cidade do Rio de Janeiro, diretamente subordinada ao governo imperial, responsável também pela instrução de nível superior (apud Azevedo, 1971, p. 574). Datam da época as tradicionais escolas secundárias que passaram a manter o ensino oficial pelos grandes centros do país. Em 1837, reorganizado o Seminário de São Joaquim como Colégio Pedro II, estabeleceu-se no Rio de Janeiro a escola-modelo do ensino secundário no Brasil. Com a reforma estatutária de 1841, o curso passou de seis para sete anos, sendo o Grego estudado nos quatro primeiros, enquanto o estudo do Latim se fazia ao longo de todo o período (Azevedo, 1971, p. 578-579). Ao fim

do curso, era conferido o grau de Bacharel em Letras, o que deveria ter lugar num curso superior de Letras; no entanto, apesar de ter sido proposto, tal curso nunca foi implantado durante o Império.

Com o advento da República, houve uma reforma geral da educação no Brasil. No que toca ao secundário, planejou-se um ensino enciclopédico, privilegiando as ciências exatas e físicas em prejuízo da formação clássica e literária. O Decreto de 2 de janeiro de 1891 reduziu o curso de sete para cinco anos, o que não se aplicou ao Colégio Pedro II então Ginásio Nacional, rompendo a unidade do secundário no país (apud Faria, 1959, p. 86-87). Com relação ao ensino superior, houve uma difusão dos cursos de Direito, Medicina e Engenharia pelas unidades federativas, proporcionada pela autonomia estadual. Além daqueles tradicionais, fundaram-se também cursos de outras especialidades, diversificando o quadro da instrução no Brasil. Um Estado que se destacou nessa fase de expansão da universidade foi São Paulo, novo pólo econômico do país, onde se fundaram, por iniciativa privada, as primeiras faculdades de Filosofia. A Universidade de Manaus, primeira nacional, foi criada em 1909, congregando as três faculdades tradicionais, uma Faculdade de Ciências e Letras, sendo esta uma escola secundária nos moldes do Ginásio Nacional com o bacharelado de Ciências e Letras (Passos, 1914), e uma Faculdade Militar de acordo com as escolas superiores militares, já que a Escola Universitária Livre de Manaus, nome de fundação, teve origem na Escola Livre de Instrução Militar do Amazonas. Ignorada em parte nos anais da educação, a Universidade de Manaus foi, com efeito, a primeira universidade brasileira. A Universidade do Rio de Janeiro foi organizada em 1920, e concorreram, para tanto, algumas das mais antigas faculdades brasileiras, às quais depois foram sendo outras anexadas.

Em 1908, foram instaladas as duas primeiras faculdades de Filosofia, ambas em São Paulo, sob orientação católica[6]. A Faculdade Eclesiástica de São Paulo, anexa ao Seminário Provincial, funcionou por seis anos com o bacharelado de Filosofia (Silva & Silva, 1952, p. 25), encerrando as suas atividades em 1914. Na Faculdade Livre de Filosofia e Letras de São Paulo, também só era oferecido o curso de Filosofia, entendendo-se por "Letras" a Literatura, sobretudo de línguas modernas, e as Ciências Sociais e Históricas (*Estatutos*, 1909, p. 19). A Faculdade Livre de Filosofia e Letras era mantida pelo Mosteiro de São Bento, estando agregada, a partir de 1911, à Universidade de Louvain. Nos estatutos da Faculdade, previam-se futuras seções especiais de Letras e História (*Extracto*, 1911, p. 13), que só foram instituídas nas décadas seguintes. Em razão de sua antigüidade, a Faculdade de Filosofia de São Paulo, posteriormente de "São Bento", é a que mais se presta à história da implantação dos estudos superiores em Letras no Brasil.

A época próxima à Primeira Grande Guerra foi decisiva para a renovação dos estudos clássicos no país. A iminência da instalação das faculdades de Filosofia, a nova feição do curso secundário e a maior circulação das idéias e dos livros fizeram do momento o início de um período de transição nos estudos latinos no Brasil. Na fase anterior, o estudo do Latim se limitava ao seminário, ao secundário de tradição clássica e literária e ao curso jurídico com a cátedra de Direito Romano. A época produziu intelectuais de peso, grandes professores, tradutores e romanistas, homens públicos de cultura, como Manuel Odorico Mendes, Francisco Sotero dos Reis, João Gualberto Ferreira dos Santos Reis, Antônio Co-

elho Rodrigues, Francisco Rodrigues dos Santos Saraiva, Antônio José de Sousa e César Zama, citando os mais representativos. Ao longo do período, os centros que mais se distinguiram nos estudos clássicos e romanísticos foram Recife, Rio de Janeiro, Salvador, São Luís e São Paulo. No início do século XX, Vicente de Souza, professor do Colégio Pedro II, divulgou um trabalho sobre a pronúncia reconstituída do Latim (Souza, 1902), demonstrando atualidade e antecipando a querela da pronúncia latina[7], que marcou a fase posterior dos estudos latinos no país.

Em 12 de outubro de 1915, foi criada a Academia de Altos Estudos, vinculada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, entre outras especialidades, contando com o curso de Filosofia e Letras. Neste curso de Filosofia, com duração de três anos, dedicava-se à Filologia um maior espaço (*Estatutos*, 1917, p. 4-5). Instalada em 1916, a Academia foi, três anos depois, reestruturada como Faculdade de Filosofia e Letras, ampliando a oferta de cursos. Entre as seções do Curso Normal Superior, encontrava-se, entre as de Letras, a de Línguas Clássicas (Latim e Grego) (*Regulamento*, 1919, p. 3); entretanto, até 1921, quando a Faculdade encerrou as suas atividades, os cursos de Letras não foram implantados. O vazio deixado pelo fim de tal centro foi ocupado em 1924 pela Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro, que manteve o seu curso de Filosofia em atividade até 1937 na então capital federal. Em 1925, a Faculdade de Filosofia de São Paulo passou a oferecer também o curso de Filologia Clássica (Latim e Grego) (*Relatorio*, 1925, p. 17-20), primeiro de Letras no Brasil. O curso era trienal e seu primeiro professor foi Alexandre Correia, bacharel pela mesma faculdade e doutor em Filosofia pela Universidade de Louvain. Os formandos de Filologia Clássica não recebiam o título de bacharel, mas um atestado de conclusão de curso (*Regulamento*, 1931, p. 100), visto que não havia legislação para os estudos superiores em Letras. A Lei Rocha Vaz de 1925 confirmou os cinco anos do secundário, com quatro de Latim da segunda à quinta série, mantendo o curso de um sexto ano para os aspirantes ao grau de Bacharel em Ciências e Letras (apud Faria, 1959, p. 87), cabendo à escola média a concessão do título de amparo legal. Em 1931, fundou-se a Faculdade de Letras e Filosofia de São Paulo, extinta um ano depois. Embora tenha deixado pouca documentação, pode-se afirmar que não teve um papel decisivo por não ter havido tempo para consolidar a sua atividade.

Ministro da Educação e Saúde Pública, Francisco Campos reformou o ensino universitário, criando a Faculdade de Educação, Ciências e Letras com o Decreto nº 19851, de 11 de abril de 1931. Com relação às faculdades de Filosofia, foi a primeira iniciativa oficial, amparada num Estatuto das Universidades Brasileiras; entretanto, reorganizada a Universidade do Rio de Janeiro, ficou a Faculdade por instalar. O curso secundário também foi reformado com o Decreto nº 19890, de 18 de abril de 1931. Dividido em dois, mas ampliado para sete anos, cinco do curso fundamental e dois do complementar por especialidade, sendo ofertados quatro anos de Latim, dois no fundamental e dois na seção especial de Direito (Faria, 1959, p. 87-88). Em 1933, foi implantada em São Paulo a primeira faculdade de Filosofia segundo o Estatuto, o Instituto Superior de Filosofia, Ciências e Letras "Sedes Sapientiae", de orientação católica como a Faculdade de Filosofia de São Bento. Armando de Sales Oliveira, no governo do Estado de São Paulo, fundou a primeira faculdade oficial de Filosofia, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo,

instituída esta em 1934 com a criação de novas faculdades e a reestruturação das unidades tradicionais. A exemplo dos cursos anteriores de Letras e Filosofia, o de Letras Clássicas e Português da USP tinha duração de três anos (Anu. Fac. Fil. Ci. Letras, 1934/1935, p. 289-292), sendo Michel Berveiller o primeiro professor de Latim e Grego, já que a FFCL dispôs de uma missão de professores estrangeiros. Em 1935, fundou-se no Rio de Janeiro a Escola de Filosofia e Letras, integrando a então criada Universidade do Distrito Federal. Também contando com estrangeiros, no curso de Latim e Grego, a UDF teve Jacques Perret como professor de Latim, que fez escola com destaque para Ernesto Faria.

A Faculdade Nacional de Filosofia foi criada com o Decreto nº 452, de 5 de julho de 1937, quando se converteu em Universidade do Brasil a Universidade do Rio de Janeiro, mas a FNF só foi instalada com o Decreto-Lei nº 1063, de 20 de janeiro de 1939, que extinguiu a UDF, tranferindo os seus cursos para a Universidade do Brasil. O governo federal também padronizou os cursos superiores com o Decreto nº 1190, de 4 de abril de 1939. O curso de Letras Clássicas (Português, Latim e Grego) foi ampliado com um quarto ano para formação pedagógica, com o que se distinguia o bacharel do licenciado (Anu. Fac. Fil. Ci. Letras, 1939/1949, p. 15-16). O ano suplementar também serviu para especialização, possibilitando o curso de um quarto ano de Língua e Literatura Latina (Anu. Fac. Fil. Ci. Letras, 1951, p. 257). Em 1940, o Conselho Nacional de Educação reconheceu os cursos da Faculdade de Filosofia de São Bento (*O reconhecimento*, 1940, p. V-VI), uma vez pautados pelo Decreto nº 1190. No curso de Letras Clássicas de São Bento eram então professores de Latim e Grego, respectivamente, Polycarpo Amstalden e José Rodrigues dos Santos. Daí em diante, criaram-se mais cursos superiores de Letras, ficando para trás a fase do bacharelado em Ciências e Letras.

Com a consolidação do ensino universitário, os estudos latinos no país assumiram outra dimensão. Nota-se a profusão de artigos e resenhas em revistas de cultura, como *A Ordem*, *Revista de Cultura* e *Vozes de Petrópolis*, as três de inspiração católica. O número de traduções e de livros didáticos aumentou sensivelmente, devendo-se registrar os nomes de Augusto Magne, Leopoldo Pereira e João Ravizza, o primeiro e o último também autores das gramáticas mais elaboradas do período. O curso secundário mostrou vitalidade, contribuindo para o debate com as teses de concurso, entre o que merecem destaque os trabalhos de Hahnemann Guimarães e de Nelson Roméro. No ensino superior, formaram quadro Jacques Perret e Ernesto Faria, na UDF e na Universidade do Brasil, e, na USP, Rebêlo Gonçalves, entre outros, deu nova orientação aos estudos clássicos. Dos intelectuais dessa época, deve-se mencionar o romanista Abelardo Saraiva da Cunha Lobo e o humanista Fernando de Azevedo, sociólogo e pedagogo.

A Lei Capanema de 1942 coincidiu com um novo momento dos estudos latinos no Brasil. Uma fase próspera que, ao mesmo tempo, apresentava a sua contrapartida. A Lei Capanema ampliou para sete anos o ensino do Latim no secundário, nas quatro séries do Ginásio e nas três do Clássico do Colegial (apud Nóbrega, 1962, p. 457). Como não havia um quadro de professores habilitados, a demanda foi suprida de modo improvisado (Nóbrega, 1962, p. 461), permitindo um ato ministerial que os licenciados em Letras Neolatinas e Anglo-Germânicas também lecionassem Latim (Faria, 1959, p. 288), o que tornou o ensino desigual e mesmo insatisfatório. Um expoente dos latinistas, Vandick L. da Nóbrega, re-

conheceu o efeito negativo da Lei Capanema (Nóbrega, 1962, p. 461). Na execução da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, em 1962, tornado facultativo o Latim no secundário, ficou evidente que o seu ensino se mantinha por força de lei, uma vez que, a partir daí, caminhou para a quase total extinção. A tripla licenciatura de Português, Latim e Grego não sobreviveu a essa década, após o que o Latim na universidade se limitou às disciplinas obrigatórias dos cursos de Letras e à graduação opcional em Língua e Literatura Latina. A vitalidade dos estudos latinos no período que vai *grosso modo* de 1940 a 1970 não deve ser atribuída à Lei Capanema, salvo o maior volume de livros didáticos, é o resultado do amadurecimento conseguido ao longo das primeiras décadas do século XX.

Por ocasião da Lei de Diretrizes e Bases, havia no país três grandes associações de classicistas, cada uma com revista ou coleção especializada: *Boletim de Estudos Clássicos* da Associação de Estudos Clássicos do Brasil, *Graeca & Latina* da União Nacional de Cultura Greco-Latina e *Romanitas* da Sociedade Brasileira de Romanistas. Com a expansão das faculdades de Filosofia, criaram-se revistas que abriram espaço para a publicação de artigos e resenhas elaborados pelos professores de Letras Clássicas. As teses de concurso e da carreira universitária continuaram a ser o meio de ascensão e de formação profissional. Com relação ao nível universitário, os trabalhos publicados mostraram um avanço contínuo. A querela da pronúncia dominou grande parte do período e foi, para prejuízo dos estudos latinos, tratada de forma apaixonada e intransigente com muito desgaste para as partes envolvidas. Entre os defensores da pronúncia reconstituída, destacaram-se J. Mattoso Câmara Jr., Ernesto Faria e Serafim da Silva Neto. A pronúncia tradicional foi amparada sobretudo por Cândido Jucá Filho, J. F. Marques Leite e Nelson Roméro. Dos autores de livros didáticos, merecem destaque Júlio Comba e Napoleão Mendes de Almeida pela grande aceitação de seus manuais. Quanto à tradução de textos latinos, entre as muitas contribuições, citam-se as de Arduíno Bolivar, Jaime Bruna, João Evangelista Enout, Maximiano Augusto Gonçalves, Agostinho da Silva e Tassilo Orpheu Spalding. Arrolando os latinistas que se projetaram pelos seus trabalhos ou pela formação de pessoal, mencionam-se, além dos citados, Paulo Evaristo Arns, Evanildo Bechara, Laurindo Dias Bicalho, Cláudio Brandão, Junito de Souza Brandão, Otávio T. de Brito, Heinrich A. W. Bunse, Antônio Pinto de Carvalho, Aída Costa, Ismael de Lima Coutinho, Sílvio Elia, José Lourenço de Lima, Augusto Magne, Theodoro Henrique Maurer Junior, Salvatore D'Onofrio, Alfredo Xavier Pedroza, R. C. Romanelli, Abílio de Jesus dos Santos, Olmar Guterres da Silveira, Maria Evangelina Soeiro, Armando Tonioli, Dante Tringali, Mílton Valente e Maria Amélia de Pontes Vieira. A Faculdade de Filosofia de São Bento e o Instituto "Sedes Sapientiae" integraram a Universidade Católica de São Paulo, fazendo parte de sua escola L. Van Acker, Neyde Ramos de Assis, Adelino José da Silva d'Azevedo, José van den Besselaar, Bento Prado de Almeida Ferraz, Enio Aloisio Fonda, G. D. Leoni e Celestino Correia Pina. A cadeira de Direito Romano em muito contribuiu para o avanço dos estudos latinos, nela sobressaindo Alexandre Correia, Sílvio A. B. Meira, Elpidio Ferreira Paes, Vandick L. da Nóbrega e J. Lourenço de Oliveira, os dois últimos também professores de Língua Latina, respectivamente, no Colégio Pedro II e na Universidade de Minas Gerais. Na impossibilidade de continuar a listagem[8], menciono A. Marques de Oliveira Filho, evocando os latinistas brasileiros com um nome, o de um profissional a quem não se deu o devido reconhecimento (Freitas, 1990).

Por volta de 1970, o ensino do Latim no Brasil estava reduzido aos seminários e aos cursos de Letras. Quanto ao ensino primário e secundário, houve uma reforma, no início da década seguinte, que o reorganizou em dois graus, um primeiro de oito anos e um segundo de três anos de duração. Dez anos após a Lei de Diretrizes e Bases, o Latim havia praticamente desaparecido no ensino secundário, constituindo notória exceção, entre outros estabelecimentos, o tradicional Colégio Pedro II. Nos cursos de Letras, a graduação em Língua e Literatura Latina não se manteve sequer nas universidades católicas, permanecendo somente nas instituições públicas com tradição nos estudos latinos. No começo dessa década, terminaram os cursos de pós-graduação nos moldes antigos. Na USP, Aída Costa em Letras e Eurípedes Simões de Paula em História reestruturaram os cursos de acordo com a nova orientação. Na Universidade Federal do Rio de Janeiro, antiga Universidade do Brasil, Américo da Costa Ramalho, da Universidade de Coimbra, destacou-se no curso de pós-graduação por ter consolidado a linha de pesquisa dedicada ao Latim do Renascimento. Em 1972, Enio Aloisio Fonda criou o *Arquivum Generale Poetarum Latinorum Brasiliensium* na então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, incorporada posteriormente à Universidade Estadual Paulista. Nos anos oitenta, com a implantação do curso de pós-graduação no Campus de Assis, desenvolveu-se a linha de pesquisa relativa à Latinidade Brasileira.

A Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos foi criada em 1985 a partir de um evento realizado em 1984 por iniciativa de professores do Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Desde então, os membros da SBEC vêm-se congregando periodicamente em reuniões e simpósios. A partir de 1987, o grupo de trabalho "Latim e Grego na Universidade Brasileira" tem-se reunido com normalidade nos encontros da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística. Em 1981, cessou o periódico *Romanitas*, que teve à frente Vandick L. da Nóbrega, cujo trabalho editorial prosseguiu então com a revista *Omnia*, publicação da extinta Faculdade de Humanidades Pedro II. Na UFRJ, a helenista Guida Nedda Barata Parreiras Horta dirigiu a revista *Calíope* da associação de estudos clássicos homônima, valendo registrar que, nessa universidade, teve sede primeiramente a Sociedade Brasileira de Estudos Latinos, fundada por Ernesto Faria. A SBEC se consagrou como a única grande associação em nível nacional, situação diferente da vivenciada nos anos cinqüenta e sessenta. Quanto à produção acadêmica, a SBEC vem publicando os anais de seus eventos, a revista *Classica* e a coleção *Textos de Cultura Clássica*.

No fim de 1996, foi sancionada a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, facultando o Latim no ensino superior, o que trouxe apreensão aos latinistas brasileiros. Analisando o quadro de forma desapaixonada, entende-se que a situação do Latim em 1942 e em 1996 tem algo em comum, a obrigatoriedade do ensino e a formação desigual do professor nomeado. Em 1996, havia 389 cursos de Letras[9]; no entanto, para a graduação do latinista, existia uma dezena de cursos, em sua maioria, concentrada nos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Deve-se compreender que, desde os tempos de Gustavo Capanema, em se tratando de ensino, a expansão indiscriminada pode levar à improvisação do profissional, o que não contribui para o fomento dos estudos latinos (Nóbrega, 1962, p. 461). No caso do ensino superior, a habilitação exigida varia segundo os editais de seleção

e concurso, mas, para o bom desempenho do professor, são necessários alguns anos de amadurecimento (Costa, 1972/1973, p. 460).

O quadro não deve ser considerado desanimador, porque o desafio está em garantir a qualidade do ensino do Latim com vista à sua difusão. Nos anos noventa, as graduações de Latim e Grego foram reativadas na Universidade Federal Fluminense. Na Universidade Estadual de Campinas, onde as Letras Clássicas limitavam-se ao Latim do currículo mínimo, o quadro foi ampliado, inclusive com professores de Grego, adquirindo-se importante biblioteca. Os cursos de Letras Clássicas de outras regiões devem ser preservados e incentivados, sendo necessária muita prudência na abertura de novas graduações. No que diz respeito ao ensino primário e secundário, seria interessante que o Latim tivesse o mesmo tratamento dispensado ao Grego anteriormente. O que não é impossível, haja vista o Colégio Pedro II, que manteve, décadas após a antiga Lei de Diretrizes e Bases, o ensino facultativo do Latim e do Grego em suas unidades escolares. Tem havido experiências bem sucedidas de implantação do Latim em estabelecimentos particulares de ensino médio e até fundamental. Os seminários menores e maiores também merecem atenção no incentivo aos estudos clássicos, uma vez que sempre foram ligados à preservação da herança romana. É preciso tratar a questão do Latim de forma serena e evitar posições extremadas que levam a distorções pouco defensoras da cultura clássica.

Notas

1 - Planejo incluir este panorama histórico na versão definitiva do *Repertório brasileiro de língua e literatura latina (1830-1996)*.

2 - O colégio instalado em 1567 no Rio de Janeiro tinha sido fundado originalmente em 1549 em São Vicente, transferido em 1554 para Piratininga (Colégio de São Paulo), estando de novo em 1561 em São Vicente até a sua transferência definitiva (Azevedo, 1971, p. 511-512).

3 - As "Aulas de Fortificação" foram instituídas em 1699 na Bahia e no Rio de Janeiro e em 1739 em Pernambuco. Em 1792, a escola do Rio de Janeiro se tornou a Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho, e Dom João VI, em 1810, a organizou como Academia Real Militar, origem da engenharia civil e militar brasileira.

4 - Criado em 1798, mas só implantado em 1800. Mantive as datas de fundação apenas quando não muito distantes das do real estabelecimento

5 - A imprensa fora introduzida em 1747 no Rio de Janeiro, sob Gomes Freire de Andrade, futuro Conde de Bobadela, mas tal iniciativa foi reprimida pela Metrópole.

6- Para o estudo das primeiras faculdades de Filosofia, assunto não tratado ainda de forma satisfatória; uma boa referência é, embora não exaustiva, Américo Jacobina Lacombe, *Introdução ao estudo da história do Brasil* (Lacombe, 1974, p. 151-157).

7 - Anteriormente, Júlio Ribeiro, professor de Latim em curso anexo à Faculdade de Direito de São Paulo, deixara uma *Nova grammatica da lingua latina* (Ribeiro, 1895), obra póstuma, inacabada, mas de rigor científico, com nova orientação para a pronúncia do Latim.

8 - Só estão citados os especialistas com trabalho de destaque até os anos sessenta. Em virtude da delimitação do objeto trabalhado no *Repertório*, autores latinos anteriores ao Renascimento Carolíngio, fica sem tratamento aqui a Latinidade Brasileira. No entanto, dos séculos XIX e XX, mencionam-se, entre tantos, os seguintes poetas latinos: Joaquim Luís Mendes de Aguiar,

Francisco de Aquino Correia, José Francisco Correia, J. F. Marques Leite, Antônio de Castro Lopes, Caetano Oricchio e Pedro Sarnel.

9 - Desse total, 151 cursos eram oficiais: 78 estaduais, 57 federais e 16 municipais.

Referências bibliográficas

ANUARIO DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS. São Paulo: Revista dos Tribunaes, Universidade de São Paulo, 1934/1935-1951.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. 5. ed. rev. ampl. São Paulo: Melhoramentos, Universidade de São Paulo, 1971.

COSTA, Aída. Língua e literatura latina e pós-graduação. *Alfa*, Marília: FFCL de Marília, v. 18/19, p. 451-460, 1972/1973.

ESTATUTOS da Academia de Altos Estudos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

ESTATUTOS da Faculdade Livre de Philosophia e Lettras de S. Paulo. *Annuario da Faculdade Livre de Philosophia e Lettras de S. Paulo*, São Paulo, v. 2, p. 19-23, 1909.

EXTRACTO dos estatutos da Faculdade Livre de Philosophia e Lettras de S. Paulo. *Annuario da Faculdade Livre de Philosophia e Lettras de S. Paulo*, São Paulo, v. 3, p. 11-15, 1911.

FARIA, Ernesto. *Introdução à didática do latim*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1959.

FREITAS, Horácio Rolim de. Um mestre ainda desconhecido: Alfredo Marques de Oliveira Filho. In: ESTUDOS universitários de lingüística, filologia e literatura: homenagem da Academia Brasileira de Filologia e do Círculo Lingüístico do Rio de Janeiro ao Prof. Dr. Sílvio Elia. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1990. p. 101-108.

LACOMBE, Américo Jacobina. *Introdução ao estudo da história do Brasil*. São Paulo: Nacional, Universidade de São Paulo, 1974.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Teoria e filosofia da arquitetura*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1960. t. 2.

NÓBREGA, Vandick L. da. A cultura clássica no Brasil. *Romanitas: Revista de Cultura Romana (Língua, Instituições e Direito)*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 457-465, 1962.

PASSOS, Astrolabio. Relatorio geral da Universidade de Manáos apresentado á Congregação da mesma Universidade. *Archivos da Universidade de Manáos*, Manáos, v. 4, n. 3, p. 71, jul./dez. 1914.

O RECONHECIMENTO dos cursos de filosofia, ciências sociais, letras clássicas e pedagogia. *Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento*, São Paulo, v. 1, p. V-VI, nov. 1940.

REGULAMENTO da Faculdade de Philosophia e Letras (Antiga Academia de Altos Estudos). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.

REGULAMENTO interno da Faculdade de Filosofia e Letras de São Bento. *Revista da Faculdade de Filosofia e Letras de São Bento*, S. Paulo, v. 4, p. 99-102, mar. 1931.

RELATORIO sobre o movimento da Faculdade de Philosophia e Letras, durante o anno lectivo de 1925. *Annuario Faculdade de Philosophia e Letras de São Paulo*, São Paulo, v. 12, p. 17-20, 1925.

RIBEIRO, Julio. *Nova grammatica da lingua latina*. S. Paulo: King, 1895.

SILVA, Lauro Monteiro de Carvalho e & SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Monsenhor Maximiano da Silva Leite: 1902 – 28 de outubro – 1952: poliantéia comemorativa do 50º aniversário de sua ordenação sacerdotal*. Mogi-Mirim: Cardona, 1952.

SOUZA, Vicente de. *Restituição da pronuncia latina: conforme os trabalhos de G. Edon, Fr. Bücheler, C. Juret, G. Freund, Fr. Bopp, Encyclopedie Moderne, etc*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1902.

TUFFANI, Eduardo. Les études latines au Brésil. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 393-402, 2000-2001.

RÉSUMÉ: Il s'agit de l'importance de l'enseignement du Latin à la période colonial, surtout du rôle de la Compagnie de Jésus. On discute le long processus de la réorganisation de l'enseignement secondaire et des débuts des études supérieures. On présente l'époque de la fin du secondaire de tradition littéraire à la fondation des premiers cours de Lettres et Philosophie. On apprécie les études latines de 1940 à 1970, leur période la plus importante au Brésil, en traitant la Lei Capanema de 1942 et l'ancienne Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Le panorama se termine par le rapport des activités jusqu'à 1996, et on considère le cadre lors de la nouvelle LDB.

MOTS-CLÉS: Latin; Brésil; enseignement; histoire de l'éducation.

INSTRUMENTOS DE PESQUISA

Conhecendo as moedas da Grécia Antiga: o projeto *Sylloge Nummorum Graecorum*

MARIA BEATRIZ BORBA FLORENZANO
Museu de Arqueologia e Etnologia
Universidade de SãoPaulo

RESUMO: Esta breve nota pretende apresentar o projeto *Sylloge Nummorum Graecorum* como um projeto de criação de um instrumento de trabalho indispensável ao pesquisador interessado nas cunhagens monetárias da Antigüidade grega.

PALAVRAS-CHAVE: Moedas gregas; numismática antiga; catálogos de moedas

Estudar as moedas antigas, dos gregos e dos romanos, é uma tarefa que pode ser tanto parte da Arqueologia quanto da História. Por um lado, nos debruçamos sobre pequenos objetos que fazem parte do que se tem chamado cultura material; de outro, somos, em boa parte das vezes, forçados a trabalhar com as inscrições, com as legendas, por vezes longas, que vêm inscritas sobre estes objetos. Objeto e texto reunidos em uma única categoria de documento têm colocado justamente a Numismática entre as disciplinas históricas, mas na fronteira com a Arqueologia. A especificidade da moeda como documento do passado das sociedades não pára por aqui. Com efeito, estamos falando de um objeto que, diferentemente de outros objetos produzidos pelo homem, foi sempre, sem exceções, fabricado em série: calcula-se que cada cunho de reverso na Antigüidade poderia produzir até 16.000 peças. Além disso, as moedas, diferentemente de outros artefatos produzidos na Antigüidade, dificilmente são encontradas em contexto arqueológico preciso já que poucas eram perdidas: hoje, os achados monetários são, na maioria dos casos, esporádicos e aleatórios, em forma de tesouros monetários que são encontrados quando da construção de fundações de edifícios ou durante o trabalho agrícola. Isto se deve ao fato de que os antigos tinham o costume de enterrar seus bens diante de algum tipo de perigo, na expectativa de recuperá-los mais tarde. Como em muitos casos isto não acontecia, acabamos nós, em época moderna, por recuperar estes pequenos ou grandes conjuntos de moedas.

Esta especificidade da moeda provocou o desenvolvimento de uma metodologia independente que pudesse potencializar este objeto como documento que informa sobre as sociedades do passado; e assim a Numismática tornou-se uma especialidade, constituindo-se num campo de estudos próprio.

De sorte a recompor as séries monetárias, os grandes conjuntos de emissões, e recuperar os traços da circulação de moedas, a Numismática se fundamenta em estudos muito minuciosos dos pesos das peças (metrologia) e da tipologia das imagens monetárias (caracteroscopia); fundamenta-se também nas análises físicas e químicas dos metais empregados em sua fabricação (metalografia) e na pesquisa sobre a composição e a distribuição geográfica dos tesouros monetários. Moedas da mesma tipologia e metal são pesadas individualmente e seus pesos jogados em grandes quadros estatísticos; imagens monetárias são comparadas individualmente na procura da identificação de cada cunho empregado na produção de séries, na expectativa de definir o volume das emissões; os metais são analisados com a finalidade de se conhecer os sistemas bimetálicos (ou trimetálicos) e as proporções dos valores atribuídos a cada denominação monetária. Tudo isso se realiza visando conhecer o papel desempenhado pela moeda em uma sociedade: o objetivo em se emitir moedas, a sua importância em um sistema de valores específico, o seu uso no grande ou no pequeno comércio.

Neste contexto, em que cada peça é valorizada individualmente, para se conhecer a natureza do conjunto maior, o catálogo detalhado de espécimes é extremamente valorizado como instrumento indispensável do trabalho do pesquisador. No caso das coleções monetárias, desde o século XVI, na Renascença, procurou-se publicar listagens de moedas seja como forma de registro das coleções que então se formavam, seja como maneira de conhecê-las melhor. A idéia de um *corpus nummorum* foi, com efeito, lançada por primeira vez por Wolfgang Lazius, um médico vienense que escreveu em 1558 o seu *Commentatiorum Vetustarum Numismatum*. No final do século XVIII, foi Joseph H. Eckhel que finalmente organizou um repertório geral em que moedas gregas e romanas aparecem classificadas e ordenadas da maneira como até hoje o fazem os modernos catálogos. No século XIX, época em que as disciplinas que conhecemos hoje se constituíram e que, no caso da Arqueologia, se montaram os grandes *corpora* de artefatos e documentos, também as moedas mereceram catálogos, agora em forma de listagens mais completas, mas nem sempre com cada peça individualizada. Veja-se, por exemplo, o catálogo do Museu Nacional de Nápoles, elaborado por G. Fiorelli (1866 e1870), o de Ettore Gabrici, das moedas de bronze do Museu de Palermo, o de Dressel, do Museu Real de Berlim (1894), e o mais famoso de todos, o catálogo de moedas gregas do Museu Britânico, em 29 volumes, publicado entre as duas últimas décadas do século XIX e a primeira do século XX.

O desenvolvimento da disciplina Numismática, no entanto, e a utilidade que demonstraram ter os catálogos de moedas, no sentido de agrupar e sistematizar a documentação monetária conservada nos diversos Gabinetes Numismáticos, fez com que a Comissão Internacional de Numismática – organismo criado para estimular os estudos sobre as moedas – propusesse um projeto único de publicação padronizada de catálogos de moedas gregas. Este projeto teve início nos anos 30 e desde então numerosas coleções públicas de moedas gregas, de diferentes países, vêm sendo publicadas na série *Sylloge Nummorum Graecorum*.

Este é, hoje, um projeto internacional, patrocinado tanto pela Comissão Internacional de Numismática quanto pela União Acadêmica Internacional. Com volumes de formato padronizado, com informações atualizadas e bibliografia correspondente, cada publicação

procura apresentar as moedas com todos os dados indispensáveis ao seu estudo: além da reprodução fotográfica de cada peça, o catálogo traz a descrição de cada moeda, o seu peso, a direção das imagens de anverso em relação ao reverso, o registro do metal em que a moeda foi fabricada. Deste projeto participam grande parte dos países da Europa Ocidental, a Romênia e, na América, os Estados Unidos e, desde 1982, o Brasil. Pretende-se, assim, tornar acessível à comunidade científica internacional, para fins de estudo, as diferentes coleções de moedas gregas.

Há no Brasil uma coleção de aproximadamente 2.500 moedas gregas espalhadas em vários Museus: Museu de Arqueologia e Etnologia e Museu Paulista, da Universidade de São Paulo; Museu Histórico Nacional, do Rio de Janeiro; Museu Numismático do Estado do Amazonas, em Manaus; Museu do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e Museu de Valores do Banco Central, em Brasília. São coleções que possuem peças importantes e que, sem serem inéditas, pois, como já ficou dito acima, as moedas foram sempre fabricadas em série, são acrescentadas ao conjunto de peças conhecidas, permitindo o conhecimento mais completo das diferentes emissões de moedas antigas. Entre estas 2.500 moedas há desde as mais antigas, datadas do século VII e VI a.C., provenientes da Lídia na Ásia Menor, até aquelas produzidas por cidades gregas que bateram moedas já sob o domínio romano. Entre elas podemos encontrar moedas de todas as denominações: desde as unidades monetárias como a dracma ateniense até a pequena fração do hemióbolo, moeda tão pequenina que não resiste ao sopro. Há também moedas nos vários metais que os antigos usaram para cunhar suas peças: a prata e o ouro e as diferentes ligas metálicas que, em Numismática, denominamos genericamente de bronze. São todas peças guardadas em gavetas e que, sem dúvida, merecem um manuseio de sorte a transformarem-se em verdadeiros documentos que informem sobre as sociedades que os produziu.

O projeto *Sylloge Nummorum Graecorum* envolve não apenas a identificação, pesagem e descrição minuciosa de cada moeda; é preciso ainda um exame acurado de sua autenticidade. Não me refiro aqui às falsificações contemporâneas à moedagem da própria peça falsificada que foram feitas – presumimos – com a finalidade de se obter algum ganho pecuniário ou em resposta à falta de numerário em circulação, mas, sim, às falsificações de moedas antigas para fins colecionísticos, procedimento comum já desde a Renascença pelo menos. As peças falsificadas dessa forma são descartadas do catálogo enquanto as falsificações de época devem ser devidamente identificadas e registradas.

Há, ainda, uma fase do trabalho que deve ser mencionada entre a descrição da moeda para o seu registro neste catálogo e a sua reprodução fotográfica: a da *moldagem* de cada moeda. O relevo da maioria das moedas gregas antigas é muito gasto impedindo que a sua reprodução seja perfeita. Além disso, boa parte delas é escura, como no caso das moedas de bronze e mesmo das de prata, que nem sempre são passíveis de limpeza. Assim, o ideal é a elaboração de um molde, feito em plastelina, a partir de cada uma das faces da moeda e em seguida a realização da moldagem obtida em gesso a partir do molde. Essas moldagens, feitas em gesso preferencialmente de cor clara, tornam-se, elas mesmas, documentos na medida em que reproduzem fielmente as imagens de cada moeda e podem ser muito melhor fotografadas para a finalidade do catálogo.

Uma última reflexão a respeito da consecução de um projeto como o da *Sylloge Nummorum Graecorum* merece ser destacada. Na verdade, qual o futuro deste tipo de publicação em um mundo informatizado como o nosso? Sabemos que inúmeros Museus e Gabinetes numismáticos possuem ao menos uma parte de suas coleções informatizada. Não seria, com efeito, muito mais racional partir desde já para um tipo de publicação que pudesse ser facilmente acessível pela rede? Ao mesmo tempo em que sabemos que a resposta é afirmativa, sabemos também que há inúmeros problemas que não foram ainda resolvidos em termos das redes informatizadas. Um deles é, sem dúvida, a dificuldade enfrentada por muitos Museus em lidar com a questão dos direitos autorais sobre os acervos que conservam. Outro problema é a falta de padronização na classificação e sistematização adotada por cada Museu. Na maioria das vezes, as coleções numismáticas encontram-se preservadas em Instituições que abrigam vários tipos de objetos e assim a classificação atende às suas coleções em geral e não exclusivamente às coleções de moedas. Assim, principalmente por estas razões de ordem prática, acreditamos que ainda estamos distantes do abandono da publicação destes volumes tradicionais de catálogos da série *Sylloge Nummorum Graecorum.* Eles ainda são o principal instrumento de trabalho daqueles interessados em aproveitar as informações fornecidas pelas moedas para o conhecimento das sociedades antigas.

Referências bibliográficas

CLAIN–STEFANELLI, E. *Numismatics: an ancient science.* Contributions from the Museum of History and Technology, Bulletin, 229, Washington D.C., 1965.

COSTILHES, A. J. *O que é Numismática?* São Paulo: Brasiliense, 1988 .

FRÈRE, H. *Numismática. Uma introdução aos métodos e à classificação.* Trad. e adaptação de Alain Costilhes e de Maria Beatriz Borba Florenzano. Louvain-la-Neuve: Séminaire de Numismatique Marcel Hoc -UCL, 1984.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. Ancient Greek coins in Brazil: the *Sylloge Nummorum Graecorum. Classica*, São Paulo, 13/14, p. 405-408, 2000/2001.

ABSTRACT: This note intends to present the series *Sylloge Nummorum Graecorum* as the main tool in the work of the researcher interested in ancient Greek coinage.

KEYWORDS: Greek coinage; ancient numismatics; coin catalogues.

ENSAIO BIBLIOGRÁFICO

Manchester ou Tombuctu? A economia da "cidade grega" segundo os positivistas

JOSÉ ANTONIO DABDAB TRABULSI
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo estudar a visão dos historiadores "positivistas" da cidade grega, em especial em matéria de economia. Assim, parece que, contrariamente a uma idéia consagrada, a cidade grega desses autores seria já primitivista ou pelo menos em grande parte primitivista. Mas não existe unanimidade entre eles. Tentamos também perceber algumas das motivações das escolhas por eles realizadas. Este texto é parte de um conjunto de trabalhos do século XX, sobre as "cidades gregas". Ele foi escrito com o auxílio da Capes.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade grega; historiografia; positivismo; história grega; pensamento francês.

Na segunda metade do século XX, tornou-se freqüente começar os trabalhos de história em geral e de história grega em especial, com uma crítica mais ou menos acerba, mais ou menos desdenhosa, das maneiras e práticas "positivistas". Essa atitude chegou a se constituir em uma moda, um reflexo, quase uma obrigação para quem quisesse ser levado a sério. A reação anti-positivista foi tanto mais violenta quanto, ao longo de toda a primeira metade do século XX, a abordagem, que nos nossos meios é freqüentemente identificada com o "humanismo tradicional", foi dominante e até hegemônica, na área de expressão francesa ainda mais que em outras. Weber era pouco conhecido e pouco discutido, o marxismo limitado a um canto pouco ou nada freqüentado por historiadores da antiguidade, muito conservadores, e a antropologia praticada apenas por marginais ou "loucos simpáticos" como Jeanmaire ou Gernet, rejeitados para as margens do sistema.

Neste fim de século, a moda mudou, e começa-se a dizer que os positivistas foram denegridos e que se exagerou e se desnaturou o que eles disseram, com o objetivo de desqualificá-los. O que é exato, com muita freqüência, mas não é suficiente para explicar esta nova atitude. Volta a um modelo abandonado, para melhor sair dos modelos que o substituíram, e que por sua vez aparecem hoje como insuficientes? Convergência real de opiniões com elementos de um método, senão de uma ideologia, neste fim de século de "restauração"?

O que é certo, em todo caso, é que, no que se refere aos trabalhos sobre a cidade grega, quer seja para criticar ou para relativizar as críticas, falou-se sem saber muito bem o quê, pois há muito aqueles autores não são mais lidos. Toda uma geração – a minha – foi formada com textos que recusavam a contribuição desses autores. É a razão pela qual eu penso ser útil propor um estudo "literal" da cidade grega "positivista". Tomo este termo no seu uso corrente, tal como ele é entendido nos meios dos estudos clássicos, sem preocupação de rigor filosófico. Considero o conjunto da produção, mas limito a análise à primeira metade do século, enquanto esta análise foi aplicada "sem complexo", pois depois o ataque foi tão forte que até os positivistas se negavam a aplicar o modelo. Houve um positivismo "envergonhado" – mas isto parece quase terminado hoje – que não se presta tão bem à análise. Mas eu não renuncio a tentar observar o que, já durantes os anos de glória, anuncia o declínio fulminante desta abordagem, que marcou uma época em que os estudos gregos tinham ainda um impacto muito forte (ainda que em diminuição rápida) sobre as ciências humanas.

Este texto propõe a análise de um aspecto particular, a saber, a natureza moderna ou primitiva da economia da cidade grega, segundo os autores positivistas, e tenta perceber algumas das motivações de suas escolhas. Ele é parte de um conjunto mais vasto, onde em várias obras, tento estudar diversos aspectos da cidade grega dos positivistas; aspectos de configuração, mas também aspectos de ideologia ou de método. Como a produção é enorme, para poder realizar um estudo atento aos textos, foi necessário escolher. Tentei fazer uma escolha que fosse variada, mas representativa do equilíbrio de influência e de notoriedade que existia na época. Assim, certos autores estão mais presentes, como Francotte, Jardé, Cloché, Glotz ou os dois Croiset. Como a minha intenção é a de estabelecer, a longo prazo, uma avaliação, uma comparação entre as diversas "cidades gregas", os paralelos, as analogias, as confrontações, as antecipações em relação a autores mais recentes são freqüentes e voluntárias. Parece-me desejável fazer uma historiografia da cidade grega que seja ao mesmo tempo e na medida do possível uma história da cidade grega, senão até uma proposição de cidade grega.

Ao longo de toda a primeira metade do século XX, na bibliografia positivista, o estudo da economia da cidade grega foi dominado pela questão de se saber se essa economia era "moderna" ou "primitiva". Entre Manchester e Tombuctu, poderiam eles ter-se perguntado onde situar a cidade grega em geral e Atenas em especial? Examinemos, portanto, esse problema por etapas.

A agricultura, inicialmente. Jardé, grande especialista de questões agrícolas antigas, tem uma visão primitivista da agricultura grega. A agricultura era rotineira, os eventuais progressos unicamente empíricos, como em geral ocorria antes do século XIX, e "temos a impressão de que a antiguidade grega não fez qualquer esforço metódico para melhorar as espécies por seleção, cruzamento ou aclimatação" (Jardé, 1925, 14). É difícil avaliar os rendimentos, e Jardé é obrigado a reconhecê-lo após muito esforço de erudição, mas ele estima que se trata de uma agricultura "que se contenta com rendimentos à beira da insuficiência" e que nós estamos "muito longe da cultura intensiva" (Jardé, 1925, 60). Os solos eram em média pobres, "a Ática terá sempre uma produção de cereais fraca que, desde muito cedo, não mais será suficiente para as necessidades da população". Essa pobreza,

entretanto, "tornou os gregos industriosos e os levou a tirar do seu solo o melhor possível". Afolhamento bienal das terras, predomínio dos cereais, raros prados, culturas industriais quase inexistentes, poucos legumes, vários elementos caracterizam uma agricultura pobre (Jardé, 1925, 61-81). Para Jardé, a tendência à divisão da propriedade fragiliza os pequenos proprietários e os coloca nas mãos dos credores, e os marcos hipotecários simbolizam esta dependência (sabemos que Finley verá neles outra coisa bem diferente). Há grandes proprietários, mas poucas grandes propriedades, já que as superfícies eram fragmentadas, o que resulta no fato de que as práticas de cultivo também não evoluíam entre os grandes proprietários, e os rendimentos da agricultura também não (Jardé, 1925, 121). Jardé insiste no caráter muito hipotético dos cálculos sobre a "procura" de cereais, tendo em vista a dificuldade em estimar a população, mesmo no caso de Atenas. Ele critica muito os argumentos de L. Gernet, e mostra as armadilhas dos sistemas de avaliação. Entretanto, ele próprio faz cálculos (consumo anual por habitante, superfícies, rendimento agrícola, etc.), e estima que "o déficit alimentar começaria assim que a densidade de população ultrapassasse 36 por quilômetro quadrado", o que era aproximadamente a densidade populacional da Grécia do final do século XIX, época em que ela importava grãos. Ora, a Grécia antiga era mais povoada e, sobretudo, se uma região possuía uma grande cidade, como Atenas ou Corinto, o déficit se tornava logo muito sensível (Jardé, 1925, 123-143).

Para Jardé, o rendimento da terra era fraco, entre 8 e 12%, ligeiramente superior às taxas de retorno de investimento em terras. O que significa que ele era medíocre, pois o dinheiro podia render até 30%; mas era preferido pois era menos arriscado e gerava mais prestígio (Jardé, 1925, 145-162). A agricultura não evoluiu: se é verdade que houve até o século VI um lento recuo das florestas e um aumento das culturas arbustivas, a partir do século V a situação não evoluiu mais. É verdade que, para Jardé, as insuficiências da agricultura grega são as da natureza mais que as dos homens; por exemplo, as limitações do transporte terrestre (ausência de estradas, geografia acidentada, arreios e atrelamento insuficientes) fazem com que um barco bem grande transporte uma carga equivalente à de 520 charretes ou 2.600 mulas! Dessa forma, os grãos importados chegam de muito longe por mar, muito mais que dos eventuais excedentes das cidades vizinhas, o que limita o estímulo econômico para produzir (Jardé, 1925, 190-197). Mas ele pensa que "com frequência tem-se a tendência a exagerar a importância do problema alimentar". Na maioria das cidades, entre os povos gregos "sem história", "todos ou quase todos, com suas colheitas medíocres, conseguiam [...] bastar-se a si próprios". O camponês "vivia sobriamente" dos frutos do seu domínio (pão, *maza*, cebola, figo, azeitona, vinho), "sem se preocupar com as expedições de grão do Ponto ou da Sicília, com a cotação das farinhas nos mercados de Rodes ou do Pireu, com as generosidades anonárias dos arcontes do Bósforo ou com a política de especulação de Cleômenes, sátrapa do Egito" (Jardé, 1925, 198-200). Portanto, segundo Jardé, o equilíbrio geral é o de uma agricultura pobre, sem progresso, e largamente predominante no conjunto da economia grega. Com efeito, "a agricultura permaneceu sempre aos olhos dos gregos a ocupação principal e a principal fonte de rendimentos" (Jardé, 1923, 56) e "a população se compunha, na maioria, de camponeses" (Jardé, 1914, 241); e, "como em todas as economias ainda pouco desenvolvidas, o cultivador grego procura ter em sua terra tudo o que ele precisa". É apenas nas grandes cidades que o problema da subsistência se torna "uma das razões determinantes da política externa" (Jardé, 1923, 56-63).

Esta visão de uma agricultura primitiva é largamente predominante ao longo da primeira metade do século. Mesmo um Glotz, que vê uma agricultura ateniense em constante progresso técnico, do século V ao IV, o que, através da exportação de vinho e de azeite, tornava a terra mais móvel, aderia a muitos outros traços "primitivos". Assim, para Glotz, ainda que sua importância relativa tenha diminuído, "a terra permanece o único meio de existência num grande número de países e o principal recurso dos cidadãos mesmo num país tão resolutamente dedicado ao comércio marítimo quanto a Ática", situação que não parece agradar-lhe, já que ele qualifica as preferências dos antigos pela terra como "preconceito fisiocrático" (Glotz, 1920, 294-295). As "carências" da agricultura são expressas por formulações como esta: as propriedades eram pequenas na Ática e constituídas de parcelas esparsas, o que não permitia "reduzir os custos gerais e organizar a cultura em larga escala" (Glotz, 1920: 300). Outro sinal de não-desenvolvimento: a maior parte dos cultivadores habita o campo e trabalha a terra com o auxílio de um "proletariado rural" (Glotz, 1920, 306), já que a agricultura fazia "um emprego muito reduzido da mão de obra servil"; "assim, a população servil era insignificante nas regiões agrícolas, [...] a Ática tinha poucos escravos rurais" (Glotz, 1920, 244-245).

Seria fácil multiplicar os exemplos ao infinito. Hatzfeld fala da Grécia, "esta sociedade que tem por base a agricultura" (Hatzfeld, 1926, 53). Para Laurent, "as cidades jamais deixaram de olhar a terra, mesmo as mais marítimas", e, se não se deve tomar Corinto, Mileto ou Atenas como exemplos, pois se trata de exceções, "se fosse possível comparar a soma de riqueza fornecida pela exploração do solo com aquela que se tirava do tráfico e da especulação propriamente dita, veríamos certamente que a primeira era de longe a mais considerável" (Laurent, 1933, 99-100). Posição tanto mais significativa quando Laurent fala do comércio, da indústria e do "capitalismo" ateniense (Laurent, 1933, 102). Para Aymard, entretanto, mais permeável a certos elementos de modernismo, "esta economia diversificada só supera a economia rural em raros pontos das regiões gregas", e no conjunto a vida rural predomina (Aymard, 1953, 325). Dizer que ela "supera", mesmo em relação a Siracusa, Corinto ou Atenas, é como cair numa "tentação modernista", tão fortes permanecem, em geral, as convicções primitivistas.

Para irmos além de Glotz e Aymard, para encontrarmos realmente convicções modernistas neste domínio, é preciso retornar a P. Guiraud, que ainda escreve no início do século XX, mas que pertence de fato a uma geração que precede a de Glotz ou Gernet. Quando Guiraud explica a dependência de Atenas em grãos, ele diz: "jamais os ingleses vigiaram a rota das Índias com um olhar mais ciumento que os atenienses a do Bósforo", e fala dos imperativos econômicos da política ateniense. O que será uma exceção nos primitivistas é, para Guiraud, um exemplo normal, representativo do conjunto da política ateniense.

Portanto, num conjunto econômico dominado pela agricultura, esta última é, ela própria, rotineira e pouco produtiva. Duas vezes primitiva.

Depois da agricultura, a indústria. Trata-se de um domínio capital no debate sobre a natureza da economia antiga, como mostram os grandes trabalhos escritos por Francotte ou Glotz. O próprio P. Cloché, que não é um especialista em economia, se vê obrigado a escrever um longo capítulo sobre "a vida industrial" (Cloche, 1931, 27-73), sinal da importância e até da preponderância das preocupações industriais em relação aos outros setores, no início do século XX.

Os autores constatam freqüentemente a diversidade de situações, como por exemplo Jardé: "a indústria se desenvolveu mais ou menos de acordo com as cidades. Nos Estados aristocráticos, os cidadãos pensam se rebaixar se exercerem uma profissão: os espartanos deixam aos periecos o comércio e a indústria. Em Atenas, pelo contrário, o trabalho é honrado; uma lei de Sólon ordena ao pai que forneça ao filho o aprendizado de uma profissão. Os pequenos patrões trabalham eles próprios no seu negócio com um ou dois operários, que são o mais das vezes cidadãos. Há também grandes oficinas, onde se empregam de preferência escravos, como a fábrica de armas que possuía o pai de Demóstenes. Nas aldeias, o mesmo trabalhador exerce vários ofícios; nas grandes cidades, a divisão do trabalho é levada muito longe [...]" (Jarde, 1914, 241). A grande questão será encontrar qual é o equilíbrio geral nesta diversidade.

Segundo Hatzfeld, a indústria tinha "um aspecto modesto"; mão-de-obra barata, multiplicidade de oficinas. Apenas as minas e a construção naval tinham uma dimensão maior. A produção era dominada pela pequena oficina, que era muitas vezes também, ao mesmo tempo, a pequena loja. Nada de produção em série, nada de estoques, nada de grandes capitais. E, "neste sistema econômico que guarda, apesar de sua properidade, tantos traços de arcaísmo, uma inovação é uma conquista definitiva, pelo menos nas cidades marítimas; é o uso de uma moeda cômoda". Temos a impressão de que, para Hatzfeld, as poucas "inovações" não pesam o mesmo que os "traços de arcaísmo", pois ele diz claramente que "sem dúvida, e jamais o repetiremos demais, é imprudente querer representar-se a indústria e o comércio em Atenas, no século V, sob o aspecto em que os vemos hoje nos países civilizados" (Hatzfeld, 1926, 138-142). Hatzfeld parece primitivista sem exageros.

J. Laurent, que se apóia muitas vezes em Guiraud, pensa que a indústria existe, é variada, mas não muito importante, salvo nas minas. A indústria "nunca foi muito importante. Ela foi pequena; ela não se constituiu na força essencial do país; ela fez viver alguns empresários e muitos artesãos. Se ela não provocou o surgimento do proletariado e do pauperismo, já que sua mão-de-obra foi principalmente servil, ela não teve poderes para diminuir o pauperismo produzido por outras causas. Ela teve apenas suficientemente a importância social de agrupar os miúdos, para contribuir, com o comércio, para colocar, face aos cultivadores, a massa dos que não viviam do solo" [...] (Laurent, 1933, 139).

Tratemos agora do próprio Guiraud, que influenciou muitos autores do início do século XX, e, especialmente, Glotz. Já Guiraud, é verdade, se vê obrigado a um mínimo de primitivismo na sua dosagem. Assim, "havia em Atenas uma multidão de pequenos artesãos, exercendo mais ou menos todas as profissões [...] o artesão trabalhava quase sempre para o Estado ou para o público; era raro que ele fosse contratado por um patrão", "as oficinas nunca eram muito grandes na Ática" e "podemos afirmar que a grande indústria, no sentido atual da palavra, foi ignorada pelos Gregos. Suas aglomerações operárias não eram comparáveis às nossas. Eles possuíram oficinas, mas não manufaturas; primeiramente porque, em lugar de nossas poderosas máquinas, eles se contentaram com um instrumental muito simples, sem nem teram tido a idéia de solicitar à natureza sua força motriz, e, em segundo lugar, porque as fortunas individuais eram normalmente bastante medíocres e não se formavam associações de capitais" (Guiraud, 1905, 58-59). Apesar da constatação de base (indústria fraca), Guiraud é tão pouco primitivista que ele escolhe muito mal seus

argumentos, pois não é certamente devido a uma "falta de idéias" ou a uma "incapacidade de associar-se" que podemos atribuir a situação que ele descreve.

Ao contrário, quando se trata de elementos modernos, ele avança com gosto; acerca do poder de comando político, por exemplo: "entre os personagens que desempenharam um papel na história de Atenas, no fim do século V, vários eram industriais", como Cleon, Hyperbolos ou Cleofonte. Ele pinta um quadro verdadeiramente "manchesteriano" da economia grega, com todo tipo de encorajamento ao trabalho, ao ensino das profissões, à importação de mão-de-obra. E, mais ainda, "toda a política externa de Atenas foi dominada pela preocupação de buscar fora as matérias-primas e de buscar mercados. As colônias que ela fundou, as aquisições territoriais que ela fez, o império marítimo que ela criou no século V antes de Jesus Cristo e que ela tentou restaurar no século IV, tudo isto tinha por objetivo servir os interesses da indústria e da classe industrial" (Guiraud, 1905, 51-61). As relações entre indústria e império são pensadas como sendo as mesmas do mundo contemporâneo. Da mesma maneira, acerca do imposto: "a Ática dos séculos V e IV não era um desses países onde predomina a propriedade fundiária e onde o imposto sobre o capital é antes de tudo um imposto sobre a terra. O solo era lá um elemento das fortunas privadas, mas não era o único. Numa cidade onde a indústria, o comércio, os bancos, a navegação eram tão ativos, era inevitável que a riqueza mobiliária fosse preponderante ou pelo menos que ela se equilibrasse com a outra". Sua maneira de lançar este "preponderante" é um sinal claro do seu modernismo. Outro sinal de modernismo, o número de metecos, que se "dedicavam à indústria e ao comércio" e que eram mais numerosos nas cidades ricas, "portos marítimos", "centros de grande produção", "cidades de grande tráfico", mas que tinham um grande espaço "na maior parte das cidades". Em Atenas, havia 100.000 para 120.000 cidadãos no final do século V (Guiraud, 1905, 77-134). Fazer uma avaliação tão elevada do número de metecos é uma maneira de reforçar a importância da indústria e do comércio.

Com Francotte, o panorama muda. Ele só vê três indústrias "que tomaram algum desenvolvimento": a cerâmica, a lã e os metais. Portanto, o campo de uma eventual grande indústria se encontra limitado desde o início (Francotte, 1900, v1, 55). Das três, para Francotte, a mais considerável é a cerâmica. Ele examina a controvérsia em torno da produção ou importação de vasos, e estima: "eu não vejo traços de uma indústria intensa; eu não vejo essas usinas, essas oficinas lançando em grande número os produtos de algumas cidades sobre a imensa maioria das cidades gregas, que permanecem passivas. Eu não encontro, na esfera econômica, o fato que é afirmado na esfera estética, e se me fosse permitido tomar posição neste debate, sem negar a grande influência das escolas coríntias, jônicas, atenienses, eu seria tentado a reduzir muito a atividade industrial de seus artistas"; e ele contesta a idéia segundo a qual Atenas se tenha ornado uma "cidade manufatureira" (Francotte, 1900, v1, 73-74). Um dos méritos de Francotte é o de sempre se colocar a questão da importância *relativa* das ocupações, das atividades, e não simplesmente afirmar a existência de uma atividade porque existe uma fonte a seu respeito. Ele chega a criticar trabalhos anteriores ao seu como inventários onde as coisas freqüentes e os casos isolados estão em igualdade. Assim, acerca da cerâmica, ele gostaria de "poder medir a importância desta indústria num de seus centros: quantos operários ela ocupava, ela era produtiva?" Ora, "as inscrições áticas só citam um número muito pequeno de ceramistas. Conhecemos cinco ou seis" e compreenderíamos dificilmente "que uma indústria próspera possa permanecer o monopólio de es-

trangeiros e bárbaros" (numa abordagem que ignora o que outros autores chamarão os "bloqueios psicológicos"). E sua conclusão sobre a cerâmica é sem equívoco: "coisa singular, uma indústria, que levou tão alto a glória de Atenas, não deixou, na sua história, a não ser traços insignificantes. Não seria porque o resultado obtido não está em proporção com a fraqueza dos meios empregados? Algumas gerações de artistas e um pequeno número de oficinas foram suficientes para que a cidade adquirisse uma glória imortal. Coloque ao lado das oficinas, as fábricas dos ceramistas que trabalham para a clientela comum e se terá uma indústria que, sem empregar muitos braços, pode satisfazer a todas as necessidades" (Francotte, 1900, v1, 76-77). Ora, se a indústria mais importante da cidade mais importante emprega tão poucos braços, imagine-se o resto...

O resto, é a indústria da lã que, "importante em toda parte, era sobretudo doméstica", e a metalurgia, que é "hoje de todas as indústrias a mais ativa", mas que, na Antiguidade, salvo em relação às armas, os móveis, alguns instrumentos e objetos de arte, não tinha a mesma importância. Aliás, se nós podemos constatar uma difusão bastante considerável da metalurgia", "infelizmente, ainda aqui faltam as indicações sobre a força deste ramo da indústria" (Francotte, 1900, v1, 77-92). Aliás, "uma sociedade onde o ideal é o de viver de rendas não é uma sociedade onde a indústria é florescente" (Francotte, 1900, v1, 259), o que é (em 1900) muito bem dito.

Possibilidades existiam: em Atenas, "algumas exceções atestam um progresso maior: a fábrica de Lísias, as duas fábricas do pai de Demóstenes, a fábrica de Pásion, não são mais simples oficinas: elas ocupam um número bastante grande de escravos e empregam capitais bem grandes. Aparentemente, a Antiguidade possuía, com a escravidão, o meio de criar facilmente a grande indústria [...] ela, ao contrário, contribuiu para manter a organização por profissões e proteger os pequenos patrões contra os grandes" (Francotte, 1900, v1, 307). Aliás, "a concorrência entre o trabalho servil e o trabalho livre foi muito menos importante do que se diz com freqüência e [...] para resistir a ele (o trabalho servil), o trabalho livre não precisou do apoio do Estado" (Francotte, 1900, v1, 263).

Em resumo, para Francotte, a indústria grega "se afasta consideravelmente da indústria moderna"; "não é exato dizer que entre a organização econômica da Antigüidade e a de hoje, há uma simples diferença do mais ao menos, que a Grécia antiga era, em pequena escala, deste ponto de vista, o que seria, em grande escala, um dos nossos Estados modernos. Já é significativo reconhecer esta diferença de quantidade: ela se acompanha, se posso dizer, de uma diferença de qualidade" (Francotte, 1900, v1, 263). Portanto, diferença de quantidade e de qualidade. Essa formulação é não apenas primitivista, mas também (quase) weberiana.

Falta examinar, em relação à indústria grega, o caso Glotz. Com ele, é preciso estar atento às diversas épocas. A indústria da época homérica "dá a idéia de um desenvolvimento ainda bem medíocre". Não devemos nos enganar com a presença de artesãos na epopéia, pois "na realidade, a vida social faz ao trabalho e à cada profissão em particular condições que tornam impossível toda produção em larga escala" (Glotz, 1920, 55-60), observação sociologicamente interessante, observe-se de passagem.

Em seguida, e até meados do século VIII, a indústria esteve em atraso. Mas então "as metrópoles deveram fornecer às colônias, sempre mais numerosas e mais ricas, armas e

utensílios, tecidos, vasos de toda espécie. Logo, as colônias servindo de depósitos ou fabricando por sua vez, a Grécia precisou responder à demanda crescente dos povos bárbaros. Foram a colonização e o comércio que puseram a indústria em movimento". Então, "a descoberta de um procedimento técnico faz a fortuna de um indivíduo e contribui para o poderio de uma cidade" (Glotz, 1920, 154-156). A valorização do aspecto mercantil da colonização arcaica é sem dúvida um elemento de modernismo, mas aqui Glotz vai muito longe, e é toda a imagem da expansão européia que vemos por detrás de sua análise.

Glotz vê "progressos da técnica" que introduzem na indústria "uma especialização cada vez mais rigorosa", sobretudo na cerâmica, indústria "muito ativa" onde "cada tipo de trabalho se aperfeiçoa o suficiente para exigir uma aprendizagem particular", numa imagem de indústria moderna. Acabou o artesão viajante: a uma demanda internacional corresponde uma divisão do trabalho internacional"; tendo o artesão necessidade "de um instrumental concentrado na oficina, na fábrica [...] é o produto acabado que viaja". Para Glotz, a produção não demorou a exigir "locais bastante grandes". Ele tinha partido tão longe no seu entusiasmo modernista que ficamos quase aliviados ao ouvi-lo dizer que "a média indústria trabalha ativamente para a exportação; a grande ainda não nasceu. Oficinas e fábricas, sim; usinas, ainda não" (Glotz, 1920, 156-159), o que está longe de corrigir o tiro, principalmente por não sabermos se este "ainda não" reserva alguma coisa para a época helenística ou romana.

Por vezes, ele oscila bruscamente de uma interpretaçção a outra, dizendo, sobre o ramo têxtil, que esta indústria "não tem ainda a intensidade do trabalho industrial: visa-se a qualidade, não a quantidade", para explicar em seguida que quando Síbaris "quiser fabricar ela própria seus tecidos, ela começará isentando de impostos os pescadores e os importadores de púrpura" (Glotz, 1920, 159-160), sugerindo assim uma utilização da fiscalidade com fins econômicos (e até, neste caso, uma "política econômica") que é de um modernismo muito acentuado.

Quanto à cerâmica, ela é um bom teste. Para Glotz, "convém insistir" na cerâmica, que era chamada a fornecer "uma produção intensa". No século VII, em Corinto, a cerâmica "avança ao primeiro plano", há então "uma indústria fortemente organizada" onde "do campo de argila à oficina, a cerâmica faz viver uma boa parte da cidade". É muito ousado de sua parte falar assim de "uma boa parte"! Ele prossegue com uma descrição da indústria de exportação de massa: "para atingir este desenvolvimento, a indústria de Corinto tinha precisado especializar-se. Não há preocupação com "o belo", mas produz-se "às dúzias para uma clientela pouco exigente"; "trata-se de sempre abrir novos mercados aos barcos que partem carregados de vasos de alto a baixo. Os resultados são magníficos. Nenhum produto helênico teve jamais tal suceso nem encontrou mais mercados que a cerâmica de Corinto" (Glotz, 1920, 162-166). Mas Atenas, com uma arte superior -ainda que seus vasos sejam mais caros – substitui Corinto e os pintores coríntios "não encontram mais trabalho". Pintores estrangeiros estabelecem-se em Atenas e "contribuem para uma prosperidade que domina tudo". A cerâmica ateniense é, por conseguinte, "o melhor exemplo de uma indústria poderosa antes das guerras médicas". Como freqüentemente em Glotz, sua excelente erudição evita erros muito grosseiros de análise aos quais ele se dirige em razão de suas escolhas teóricas e ideológicas, ele retifica seu tiro um pouco e *in fine*, dizendo que "entretanto, uma equipe

de uma dezena de homens, de uns quinze no máximo, bastava para realizar todo esse trabalho [...] Nada prova que o trabalho que o mundo inteiro pedia ao Cerâmico fosse concentrado em grandes manufaturas; tudo faz supor, ao contrário, que ele se repartia em um grande número de oficinas pequenas e médias" (Glotz, 1920, 168-169).

Tanto quanto o número de metecos, os escravos são importantes neste debate. Para Glotz, era a indústria que "de longe solicitava mais escravos" e "o sistema industrial era tal que ele só podia funcionar movido pela mão-de-obra servil", un ateniense não concebendo "que uma indústria qualquer possa funcionar de outra forma". "Largamente empregada pelos pequenos patrões, a mão-de-obra servil ocupa um lugar quase exclusivo nas indústrias organizadas em oficinas, fábricas ou manufaturas". Lá onde a Antiguidade é diferente, é que "por mais numerosos que sejam no total os escravos industriais, eles não são jamais grupados em grandes massas. Nada de comparável com a grande usina de hoje". E quando ele volta a ser – muito provisoriamente – primitivista, como aqui, ele é capaz de fornecer análises muito boas, atribuindo a esse fato algumas razões: "a ausência de máquinas, a necessidade de proporcionar o pessoal permanente à demanda constante e segura, a dificuldade de exercer uma vigilância eficaz sobre operários que não têm o estímulo do salário, tudo impede a concentração da indústria e a aglomeração da mão-de-obra" (Glotz, 1920, 248).

Neste debate, modernismo *vs* primitivismo, no que se refere à indústria, uma expressão define o que poderíamos chamar um "primitivismo mínimo", que até os modernistas (enfim, quase todos) respeitarão: "nada de usinas". Assim, para Glotz, mesmo "se a indústria alimentava uma boa parte da população" (modernismo, mesmo se o número não é definido), "não se segue que tenha sido a grande indústria". Se "sonhamos involuntariamente com as grandes cidades manufatureiras dos tempos modernos", basta, "para não dar a essa concentração um sentido errado", ver que "as oficinas se multiplicam; algumas são importantes o suficiente para que possamos chamá-las de fábricas; nada merece o nome de usina". Mas, em Glotz, a tentação modernista é muito forte e, se ele reconhece que "a pequena indústria domina", ele pensa que "a média desempenha um papel" e que "é penosamente que a grande faz uma vaga aparição" (Glotz, 1920, 315-317). Nada merece o nome, mas ela faz de qualquer forma uma vaga aparição !

E ele então busca as razões: "a primeira razão que impede toda uma série de indústrias de progredir indefinidamente é a persistência do trabalho familiar", diz Glotz, tão marcado por suas primeiras pesquisas sobre "a solidariedade da família". E ele explica em detalhe o caso do setor têxtil, tão importante para a indústria da sua própria época na definição de um trabalho de usina capitalista. Não há, em todo caso, "nada de parecido com a usina munida de um pessoal numeroso. O maior estabelecimento que conhecemos na Ática, é a fábrica e escudos [...] que conta com 120 escravos". E se, nas minas, chega-se a alugar escravos "por centenas", eles são empregados em grupos de uns trinta em lotes "pouco consideráveis" (Glotz, 1920, 317-320).

Estas oficinas "com pessoal reduzido" não exigiam "grandes investimentos". As grandes fortunas são raras, "mesmo numa cidade como Atenas"; elas são "efêmeras", a indústria "não as atrai particularmente e vive bem sem elas". Isso em parte pois, "com o sistema de adjudicação em pequenos lotes" e "o pagamento antecipado por frações", "não é necessário reunir muito

dinheiro". E também porque "a usina tem por alma a máquina, e que sem o maquinismo o grande industrial não toma o lugar do artesão. Os escravos bastavam largamente à produção: não era preciso imaginar soluções para a falta ou o alto preço da mão-de-obra". Nas minas, é "a curta duração das concessões de exploração" e "o baixo preço da mão-de-obra" que retardam "o progresso técnico". "É a indústria grega, que nos aparece assim, com utensílios de uma simplicidade primitiva e de uma fraca produtividade" (Glotz, 1920, 320-323).

O sistema das adjudicações é em parte o responsável: "os lotes são muito fracionados, a matéria-prima é fornecida: até os muito pequenos empreendedores podem assim participar em tarefas consideráveis". O produto industrial é caro e o perigo da superprodução é grande. Então, "arranjava-se para que a produção não ultrapassasse as necessidades de forma perigosa: alugavam-se os escravos que não se podia ocupar. O industrial do século IV tinha por preocupação constante limitar a mão-de-obra ao estrito necessário". Glotz também não esquece o aspecto "moral": "nada de produção de massa, apressada, febril, acumulando-se na sombra por um trabalho anônimo", mas sim um trabalho novo a cada vez, sob os olhos do publico, "na alegria" e na busca do belo (Glotz, 1920, 324-328).

Na Grécia, segundo Glotz, "a indústria goza de uma inteira liberdade". Em geral, não há "um contrato formal", e, "entre empregador, patrão ou cliente, e empregado, operário ou artesão, as relações são juridicamente frouxas e as convenções são livres"; "Jamais os poderes públicos sonharam em limitar a jornada de trabalho". Glotz pensa que "se o trabalho não parece muito duro nas pequenas oficinas, ele se apresenta sob um aspecto totalmente diferente nas minas". Mas, após uma descrição do trabalho, ele julga que não se deve "aplicar ao Láurion as descrições lúgubres que se aplicam às minas do Egito e da Espanha. Apesar de escravos, os mineiros da Ática não eram tratados como forçados. Como os pequenos concessionários se misturavam aos cavadores, isso mostra que essa existência era tolerável" (Glotz, 1920, 330-335). Até as minas eram menos duras na Ática! Nenhuma revolta de massa, e até um teatro em Thoricos, diz Glotz. E isto sem contratos, sem limitações, sem intervenção pública. Um sonho de liberal ...

Quanto às remunerações, de acordo com Glotz, o salário por tarefa tende a substituir o pagamento por dia. Não se trabalhava todos os dias, mas as necessidades eram muito limitadas. E ele afirma, apoiando-se em cálculos, que "enquanto o operário pouco hábil e chefe de família só sobrevive à força de muito trabalho e muitas privações, o operário competente ou o pequeno artesão conseguem criar vários filhos e assegurar-lhes, de acordo com seu trabalho, uma existência de um nível médio ou elevado" (Glotz, 1920, 342).

E, quanto à ausência do maquinismo, ele indica uma causa essencial: "é que o maquinismo é inconciliável com a escravidão, e que a escravidão passava por necessária. A instituição servil, inerente à própria concepção da cidade, eis o que estabelece uma diferença essencial entre a economia antiga e a economia moderna" (Glotz, 1920, 456). Nessa "diferença essencial", nessa "inerência", Glotz é, por uma vez, muito próximo da pesquisa ulterior, de Finley em especial.

Sobre a indústria, portanto, podemos dizer que, salvo em relação a Guiraud, francamente modernista, e, em parte, em relação a Glotz, moderadamente modernista, a maior parte dos autores se inclina claramente em direção a uma interpretação primitivista.

Sobre o comércio grego, enfim, encontraremos um pouco a mesma configuração, mas o conjunto se desloca um pouco no sentido do modernismo.

Reencontramos, portanto, no início do século XX, o "modernista" extremo, Guiraud, para o qual Corinto, Egina, Atenas, "não se contentavam" com um comércio entre gregos, "seu tráfico tinha já um caráter mundial", e penetrava "até em pleno país bárbaro": "sem dúvida seu campo de ação nos parece muito restrito, se o comparamos ao nosso; mas era uma iniciativa audaz para uma cidade asiática dos séculos VII e VI o fato de enviar seus produtos às profundezas do mar Negro, ao Egito, à Etrúria ou à Espanha. Isto supunha uma força de expansão tão grande quanto a que leva nossos negociantes ao Japão e à Austrália". Mais tarde, isto se alargará ainda mais: "Roma desempenha então um papel equivalente ao de Londres ou de Hamburgo" (Guiraud, 1905, 4).

P. Cloché, por sua vez, vê um aumento constante do comércio ao longo da época clássica e ele dá como prova a tonagem dos navios. Isso é tanto mais importante quanto o comércio era essencialmente marítimo, cujo papel "foi capital no desenvolvimento da economia helênica". Ele examina em detalhe pesos e medidas, moedas, as lojas. Seu modernismo é claro na maneira de transformar obstáculos em vantagens. Assim, as estradas são muito medíocres e os rios muito insuficientes como meio de transporte, mas ele acrescenta que pelo menos "eles não eram sério entrave à circulação, e podia-se com frequência transpô-los a pé". Assim, "na economia helênica, em geral, a atividade comercial teve um espaço importante, que tendia até a tornar-se preponderante em várias cidades, como Atenas, Corinto, Mégara e outras (Cloche, 1931, 75-88). Ora, para um primitivista, é a agricultura que é sempre, e em toda parte, preponderante.

Quanto a Glotz, ele se torna, no que se refere ao comércio, nitidamente mais modernista. Assim, segundo ele, no prosseguimento da colonização arcaica, os gregos "continuaram a difundir sua civilização", não tendo mais o medo "de morrer de fome", e "enfim eles detinham os mercados onde se concentravam as riquezas do mundo inteiro". Sua análise do comércio arcaico é um encadeamento otimista de "progressos" de todo tipo: estradas, portos, novos navios, moedas. Até a introdução da escrita é "intimamente ligada à do comércio (enquanto outros autores destacarão causas políticas, literárias, religiosas), estabelecendo assim ligações entre comércio e progressos em todos os níveis. Neste autor, as explicações pelo comércio se multiplicam, muitas vezes redutoras, como quando ele explica que "as festas délicas consagravam a independência comercial da raça jônica". Sua confiança nos efeitos civilizadores do comércio é tão absoluta que ela se torna até comovente por vezes, como quando ele explica que nos confins do Ponto Euxino, "em Berezan, uma ilhota de pescadores reabastecida pelos milésios, quase todos sabiam ler e escrever"... O comércio é tão importante que ele até causa guerras; a destruição de Síbaris, em 511, mostraria "que ferocidade podia atingir, na Grécia do século VI, a concorrência comercial" (Glotz, 1920, 135-149).

É claro que o comércio de varejo era mal visto, mas o comércio de atacado era muito apreciado; é claro que o comércio terrestre atingia "preços incríveis", mas por mar tudo era tão barato que "por duas dracmas pode-se ir ao Egito ou ao Ponto Euxino com mulher, filhos e bagagens"; e isto numa época de grandes progressos: os barcos se aperfeiçoaram e a velocidade foi dobrada ou triplicada em relação à época homérica (e, por detrás desses

cálculos, parece que escutamos os seus contemporâneos falando com extase das velocidades dos trens modernos). A imagem do comércio grego em Glotz é uma imagem de superatividade (Glotz, 1920, 346-352).

Passemos a outros elementos: liberdade e expansão. Em Atenas o comércio é livre, "mas a liberdade humana nunca é absoluta". Então, "a cidade intervém, em nome do interesse geral, para assegurar a lealdade das operações". Mas trata-se de uma simples supervisão geral, salvo em relação ao comércio de grãos, campo em que ela "não quer mais ouvir falar de liberdade" (Glotz, 1920, 353-354). O comércio se torna tão importante para a prosperidade e o poderio da cidade, e os atenienses estavam tão conscientes disso, que "era justo e fatal que à frente do governo fossem colocados un dia os mais destacados comericantes do Pireu. O imperialismo era uma coisa deles". Glotz vai muito longe aqui, nesta formulação de uma cidade imperialista-comerciante. E, quando ele se lança na explicação do projeto político e comercial, não vemos mais qualquer fronteira entre análise e aprovação: "era preciso que Atenas tivesse um império, e que por esse império ela exercesse a hegemonia na Grécia e que a Grécia comandasse os bárbaros, para que todos, bárbaros e gregos, fossem, sem resistência possível, os fornecedores e os clientes dos atenienses" (Glotz, 1920, 374).

Com Jardé, o comércio grego é sensivelmente diferente. A cidade "vigia o comércio", o Estado "intervém para proteger o consumidor", ele "persegue os manipuladores, controla os preços"; quando se trata de mercadorias de primeira necessidade "a intervenção do Estado é ainda mais ativa", a cidade devia "assegurar aos cidadãos víveres abundantes e a bom preço", "preocupa-se com o abastecimento do mercado e em impedir a especulação", os mercadores domiciliados na Ática são proibidos "de levar o grão alhures", é "proibido fazer empréstimos de risco sem que o tomador do empréstimo se comprometa a trazer um carregamento de grão ou outros gêneros úteis". A cidade controla as entradas, o preço do grão, a relação entre o preço do cereal e o da farinha, entre o da farinha e o do pão. Se a necessidade aparece, a cidade se compromete a distribuir ou a vender mais barato o grão aos cidadãos pobres (Jarde, 1914, 244-246). Jardé é neste ponto próximo desta "cidade dos consumidores" cara a Weber e a Hasebroek.

É verdade que, segundo Jardé, "nas cidades, muitos cidadãos vivem do negócio", mas freqüentemente, como em Atenas e no Pireu, "o grande comércio está em boa parte entre as mãos dos metecos". O Estado intervém no comércio e tira proveito através de direitos de alfândega, mas "não se trata de tarifas protecionistas favorecendo a produção nacional, mas de simples medidas fiscais", na entrada como na saída dos produtos, aliás. A cidade "pode ela própria fazer comércio, estabelecendo monopólios, controlando tal ou tal produto que ela revende taxando a um preço superior" (Jarde, 1914, 244). Mas por razões políticas e estratégicas mais que por motivos econômicos.

Francotte vai no mesmo sentido. O comércio ateniense "era, sobretudo, um comércio de importação e um comércio de trânsito referente principalmente aos produtos do solo e às matérias-primas e não aos produtos fabricados" é preciso relativizar a dimensão do comércio grego; mesmo o porto de Delos no seu apogeu (época romana, portanto a mais favorável em princípio à tese de um comércio intenso) tem dimensões apenas modestas (praia de 800 m, cais de 250 m), se comparado com os portos modernos (Francotte, 1900, v1, 109-118). Francotte faz uma leitura muito perspicaz das afirmações do Velho Oligarca acerca do afluxo

de mercadorias a Atenas graças ao império sobre o mar, e de Tucídides fazendo Péricles afirmar que "tudo penetra aqui de todos os pontos do mundo, por causa da grandeza da cidade", e Francotte conclui: "portanto, um comércio de importação". Para Francotte, os atenienses pagavam tudo isso com vinho e azeite é claro (mas eles seriam bem insuficientes), mas, sobretudo, com os rendimentos do porto do Pireu, as "somas enormes" do império colonial, e a prata do Láurion (Francotte, 1900, v1, 119-122). Portanto, cidade dos consumidores e comércio de importação. Quanto a essa imagem de "falta", podemos citar sua apreciação sobre as sociedades. Para Francotte, o grego "só concebe a sociedade sob a forma da confraria", ele inclui sempre nela "a idéia religiosa". Para ele, "esta é uma prova de concepções ainda primitivas e o sinal de um estado econômico pouco desenvolvido" (Francotte, 1900, v2, 199-201). Análise histórica um pouco errada, aliás, mas onde vemos claramente que, para ele, a pequena autonomia do econômico em relação ao religioso é um sinal de primitivismo econômico.

Seria fácil multiplicar os exemplos. Observemos simplesmente o de J. Laurent, quando ele diz que "o grande comércio de uma cidade grega não afetou muito a vida material da massa de seus habitantes, pois foi um comércio de trânsito". Como ele não correspondia a uma produção local, "o conjunto da Grécia permaneceu pobre". Mesmo onde o comércio foi próspero, ele é realizado por estrangeiros, libertos ou proletários, "os quais se apressam, logo que adquirem alguma fortuna, em se tornar proprietários rurais", e isso porque o comércio não é muito bem visto. E, além disso, segundo Laurent, pelo fato dele ter reunido estrangeiros e desempregados com objetivos distintos dos agricultores, ele forneceu aos políticos "uma massa de manobra" que foi "uma causa de problemas sociais" (Laurent, 1933, 131-134).

Alguns assuntos são mobilizados no debate, num sentido ou noutro. Assim, por exemplo, a colonização arcaica. Segundo Francotte, a colonização arcaica tem por objetivo buscar terras: "eles vão buscar longe terra a ser dividida", e trata-se de um problema constante; até em Atenas, no século V, "Péricles é obrigado a transportar ao ultramar uma parte do proletariado ateniense" (Francotte, 1922, 12). Para Jardé, a colonização é o resultado da falta de terras, não tanto em termos absolutos, mas em razão de sua má distribuição. Mas o aumento da população, a urbanização, a riqueza mobiliária fazem com que, desde a segunda metade do século VII "os grandes centros comerciais", "têm necessidade de estabelecer relações com o estrangeiro", e se "os primeiros colonos tinham buscado terras, os do século VI partem à conquista de matérias-primas e mercados" (Jarde, 1923, 122-125; Jarde, 1914, 7). Enquanto a colonização agrária de Francotte vai no sentido primitivista, a de Jardé, em duas etapas, representa um compromisso. Para Glotz, "por mais pronunciado que seja o caráter agrário da colonização helênica, ela não teve apenas por objetivo a aquisição de terras e por agentes os cultivadores"; ainda que tenha sido esse o objetivo primordial, "a prosperidade industrial e comercial, o desenvolvimento urbano vinham como acompanhamento [...] é impossível que os gregos não tenham sido levados em um certo número de pontos à busca da riqueza mobiliária" (Glotz, 1920, 122). Ele se limita, aqui, a uma posição "média", ainda hoje perfeitamente sustentável. Mas, a cada vez que ele se afasta dessa posição média, é no sentido modernista: "é certo que os gregos só excepcionalmente tiveram colônias de exploração: mas suas colônias de povoamento não foram todas exclusivamente agrícolas, mesmo no início. Estes emigrantes que partiam sem espírito de retorno não

buscam sempre terras, eles sonhavam também com o negócio". Um primitivista nem menciona "colônias de exploração", não admite senão colônias agrícolas no início, e só vê o objetivo da terra na cabeça dos emigrantes no barco.

Moeda e bancos são assuntos abençoados para o modernismo. Assim, Glotz vai da nuança ao exagero. Ele começa reconhecendo que nos "mais belos séculos da Grécia, a economia natural conserva uma forte vitalidade", dominando nas regiões afastadas, mas afirma que "nas grandes cidades, é verdade, todas as instituições repousam sobre a economia monetária". Se, "mesmo na Ática, o regime natural está longe de haver desaparecido totalmente", todas essas exceções não impedem a economia da Grécia clássica de ser monetária". Mas não se trata de um período "onde o regime monetário, em pleno desenvolvimento, possa dar nascimento a um crédito indefinido, a um capitalismo frenético" (Glotz, 1920,: 277-278). Muito bem. Mas, um pouco adiante, ele afirma, acerca dos bancos, que "nada mostra melhor que sua história a rapidez com a qual os negócios se desenvolveram na Grécia do século V". Em desenvolvimento acelerado, "a união entre os bancos e o comércio no século IV deu um súbito impulso à especulação". E ele fala de "verdadeiras manobras de bolsa de valores" (Glotz, 1920,: 361-365). Especulação, golpes de bolsa, a imagem é de uma verdadeira Wall Street na ágora!

Mas a força das idéias primitivistas é grande e muitas vezes os autores atraídos por uma interpretação modernista devem levar isso em conta. Assim, acerca da especialização do trabalho, Glotz começa afirmando que a Grécia conheceu a especialização nas funções públicas e nas privadas, e que isso se desenvolveu muito nos séculos V e IV. Platão e Xenofonte, segundo ele, viram aí um meio de aumentar a qualidade mas também a quantidade dos produtos (Glotz, 1920, 265 *sq*). Quanto aos primitivistas, eles excluíam esta preocupação quantitativa. Mas, diz Glotz, se há "uma notável especialização dos ofícios", "não se deveria dar a este fenômeno o sentido que a economia política normalmente lhe atribui", pois "nos tempos modernos, a forte divisão do trabalho acompanha o desenvolvimento do capitalismo e da grande indústria", enquanto que "na Grécia antiga, são precisamente os empresários mais ricos que dirigem ao mesmo tempo indústrias diversas ou reúnem na mesma fábrica várias produções" (Glotz, 1920, 274). Na Antigüidade, a divisão do trabalho "não é função do maquinismo", "não caracteriza um regime de grandes usinas, mas uma indústria pequena ou média que se dirige diretamente a uma clientela difícil". Há, portanto, o antigo e o moderno, diferentes. Mas ele afirma, apesar disso, que "o mundo grego conhece a divisão do trabalho internacional". Simplesmente, apesar deste trabalho ser muito intenso, ele não se concentra "em estabelecimentos munidos de mecanismos monstruosos" e as classes trabalhadoras não dependem "de algumas firmas todo poderosas" (Glotz, 1920, 275). Glotz demonstra aqui um modernismo moderado.

Uma questão importante no debate era a de saber se havia uma concorrência entre trabalho livre e trabalho escravo. Para Guiraud, "o homem livre que queria ganhar a vida com seu trabalho enfrentava a concorrência do escravo". Ele explica que a remuneração do trabalho era calculada em relação às necessidades de um escravo e não de um livre, e ele faz o paralelo com os imigrantes na economia do seu tempo. Por outro lado, a greve não era possível, pois ela provocaria um recurso imediato a outros escravos. A escravidão "tirava trabalho" dos livres, e até muito trabalho. Ora, para ele, a escravidão não cessou de aumentar em número (ele dá uma avaliação elevada). Os senhores deviam empregar os escravos o

máximo de tempo possível, pois sua manutenção custava caro, e "esta invasão contínua de trabalhadores exóticos, para os quais os senhores buscavam a qualquer preço um emprego, tinha esse efeito nefasto de aumentar provavelmente o embaraço do camponês ou do artesão em busca de ocupação" (Guiraud, 1905, 69-71; 127-129). Segundo Francotte, não é bem assim; "a concorrência servil é um mal do qual sofreu a antiguidade grega, uma ferida que a sociedade carregou, mas uma ferida menor e menos profunda do que se diz geralmente". O trabalho livre continuou a existir num equilíbrio com a escravidão; num equilíbrio precário, mas que, segundo ele, não foi rompido. Esta apreciação é claramente ligada ao seu primitivismo, pois se, na opinião dele, a escravidão não dominou, isso aconteceu porque o mercado era estreito e a concentração das riquezas era moderada. Francotte realiza cálculos muito complexos (preços, salários, juros, custos) e chega à conclusão que "na grande indústria, nos trabalhos das minas, nas profissões puramente corporais, o escravo devia prevalecer. Ele fornecia um trabalho mais regular e mais disciplinado"; e lá onde o trabalho especializado necessitava de um longo aprendizado, lá onde os mercados não eram regulares, o trabalho livre era mais adaptado pois podia-se dispensá-lo mais facilmente" (Francotte, 1900, v2, 18, 27-28). E, numa outra passagem, Francotte chama a atenção para a inscrição do Erecteion e realiza uma análise que será retomada por todos os primitivistas até Finley. Ele observa que "no mesmo grupo de trabalho, cidadãos, metecos e escravos recebem salários idênticos. Este ponto é de uma extrema importância. Ele mostra que a força de produção do escravo não está abaixo da do homem livre" (Francotte, 1900, v1, 319). Produtividade equivalente, paridade de salário, e em consequência, nada de concorrência. Isto se tornará um artigo de fé primitivista.

O trabalho e a idéia de trabalho são discutidos, inaugurando assim uma bela polêmica nos estudos clássicos – que examinaremos em outro local – que, de Gernet e Glotz até Vernant, fará muito barulho. Para Guiraud, na época homérica o trabalho "era muito estimado. Nem se colocava a questão de saber se ele era honrado ou não, a coisa era óbvia. Os maiores personagens trabalhavam com as mãos e se vagloriavam disso", e "há tão pouca tendência então a desprezar o trabalho que o poeta obriga até os deuses a trabalhar" (Guiraud, 1905, 30-32). A. Croiset examina um por um os textos sobre o desprezo ao trabalho, os textos em honra do trabalho, e argumenta: "não acusemos a sociedade ateniense, em geral, de ter desprezado o trabalho. Ela era, no seu conjunto, laboriosa demais para ter caído nessa armadilha". Esta "sociedade laboriosa no seu conjunto" tem enormes conseqüências para a interpretação da cidade grega. É também um traço de modernismo: isto quer dizer que eles obrigatoriamente devem ter honrado o trabalho, visto que eram como nós. Discutível, e muito discutida, esta visão abre a ele possibilidades de interpretação interessantes. Ele é um dos raros na época a ver coisas positivas nesses homens de Estado influentes saídos "da média burguesia", como Cleon e Hyperbolos. "Isso escandaliza os aristocratas, porque é novidade. Mas também serve para provar que o trabalho não era tão desprezado pela opinião pública com se pensa frequentemente" (Croiset, 1920, 175-176).

As relações entre Estado e economia também interessam. Para Glotz, "os direitos aduaneiros têm por objetivo fornecer ao povo recursos financeiros e não o de contrariar o jogo natural das trocas"; muito baixos, além disso, eles não dificultam o comércio, nem na entrada nem na saída dos produtos (Glotz, 1920, 356). Jardé, que também só vê "puras medidas fiscais", explica várias exceções, que ele atribui à razão de Estado (guerra, comércio de grãos, produtos estratégi-

cos) muito mais que a motivações econômicas (Jarde, 1923, 311). Francotte explica que "entre os meios mais usados, nos Estados modernos, para desenvolver a indústria, encontram-se os direitos de entrada e, em termos mais gerais, a legislação aduaneira. Os antigos entenderam bem sua importância". Ainda que, com maior freqüência, as razões sejam fiscais, "há também alguns exemplos de proibições por razões econômicas", sem falar de razões políticas, lançadas sobre produtos ou sobre Estados, como Rodes arruinada quando Delos foi declarado porto franco exatamente com esse objetivo. Mas ele reconhece que havia um mínimo de intervenção na economia, nenhuma regulamentação do trabalho, nenhum controle higiênico, nenhuma fixação de níveis de salário. Havia certo controle, mais nenhum direcionamento dado pelo Estado: "os agoranomos só intervinham em casos particulares, e não através de medidas gerais, em vista de prevenir as fraudes e não para bloquear a alta natural de uma mercadoria". Para Francotte, "a regulamentação teria sido relativamente fácil", mas ele não conhece exemplo, para os produtos industriais pelo menos, de "fixação direta dos preços" (Francotte, 1900,v2, 130-141). Portanto, um Estado não-intervencionista.

Nesta interrogação sobre o modernismo ou o primitivismo da economia grega, muitos jogam com as épocas; em geral as opiniões são moduladas e o quadro geral é o de uma modernidade que progride nas épocas mais recentes. É raro ver alguém, como Aymard, pensar que já na época minóica havia uma indústria "atestada" que "gerava um comércio muito intenso"; era preciso até "abastecer a indústria em matérias-primas, muitas vezes desconhecidas na ilha, e também vender seus produtos fora", e vemos "pela primeira vez no mundo antigo, uma vida econômica dominada pelo comércio marítimo" (Aymard, 1953, 218). "Dominada", nada mais nada menos... Sua cegueira modernista o leva a ver uma "expansão comercial" nos mecanismos de imposição e redistribuição dos palácios minóicos e micênicos, por exemplo (Aymard, 1953, 227).

Outros, apesar de modernistas, jogavam melhor com as variáveis, seja Guiraud com a variável cronológica, vendo, na época homérica, no regime patriarcal, um obstáculo ao desenvolvimento da indústria e, ao mesmo tempo, uma divisão do trabalho ainda "na infância" (Guiraud, 1905, 39); ou ainda Jardé, jogando com a variável geográfica, vendo na rusticidade e no despojamento espartanos, menos a obra deliberada de um Licurgo que "a expressão natural de uma economia agrícola e fechada" (Jarde, 1923, 171).

A época arcaica (urbanização, colonização, moeda) é um momento privilegiado para os modernistas. O que provoca reações. Para Francotte, "não se deve exagerar a mudança. Para começar, ela não é geral: uma grande parte das cidades gregas nunca saíram de um regime quase exclusivamente agrícola. Em seguida, lá onde a mudança aconteceu, ela não foi tão profunda quanto poderíamos pensar" (Francotte, 1900, v1, 24-31).

Deixemos de lado a época clássica, sobre a qual se refere a maior parte da análise acima, observando simplesmente que, se ela marca um apogeu econômico em relação aos séculos anteriores, e mesmo para um modernista como Glotz, ela "ainda não conseguiu reunir os homens numa unidade econômica", "não apresenta a eles ainda, nem mesmo sob uma forma puramente material, esta concepção da 'humanidade' que brilhará sobre o mundo helenístico" (Glotz, 1920, 377). Na época helenística, a situação muda; há um "cosmopolitismo", "a diversidade dos Estados não é obstáculo à unidade de civilização, condição de um mercado universal", a divisão do trabalho e a especialização são levadas muito longe,

as associações profissionais tomam um conteúdo econômico, organizando-se em "verdadeiros sindicatos", a circulação monetária se torna "de uma intensidade desconhecida" (Glotz, 1920, 280-289). Segundo Francotte, na época helenística a política "não é idealista; é a política prática conduzida por homens de negócios; é o mundo visto da Bolsa" (Francotte, 1900, v1, 41). Este mundo helenístico é decididamente moderno: há um declínio da escravidão, a técnica "parece na véspera de aplicar em larga escala as descobertas da ciência à indústria", em toda parte, diz Glotz, progride a divisão do trabalho, a iniciativa econômica do Estado e os monopólios, a economia natural recua em toda parte, mesmo no Egito. Mas, justamente, trata-se de um mundo cada vez menos "grego". Segundo Glotz, a indústria encontra condições ideais, mas fora da Grécia propriamente dita. Alexandria conta com "centenas de milhares de operários", enquanto que a Grécia, pobre demais, pouco povoada demais, afastada demais do novo mundo oriental, "agoniza" em conflitos sociais. No oriente, há um "extraordinário desenvolvimento da vida urbana", jamais na história do mundo, excetuando-se na América do século XIX, vê-se surgir do solo tantas cidades de uma vez, e "Alexandria vai substituir por muitos séculos o Pireu, na condição de empório do comércio universal". Alexandria e Rodes são cidades e portos "modernos". Em suma, a época helenística é moderna, mas ela é cada vez menos grega.

Podemos constatar que o vocabulário de análise econômica, utilizado de maneira muitas vezes inocente, leva a confusões e anacronismos. Assim, Aymard fala da existência, em certas cidades ativas, de uma "burguesia" (Aymard, 1953, 298). Aymard é, aliás, um caso interessante. Parece que, em 1953, antes da difusão das idéias de Finley, o "modernismo" tenha avançado posições na França. Assim, ele fala de uma "economia industrial e comercial" que "venceu" em algumas regiões. Mas a força dos argumentos "primitivistas" tinha sido suficientemente importante na primeira metade do século para impor-lhe, através de um jogo de argumentos que se parece com uma gangorra – e que desconcerta o leitor – contra-exemplos em sentido inverso. Ele busca claramente se "cobrir" num debate complicado que já durava várias décadas (Aymard, 1953, 262, 264).

Para os modernistas mais antigos e convictos, como P. Guiraud, o modernismo da economia antiga é devido, em última análise, à imutabilidade do espírito humano: "Os gregos e os romanos tinham no mais alto grau o gosto dos negócios e o espírito de especulação", e isso porque "não se esperou até nossos dias para compreender que a satisfação dos apetites materiais é a primeira necessidade do homem, e que este é o mais poderoso motor da máquina social como da máquina humana" (Guiraud, 1905, 4).

Assim como há uma "burguesia", há também "capitalistas": para Guiraud, eles até se associam em companhias organizadas "sobre o modelo das nossas", numa assimilação total entre o ontem e o hoje (1905) (Guiraud, 1905, 9). Na outra ponta do meio século estudado, Aymard (1953) falará ainda dos "capitalistas romanos" (Aymard, 1953, 322), mas afirma que, na Grécia, "a acumulação capitalista permanece muito moderada" (Aymard, 1953, 334). Francotte mantém a confusão, falando de grandes nobres porprietários de vastos domínios como dos "capitalistas da época" (Francotte, 1922, 48), ou ainda dos "capitalistas" da pequena indústria (Francotte, 1900, v2, 21). Portanto, mesmo um primitivista como Francotte utiliza o termo "capitalista"; mas, na maior parte das vezes, o termo se refere livremente a "possuidor de capitais", na verdade. Mas, segundo Laurent, "os Gregos conhe-

ceram o capitalismo" (Laurent, 1933, 131); mas se trata de uma "prática econômica (moeda difundida, empréstimo a juros, etc.) como nós diríamos, mais que de um "sistema econômico". Mas será necessário esperar por Aymard para ouvirmos claramente que "em nenhuma parte houve 'capitalismo' " (Aymard, 1953, 264); e o uso repetido da palavra provocou durante o todo o período uma grande confusão, que quase sempre agiu no sentido de reforçar as idéias modernistas.

O que torna este debate difícil é que, no século XX, ele já é herdeiro de uma polêmica que vem do século XIX. Muitas vezes os autores buscam se libertar da necessidade de escolher, ainda que optem por uma linha em suas próprias análises. Assim, Glotz resume, já em 1920, as duas posições e diz: "se refletirmos um instante diante desses quadros sucessivos, veremos o quanto são frágeis as teorias emitidas apressadamente acerca da economia dos gregos. Nenhuma resiste à corrente turbulenta da história. Quanto mais elas são peremptórias, mais elas são ruinosas, e seu erro aparece em proporção com seu exclusivismo". Ele não aceita Rodbertus e Bücher, para os quais a economia antiga ficou sempre limitada à casa, e a autarquia familiar só adquiria fora, como complemento, bens em quantidade insignificante"; ele não aceita também "os historiadores que sustentam, como Eduard Meyer e Pöhlmann, que depois de ter ultrapassado o estádio da economia doméstica, os gregos chegaram rápido a uma economia não apenas urbana, mas mundial, e que, por isso mesmo, eles ouviram soar com insistência as reivindicações socialistas do operariado". Ora, para ele, trata-se da visão de "doutrinários alemães" que não enxergam as interferências entre os regimes econômicos" em todas as épocas da história grega (Glotz, 1920, 455-456). Ora, se a economia grega não é, talvez, para Glotz, uma economia moderna no sentido do capitalismo industrial, ela se parece muito com a economia "moderna" da expansão colonial e mercantil européia de antes da revolução industrial (Glotz, 1920).

No outro sentido, o primitivista, Francotte se insurge: "lendo certas descrições de Atenas ou de Corinto, percebemos facilmente que elas foram escritas no século da grande indústria, e acreditaríamos estar vendo Manchester ou Birmingham". Ele critica os exageros acerca "da prodigiosa fortuna econômica", num país (a Grécia) "onde todos viviam do comércio", e insiste sobre "a pequena importância da indústria" na Grécia (Francotte, 1900, v1, 2-7). Ele se pergunta "onde está essa produção em massa (Massen-production), essa produção na fábrica (Fabrik mässig) da qual tantos autores modernos nos falam?" (Francotte, 1900, v1, 158). Ele critica os autores alemães, e só concorda com Bücher (Francotte, 1900, v1, 287).

Os autores positivistas, à imagem de Francotte, fornecem análises muitos longas, muito técnicas, muito ricas em informação, mas surpreendentemente pobres quando se trata de conceitos, de debates históricos sobre a sociedade grega. Vemos o efeito da idéia positivista do saber por acumulação. Compara-se com o "nós" (ou seja, a época dos autores) e julga-se. É interessante ver, por exemplo, Francotte repetir continuamente ao longo de 700 páginas do seu livro sobre a indústria grega que a mesma não se compara com a indústria moderna. Os homens do final do século XIX e do início do século XX eram tão fascinados com o progresso técnico da Europa que eles eram incapazes de relativizar este critério de mensuração.

Herdado, portanto, do século XIX, o debate sobre a natureza da economia grega atinge um máximo de intensidade nos positivistas da primeira metade do século XX. Há modernistas e

primitivistas. Mas, contrariamente ao que nos fez pensar uma bibliografia de inspiração finleyana (que, quanto a ela, no máximo, reconhecia em Bücher, Gernet e Hasebroek alguns predecessores) que se apresentava como uma reação ao modernismo que segundo ela predominava, a cidade grega positivista era já uma cidade mais primitiva que moderna.

Referências bibliográficas e bibliografia complementar

AMPOLO, C. (Org.) *La città antica. Guida storica e critica.*Bari: Laterza, 1980.

AYMARD, A. "Liberté, patrie, factions" *Revue des Études Anciennes,* 49: 321-326, 1947.

_____. *L'Orient et la Grèce antique.* Paris: PUF, 1994 [1953].

BAILEY, C. & FINLEY, M. (Org.). *L'héritage de la Grèce et de Rome.* Paris: Robert Laffont, 1992.

BIARD, A.; BOUREL; D. BRIAN, E. (Org.). *Henri Berr et la culture du XX e siècle. Histoire, science et philosophie.* Actes du Colloque International 24-26 octobre 1994. Paris: Albin Michel, 1997.

CAMERON, A. (Org.). *History as text. The writting of ancient history.* Londres: Duckworth, 1989.

CANFORA, L. "Antiquisants et marxisme", *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 7: 429-436, 1981.

_____. *Ideologias de los estudios clásicos.* Madri: Akal, 1991.

CARCOPINO, J. "Histoire de l'ostracisme athénien". *Mélanges d'Histoire Ancienne, 25.* Paris: Félix Alcan, 1909.

CASSIN, B. (Org.). *Nos Grecs et leurs modernes.* Paris: Seuil, 1992.

CAVAIGNAC, E. *L'économie grecque.* Paris: Plon, 1951.

CLOCHE, P *Les classes, les métiers, le trafic.* Paris: Les Belles Lettres, 1931.

_____. *La démocratie athénienne.* Paris: PUF, 1951.

_____. *Le monde grec aux temps classiques.* Paris: Payot, 1958.

COHEN, R. *La Grèce et l'hellénisation du monde antique.* Paris: PUF, 1939.

CROISET, A. *Les démocraties antiques.* Paris: Flammarion, 1920.

CROISET, M. *La civilisation de la Grèce antique.* Paris: Payot, 1994 [1922].

DI DONATO, R. "La cité de Fustel à Glotz; méthode historique et science sociale" *in "Poikilia" Études offertes à Jean-Pierre Vernant.* Paris: Editions de l'EHESS, 1987, 451-461.

DROIT, R.-P. *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne?* Paris: Le monde Editions, 1991.

FESTUGIERE, A.-J. *Liberté et civilisation chez les Grecs.* Paris: Editions de la revue des jeunes, 1947.

FLACELIERE, R. *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès.* Paris: Hachette, 1959.

FRANCOTTE, H. *L'industrie dans la Grèce ancienne.* New York: Arno Press, 1979, 2 v [Liège: Bibliothèque de la Faculté, 1900-1901].

_____. *La polis greque.* Paris: Paderborn, 1907.

_____. *Histoire politique de la Grèce ancienne.* Bruxelles: A. Dewil, 1922.

GLOTZ, G. *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce.* New York: Arno Press, 1973 [Paris, 1904]

_____. *Le travail dans la Grèce ancienne.* Paris: Felix Alcan, 1920.

_____. *Histoire Grecque.* Paris: PUF, 1948 [1926], 2v.

_____. *La cité grecque.* Paris: Albin Michel, 1988 [1928].

GRIMAL, P. *Les erreurs de la liberté dans l'Antiquité.* Paris: Les Belles Lettres, 1990.

GUIRAUD, P. *Etudes économiques sur l'Antiquité.* Paris: Hachette, 1905.

HARTOG, F. *Le XIXe siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges.* Paris: PUF, 1988.

HATZFELD, J. *Histoire de la Grèce ancienne.* Paris: Payot, 1950 [1926].

ISAAC, J. *Les oligarques.* Paris: Ed. de Minuit, 1945.

JACOB, O. *Les esclaves publicas à Athènes.* New York: Arno Press, 1979 [Paris: Champion, 1928].

JARDE, A. *La Grèce antique et la vie grecque.* Paris: Delagrave, 1996 [1914].

_____. *La formation du peuple grec.* Paris: Albien Michel, 1938 [1923].

_____. *Les céréales dans l'Antiquité grecque. La production.* Paris: De Boccard, 1979 [1925].

LAURENT, J. *Essais d'histoire sociale. La Grèce antique.* Paris: Les Belles Lettres, 1933.

MOMIGLIANO, A. *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne.* Paris: Gallimard, 1983.

PICARD, C. *La vie privée dans la Grèce classique.* Paris: Rieder, 1930.

ROMILLY, J. de. *Problèmes de la démocratie grecque.* Paris: Hermann, 1975.

VERNANT, J.-P. *Entre mythe et politique.* Paris: Seuil, 1996.

VIDAL-NAQUET, P. *La démocratie grecque vue d'ailleurs.* Paris: Flammarion, 1990.

VOGT, J. "La schiavitù antica da Humboldt a oggi" *in* L. SICHIROLLO (Org.), *Schiavitù antica e moderna, problemi, storia, istituzioni.* Nápoles: Guida Editori, 1979, 205-224.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. Manchester ou Tombouctou? L'économie de la "cité grecque" selon la vision des positivistes. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 411-431, 2000/2001.

RESUMÉ: Ce travail a le but d'étudier la vision des historiens "positivistes" de la cité grecque, notamment en matière d'économie. Ainsi, il apparaît que, contrairement à une idée reçue, leur cité grecque soit déjà primitiviste ou plutôt primitiviste. Mais il n'y a pas d'unanimité. Nous essayons de dégager certaines motivations et certains conditionnements dans leurs choix. Ce texte est

une partie d'un ensemble de travaux sur les "cités grecques" du XX e siècle. Il a été écrit avec l'appui de la CAPES (Ministère de l'Education du Brésil).

MOTS-CLÉS: Cité grecque; historiographie; positivisme; histoire grecque; pensée française.

RESENHAS

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2000. 308 p. (apoio: FAPESP).

Finalmente temos em mãos um livro que traz um estudo completo e esclarecedor sobre a obra de Aristófanes, o maior comediógrafo grego da antigüidade. Somente onze das mais de quarenta peças por ele escritas chegaram aos nossos dias. Assim mesmo, a leitura dessas comédias sempre foi superficial em nosso meio, ou se limitou ao estudo de uma peça em particular ou de um aspecto mais restrito na obra completa. Até mesmo, dentre os estudos que temos em outras línguas, poucos atingem a profundidade da leitura de Aristófanes que faz Adriane da Silva Duarte nesse seu trabalho. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes* – originalmente apresentada como tese de Doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1998 – tem como objetivo "estudar a parábase e sua evolução, formal e temática, nas peças de Aristófanes bem como os motivos que levaram ao seu desaparecimento no final do séc. V a.C.", na explicação da própria autora (p.13). A parábase é o núcleo temático das peças, em que os temas são rediscutidos sob o ponto de vista do coro e do poeta. "Constitui, portanto, um ponto de encontro entre ele, o coro e os espectadores, aos quais se dirige"(p. 13). A parábase (do verbo *parabaíno*, "avançar") é um interlúdio coral, localizado no meio da peça, que, de qualquer maneira, quebrava a ilusão dramática, pois o coro, nesse momento, despedia-se dos atores, que saíam de cena, e retirava a máscara típica de sua caracterização, para, então, dirigir-se diretamente ao público e falar em nome do poeta, admoestando os cidadãos, elogiando-se a si mesmo e a sua obra e pedindo, enfim, o primeiro prêmio no concurso teatral cômico.

Muitos estudiosos simplesmente ignoram a parábase ou a tratam apenas como um intervalo que representa o tempo decorrido para a exibição das conseqüências das ações da primeira parte da peça. O trabalho, que nos traz a professora Adriane, resgata, sem dúvida, o grande valor da parábase para o entendimento real da mensagem do poeta, que trabalha sob diversas máscaras, mas que, na parábase, promove uma harmonia dessas mesmas vozes.

A autora faz, na introdução, todo o esboço de seu trabalho, expondo o método utilizado no estudo das peças dentro da coerência temática, da semelhança das parábases, não perdendo, contudo, a ordem cronológica em que foram encenadas. Assim, ela elaborou seis capítulos com a seguinte divisão: o primeiro, "Eu falo, tu ouves, ele escreve: uma introdução à parábase aristofânica", é de natureza introdutória; nele há, além da apresentação do tema e do *corpus* estudado, a definição do objeto, incluindo ainda uma revisão crítica da bibliografia específica, que estabelece afinidades e particularidades entre sua abordagem e as anteriores a ela. No segundo capítulo, "Um mestre dos disfarces: o poeta-personagem em *Os acarnenses*", Adriane afirma que, embora as primeiras peças apresentem parábases semelhantes na estrutura e no tema, ela considerou conveniente analisar *Os acarnenses* (425 a.C.) de forma isolada, por seu caráter inaugural a tornar modelar para o tratamento das demais e o seu estudo requerer explicações de ordem metodológica. O terceiro capítulo, "A voz do dono", é onde são apresentadas as comédias *Os cavaleiros* (424 a.C.), *As vespas* (422 a.C.) e *A paz* (421 a.C.). Nessas peças há uma uniformidade, identificando-se o poeta-personagem que fala através do corifeu. O comediógrafo é o criador dessa figura do poeta sábio, conselheiro da cidade, o que parece

ser uma herança da poesia lírica. O quarto capítulo, "O poeta perdido entre nuvens e aves", estuda, exatamente, *As nuvens* e *As aves* (414 a.C.). Embora a representação de *As nuvens* date de 423 a.C. (entre *Os cavaleiros* e *As vespas*), a sua parábase foi revisada pelo comediógrafo e pode ser datada entre os anos de 420 e 417 a.C. Nessa fase, há os primeiros indícios de crise na voz autoral. Os anapestos (parte principal da parábase) de *As nuvens* é totalmente na primeira pessoa do singular, dando maior voz ao poeta, como numa despedida dessa voz, enquanto que, em *As aves*, essa mesma voz desaparece, sendo então apenas a voz do coro de pássaros que se ouve. A autora explica que a autoridade do poeta como conselheiro "está abalada pela emergência de novos sábios na cidade, como os filósofos, por exemplo, e pela disseminação da escrita, responsável por alterações no processo de composição" (p.10). Ela nos adverte, no entanto, que essa mudança favorece muito a coesão estrutural do enredo, atenuando a ruptura da ilusão dramática e dando maior articulação entre as diversas seções das peças. No quinto capítulo, "O dono da voz", as peças em destaque são: *Lisístrata* (411 a.C.), *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (411 a.C.) e *As rãs* (405 a.C.). A autora discute o impacto causado pela supressão da voz autoral sobre a parábase, que antes tinha uma estrutura formal uniforme, e passa, agora, por um período experimental, adotando um tom agonístico ou o desmembramento dos anapestos (longa passagem recitada somente pelo corifeu, que emprega, de preferência, mas não exclusivamente, o tetrâmetro anapéstico – pé formado de duas sílabas breves e uma longa, v. p. 35) e da sizígia epirremática ("estrutura em que se alternam passagens cantadas e recitadas, simetricamente duplicadas" p. 35). Há, assim, o fortalecimento da caracterização coral, integrando mais a parábase ao enredo da peça e atenuando a suspensão da ação dramática, também na redução da sua duração. Nenhuma dessas peças apresenta parábase completa ou uma segunda parábase, como ocorria até *As aves*. No sexto e último capítulo, "Concerto afônico", destacam-se as peças *Assembléia de mulheres* (392 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.). Há, nessa fase, o desaparecimento da parábase, pois já se faz a transição para a comédia intermediária. Há também o incremento do diálogo em detrimento da lírica coral, uniformização da linguagem e concentração no universo doméstico. Nesse capítulo, investigam-se os fatores que calaram a voz do coro e que, assim, foram determinantes para o fim da parábase. A autora cita, dentre esses fatores, os seguintes: o crescimento de um mercado internacional para o drama ático, a influência da tragédia de Eurípides e Agatão na consolidação de novos padrões estéticos e, talvez, o reflexo de uma certa apatia dos cidadãos numa Atenas não mais gloriosa como no passado.

O trabalho se completa com as traduções das parábases de Aristófanes, das quais apenas a de *As rãs* não foi feita por Adriane, acrescidas de notas esclarecedoras com referência a personalidades ou fatos da história de Atenas. Nota-se que a preocupação didática da autora é de permitir aos leitores uma análise mais completa da parábase aristofânica. Ao ler essa obra da professora Adriane tem-se a impressão de se estar na sala de aula ouvindo suas explicações sempre muito claras e precisas. Esse livro torna-se fundamental para qualquer um que tenha interesse em compreender adequadamente Aristófanes.

ANA MARIA CÉSAR POMPEU
Curso de Letras, Centro
de Humanidades
Universidade Federal do Ceará

AROLA, Raimon *Los amores de los dioses. Mitologia y alquimia.* Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1999. 179 p.

Este título sedutor se refere a um livro, dividido em quatro capítulos, como segue: "Mitos de la unión del cielo y de la tierra"; "Los amores de los dioses según Perino y Rosso"; "Los amores de los dioses según Bonasone" e "Dioses y diosas según Rosso".

Na ausência de uma introdução, o primeiro capítulo – o mais extenso e denso em informações – tem a função de apresentar o livro. Ele relata e interpreta a vida amorosa das divindades baseado em uma série de gravuras de Gian Giacomo Caraglio (Verona 1500 – Cracovia 1565), elaboradas a partir de modelos dos mestres italianos Rosso Fiorentino (Florença 1494 – Paris 1540) e Perino del Vaga (Florença 1501 – Roma 1547).

Além das gravuras de Caraglio, o livro divulga trabalhos criados por Giulio Bonasone, um contemporâneo dos artistas citados e, como eles, influenciado pelo Maneirismo. Levados por essa tendência, tais artistas questionam as certezas advindas da maneira tradicional de trabalhar com a arte, desde a coerência sobre os modos de idealização até a sua realização na obra. Com os maneiristas, a arte deixa de ser a representação visível de uma revelação; ela torna-se, ao contrário, um problema em si.

O capítulo inicial tem seis subdivisões. Na primeira, Arola configura um contexto específico para os princípios do século XVI e atribui à mitologia pagã um papel excepcional porque ela se incorpora aos repertórios iconográficos dos artistas. Ele identifica nessa característica e na difusão das façanhas dos deuses e dos heróis antigos, pelas pinturas ou gravuras, mais do que finalidades de cunho artístico, erudito ou enciclopédico. Ele afirma que tais práticas têm o objetivo de ensinar aos homens os caminhos que conduzem à manifestação mais profunda do espírito humano.

Dito isso, o autor sugere uma distinção entre *ciência* do mito e *experiência* do mito, especialmente no caso da cultura renascentista. Naquela época, explica Arola, artistas e filósofos se imiscuem pessoalmente nas interpretações morais e filosóficas dos mitos e, desse modo, organizam o seu saber. Por tais razões, continua o autor, durante o Renascimento as fábulas greco-romanas são continuamente relacionadas com a doutrina da revelação cristã, a cabala judia, a mítica islâmica, a filosofia platônica, o hermetismo e outras fontes tradicionais, com todas as suas derivações, entre elas, sobretudo, a alquimia.Assim, essa confluência de conhecimentos permite aos humanistas, através de suas recriações, a *experiência* do mito, ao explicar, de forma alegórica, a união entre o homem e o sagrado. Tais reflexões conduzem Arola à exposição da idéia, que ele desenvolve, a partir da leitura de Giovanni Boccacio, de que o mito para os humanistas, pela interpretação dos seus sentidos mais profundos, passa de fonte de inspiração artística para meio de renovação de crenças.

Ao longo do capítulo, Arola discorre sobre o problema de interpretação dos mitos, cujos diferentes sentidos podem ser estruturados em quatro níveis: *desde el más exterior, el literal, que narra un acontecimiento, hasta el más profundo, donde se esconde el misterio de Dios y su luminosa verdad* (p.14). Segundo o autor, através dos sentidos medulares do mito – as alegorias, próximas da teologia –, o homem pode vincular-se ao Criador. Arola se refere ainda, aos vínculos possíveis entre mitologia e alquimia. A partir dessa perspectiva, ele conclui: *parece que los*

amores de los dioses se refieren a distintas formas de explicar la reunión simbólica del cielo y de la tierra (p.26).

Arola dedica um subcapítulo, o quarto, para o estudo de Júpiter, citando uma plêiade de autores que valorizam o deus grego como *fuego generador de la energía universal y la inteligencia primordial* (p.33). No quinto subcapítulo, Arola reflete sobre a origem da força unitiva do amor e conclui que este sentimento nos deuses *no es un fin por sí mismo, sino que el medio para que se realice [...] la union de las partes separadas por la ruptura de la unidad entre el hombre y su creador* (p.33). Para finalizar essa parte, Arola reflete sobre o tema "El hijo de los dioses" e afirma: *De la reunión del cielo y la tierra se genera el principio de un nuevo ser, por medio del cual la creación divina alcanza su culminación y su reposo. Por esto los alquimistas comparan el proceso que se debe seguir para obtención de la piedra filosofal com la gestación y el nacimiento de un hijo* (p.39).

O segundo capítulo tem sessenta e nove páginas. Apresenta quinze gravuras de Gian Giacomo Caraglio, realizadas em Roma, em torno de 1530, tendo como modelos principais os desenhos de Perino del Vaga. Elas são concebidas como um conjunto unitário com o nome de *Amori degli dei* e mostram os deuses em relacionamentos amorosos. As gravuras são acompanhadas por epigramas, de autor desconhecido, que explicam as cenas. Segundo Arola, os *Amori degli dei* foram muito populares na época. Da série original, composta por 21 gravuras, restam apenas 15, analisadas nesse livro, como segue: Vênus e o Amor; Júpiter e Io; Júpiter e Antíope; Plutão e Prosérpina; Netuno e Dóride; Marte e Vênus; Apolo e Dafne; Mercúrio e Herse; Baco e Erígone; Hércules e Dejanira; Vulcano e Ceres; Cupido e Psiquê; Vertumno y Pomona; Jano e sua amante; Saturno e Fílira.

No capítulo III, Arola apresenta uma nova série de gravuras, da autoria de Giulio Bonasone, artista bolonhês, muito prolífero, que chega a Roma em 1531. Bonasone, segundo explica o autor, sofre forte influência de Giacomo Caraglio, perceptível nas quinze gravuras sobre os mitos relativos aos amores dos deuses que analisa: Júpiter e Leda; Júpiter e Dânae; Júpiter e Io; o ciclo de Baco; Ixíon y Juno; Netuno e Melanto; Plutão e Prosérpina; Marte e Vênus; Adonis e Vênus; Apolo e Dafne; Júpiter e Ganimedes. Para Arola, tais gravuras carecem da beleza e da qualidade técnica das gravuras de Caraglio, realizadas a partir dos desenhos de Perino e Rosso. Entretanto, Arola julga essa apresentação e análise indispensáveis para a formação de uma idéia global do significado dos amores dos deuses.

Ao longo do capítulo IV, que tem o papel de conclusão do livro, Arola explica que os sábios do Renascimento desejam ativar o sentido de culto antigo, junto a recuperação dos mitos, razão pela qual os matrimônios divinos se tornam *entidades de culto*. Também apresenta e analisa dez gravuras de Gian Giacomo Caraglio, a partir dos desenhos de deusas e deuses, feitos por Rosso Fiorentino. Trata-se das imagens de dez casais divinos, como se fossem estátuas antigas destinadas a objetos de culto: Saturno e Ops; Júpiter e Juno; Netuno e Tétis; Plutão e Prosérpina; Marte e Vênus; Apolo e Diana; Mercúrio e Ceres; Hércules e Hebe; Baco e Ariadna; Vulcano e Palas Atenea. Arola explica que essas imagens são possíveis atualmente graças aos desenhos preparatórios que se conservam de Rosso. Eles permitem notar que o gravador segue fielmente os modelos do artista florentino. As gravuras, concebidas como um conjunto unitário e próprio, são muito populares, à guisa de manual iconográfico para pintores, escultores contemporâneos e posteriores.

A rigor, este livro pode sofrer severas críticas de cunho teórico e metodológico, mas a leitura, mesmo assim, é prazerosa porque evoca aspectos fascinantes dos envolvimentos amorosos entre os deuses e deles com os homens. O livro também possui a qualidade de assinalar à consciência humana, magistralmente expressa pelos artistas do Maneirismo, o lado não-finito da existência não apenas na arte, mas do humano estendido para o divino.

MARGARET M. BAKOS
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GOLDHIL, S. & OSBORNE, R. *Performance Culture and Athenian Democracy.* Cambridge: Cambridge University Press,1999. 410 p.

Los diferentes ensayos que contiene este volumen, se nuclean en torno a una temática común: la noción de *performance* en la cultura ateniense, su importancia y sus distintas modalidades en la práctica e ideología de la democracia en la época clásica.

La comprensión de esta cultura *performática* permite, según la óptica de los autores que integran esta obra, explorar las distintas interconexiones de todas las áreas de la sociedad ateniense. Cuatro términos – a juicio de S. Goldhill – operan como ejes articuladores de este espacio intelectual: *agón*, *epideixis*, *schema* y *theoria*. En tanto el primero de ellos une las diferentes áreas de exhibición pública de los ciudadanos (no olvidemos que la sociedad griega es naturalmente agonística), la *epideixis* – término marcadamente intelectual – está profundamente ligado a la retórica y a sus modos argumentativos.

Schema , según Goldhill, constituye mucho más que una forma o una estructura : es un modelo a imitar y a desarrollar. Así comprendida, resulta una expresión fundamental para el desarrollo de la *epideixis* en el agonístico mundo de la *polis*. Finalmente, *theoria*, es un término de vasta significación que cubre cada uno de los aspectos de la dinámica de la vida política ateniense.

Estos cuatro términos muestran pues, la complejidad del discurso público, su construcción, su articulación y el modo particular en que es reflejado.

De acuerdo con estos parámetros, la obra se estructura en cuatro secciones. En la primera de ellas, "The performance of drama", Oliver Taplin en su artículo "Spreading the word through performance", analiza la tragedia en el marco de los festivales, considerándola no sólo uno de los centros más importantes de la cultura ateniense, sino un género que trasciende los límites de la *polis*, y por esto mismo, internacional. Peter Wilson en "The *aulos* in Athens", estudia el lugar del *aulos*, instrumento por excelencia de la tragedia y explora los rasgos culturales (la educación y la mitología) que lo envuelven.

La primera parte se completa con el ensayo de Edith Hall, "Actor'song in tragedy", quien analiza cuándo y por qué los actores cantan, concluyendo que el canto y la métrica no constituyen formas separadas de la sociología de la tragedia, y, en consecuencia, lo que es relevante para ésta, lo es para la sociología de la *polis*.

La segunda parte "The drama of performance" se abre con un estudio de C. Calame, "Performative aspects of the coral voice in Greek tragedy: civic identidy in performance", en el que este autor vuelve a

considerar exhaustivamente una temática que constituye el centro de su atención: el coro griego, el rol que asumen sus miembros en el espacio teatral y la figura no menos compleja del espectador. Pat Easterling, en tanto, en su trabajo "Actors and voices: reading between the lines in Aeschines and Demosthenes", indaga la voz del orador (y la del actor como orador) analizando las posibles relaciones entre ellos y la forma en que se definen los valores sociales.

Froma Zeitlin, por último, ofrece al lector una reinterpretación de la comedia antigua. En "Aristophanes: the performance of utopia in the *Ecclesiazousae*", la autora investiga cómo la *performance* cómica se ajusta a la imagen ideal de la sociedad de la época.

La tercera parte, "Rhetoric and performance", se integra con los trabajos de Jon Hesk, A. Ford y S. von Reden y S. Goldhill. El pimero de ellos en "The rhetoric of antirhetoric in Athenian oratory",analiza los límites y las prácticas del engaño, considerándolo, junto con la persuasión, como las dos formas que integran la vida de la democracia. Su análisis de la retórica de las cortes ofrece interesantes aspectos: la demostración de construcciones estratégicas , los peligros y las ambiguedades del *logos*.

Andrew Ford en "Reading Homer from the rostrum: poems and laws in Aeschines'*Again Trimarchus*" demuestra cómo el mundo de la épica integra el debate público, ilustrando su hipótesis mediante la comparación de estrategias por las cuales Esquines usa a Homero y a otros poetas, para representarse a sí mismo y a su oponente ante la audiencia de jueces. Finalmente, los últimos autores que integran esta sección, ofrecen en "Plato and the performance of dialogue" un novedoso enfoque que revela las tensiones entre argumento y *performance* y las implicancias intelectuales y políticas de este modo de articulación.

La cuarta y última parte de este volumen focaliza su atención en otro aspecto vital de la vida cultural ateniense: el ritual. Con la denominación "Ritual and state: visuality and the performance of citizenship", esta sección abarca los estudios de Athena Kavoulaki, Michael Jamesom, Robin Osborne y F. Lissarrague. El primero de ellos, "Processional performance and the democratic polis", analiza el rol de la procesión en la ciudad y en el drama ateniense; el segundo ensayo "The spectacular and the obscure in Athenian religion", se aboca al estudio del ritual (palabras y actos) como parte esencial del sacrificio animal de la religión griega; "Inscribing performance", y "Publicity and performance: *kalos* inscriptions in Attic vase-painting", completando este enfoque, analizan el modo en que ciudadanos y estado decoraban la ciudad con inscripciones recordando votos, honores, decisiones, victorias. F. Lissarrague indaga el significado de la publicidad y la importancia del *symposium* como especial contexto para la formación y circulación de los valores sociales.

La obra resulta de sumo interés no sólo por su carácter interdisciplinario, su excelente estructura y su cohesión temática, sino – y quizá sea esto lo más importante – por los enfoques novedosos, exhaustivos y enriquecedores de los críticos comprometidos en este volumen. A esto se suma, además, una extensa bibliografía, imágenes, un índice general de autores y obras y otro similar de los términos más relevantes de los estudios citados.

VIVIANA GASTALDI
Universidad Nacional del Sur
Bahia Blanca. Argentina

HINGLEY, Richard. *Roman Officers and English Gentlemen. The Imperial Origins of Roman Archaeology.* Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000, 224p. ISBN 0415235804.

Richard Hingley, professor de Arqueologia romana da Universidade de Durham, na Inglaterra, notabilizou-se, no campo da Arqueologia romana, com a publicação, em 1989, de um original estudo do assentamento rural na Bretanha romana (*Rural Settlement in Roman Britain*). Frente ao predomínio das análises das cidades antigas, Hingley propunha um deslocamento da atenção dos estudiosos para o espaço em que vivia a maioria da população, atitude que, na Arqueologia Clássica brasileira, seria tomada, na década seguinte, por André Leonardo Chevitarese (*O Espaço Rural na Pólis Grega, O caso ateniense no período clássico*, Rio de Janeiro, Fábrica de Livros, 2001) e Norberto Luiz Guarinello (*Classica* 7/8, 1994/1995, p. 271-284). Naquela obra pioneira, que seria seguida de outros estudos sobre a temática rural, Hingley já mostrava como a compreensão do espaço rural antigo dependeu, em diferentes momentos, da construção historiográfica que, por sua parte, derivava de precisos engajamentos sociais e políticos dos estudiosos da Antigüidade. Cada vez se tornava mais claro, para Hingley como para muitos outros arqueólogos, que uma História social da própria Arqueologia fazia parte da própria faina arqueológica (cf. Thomas Patterson, *opera permulta*). A constituição dos objetos de pesquisa realizou-se no entrelaçar-se de interesses políticos e sociais de suas épocas e a desconstrução dos discursos historiográficos e a compreensão dos envolvimentos políticos dos acadêmicos tornaram-se procedimentos essenciais.

É neste contexto que pode ser entendido este volume, uma verdadeira história social da Arqueologia britânica voltada para a Bretanha romana. O autor mostra como um 'discurso imperial', surgido no bojo do avanço imperialista inglês, forjou uma romanidade e um conceito de 'romanização' que pudessem servir de modelo para o Império Britânico e sua administração do mundo. Particular atenção é dada à invenção, no início do século XX, da noção mesma de 'romanização', definida como o processo pelo qual o bretão incivilizado (ou o europeu) atingiu a civilização, processo esse que nada mais era do que um espelho da 'europeização' do mundo, em curso nesse período, segundo a ótica imperial. Mommsen criara, em 1886, o termo *Romanieserung,* transposto para Romanização por Haverfield. Os historiadores e arqueólogos clássicos desempenharam papel importante na criação desse discurso imperial e o estudo das línguas e literaturas grega e latina, por parte das elites imperiais, fazia parte central na formação de uma *Weltanschauung* imperial, com o resultado que os administradores deviam ser, antes de mais nada, bons conhecedores do mundo antigo, antes que das ciências naturais ou econômicas.

Os administradores civis e militares ingleses colocavam-se como em situação análoga à dos conquistadores romanos. Hingley dedica grande atenção ao arqueólogo Francis Haverfield, estudioso que, no início do século XX, viria a desenvolver a noção de 'romanização'. O autor começa por mencionar a importância da educação popular, presente em livros didáticos do final do século XIX e do início do XX, nas interpretações que os futuros acadêmicos teriam da relação entre romanos e bretões, ao apresentar uns como civilizados e os outros como bárbaros que só tinham a aprender, ao dei-

xarem seus costumes e adotarem os *mores* romanos. Em seguida, Hingley historia os avatares da construção de uma identidade inglesa, ao mostrar que uma identidade teutônica, dominante antes da expansão imperialista do final do século XIX, foi substituída pela comparação da missão romana e britânica de civilização do mundo. Outro aspecto tratado por Hingley refere-se ao tratamento dado aos antigos heróis da resistência celta aos romanos, como Boudica ou Boadicea, Caratacus, encarados como precursores de uma mescla racial que grandes benefícios traria tanto aos romanos antigos, como aos britânicos. A tocha da civilização teria passado do Império Romano àquele britânico, como fica claro no discurso entreguerras do arqueólogo, filósofo e historiador, Robin G. Collinwood, segundo o qual "até hoje o caráter inglês mistura o amor ordeiro dos romanos pelo bom governo com a autoconfiança dos navegantes saxões".

A parte central do livro está dedicada ao estudo detalhado do desenvolvimento do conceito de romanização. Tal como formulado por Haverfield, é um conceito teleológico que considera ter havido uma transição simplista e direcionada do indígena ao romano, evoluindo do primitivo para o civilizado. "No final, os bretões, em geral, adotaram a língua e a civilização romanas e, em nossa ilha, a diferença entre 'romano' e 'provincial' praticamente desapareceu", nas palavras de Haverfield em 1906. A cultura romana, eclipsada nas ilhas britânicas na Alta Idade Média, teria retornado no Renascimento. Os sucessores de Haverfield, a partir da década de 1930, continuaram a se utilizar desses conceitos, ainda que já com Collinwood apareça a figura dos incultos habitantes das aldeias, impérvios à romanização prevalecente nas cidades. Rivet, no pós-Guerra, viria a mostrar como a pesquisa arqueológica continuava a privilegiar os vestígios 'romanos', como as *uillae*. Whittaker, já em fins do século XX (1997), considerava que a romanização ocorria por osmose. Hingley demonstra, por meio de um levantamento de sítios arqueológicos de época romana escavados, que de 1920 a 1965 sempre prevaleceram os estudos de sítios militares, cidades grandes, *uillae* ou cidades pequenas, com apenas 4% a 10% de outros sítios. Nas últimas décadas, o percentual desses outros sítios aumentou até 23% no período entre 1991 e 1995, ainda que os sítios militares continuem a prevalecer, com 36%. Criaram-se, portanto, dados arqueológicos enviesados, se considerarmos que, em levantamentos, calcula-se que, no campo, 15% dos sítios são *uillae*, com 85% de outros sítios.

O livro de Hingley representa parte de uma crescente preocupação, por parte dos estudiosos da Antigüidade, com o estudo da história social da própria disciplina. A desconstrução dos discursos permite que se mostrem como se formaram conceitos e como esses, em grande medida, moldaram a própria coleta, apresentação e estudos dos dados empíricos. A História da ciência apresenta-se ligada, de forma umbilical, à História contemporânea, pois são os interesses da época em que vivem os pesquisadores, em última instância, que levam à criação, divulgação e ao êxito de conceitos interpretativos. O imperialismo e o colonialismo modernos explicam, assim, em grande parte as feições dos estudos sobre o mundo antigo e o volume de Hingley demonstra como perscrutar os meandros dos conceitos modernos constitui importante meio para entender as sociedades antigas.

PEDRO PAULO A. FUNARI
Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas

Classica (Revista Brasileira de Estudos Clássicos) – Normas Editoriais

Objetivos

Classica é uma publicação anual de caráter cultural e científico da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, destinada à divulgação de trabalhos originais concernentes a todos os aspectos das culturas da Antigüidade clássica e de outras culturas com elas relacionadas. A critério do Conselho Editorial, poderão excepcionalmente, em vista de sua reconhecida relevância, ser publicados em *Classica* trabalhos já anteriormente divulgados por meio de outros veículos de informação.

Constituição

Classica publica trabalhos nas seguintes modalidades:

I – *Artigos*, compreendendo resultados novos e consolidados de pesquisas ou revisão crítica sobre aspectos da Antigüidade, apresentados de modo abrangente e discutidos nas suas implicações, com o máximo de 20 páginas.

II – *Comunicações e notas*, compreendendo apresentação de resultados parciais de pesquisas em estudos clássicos, sua discussão e análise, com o máximo de 6 páginas.

III – *Instrumentos de pesquisa*, compreendendo a apresentação dos instrumentos de trabalho disponíveis na área de estudos clássicos: repertório de documentação bibliográfica, textual e material; informações sobre utilização de novos processos de registro de dados; problemas de estabelecimento crítico da documentação, com o máximo de 15 páginas.

IV – *Crônicas*, compreendendo apresentação crítica ou analítica de fatos ou eventos relevantes no campo dos estudos clássicos, com o máximo de 3 páginas.

V – *Ensaios bibliográficos*, compreendendo análise de conjunto de obras de um mesmo autor ou versando sobre um mesmo tema, com o máximo de 15 páginas.

VI – *Resenhas críticas*, compreendendo análise de obras recentes, publicada há menos de cinco anos, com o máximo de 3 páginas.

VII – *Notícias bibliográficas*, compreendendo análise crítica sucinta de obras recém-publicadas, com o máximo de 2 páginas.

Instruções aos autores

Classica publica trabalhos em português, espanhol, italiano, francês e inglês.

A publicação dos trabalhos está condicionada a pareceres do Conselho Editorial.

Os originais devem ser encaminhados ao secretário do Conselho Editorial da SBEC em disquete e em três vias impressas, na sua forma definitiva, revisados, sem rasuras ou correções, digitados em formato A4, em programa *Winword* 6.0/95, com margem de 2 cm, sem formatação especial (tal como tabulação, colunas, numeração de páginas, separação de sílabas hifenizada), em espaço simples (sem linhas ou espaços ociosos), em fonte Times New Roman 12 (Sgreek ou Greek para caracteres gregos), obedecendo às seguintes normas da ABNT:

♦ O cabeçalho dos artigos, das comunicações e notas, dos instrumentos de pesquisa, crônicas e ensaios bibliográficos deve ser colocado no alto da primeira página, compreendendo o título do trabalho e o subtítulo, se for o caso, centrados e em letras minúsculas, seguidas do nome do autor (ou autores), em maiúsculas, e do nome da instituição a que ele se vincula, em minúsculas, alinhados à direita. O cabeçalho das resenhas críticas e notícias bibliográficas consiste na indicação bibliográfica completa da(s) obra(s) resenhada(s) ou noticiada(s), dele devendo constar sobrenome(s) e nome(s) do(s) autor(es) da obra, título da obra (e subtítulo, se for o caso), local de publicação, editora, data e número de páginas. O nome do autor da resenha ou da notícia, bem como da instituição a que se vincula, deve figurar no fim do texto, alinhado à direita.

♦ Os artigos devem apresentar dois resumos de até 200 palavras, um em português e outro em inglês ou francês, seguidos de pelo menos cinco palavras-chave. O resumo em português deve preceder o texto e o resumo em língua estrangeira, antecedido do título do artigo, também em língua estrangeira, deve vir no final do texto, após as referências bibliográficas.

♦ As citações no corpo do texto seguem as regras gerais da ABNT, devendo ser indicadas entre parênteses, pelo sistema autor/ data/ página. Exemplos: "... na épica, diz H. A. Havelock (Havelock, 1978, p. 192), a ação prevalece..."; "Ora, segundo Levi-Strauss (Lévi-Strauss, 1959, p. 56), é com o advento da filosofia..."

♦ As notas de rodapé, numeradas em algarismos arábicos seqüenciais, devem ser reservadas **exclusivamente** para comentários sobre aspectos particulares do texto ou da bibliografia, devendo as citações e indicações bibliográficas nelas contidas obedecer aos mesmos critérios utilizados nas citações no corpo do texto.

♦ As ilustrações (tabelas, gráficos, lâminas, fotografias etc.) devem ser numeradas com algarismos arábicos, na ordem em que serão inseridas no texto ou que aparecerão no fim do texto, e acompanhadas das respectivas legendas.

♦ Agradecimentos, menções a agências de fomento e outros informes devem ser relacionados brevemente, após as referências bibliográficas.

♦ As referências bibliográficas devem ser colocadas após o texto (antes do resumo em língua estrangeira), em ordem alfabética, conforme os seguintes exemplos:

Livros em geral:

Com um único autor:

REEVE, C. D. C. *Philosopher kings: the argument of Plato's Republic*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Com até três autores:

KLIBANSKY, R.; PANOFSKI, E.; SAXI, F. *Saturn and melancoly*. London, New York: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1964.

Com mais de três autores:

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. de A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1970.

Livros traduzidos:

MOMIGLIANO, A. *Os limites da helenização*. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

Livros de responsabilidade de entidades coletivas (entrada pelo título):

THE ANCIENT CAMBRIDGE HISTORY. Cambridge: Cambridge University Press, 1954. 3v.

Publicações consideradas em parte:

Partes de publicações avulsas, sem título:

THIRD INTERNATIONAL PHILOSOPHY SYMPOSIUM: PLATO'S AND ARISTOTLE'S CONCEPTION OF JUSTICE IN RELATION TO MODERN AND CONTEMPORARY THEORIES OF JUSTICE. Atenas, Philosophical Society, 1987. p. 55-59.

Partes de publicações avulsas, com título:

VLASOS, Gregory. Elenchus and mathematics. In: _____. *Socrates: ironist and moral philosopher*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991. Cap. 4, p. 107-31.

GUTHRIE, W. K. C. Plato's "unwritten" metaphysics. In: _____. *A history of Greek philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. V. 5, cap. 7, p. 418-48.

KAHN, Charles. H. Did Plato write Socratic dialogues? In: BENSON, H.. *Essays on the philosophy of Socrates*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. p. 35-52.

Publicações periódicas e seriadas:

Consideradas no todo:

PHRONESIS, a journal for ancient philosophy. Assen, Van Gorcum, 1984.

LES ÉTUDES PHILOSOPHIQUES. Pensée juive et philosophique. Bordeaux, v. 2, n. 2, avr-juin, 1984.

Artigos de periódicos:

HOURANI, Georges F. Thrasymachus' definitions of justice in Plato's *Republic*. *Phronesis*. Assen, v. 7. p. 110-20, 1962.

Classica (Revista Brasileira de Estudos Clássicos) – Editorial Policies

Aims

Classica is a cultural and scientific journal, published by the Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, aiming at publishing original papers relating to all classical antiquity subjects, including other ancient cultures. Under special circumstances the Editorial Committee may accept published papers of outstanding character.

Constitution

Classica publishes papers under the following categories:

I – *Research papers*, including new and accepted research results relating to the Ancient World. These results should be broad in scope and discussed in character, no more than 20 pages long.

II – *Reports and notes*, including partial research results, with discussion and analysis, no more than 6 pages long.

III – *Research aids*, including the publication and discussion of research aids such as bibliographic documentation, written or archaeological, the use of new data treatments, the critical study of documents, no more than 20 pages long.

IV – *Classical events*, including the critical and analytical report of important events relating to the classical studies, no more than 3 pages long.

V – *Bibliographical assays*, including the review of books written by a single order of different books on the same object, no more than 15 pages long.

VI – *Critical reviews*, including the analysis of recent books published in the last five years, no more than 3 pages long.

VII – *Bibliographical news*, including the critical but brief analysis of recently published books, no more than 2 pages long.

Instructions for authors

Classica publishes papers written in Portuguese, Spanish, French, Italian or English language.

The manuscripts are submitted to the Editorial Committee and must be sent to the secretary of the Editorial Committee in diskette and three written copies ready to be published

typed in Winword 6.0/95 program, A4 format, without any other special format, font Times New Roman 12 (Sgreek or Greek for greek words), single space, obeying the following rules:

♦ The article title must be typed of the top of the first page followed by the author's name and institution.

♦ The articles must have two abstracts, not exceeding 200 words in length each, one in Portuguese and other in English or French. The Portuguese abstract must be placed before the main text and the foreign language one must be placed of the end of it. Following each abstract there must be some keywords.

♦ In-text references quotations of papers, reports etc. must follow the international rules, that is name of author, publication date and the page in parentheses. Examples: "... na épica, diz H. A. Havelock (Havelock, 1978, p. 192), a ação prevalece..."; "Ora, segundo Levi-Strauss (Lévi-Strauss, 1959, p. 56), é com o advento da filosofia..."

♦ The notes should deal only with very specific remarks on the texts or on the bibliography in numerical order.

♦ The figures (tables, graphs, photographs, etc.) must be numbered as they appear in the text with their captions. In the main text, there must be the indication in parentheses of the figures.

♦ Acknowledgements and other data must be placed at the end of references.

♦ The bibliographical references must be placed at the end of the text (before the second abstract) in alphabetical order.

Books in general:

Only one author:

REEVE, C. D. C. *Philosopher kings: the argument of Plato's Republic*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Two or three authors:

KLIBANSKY, R.; PANOFSKI, E.; SAXI, F. *Saturn and melancoly*. London, New York: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1964.

More than three authors:

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. de A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1970.

Translated books:

MOMIGLIANO, A. *Os limites da helenização*. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

Collective works quoted by their titles:

THE ANCIENT CAMBRIDGE HISTORY. Cambridge: Cambridge University Press, 1954. 3v.

Papers published in journals or books:

Papers in untitled publications:

THIRD INTERNATIONAL PHILOSOPHY SYMPOSIUM: PLATO'S AND ARISTOTLE'S CONCEPTION OF JUSTICE IN RELATION TO MODERN AND CONTEMPORARY THEORIES OF JUSTICE. Atenas, Philosophical Society, 1987. p. 55-59.

Papers in titled publications:

VLASOS, Gregory. Elenchus and mathematics. In: _____. *Socrates: ironist and moral philosopher*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991. Cap. 4, p. 107-31.

GUTHRIE, W. K. C. Plato's "unwritten" metaphysics. In: _____. A history of Greek philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. V. 5, cap. 7, p. 418-48.

KAHN, Charles. H. Did Plato write Socratic dialogues? In: BENSON, H.. *Essays on the philosophy of Socrates*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. P. 35-52.

Journals and other periodicals:

As a whole:

PHRONESIS, a journal for ancient philosophy. Assen, Van Gorcum, 1984.

LES ÉTUDES PHILOSOPHIQUES. Pensée juive et philosophique. Bordeaux, v. 2, n. 2, avr-juin, 1984.

Papers in periodicals:

HOURANI, Georges F. Thrasymachus' definitions of justice in Plato's *Republic*. *Phronesis*. Assen, v. 7. P. 110-20, 1962.

Livraria Humanitas-Discurso
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315 – Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Tel: 3091-3728 / 3091-3796

Humanitas – Distribuição
Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: 3091-4589
e-mail: pubfflch@edu.usp.br
http://www.fflch.usp.br/humanitas

Ficha técnica

Formato	17 x 24 cm
Mancha	13 x 21,5 cm
Tipologia	Times New Roman 10,5, Greek, Super Greek, Times TCX, Sgreek e Arial 18
Papel	miolo: off-set 75 g/m²
	capa: cartão Supremo 250 g/m²
Impressão da capa	Pantone 484U e Preto
Impressão e acabamento	Provo Gráfica
Número de páginas	450
Tiragem	600 exemplares