

CLASSICA

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

Publicação anual
v. 9/10 • n. 9/10
1996/1997

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

Caixa Postal 905

30161-970 • Belo Horizonte • Brasil

Diretoria

1999-2001

Neiva Ferreira Pinto (UFJF, Presidente), Alzir Oliveira (UFPB, Vice-Presidente), Mônica Valéria da Costa Vitorino (UFMG, Secretária Geral), Solange Maria Norjosa Gonzaga (UFS, Secretária Adjunta), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG, Tesoureira), Fábio Faversani (UFOP, Tesoureiro Adjunto)

1997-1999

Carlos Alberto da Fonseca (USP, Presidente), Alceu Dias Lima (UNESP, Vice-Presidente), Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP, Secretária Geral), Angélica Chiappetta (USP, Secretária Adjunta), Ana Cláudia Torralvo (USP, Tesoureira), Adriane da Silva Duarte (USP, Tesoureira)

1995-1997

Zélia de Almeida Cardoso (USP, Presidente), Maria Luiza Corassin (USP, Vice-Presidente), Carlos Alberto da Fonseca (USP, Secretário Geral), José Antônio Alves Torrano (USP, Tesoureiro)

Volume publicado com recursos da SBEC, em julho de 2000

Apoio

União Latina

Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG

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

ISSN 01034316

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

I. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

SUMÁRIO

JOGOS E ESPETÁCULOS NO MUNDO ANTIGO

ANTÔNIO BRANCAGLION JÚNIOR	
Os mistérios e o teatro no Antigo Egito	11
MARGARET M. BAKOS	
Passatempos de uma época mítica: o Egito antigo	19
ANA CLÁUDIA TORRALVO	
Competições e festivais na Grécia Pré-Helênica: as evidências minóico-micênicas	34
HAIGANUCH SARIAN	
Culto heróico, cerimônias fúnebres e a origem dos Jogos Olímpicos	45
ELAINE F. V. HIRATA	
Os odes de Píndaro e as tiranias siciliotas	61
MARIA ISABEL A. FLEMING	
Prêmios e oferendas votivas de bronze nas competições esportivas da Antiguidade Clássica	73
ADRIANE DA SILVA DUARTE	
O dono da voz; a comédia do auto-elogio e da censura	82
MARIA CRISTINA NICOLAU KORMIKIARI	
A imagística dos Jogos nas moedas do Mundo Antigo	90
ZÉLIA DE ALMEIDA CARDOSO	
Virgílio e os jogos fúnebres troiano-romanos	107
MARIA LUIZA CORASSIN	
Edifícios de espetáculos em Roma	119
LUDMILA S. ALMEIDA	
Poder e política nos espetáculos oficiais da Roma Imperial	132

OUTROS TEMAS SOBRE A ANTIGÜIDADE CLÁSSICA

FRANCISCO MURARI PIRES	
A <i>areté</i> heróica e a Guerra de Tróia: o melhor dos aqueus (Aquiles, Ájax e Odisseu)	145

SÍLVIA DAMASCENO

Hiérocles, o adivinho: uma visita do sublime ao grotesco 163

PAULO SERGIO VASCONCELLOS

Efeitos de humor no poema VIII de Catulo 173

ELISABEHT C. DE DEL SASTRE; A. SCHNIEBS, M. E. STEINBERG;

M. SUÁREZ; A. M. MOSQUEDA

El espacio del *furtivus amor* em el discurso amoroso de Catulo 187

CLASSICISMO E MODERNIDADE

MARIA C. L. BERBARA

Michelangelo e o *Laoconte* 197

JOÃO BORTOLANZA

Marília de Dirceu / *Amaryllidos Dircaei* 224

JOSÉ A. D. TRABULSI

Gibbon e a religião. Notas à margem do *Declínio e queda*

(origens e vitória do cristianismo) 233

MARCUS VINICIUS DE FREITAS

Do pós-moderno ao pós-antigo 255

INSTRUMENTOS DE PESQUISA

GEORGES ROUGEMONT

L'épigraphie grecque 265

FRANÇOIS JOUAN

L'édition critique des textes grecs anciens 275

ENSAIO BIBLIOGRÁFICO

CARLOS ALBERTO DA FONSECA

Variação linguística na Índia antiga: uma questão sem fim 293

RESENHAS

JACYNTHO LINS BRANDÃO

BOYARIN, Daniel. *Israel carnal: lendo o sexo na cultura talmúdica.*

Rio de Janeiro: Imago, 1994. 286p. 319

MARIA BEATRIZ BORBA FLORENZANO

- SHANKS, Michael. *Classical Archaeology of Greece. Experiences of the discipline*. Londres e Nova York, Routledge, 1996. 199p + I-XIII, referências bibliográficas e índice remissivo. 322

LIDIA GAMBON

- COHEN, David. *Law, violence and community in classical Athens*, Cambridge University Press, 1995, 214p. 327

MARÍA DEL CARMEN CABRERO DE SUARDIZ

- SEGAL, Charles. *Sophocles tragic world: divinity, nature, society*. Harvard University Press: Cambridge, 1995. 275p. 330

MARIA DA GLORIA NOVAK

- Tringali, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993 (Ler os Clássicos, V. 1). 101. [Edição bilíngue.] 333

MARIA DA GLORIA NOVAK

- TRINGALI, D. *Horácio, poeta da festa: navegar não é preciso*. São Paulo: Musa, 1995. (Ler os Clássicos, v. 3). 206p. 335

P. P. A. FUNARI

- FABRE, Georges, MAYER, Marc et RODÁ, Isabel. *Inscriptions Romaines de Catalogne*, IV. Barcino. Paris: Diffusion de Bocard, 1997. 338

WILLIAM E. MIERSE

- FUNARI, Pedro Paulo A. *Dressel 20 Inscriptions from Britain and the Consumption of Spanish Olive Oil with a Catalogue of Stamps*. BAR British Series 250. Oxford: 1996. 341

NORMAS EDITORIAIS 345

CONTENTS

GAMES AND SHOWS IN THE ANCIENT WORLD

ANTÔNIO BRANCAGLION JÚNIOR	
Mysteries and theatre in ancient Egypt	11
MARGARET M. BAKOS	
Entertainment in a mythic epoch: ancient Egypt	19
ANA CLÁUDIA TORRALVO	
Competitions and festivals in prehellenic Greece: Minoic-Micenic evidences	34
HAIGANUCH SARIAN	
Heroic cult, funerary ceremonies and the origin of the Olympic Games	45
ELAINE F. V. HIRATA	
Pindar's Odes and the Sicilian tyrannies	61
MARIA ISABEL A. FLEMING	
Bronze prizes and offerings at sport competitions in Antiquity	73
ADRIANE DA SILVA DUARTE	
The owner of the voice, comedy of self praise and censorship	82
MARIA CRISTINA NICOLAU KORMIKIARI	
Game imagery in the coins from the ancient world	90
ZÉLIA DE ALMEIDA CARDOSO	
Virgilius and Trojan-Roman funerary games	107
MARIA LUIZA CORASSIN	
Entertainment buildings at Rome	119
LUDMILA S. ALMEIDA	
Imperial Power and politics in the official entertainment at Imperial Rome	132

OTHER THEMES ABOUT CLASSIC ANTIQUITY

FRANCISCO MURARI PIRES	
Heroic <i>arete</i> and the Trojan War: the best Achean (Achilles, Ajax and Odiseus)	145
SILVIA DAMASCENO	
Hierocles the diviner: a visit from the sublime to the grotesque	161

PAULO SERGIO VASCONCELLOS	
Humour effects in the eighth poem of Catullus	173
ELISABEHT C. DE DEL SASTRE; A. SCHNIEBS, M. E. STEINBERG; M. SUÁREZ; A. M. MOSQUEDA	
The role of <i>furtivus amor</i> in the love discourse of Catullus	187

CLASSICISM AND MODERNITY

MARIA C. L. BERBARA	
Michaelangelo and Laocoonte	197
JOÃO BORTOLANZA	
Marília de Dirceu / <i>Amaryllidos Dircae</i>	224
JOSÉ A. D. TRABULSI	
Gibbon and religion. Notes to the Decline and Fall (origins and victory of Christianity)	233
MARCUS VINÍCIUS DE FREITAS	
From post-modern to post-ancient	255

INSTRUMENTS OF RESEARCH

GEORGES ROUGEMONT	
L'épigraphie grecque	265
FRANÇOIS JOUAN	
L'édition critique des textes grecs anciens	275

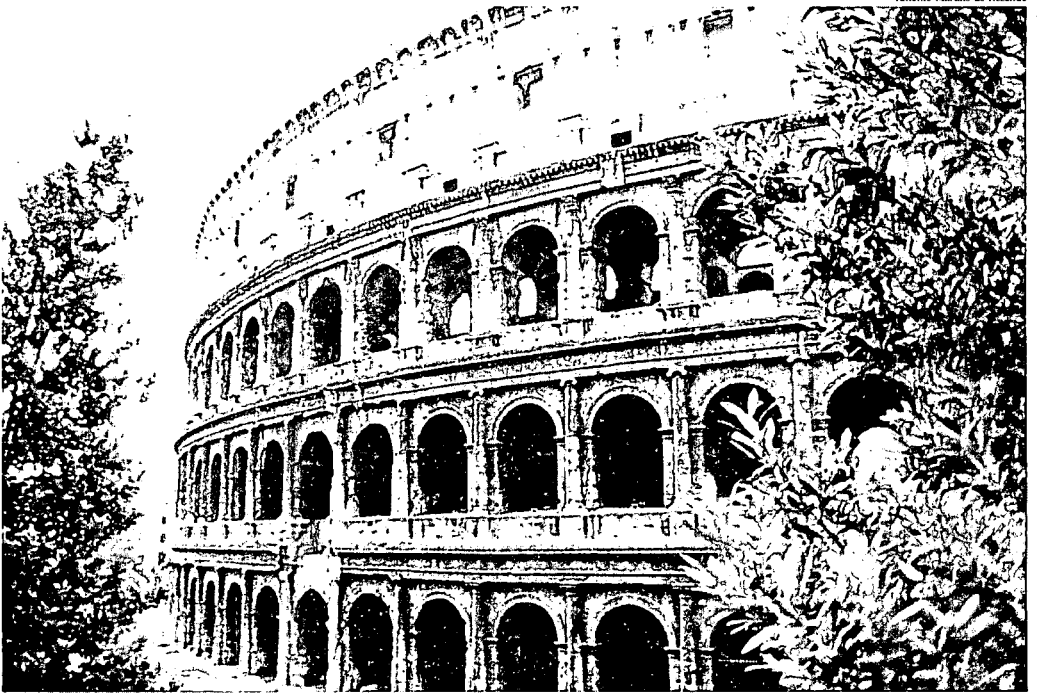
BIBLIOGRAPHIC ESSAY

CARLOS ALBERTO DA FONSECA	
Linguistic variation in ancient India: na endeless question	293

REVIEWS

JACYNTHO LINS BRANDÃO	
BOYARIN, Daniel. <i>Israel carnal: lendo o sexo na cultura talmúdica</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1994. 286 pp.	319
MARIA BEATRIZ BORBA FLORENZANO	
SHANKS, Michael. <i>Classical Archaeology of Greece. Experiences of the discipline</i> . Londres e Nova York, Routledge, 1996. 199 pp + I-XIII, referências bibliográficas e índice remissivo.	322

LIDIA GAMBON	
COHEN, David. <i>Law, violence and community in classical Athens</i> , Cambridge University Press, 1995, 214 p.	327
MARÍA DEL CARMEN CABRERO DE SUARDIZ	
SEGAL, Charles. <i>Sophocles tragic world: divinity, nature, society</i> . Harvard University Press: Cambridge, 1995. 275 pp.	330
MARIA DA GLORIA NOVAK	
Tringali, Dante. <i>A arte poética de Horácio</i> . São Paulo: Musa, 1993 (Ler os Clássicos, v. 1). 101. [Edição bilíngue.]	333
MARIA DA GLORIA NOVAK	
TRINGALI, D. <i>Horácio, poeta da festa: navegar não é preciso</i> . São Paulo: Musa, 1995. (Ler os Clássicos, v. 3). 206 p.	335
P. P. A. FUNARI	
FABRE, Georges, MAYER, Marc et RODÁ, Isabel. <i>Inscriptions Romaines de Catalogne</i> , IV. Barcino. Paris: Diffusion de Bocard, 1997.	338
WILLIAM E. MIERSE	
FUNARI, Pedro Paulo A. <i>Dressel 20 Inscriptions from Britain and the Consumption of Spanish Olive Oil with a Catalogue of Stamps</i> . BAR British Series 250. Oxford: 1996.	341
EDITORIAL POLICIES	345



JOGOS E ESPETÁCULOS NO MUNDO ANTIGO

OS MISTÉRIOS OSIRÍACOS E O TEATRO NO EGITO ANTIGO

ANTONIO BRANCAGLION JUNIOR

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

RESUMO

O presente artigo analisa um dos aspectos menos conhecidos do Antigo Egito: a existência de espetáculos teatrais durante o período faraônico. Fazendo um resumo dos primeiros estudos a este respeito e sobre alguns poucos textos com características dramáticas, as evidências sugerem a existência de dois gêneros de manifestações dramáticas, um dirigido para a ação litúrgica e outro para o drama religioso. Ambos com uma predileção por episódios ligados ao mito do deus Osíris.

Palavras-chave: Teatro; Egito; Osíris; Texto dramático.

Dentre todos os aspectos relativos ao Egito Faraônico, um dos mais desconhecidos talvez seja o que se refere ao seu teatro.

As poucas evidências textuais que relatam a sua existência e a falta de ruínas que indicam a sua prática levaram, durante muito tempo, a crer que os egípcios cultuavam todos os gêneros literários, excetuando-se o teatro.

É verdade que, com o deciframento dos hieróglifos e a observação cuidadosa dos relevos dos templos, logo se tornou claro que os ritos egípcios haviam comportado cerimônias, com características mímicas, que podem ser consideradas como rudimentos de uma arte dramática.

Nestes ritos, o recurso dramático era utilizado cada vez que era necessário à evocação de um acontecimento passado ou distante no espaço; eram utilizados gestos e declamações como elementos de dramaticidade a fim de executar o rito. Não se trata efetivamente de um espetáculo, pois não existem espectadores propriamente ditos, a platéia eram os fiéis que faziam parte da ação.

O primeiro a levantar a hipótese da existência de um teatro egípcio foi Georges Bénédicté, em 1900, então conservador das Antigüidades Egípcias do Louvre. Ele via nas cerimônias funerárias, em especial as relacionadas com o mito de Osíris, representações de “mistérios” análogas às representações mímicas das festas de Dioniso, que teriam originado o teatro grego. (Drioton, 1954, p. 7)

Em 1905, o egiptólogo alemão Karl Alfred Wiedemann (1856-1936) afirmou que os egípcios nunca tiveram o teatro como forma de expressão, que os seus mitos e cultos jamais ultrapassaram a dimensão do estritamente litúrgico e que os mistérios só tomaram a forma teatral objetiva com os gregos.

Na verdade, tanto Bénédicté como Wiedemann trabalharam sobre conjecturas, não dispondo de nenhuma documentação para formular as suas afirmações.

Os textos de autores clássicos que visitaram o Egito configuram uma importante fonte de informação sobre o teatro, não por sua quantidade, mas pela qualidade, pois todos conheciam certamente o teatro grego.

Heródoto teria testemunhado uma cerimônia que representava um episódio da ressurreição de Osíris:

Em Paprêmis são oferecidos sacrifícios e observados os rituais como nos outros lugares; mas, quando o sol se põe, enquanto uns poucos sacerdotes ficam cuidando da imagem, a maioria deles ocupa a entrada do templo, portando bastões; eles enfrentam mais de mil homens que, cumprindo uma promessa, também estão armados de bastões como os outros. Na véspera da festa, a imagem do deus, posta em um pequeno tabernáculo de madeira dourada, é levada do templo para outro recinto sagrado (...) os devotos que têm promessas a pagar avançam para defender a causa do deus e esbordoam os sacerdotes, mas estes resistem... (Heródoto, II, 63)

Neste relato, apesar de seu caráter litúrgico, atestado pelo fato de o deus ser representado por uma estátua e não por um ator, a cerimônia utiliza recursos dramáticos para tornar-se mais realista, com a presença de participantes na batalha diante das portas do templo. Da mesma forma, a ação descrita não é um simulacro, como um drama exigiria: é uma ação real na qual os devotos atuam em nome da divindade.

Em outra passagem, Heródoto diz:

Fica igualmente em Saís a câmara mortuária daquele cujo nome eu acho sacrilégio pronunciar a propósito desses assuntos (Osíris); ela se encontra no templo de Atena (Neith), atrás do santuário, encostada em toda a extensão da parede. Além disso, erguem-se grandes obeliscos de pedra no santuário.

Há nas proximidades um lago cujas margens são adornadas de pedra, formando um círculo completo tão grande, em minha opinião, quanto o lago chamado Poço Redondo, em Delos.

Junto àquele lago representam-se espetáculos¹ à noite, com a história das provações do deus, um ritual que os egípcios chamam de Mistérios. Conheço maiores detalhes sobre essa representação, mas nada direi a esse respeito. (Heródoto, II, 170-171)

Plutarco, ao narrar as cerimônias em honra a Osíris, na noite de 19 do mês Athyr, diz:

No décimo nono dia, quando escurece, descem para o mar (Nilo). Ali os estolistas e os sacerdotes levam um cesto sagrado que contém uma caixinha de ouro, na qual vertem água doce. Então se eleva um clamor entre o público e todos gritam que acabam de encontrar novamente Osíris. (Plutarco, 1987, p. 39)

O caráter ritual e simbólico desta cerimônia é fortemente marcado pela presença de espectadores, fiéis que acompanham os atos realizados pelos sacerdotes.

O relato de Heródoto de que os mistérios que representavam o sofrimento de Osíris eram celebrados durante a noite, na borda de um lago sagrado, em um templo, nos remete imediatamente aos lagos sagrados presentes em muitos dos templos egípcios, como em Karnak, Dendera, Medamud e Tô;² e lembra uma passagem do capítulo 125 do *Livro dos Mortos*, na qual o morto, antes de ser admitido diante de Osíris, tem que responder aos guardiões da “Sala das Duas Maats”.

Após ser interrogado sobre o seu nome e sobre de onde veio, um dos guardiões pergunta ao morto:

— O que trazes?

— Um braseiro em chamas e uma pequena coluna de faiança.

— E o que fizeste com elas?

— Eu as coloquei no caixão sobre a borda do lago, à noite.

— E o que encontraste lá?

— Um cetro-was de sílex.

— E o que fizeste com o braseiro e a coluna de faiança, depois que as colocaste no caixão?

— Eu me lamentei, depois apaguei o fogo, quebrei a coluna e a atirei no lago.

— Vem, entra por esta porta, pois tu nos conheces.

Também Luciano, em seu tratado sobre a dança, menciona um “dançarino-mímico” dos egípcios, “que traduz em movimentos expressivos os dogmas mais misteriosos da religião, os mitos de Ápis e Osíris, as transformações dos deuses em animais e suas paixões, em particular as de Zeus e suas metamorfoses”. (Luciano, 1936, p. 209 e seq.)

¹ Em grego *deikela*. Heródoto fala também que as Tesmoforias em honra a Deméter foram levadas do Egito para a Grécia.

² Vestígios arqueológicos de teatros no Egito datam do período Greco-romano, localizados não somente nas cidades fundadas pelos gregos Alexandria, Ptolemais e Antinoópolis, mas também nas capitais dos *nomos*, Mênfis, Arsínoe, Panópolis e Oxyrhynchus, esta última com um teatro para 11.000 espectadores.

Os testemunhos arqueológicos mais antigos referentes ao teatro egípcio são um grupo de estelas funerárias encontradas em Abidos, datadas do Médio Império (2040 a.C.), que nos contam como os reis da XII Dinastia (1991-1782 a.C.), rompendo com a tradição, fizeram executar, em cerimônias públicas, os segredos do drama sagrado de Osíris Khentamentiú,³ a sua morte, ressurreição e triunfo. Para este fim eram destinadas verbas do estado e encarregavam-se altos funcionários da corte para os preparativos.

A primeira é a estela de Mentuhotep,⁴ vizir do faraó Senusret I (1971-1926 a.C.), onde ele descreve a tarefa que lhe foi confiada pelo próprio faraó: “a de conduzir, como Chefe-dos-Segredos, as cerimônias do drama osíriaco, no templo da necrópole do Senhor de Abidos, e de atuar pessoalmente no papel de Hórus, o Filho Querido de Osíris”.

Uma segunda estela, a do príncipe Sehetepibra,⁵ conselheiro do faraó Senusret III (1878-1841 a.C.), descreve como ele dirigiu as mesmas cerimônias, atuando também como o “Filho Querido”.⁶

A que melhor descreve este drama-litúrgico é a estela do príncipe Ikhernofret, “administrador do Tesouro e das Obras e Chefe do Segredo das Palavras Divinas” do faraó Senusret III.⁷ Após ter redecorado a estátua e o santuário do deus, a estátua de Osíris foi transportada em sua barca-sagrada até o local da celebração, a qual consistia das seguintes etapas:

1. Procissão de Wpuaut. Esta antiga divindade canina atua como arauto do deus Osíris, guiando a jornada cerimonial. Neste ponto Ikhernofret defende a barca de um ataque feito pelos sacerdotes que representam os inimigos de Osíris.
2. Ikhernofret conduz a Grande Procissão, com a imagem do deus, do santuário para a tumba simbólica. Novamente Ikhernofret protege Osíris contra os seus inimigos, representando a destruição dos seguidores de Set na praia de Nedjte.
3. Retorno ao templo, onde as barcas são recolocadas no santuário e a imagem do deus purificada. (Moret, 1937, p. 289-291)

Uma outra estela encontrada em Edfu, em 1922, por Charles Kuentz, datada também da XII dinastia, foi dedicada ao deus Hórus por um certo Emheb, criado de um ator ambulante. Após as tradicionais fórmulas de oferenda, o morto declara:

Eu fui aquele que acompanhou seu mestre em suas viagens, a declamar, sem falhas. Eu dei a réplica a meu senhor em todas as suas declamações: se ele era um deus, eu era um rei; e, enquanto ele me matava, eu revivia. (Drioton, 1957, p. 232)

³ “O primeiro entre os Ocidentais”. Este título mostra o aspecto funerário e protetor dos mortos deste deus. O ocidente era a região onde todas as necrópoles estavam localizadas, onde o sol se põe descendo para o Duat. Originalmente este título era aplicado a um antigo deus-chagal adorado em Abidos.

⁴ Atualmente no Museu Egípcio do Cairo, CG.20.539.

⁵ Atualmente no Museu Egípcio do Cairo, CG.20.538.

⁶ Isto é, no papel de Hórus, filho de Ísis.

⁷ Atualmente no Museu Egípcio de Berlim.

Este texto nos coloca frente a um fato até hoje desconhecido, a existência de um teatro independente dos mistérios dos templos. Faz-nos pensar na existência de atores ambulantes que percorriam o país, possivelmente animando as pequenas vilas nos dias de festa, dançando, cantando e representando pequenos dramas. Há dois outros documentos que falam de textos, declamados em estrofes alternadas, por jovens que representavam Ísis e Néftis, os quais atuavam diante dos portões do templo no dia do festival de Osíris:

1. O papiro BM EA 10188, cuja rubrica diz:

*Tragam duas mulheres puras de corpo, virgens, completamente depiladas, com a cabeça ornada de uma peruca, um tamborim nas mãos, com o seu nome escrito sobre o ombro, Ísis e Néftis, e que elas cantem as estrofes deste livro diante do deus.*⁸

2. O Papiro Berlim 1425:

*Tragam duas mulheres, belas de corpo, e que elas se ajoelhem na terra diante do primeiro portão do primeiro pátio. Que se escreva sobre os seus ombros os nomes de Ísis e Néftis. Que tenham um jarro cheio de água em sua mão direita e pães de Mênfis na mão esquerda. (Segue o texto a ser declamado, com a indicação das falas de cada uma das mulheres/deusas).*⁹

Tanto a rubrica, quanto o conteúdo dos cânticos são desconhecidos da liturgia egípcia. E, em nenhum momento, o texto ou a rubrica faz menção de que as mulheres pertençam ao pessoal consagrado ao templo. Além disso, o fato de elas trazerem os nomes das deusas escritos nos ombros pode significar que se tratava de um recurso para facilitar a sua identificação pelos espectadores, como ocorria na Idade Média, quando certos atores do teatro popular traziam bordados os nomes das personagens em suas vestimentas.

Mas foi a descoberta de um rolo de papiro, em 1896, nas escavações do templo funerário de Ramessés II (Ramesseum),¹⁰ que trouxe a mais conclusiva evidência da existência de um teatro egípcio.

Este papiro foi publicado, pela primeira vez, em 1928, pelo egiptólogo alemão Kurt Heinrich Sethe, que o denominou de “Papiro Dramático do Ramesseum”.¹¹

Apesar de seu nome, o papiro não traz o texto de um drama. Ele é, na verdade, um roteiro de um diretor de cena (mistagogo), que tinha por função organizar os mistérios sagrados, ensaiar os oficiantes e assegurar o bom andamento da cerimônia. Foi escrito para a cerimônia de coroação do faraó Senusret I (1971-1926 a.C.), na qual os mistérios aparecem divididos em três grandes episódios: ereção do Pilar-Djed; investidura do novo soberano; e apo-

⁸ Atualmente no Museu Britânico.

⁹ Atualmente no Museu Egípcio de Berlim.

¹⁰ Descoberta feita pelo egiptólogo inglês James Edward Quibell (1867-1935).

¹¹ Publicado dentro de um trabalho mais amplo intitulado *Dramatische Texte zu Altaegyptischen Mysterienspielen*.

teose de seu predecessor. Estes episódios se decompõem em painéis, que formam os diferentes atos do rito.

Para cada um dos atos, o redator do manuscrito escreveu indicações, a fim de facilitar a sua encenação:

1. o nome da cena e a descrição de seu significado místico, que comanda a ação dos oficiantes;
2. o nome das personagens em cena e a indicação de suas falas;
3. a personagem e cada ação que esta executa, os acessórios necessários e os movimentos de cena.

O que chama a atenção no texto é a diferença entre a ação ritual, perfeitamente clara e logicamente encadeada, e os diálogos e as indicações cênicas, reduzidos ao mínimo necessário à compreensão da ação. Assim:

Cena 34 – Trazem-se Pão e Cerveja.

Aconteceu Que Foi Trazida Cerveja-Serme

104 – Hórus Chora por seu pai e se volta para Geb.

105 – Hórus a Geb:

— Enterraram meu pai!

Distribui-se pão-ab.

106 – Ísis, Como Dona da Casa (Chora Osíris).

Serve-se cerveja-sermet.

Hórus a Geb:

– Elas o lamentam!

A existência de papiros que continham marcações cênicas pode ser atestada desde o Antigo Império. Um baixo-relevo da mastaba de Heruebkau (V Dinastia, 2375 a.C.) em Saqqara¹² mostra um mestre de cerimônias instruindo dançarinos-*mw*. Os dançarinos estão alinhados diante dele, ensaiando passos, enquanto o mestre consulta um rolo de papiro. A cena é intitulada “Leitura do Livro Para a Cerimônia”.

Se Sethe teve o mérito da publicação deste texto, com comentários, foi o egiptólogo francês Etienne Drioton quem formulou uma teoria de análise dos textos egípcios, a fim de encontrar possíveis textos dramáticos. Publicou uma série de artigos na *Revue du Caire*, entre 1941 e 1942,¹³ analisando tanto o Papiro Dramático do Ramesseum, quanto outros textos. Em 1957 fez uma revisão atualizada de suas conclusões a respeito do teatro egípcio, publicada na revista *Pages d'Égyptologie*.

O seu método consistia basicamente em identificar particularidades recorrentes em alguns textos:

¹² Descoberta em 1938, próxima à pirâmide do rei Unas.

¹³ Outubro de 1941 a Janeiro de 1942, n. 35, 36, 37, 38 com o título “Le Théâtre Egyptien”; em Fevereiro de 1948, n. 107, com o título “Nouveaux Fragments de Théâtre Egyptien”.

- Formas particulares da fórmula *dd in*, utilizada para anunciar as personagens de uma cena e a quem estas dirigem a sua fala.
- Descrição referente exclusivamente à ação, como forma de indicação cênica (didascália), que varia de acordo com a época em que o texto foi escrito. Assim, esta indicação corresponderia a um cabeçalho durante o Antigo Império; uma rubrica ao texto, durante o Médio Império; e uma rubrica introdutória ao texto, durante o Novo Império.

Aplicando seu método a textos já conhecidos, é possível encontrar alguns que se encaixam neste esquema:

- O Nascimento e Apoteose de Hórus, contido nos *Textos dos Sarcófagos* CT 148.
- A Derrota de Apophis, no *Livro dos Mortos* capítulo 39.
- O Combate de Thot contra Apophis, no Papiro Bremner-Rhind, do Museu Britânico EA 10.188, folha 33 linhas 1-15.
- A passagem na qual Hórus é picado por um Escorpião, descrita na Estela Metternich,¹⁴ linhas 48-71; e Ísis e os 7 escorpiões, linhas 71-83.
- Nos encantamentos para afastar Set, no Papiro 3.129 do Museu do Louvre, coluna C, linhas 4-12; coluna C, linhas 36-41; da coluna B, linha 49, à coluna C, linha 4; coluna C, linhas 20-36 e 42-54.

Todos se referem a episódios do mito de Osíris, com passagens heróicas.

Concluimos que existe, dentro da literatura egípcia, uma série de textos que seguem um padrão capaz de torná-los próprios a uma representação litúrgica, seja em cerimônias funerárias, seja em festivais, em que os mitos ou partes destes eram corporificados em rituais, nos quais o tempo sagrado se tornava presente e dinâmico pela dramatização das falas.

Não há uma nítida distinção entre “espetáculo” e “ritual” e, em vários aspectos, os dois se confundem. A intenção destas encenações era a de mostrar aos fiéis “o fato essencial da liturgia”, o fato crucial.¹⁵ Todos os textos até hoje conhecidos tratam basicamente da confirmação do poder divino do faraó, apoiado no mito de Osíris (vida, morte e ressurreição). No drama litúrgico egípcio temos um “cronista”, o sacerdote-leitor, que recita o texto sagrado, enquanto as personagens se introduzem na cena em momentos adequados. Podemos então dizer que os rituais egípcios postos em cena seriam uma forma primitiva do gênero dramático, do teatro, como espetáculo.

O que não sabemos é qual o caminho que este drama-litúrgico seguiu. Possivelmente, estas representações litúrgicas teriam se transformado de ritual velado em drama aberto, de mistérios secretos em teatro popular. Neste caso, poderíamos pensar na coexistência (como na Idade Média) de um teatro profano e um teatro litúrgico. O profano, de fundo épico, vol-

¹⁴ Publicada por Alexandre Moret, “Horus Sauver”, *Revue de l'Histoire de Religions*, p. 213-287, 1915.

¹⁵ Muito semelhante ao que ocorre com os Evangelhos da Paixão, cantados durante a Semana Santa cristã.

tado para o comportamento do herói lendário (Osíris/Hórus/Faraó), valendo-se de textos de inspiração religiosa, mas encenado por atores “profanos”. E o teatro litúrgico, exclusivamente religioso, limitado pelas formas rituais, interessado no desenvolvimento do mito reservado a possíveis iniciados.

Se os textos que aqui foram apresentados não fornecem indicações precisas sobre o mecanismo do teatro egípcio, mostrando apenas o seu aspecto externo, permitem-nos, todavia, afirmar que este gênero literário existiu no Egito Faraônico.

Se não houve no Egito uma verdadeira tradição de literatura dramática, como entre os gregos, existiu um tipo de teatro essencialmente religioso, quer nas suas formas mais puras, rituais por excelência, quer nas formas mais populares, que também conservam uma temática mitológica. Assim como, na Idade Média, o teatro destinou-se à glorificação do cristianismo, no Egito foi quase sempre a apoteose do ciclo de Osíris.

BRANCAGLIONI Jr., Antonio. Mysteries and theatre in ancient Egypt. *Classica*, v. 9/10, n. 9/10, p. 11-18, São Paulo, 1996/1997.

ABSTRACT

This article analyse one of the aspects less knowed of Ancient Egypt: the existence of the theatrical performances during the Pharaonic period. Making a summarize first studies about this and few other texts with dramatic characteristics, the evidences suggest the existence of two genres of dramatic manifestations, one of them directed to liturgical action and the other to religious drama. Both with predilection for episodes joined with the God Osiris mith.

Key-words: Theatre; Egypt; Osiris; Dramatic text.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, E. O. *Papiro dramático do Ramesseum*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 1974.
- BARGUET, P. *Le livre des morts des anciens égyptiens*. Paris: Éditions Du Cerf, 1967.
- BARGUET, P. *Le textes des sarcophages égyptiens du moyen empire*. Paris: Éditions Du Cerf, 1986.
- DAWSON, W. *Who was who in egyptology*. Londres: The Egypt Exploration Society, 1995.
- DRIOTON, E. Le Théâtre dans l'ancienne Égypte. *Revue de la Société de l'Histoire du Théâtre*, 1954.
- DRIOTON, E. *Pages d'egyptologie*. Caire: Éditions de La Revue du Caire, 1957.
- HERÓDOTOS. *História*. Introd. e Trad. de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- LUCIAN. *Dance*. Trad. de A. M. Harmon in The Loeb Classical Library, v. V. Cambridge: Harvard University Press, 1936.
- MORET, A. *Le nil et la civilisation égyptienne*. Paris: Éditions Albin Michel, 1937.
- PLUTARQUE. *Isis et Osiris*. Tradução de Mario Meunier. Paris: Éditions de la Maisnie, 1987.

PASSATEMPOS DE UMA ÉPOCA MÍTICA: O EGITO ANTIGO

MARGARET M. BAKOS

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RESUMO

Este artigo versa sobre jogos e lazeres dos antigos egípcios, valorizando as representações dessas atividades como indícios para o conhecimento das maneiras como aquela gente usava o seu tempo livre. Reflete sobre as limitações à criatividade dos indivíduos, face aos seus contextos, e salienta, nesse caso, a presença de relacionamentos míticos em todas as instâncias de sociabilidade, até mesmo nas de lazer. Ele mostra as potencialidades das imagens de jogos como instrumentos de pesquisa para o conhecimento das relações dos homens entre si e com os deuses, no Egito antigo.

Palavras-chave: Lazer; Jogos; Egito.

É lugar comum afirmar que a escrita hieroglífica é a mais bela do mundo, porque é constituída por imagens. A essa insofismável verdade, deve-se somar outra especificidade: os símbolos *são*, eles mesmos, potencialmente, instrumentos de trabalho, independente dos textos que podem compor, possibilitando, nesse sentido, sua possível utilização pelo professor de História Antiga.

Este artigo visa exatamente a valorizar as possibilidades do uso das imagens e das grafias de brincadeiras dos antigos egípcios como reveladoras de dois aspectos: a beleza plástica e/ou a maestria exigida pelos jogos; e as relações simbólicas possíveis nos movimentos apresentados e nos objetos utilizados. Em outras palavras, as vinculações entre o demonstrado graficamente e a visão de mundo daqueles jogadores, o que implicava valorizar gestos repetitivos e a presença atuante dos deuses e da magia, nas brincadeiras, juntamente com as sensações de prazer provocadas por elas.


Todos sabemos a importância da visão mítica nos grandes feitos da sociedade egípcia. Era ela quem explicava e ensinava a enfrentar, modificar e aproveitar as condições naturais em

que vivia aquele povo. Por que o Egito possuía o Nilo e os outros povos, a chuva? Porque assim o quiseram os deuses. Por que os homens se organizaram sob o governo de um Faraó todo poderoso? Porque ele era o deus vivo, dono do Maat, a sabedoria de tomar decisões benéficas para todos. O que explicava a convivência indesejável com animais ferozes, como o hipopótamo, usuário barulhento, belicoso e gigantesco do rio Nilo? Como enfrentar o desafio diário de navegar, em frágeis embarcações ao lado dos assustadores jacarés, considerados os governantes nilóticos? (Erman, 1971, p. 240). Porque eles eram cultuados como representações da deusa Tawret, o primeiro, e do deus Sobek, o segundo, e deviam ser muito respeitados, pela sua força excepcional.

Entretanto, a despeito do ritmo previsível e repetitivo da natureza, “dádiva” das divindades para o Egito, consoante as explicações míticas, o povo, ali, trabalhava diária e duramente porque alguém *precisava* construir os canais, para aproveitamento da aluvião, trazida pelas enchentes, não importando o fato de que elas fossem proporcionadas pelo deus Hapi, o Nilo. Era mister também que pessoas dedicassem seu tempo a organizar as rotinas daquele pobre/poderoso deus/rei, que era compelido, pelo seu papel social, a cumprir intermináveis rituais e atividades burocráticas. Longe de uma vida cheia de prazeres, a do faraó implicava inspecionar índices de produtividade, vindos de todos os nomos, duas vezes ao ano, no mínimo; julgar delitos graves e comparecer a cerimônias religiosas ou de importância diplomática para o Egito ou para os seus vizinhos. Na guerra, na caça, sua figura era sempre indispensável. Faraó ausente, faraó doente, faraó cansado? Nem pensar! Tais rumores poderiam ser fatais para ele, mesmo que infundados. Sabemos bem que a luta pelo poder é de uma antigüidade tão grande quanto a existência da humanidade. Mesmo quando disputá-lo implicava atacar o “deus vivo”, como nesse caso.

Por sua vez, o egípcio comum criou artifícios para se defender dos temidos mamíferos gigantes e dos carnívoros répteis do seu importante rio. Além de sua representação de divindades, eles deviam ser respeitados por outros atributos. O hipopótamo, pelo seu desengonçado proceder, que podia virar as embarcações, projetando seus usuários na mira dos jacarés. Era um jogo perigoso! Os antigos egípcios certamente tinham estratégias, que sequer conhecemos, para evitar tais desastres. Esses bichos, hoje, no zoológico, foram substituídos por tormentos modernos: trânsito pesado, trombadinhas, etc., dos quais estamos sempre tentando escapar, para gozar de paz e de lazer.

Assim, como nós, os antigos egípcios também queriam fugir do trabalho e das torturas rotineiras; igualmente, não era uma vida dedicada só aos cerimoniais que a nobreza desejava. Através dos registros em hieróglifos, é possível visualizarmos os momentos de descontração com que eles permeavam suas vidas.

Eles tinham as suas horas de lazer e até criaram uma expressão para denominar o passatempo:  s-h-m-h

O determinativo dessa palavra, impronunciável pela qualificação sintática, era a representação de um coração. A ligação do termo com esse órgão, que era o escolhido para indicar coisas boas, faz-nos pensar que, mesmo em uma sociedade onde tudo é regulado e controlado pelos deuses, o homem conseguiu usar o corpo e a mente para regalo pessoal.

De diversas maneiras, em jogos quietos ou nos muito agitados, explicitamente homenageando um deus ou em atitudes descontraídas, o fato é que os antigos egípcios entendiam que era preciso, em certos momentos, deixar o trabalho de lado e divertir-se. Um texto em hieróglifos, do Velho Reino, publicado por Manniche como sendo possivelmente parte de uma canção muito usada por trabalhadores que subiam e desciam o Nilo, vem ao encontro dessa reflexão:

*Temos que passar todo o dia
carregando cevada e trigo?
Os celeiros estão cheios,
montes estão saindo pela abertura.
As barcaças estão sobremaneira carregadas,
o grão está transbordando para fora
Mas insistem que trabalhemos.
É o nosso coração de cobre?*

Nós conhecemos sobre esportes e jogos no antigo Egito não necessariamente porque eles amavam essas atividades mais que os outros povos, mas porque mais textos e representações delas foram preservados no vale do Nilo.

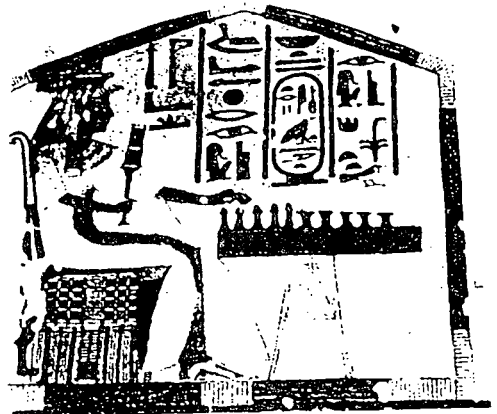
Mas quais os divertimentos que eles se permitiram gozar? Vejamos alguns.

1. Jogos de mesa

a) *Senet*

Compondo inúmeras cenas pintadas em tumbas, aparece a imagem de um jogo de mesa conhecido como senet. A Rainha Nefertári, um leão e um carneiro (no Papiro Sático), são algumas dentre as várias imagens de jogadores que nos chegaram, daqueles tempos.

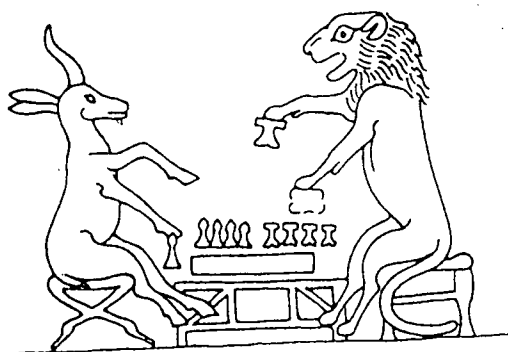
Segundo as fontes, o senet, cujo nome significa o jogo das “passagens”, era acessível a nobres e plebeus. Para a brincadeira, tanto podia ser utilizada uma bela peça retan-



*A rainha Nefertari jogando senet. Luxor. XIX Dinastia.
Segundo J. Paul Getty Museum, 1992, p. 65.*

gular de madeira, incrustada com pedras ou outros materiais preciosos, como uma simples grade riscada, nesse feito, em uma pedra comum do chão. O tabuleiro devia ser dividido em três colunas e, estas, em dez, às vezes onze “casas”.

O jogo era para duas pessoas, apenas. O objetivo consistia em mover as peças, conhecidas como “dançarinos”, pelo tabuleiro, antes que o adversário pudesse terminar, (cada jogador tinha o mesmo número de peças, geralmente sete, diferenciadas pela cor ou pelo formato). Isto era conseguido bloqueando o adversário e passando-o. O número de casas ou de quadrados a avançar, por vez, era determinado pelo lançamento de um osso (astrágalo) ou por algumas hastes marcadas. Os últimos cinco quadrados tinham marcas especiais. Se um jogador chegasse a uma casa cujo símbolo significava beleza ou poder, era premiado. Não se devia cair com as peças a quatro quadrados do final, pois aterrissar na “casa das águas”, ou na “casa do azar”, significava se “afogar” e, talvez, voltar para o começo. O quadrado anterior era chamado de “bom” ou de “casa boa”. Os quadrados subsequentes tinham os numerais 3 e 2, respectivamente, referindo-se ao número de casas até o final.



Um carneiro e um leão jogam senet. Papiro Satírico segundo Freed, 1991, p. 54.

Embora tenha começado como um simples passatempo, o Senet desenvolveu, ao final do Novo Reino, um rico significado alegórico. Um contendor, em princípio, deveria pensar que não jogava contra o seu oponente humano, mas contra o Destino, por ele simbolizado. (Freed, 1981, p. 54). Osíris, o deus do mundo subterrâneo, era o juiz, que concedia imortalidade ao vencedor do jogo, cujo significado era tão grande que revestia a vitória de uma atmosfera de bom augúrio.

Embora tenha começado como um simples passatempo, o Senet desenvolveu, ao final do Novo Reino, um rico significado alegórico. Um contendor, em princípio, deveria pensar que não jogava contra o seu oponente humano, mas contra o Destino, por ele simbolizado. (Freed, 1981, p. 54). Osíris, o deus do mundo subterrâneo, era o juiz, que concedia imortalidade ao vencedor do jogo, cujo significado era tão grande que revestia a vitória de uma atmosfera de bom augúrio.

Diferentemente dos jogos modernos, empregados apenas para recreação, muitos jogos da antigüidade tinham uma função religiosa. Por exemplo, jogar o Senet era considerado uma atividade que simbolizava a derrota do mal, na pessoa do perdedor, e o renascer na outra vida, na pessoa do jogador vitorioso.

b) O jogo da serpente

Em uso somente no decorrer do Velho Reino, era um jogo para muitas pessoas. O nome Egípcio *mhn* (cobra circular) é derivado da superfície de um tabuleiro sobre a qual a cobra era usualmente representada. O corpo da cobra estava tão enrolado sobre a cabeça que a cauda se projetava para fora. O corpo estava dividido em três seções que podiam ser interpretadas como o campo do jogo. Seis leões estavam dispostos ao lado de seis bolas. Outras representações nos permitem suspeitar que as bolas tivessem sido seguradas nas mãos, de forma

que a jogada poderia ser determinada por meio de adivinhação (por exemplo: quantas bolas alguém tem na mão? – avançam-se tantas casas). Os leões então eram movidos, pois serviam como pedras para jogar. Entretanto, não podemos excluir a possibilidade de que pauzinhos jogados tivessem a mesma função em outras versões do jogo.

No próprio Egito, o jogo não mais se registra após o Velho Reino, mas ainda era jogado em Chipre, no 2º milênio a.C. No vale do Nilo, a cobra enrolada que dava nome ao jogo foi mais tarde associada ao jogo de Senet. De acordo com um texto, o morto jogou contra a cobra. Ele ganhou e jogou o réptil em um banhado. O sentido do jogo era provavelmente o de que o defunto se protegesse, dessa maneira, contra a mordida de serpentes venenosas. Essa conjectura é confirmada, segundo Decker, no Livro dos Mortos. Por outro lado, na XIX dinastia, consoante o mesmo autor, a cobra se tornou um tipo de santo patrono do Senet.

Parece que, de forma levemente alterada, o jogo da cobra ainda é jogado pelos árabes de Cordofan. (Decker, 1987, p. 131-133)

c) O jogo das bolas de gude

Há razões para se pensar que o jogo das bolas de gude, em que seis bolas eram usadas, foi um desdobramento do jogo da cobra. De acordo com E. B. Pusch, esse jogo exigia duas habilidades: destreza e adivinhação. O objetivo era atingido pela determinação correta do número de bolas, que o oponente transferia rapidamente de uma mão para a outra. O jogador que adivinhasse corretamente o número recebia as bolas como premiação. (Decker, 1987, p. 133)

d) Jogo do escudo



Jogo do escudo. Deir el-Babri, XII Dinastia. Segundo Decker, 1987, p. 134.

Era um jogo para o qual havia tabuleiros, mas nenhuma representação visual de como funcionava. O divertimento foi chamado ou de jogo dos 30 pontos ou do escudo, pela semelhança do tabuleiro com as várias formas dessas armas defensivas. A prancha tem orifícios no qual as peças, cujos topos representam cabeças de cães, são enfiadas. Os buracos são divididos de forma que cada metade do tabuleiro possua uma fileira interna de dez e outra, grosseiramente paralela, externa, de dezenove, perfazendo um total de vinte e nove buracos para cada jogador. O campo é completado por um trigésimo orifício central. Ao contrário dos jogadores do Senet, aqui cada um tem o seu próprio campo (com exceção do trigésimo buraco). O número de buracos não somente lembra fortemente o jogo dos trin-

ta quadrados, muito apreciado pelos egípcios, como também o conjunto de cinco peças para jogar é idêntico ao número usado no Novo Reino para esse jogo.

Outra semelhança está no fato de algumas posições serem marcadas pelo hieroglifo *nfer* (bom). Um exemplo do jogo, datando da XX dinastia, possui essa palavra próxima do décimo quinto buraco, que corresponde exatamente ao que ocorre no jogo do senet, e também perto do vigésimo quinto buraco, que está próximo do quadrado vinte e seis, positivamente inscrito no jogo do senet. Segundo conclui Decker, parece que ambas as posições traziam vantagens para aqueles que nela aterrissavam.

2. Jogos agitados

Como nos jogos de mesa, os agitados têm significações que extrapolam a uma simples brincadeira. Assim, um páreo a pé podia ser apenas uma competição entre amigos, mas correr era um ato simbolicamente importante, porque constitutivo de um ritual que visava a demonstrar o vigor do rei e sua capacidade de governar o país. Igualmente, jogar bola com um time se, por um lado, era apenas uma forma de diversão infantil, de outro, era parte de um sagrado ritual no Egito. Neste, a bola estava associada ao olho do perigoso deus Apophis, que ameaça o deus-sol em sua jornada diária através do céu ao rebelar-se contra a ordem cósmica divina. O ato do rei ao bater a bola significava, nessa ótica, a destruição do mal.

Há muitas descrições de brincadeiras alvorotadas, vejamos algumas:

a) *Cabrito no chão*

Dois rapazes sentavam no chão, um em frente ao outro, os braços e as pernas estendidos, os dedos da mão bem esticados, o calcanhar esquerdo apoiado na ponta do pé direito. Eles constituíam o obstáculo sobre o qual os jogadores deveriam saltar sem se deixar agarrar. Os jogadores que formavam o obstáculo tentavam agarrar a perna do que saltava e fazer 'cair o cabrito'.

b) *O jogo da velocidade*

Eles corriam sobre os joelhos, com as pernas cruzadas, agarrando os pés com as mãos. Se havia no grupo um rapaz mais crescido, ele se colocaria de gatas e dois pequenos, agarrando-se nele, balançavam-se em suas costas.

c) *Lançamento de dardos*

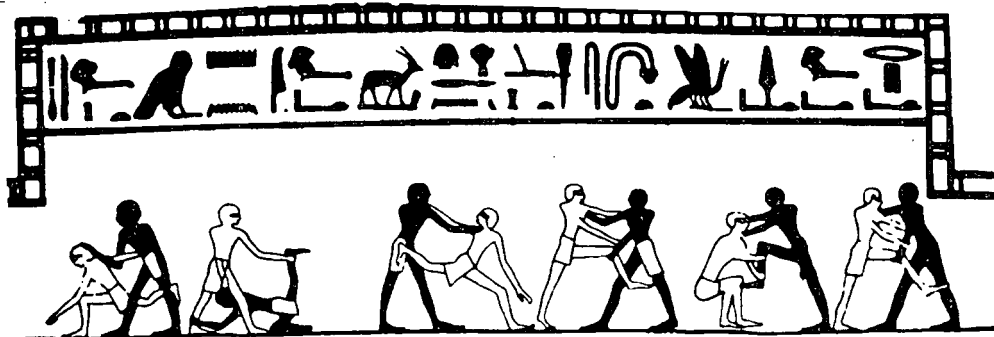
Denominada à época de "Tombando Shezmu", a brincadeira iniciava com o riscado de um círculo na areia. Depois, de longe, eles atiravam paus ou bastões, em um alvo marcado dentro da roda desenhada. Comentando esse jogo, Montet (s/d, p. 116) mostrou-se surpreso de que o alvo fosse Shezmu, pois, sendo ele o deus dos lagares, era uma divindade muito respeitável. Provavelmente, Montet não se lembrou que Shezmu, como muitas das divindades egí-

pcias, possuía dois lados. Um, no qual trazia vinho para Osíris, simbolizava o seu lado bom; o outro, no qual ele prensava as uvas para extrair o suco, representava o seu lado destrutivo. As uvas eram relacionadas com cabeças humanas e o suco com o sangue. O fato de Shezmu, deus do vinho, ser representado com duas personalidades, uma boa e outra cruel, é significativo pois, quando bebido em excesso, o bom vinho podia tornar-se danoso. (Bakos, 1993, p. 319)

d) *Lutas corpo a corpo*

Há evidências bem antigas de que essa brincadeira fosse muito apreciada. As numerosas representações dela indicam que as suas regras assemelhavam-se às da luta livre moderna, pois os oponentes podiam bater em qualquer parte do corpo do contendor.

Do Reino Médio datam várias cenas de lutas, do tipo das lutas romanas. Os contendores eram pintados em cores diferentes, para serem mais bem individualizados.



Lutas de corpo a corpo. Tumba de Amenemhet. Beni Hassan, XII Dinastia, segundo Decker, 1987, p. 73.

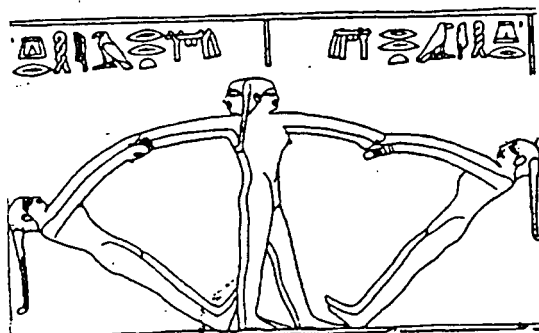
e) *Jogo da torre*

Cada um dos jogadores colocava os braços em cima dos ombros dos vizinhos e fazia uma oposição a outro grupo que devia saltar a torre sem se deixar pegar pelo guarda.

f) *Erguendo a parreira*

Em uma exposição do Oriental Institute Museum da Universidade de Chicago, foram apresentados vários jogos para crianças, extraídos de cenas da tumba de Mereruka, em Saqara (2400-2390 a.C.). Alguns deles descritos a seguir:

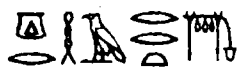
O jogo funcionava da seguinte maneira: duas pessoas, frente a frente, colocavam os pés em contato pelos háluces



(dedos grandes dos pés). Uma delas se inclinava para trás, amparada pelas mãos do outro. Ambos giram: um em pé, como um pino central, e o outro, inclinado, rodopia ao redor. O nome do jogo se refere à tontura do rodopio, que foi comparada com a sensação causada pelo consumo excessivo de vinho.

Nos anos cinquenta, em Porto Alegre, ainda as crianças brincavam de forma semelhante, com o chamado “corrupio”, em que ambas ficavam tontas com os volteios.

O nome “erguendo a parreira” foi adotado após a descoberta de uma representação da brincadeira acompanhada de uma titulação em hieróglifos como segue:



g:r-ḥ-i-3-r:r:t (erguendo a parreira)

g) Pegar no pé

Uma pessoa se agacha no piso. Os outros chegam perto dela e escapam quando ela tenta agarrar os seus pés.

h) Cabo de guerra

Os chefes de cada grupo se seguravam, um na frente do outro, pelos braços e cada membro do grupo se segurava no da frente pela cintura. O objetivo era puxar a equipe oposta para além da linha.

Uma cena de cabo de guerra – descrita pelo chamamento, em hieróglifos: “Não deixem passar!” –, mostrava o incitamento do líder ao seu grupo; ao que o outro grupo respondia: “Meu grupo é mais forte que o seu! Aguarde!”.

i) Jogo de pular

Dois pessoas sentavam-se frente a frente no chão, com suas plantas dos pés se tocando e seus braços esticados por sobre as pernas, formando uma barreira. Outra pessoa corria e pulava por cima da barreira. Cada vez que o pulador era bem sucedido, os outros levantavam os braços para tornar o jogo mais difícil.

Crianças no Oriente Próximo ainda fazem brincadeiras como essa.

3. Dança

No antigo Egito, dançar era parte dos rituais religiosos. A dança do “Muu”, por exemplo, era uma antiga performance de funerais, executada por homens que portavam uma peruca alta, vermelha. Em diversos festivais, como os de “Jubileu”, “Sed”, “Opet”; e “Cerimônias de Barcos Sagrados”, havia, geralmente, atividades programadas de danças, até mesmo por parte do rei. No Templo de Hathor, há um verso que diz: “O rei vem para dançar, ele vem para cantar. Soberana Senhora – a deusa Hathor – veja como ele dança; Senhora de Horus, veja co-

mo ele salta". (Waterson, 1991, p. 47)

O passatempo mais comum das meninas era, muito possivelmente, a dança. Há vários tipos de bailados juvenis descritos, por exemplo:

a) *Dança da bola*

Inicialmente, as meninas atavam uma bola nas tranças e agarravam uma vara esculpida. Segurando-a, volteavam, salteavam, faziam contorções, enquanto as companheiras faziam círculos, cantando e batendo com as mãos.

Tais movimentos, conforme as ilustrações, eram lentamente aprendidos, consoante estudo dos Janssen, pelo grupo de meninas, que se ajudavam mutuamente. As meninas também são retratadas em tentativas de jogos com três bolas ao mesmo tempo, em que buscavam evitar que as bolas caíssem no chão.

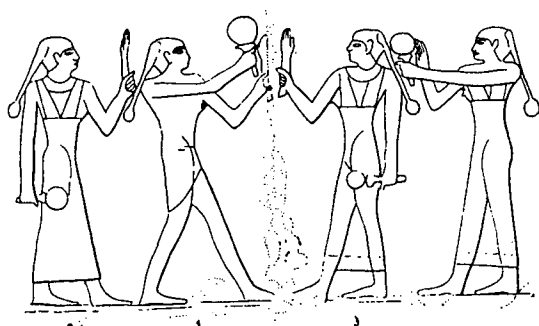
b) *Dança dos espelhos*

Esse bailado implicava o uso de espelhos. Segundo uma das versões mais correntes, uma dançarina levava um espelho em uma mão e o usava para refletir sua outra mão, ou um objeto esculpido; esse tipo de dança aparece associada ao culto à deusa Hathor.

Os espelhos usados na dança tinham geralmente o cabo em forma de folhas de papiros. Os egípcios associavam

o espelho, depois do Médio Império, com o disco solar ou a lua, e o designavam pelo termo *ankh*, que significava, naquela língua, vida. O espelho era, antes de mais nada, um objeto de toalete feminino, relacionado à presença de Hathor, a deusa protetora das mulheres. O seu principal simbolismo era o de agradar a vista. As dançarinas portavam ainda matracas no formato de mãozinhas de madeira ou de marfim, bem como imagens da deusa Hathor ou de seu animal sagrado: a vaca.

Nas representações desse bailado, a dançarina do centro, caracterizada por estar vestida diferentemente daquelas que estão à sua direita e esquerda, capta a ação do entrechoque pelo seu espelho. Ela parece estar esperando o momento em que os dois instrumentos se tocam para aproximar seu espelho, que ela eleva à altura dos instrumentos musicais. Sua intenção é então fazer aparecer a mão de Hathor (ou talvez mesmo seu retrato), compondo a decoração do instrumento, no espelho que ela tinha na outra mão. Parece indiscutível que essa dançarina forme, com as duas jovens ao seu lado, um grupo central e indivisível. As últimas retornam ao centro e parecem esperar que a dançarina se volte, por sua vez, na direção de uma

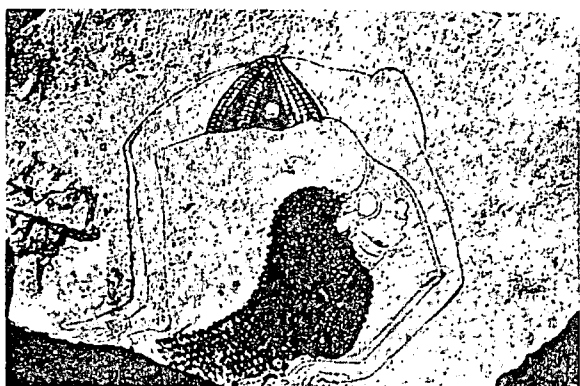


Jogo dos espelhos. Segundo Hickmann, 1954, p. 156.

delas, para completar o entrechoque dos instrumentos de percussão. Na espera, elas avançam ou recuam, talvez para provocar um reencontro com a dançarina. Mas é também possível que elas não troquem de lugar e se limitem a avançar o antebraço da mão que sustenta a matraca na direção dela.

A última, ao fundo, é a única verdadeira dançarina do conjunto; as outras jovens não passam de figurantes. Ela avança o pé esquerdo e conclui o entrechoque contra o instrumento de sua parceira, sendo tudo refletido no espelho, para retirar em seguida a mão, braço e pé. Ela procede, mais tarde, exatamente da mesma maneira, na direção oposta, dirigindo-se para a sua segunda parceira. Ela executa o movimento de um pêndulo ao fazer a meia volta.

As danças eram tão apreciadas como diversão, que não é surpreendente a existência de dançarinas profissionais. Certamente há uma história em comum da acrobacia e da dança no antigo Egito. Em pinturas que mostram meninos e meninas jogando juntos, muitos dos movimentos foram considerados, pelos Janssen, como “atléticos”, mas segundo os autores, nada indica semelhança entre eles e a educação física dos gregos.



Acrobata de Deir el Medina. Segundo Watterson, 1991, p. 48.

As acrobacias, relacionadas com as danças, têm um papel especial no culto. Eram acompanhadas por músicos tocando harpa e sistro (espécie de chocalho egípcio).

Nada se conhece sobre alguma formação oficial nessa arte, mas, a julgar pelas poses e também pelo fato de serem retratadas nuas, deduz-se que as meninas aprendiam a dançar ainda muito pequenas. (Brunner-Traut *in* Decker, 1987, p. 136)

Contribui para essa reflexão o grau de contorcionismo exibido nas figurantes de danças acrobáticas, o que comprova que elas deveriam ter tido um treinamento excepcional.

4. Música

A música permeava todos os aspectos da vida no antigo Egito. Mãos de pastores e de camponeses muitas vezes ajudavam na melodia dos flautistas, batendo com matracas de marfim, do tipo de castanholas, em formato de mãos. Em algumas cerimônias ou cultos, embora nem sempre, havia uma mulher sacudindo um chocalho de cobre, o sistro. O som era produzido por pequenos discos de metal enfiados em um ou mais fios de arame. O sistro geralmente portava ao menos uma imagem da deusa Hathor, podendo ter tido origem em cultos em sua homenagem.

Eles possuíam vários outros instrumentos musicais, como harpas, cítaras, alaúdes e

pandeiros.

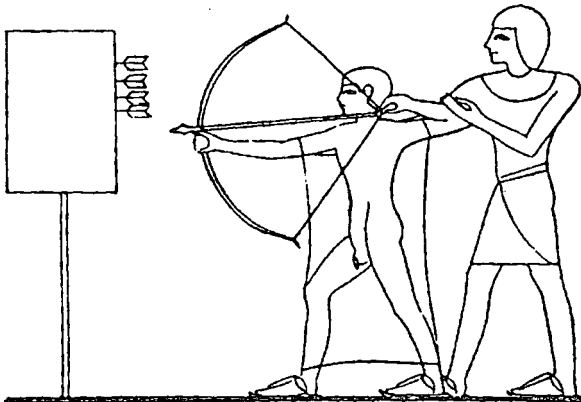
Gregos e babilônios estabeleciam uma relação entre planetas e escalas musicais: na filosofia helenística, os sete planetas eram comparados com as sete cordas da lira. O Egito, onde as raízes da concepção cósmica da música parecem ser mais antigas, pode também ter sido influenciado pelas idéias helenísticas e filosóficas, as quais relacionavam a música com o universo. Em um hino datado do período Ptolomaico, o receptáculo cósmico era Hathor, deusa da música, dança, amor e fertilidade:

*O céu e suas estrelas fazem música para você.
O sol e a lua rezam para você.
Os deuses exaltam você.
As deusas cantam para você.*

Esse verso estava escrito nas paredes da escada no templo da deusa, em Dendera; a escada levava para o telhado, onde a imagem da deusa era carregada em procissão durante festivais.

5. Caçadas e montarias

A caça era um dos esportes mais populares no Egito antigo. Aos faraós eram reservadas as perseguições a leões e elefantes, enquanto aos nobres cabiam, ao menos, os antílopes.



O deus Min ensina Amenófis II atirar com o arco e a flecha.
XIX dinastia. Segundo Decker, 1990, p. 37.



Sistro com a face da deusa Hathor. Período tardio. Segundo Romano, 1990, p. 42.

Para os comuns, a caça frequentemente significava a busca de alimento: patos, gansos e pássaros selvagens.

A evidência mais clara e antiga de que o uso do arco e da flecha era constituinte de um esporte competitivo vem do Egito. O rei Tutmés III (1504 a.C.) registrou que suas flechas não apenas perfuraram um alvo de cobre com três dedos de espessura, como também emergiram três mãos de dis-

tância atrás dos mesmos. O rei Amenhotep II (1543 a.C) até oferecia prêmios para quem pudesse exceder sua performance com arco e flecha.

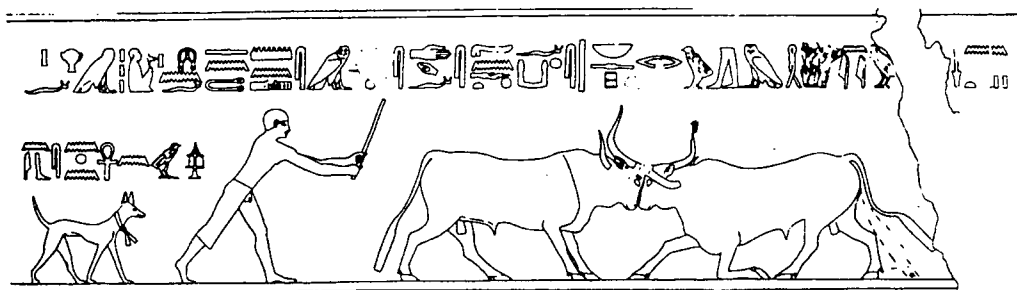
Os passatempos da realeza incluíam outra atividade dispendiosa: a montaria. O amor dos faraós pelos cavalos é bem conhecido, desde a introdução deles no Egito, trazidos pelos hicsos. Conta-se que Ramsés III inspeccionava, pessoalmente, os seus estábulos, todos os dias. E que Pianky, ao ver seus cavalos em inanição, por falta de trato, teria dito ao Príncipe Nemarot, o responsável: “Assim como eu vivo e amo Rá, deixar estes cavalos sofrerem fome é mais duro para o meu coração que todas as ofensas que vós fizestes”. (Ghalioungui, 1973, p. 153)

Para uma visão articuladora das representações em si com a preocupação de contextualizá-las, para melhor valorizá-las como instrumentos de pesquisa, quero lembrar que todo registro, no Egito antigo, visava não apenas a mostrar ou nomear pessoas, animais ou atividades, mas a *criar* aquilo a que se referiam. A preocupação metodológica de levar em conta esse aspecto do registro egípcio, na compreensão das formas de comunicação que eles desenvolveram, vem levando alguns egiptólogos a repensar antigas afirmações e a dar novos pareceres sobre velhos temas de decoração das tumbas.

Exemplifico com as cenas de lutas de touros, que começaram a aparecer na decoração das tumbas dos “chefes” locais na Sexta Dinastia, sendo reproduzidas desde o reino de Tutmosis III, na Décima Oitava Dinastia. Até recentemente, elas eram vistas como imagens da “vida diária”. Em 1994, entretanto, foi publicado um artigo que lhes conferiu um novo e extraordinário valor, de caráter simbólico, sugerido por sua relação contextual com textos funerários contemporâneos, os quais explicam bem melhor a sua incorporação ao repertório iconográfico. Pela nova “leitura” das imagens, o morto, que, muitas vezes, sequer possuía uma só cabeça de boi, na realidade, em lugar de ser representado como um homem rico em rebanhos, estava sendo ele mesmo identificado com o touro, líder de rebanho, por uma ligação imaginária e não real, como se pensava. Nessa representação, ele então não é um morto possuidor que preserva os seus bens, mas é forçado a defender sua posição de líder social regional (na terra), a qual está sendo questionada pelo desafio de outro líder. O morto, vencendo seu oponente, capacitava-se a assumir seu poder e a manter sua liderança no outro mundo. Esse simbolismo, há muito tempo registrado na literatura e nas inscrições reais, foi resgatado recentemente (Galan, 1994, p. 81). Muitas outras práticas estão sendo objeto de novas leituras, reveladoras da rica visão simbólica do antigo Egito.

Nesta cena (Galan, 1994, p. 84), vemos dois touros em luta, os quais estariam representando, um, o “morto”, dono da tumba, e o outro, o seu rival.

Naturalmente, tanto para lutas simbólicas ou de rotina real, como para danças religiosas ou de lazer terreno, eles tinham uma padroeira “de todos os prazeres”: a deusa Hathor. Ela era adorada sob três formas: como uma mulher com orelhas de vaca, como uma vaca, e como uma mulher com enfeite de cabeça, formado por uma peruca, chifres e um disco solar.



Tumba de Senbi. Segundo Galán, 1994, p. 84.

Muitas vezes chamada de “senhora do céu”, outras, de “filha de Rá”, o deus solar, ela era também muito respeitada como a “divina mãe do Faraó vivo”. O que é fácil de entender, uma vez que o governante era sempre identificado com Hórus.

Um dos títulos reais do Faraó era, pois, “filho de Hathor”, embora, freqüentemente, ele seja referido como “filho de Ísis”. Segundo a mitologia, parece que a fiel esposa de Osíris teria usurpado o papel de Hathor, quando a lenda de Ísis, Seth e Osíris entrou em conflito com a do nascimento de Hórus.

A despeito das dezenas de deuses invocados nos jogos, a simples presença de Hathor como a deusa das atividades lúdicas, uma das mais antigas divindades do Egito, cujo culto remonta aos tempos pré-históricos, certamente constitui uma demonstração da importância das brincadeiras naqueles tempos.

Algumas das colunas do grande templo de Hathor, em Dendera, que tem os capitéis na forma de uma cabeça feminina, com orelhas e chifres de vacas, lembram que ela era adorada como uma vaca sagrada desde os tempos em que os egípcios cultuavam apenas animais, antes da antropomorfização dos deuses, que ocorre ao redor de 3000 a.C.

Hathor, a única rival da deusa Ísis em popularidade, tinha, como muitas divindades egípcias, dois aspectos. Na forma da deusa-leoa, Sekhmet, ela foi uma vez mandada, pelo irritado deus Rá, para destruir a humanidade. Quando Rá mudou de idéia, ele a impediu de levar adiante sua tarefa mediante um truque: ele cobriu a terra de cerveja colorida, com ocre, de vermelho, e fez a deusa beber, como se fosse sangue. Tonta, Hathor esqueceu de sua missão destruidora.

Na forma de vaca, Hathor, era a amada esposa de Horus, que buscou com ele o seu olho depois de o mesmo lhe ter sido arrancado por Seth, curando-o e dando-lhe um filho. Seus outros envolvimento, em muitas mitologias, invariavelmente remetem, salvo no episódio como Sekhmet, ao alívio de tensões e à alegria. Além de proteger as mulheres, arranjando maridos para as jovens e ajudando-as na hora do parto, ela também entretinha o deus sol, Re, levantando a saia e deixando-o ver o seu sexo, quando ele estava aborrecido. (Watterson, 1991, p. 18). As inúmeras representações de Hathor, nas quais a deusa parece revelar seu la-

do sensual de uma forma engraçada e rizível, reforçam a teoria dos Janssens de que as brincadeiras poderiam ter um caráter didático, ao preparar os jovens para aspectos da vida adulta, como a atividade sexual. (Bakos, no prelo, p. 6)

Sem dúvida, uma simples imagem dessa deusa e de representações de brincadeiras constituem importantes documentos, pelo que apresentam de belo, pelo conteúdo histórico e, fundamentalmente, pelas relações informais de poder que podem evocar.

Ao longo desta exposição, procurei evidenciar indícios de que a visão mítica estava presente nas rotinas de lazer dos antigos egípcios, como está, notoriamente, nas atividades obrigatórias. Essa valorização do lúdico, para os antigos egípcios, por um lado desencoraja análises ingênuas, até mesmo sobre brincadeiras infantis; de outro, abre, no meu entender, um universo de elementos encantadores, pela beleza plástica, para desdobramentos reveladores das relações entre os homens e destes com os deuses no antigo Egito.

Nossos alunos, como nós, e como os antigos egípcios, certamente vão apreciar esse viés, pois pesquisar através de visões de brincadeiras ativa disponibilidades inatas para o aprendizado. Como Hathor, temos, todos, dois aspectos: apreciamos a sensação de risco, constitutiva até mesmo das competições fraternais e, por esse lado, somos destruidores, queremos ganhar; por outro lado, mesmo vencidos, podemos nos lembrar, com alegria e riso, dos momentos da disputa.

BAKOS, M. M. Entertainment in a mythic epoch: ancient Egypt. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10: p. 19-33, 1996/1997.

ABSTRACT

This article is about games and leisure in Ancient Egypt, appreciating the representations of those activities as evidences for the knowledge of how those people enjoyed their spare time. It makes a reflection on the creativeness of the individuals according to their contexts. It calls attention, in the case of Egypt, to the presence of mythical relationships in all the instances of sociability, even in leisure. It shows the images as research tools to the knowledge of the relationships of the ancient Egyptians with their gods and among themselves.

Key-words: Leisure; Games; Egypt.

Referências bibliográficas

- ALLAM, Schäfik. *Everyday life in Ancient Egypt*. Guizeh: Foreign Cultural Information Dept., 1985.
- BAKOS, Margaret Marchiori. The significance of wine drinking in love and daily life in Ancient Egypt. *Atti VI Congresso Internazionale di Egittologia*, Torino, 1993.
- BAKOS, Margaret Marchiori. *O que são os hieroglifos*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BAKOS, Margaret Marchiori. *Fatos e mitos do antigo Egito*. Porto Alegre: EDIPUC, 1995.
- BAKOS, Margaret Marchiori. Quando duas vidas se juntam no estudo de outras: as pesquisas de Rosalind e Jac Janssen sobre os antigos egípcios (no prelo).
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CURTO, Silvio. *L'arte militare presso gli antichi egizi*. Torino: Edizioni D'Arte Fratelli Pozzo, 1973.
- DECKER, Wolfgang. *Sports and games of Ancient Egypt*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- ERMAN, Adolf. *Life in Ancient Egypt*. New York: Dover Publications, 1971.
- ERMAN, Adolf. *Sports and games in the Ancient Near East. The Oriental Institute Museum*, The University of Chicago, June 1 – September 18, 1994.
- FREED, Rita E. *Egypt's golden age: the art of living in the New Kingdom 1558-1085 a.C.* Boston: Museum of Fine Arts, 1981.
- GALÁN, José. Bullfight scenes in Ancient Egyptian Tombs. *The Journal of Egyptian Archaeology*, v. 80, 1994, p. 81-97.
- GHALIOUNGUI, Paul. *Magic and medical science in Ancient Egypt*. Amsterdam: Boekhandel en Antiquariaat NV, 1981.
- HICKMANN, H. La danse aux miroirs. *Extraits de Bulletin de L'Institut d'Egypte*, v. XXXVII, 1954-1955, p. 151-190.
- JANSSEN, Rosalind & Jac. *Growing up in Ancient Egypt*. London: The Rubicon Press, 1990.
- KAHN, Elisabeth, (Org.). *In the tomb of Nefertari*. The J. Paul Getty Conservative Institute, Santa Monica, 1993.
- MANNICHE, Lise. *Music and musicians in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, 1991.
- MONTET, Pierre. *A vida quotidiana no Egito no tempo dos Ramsés*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- ROMANO, James. *Daily life of the Ancient Egyptian*. Pittsburgh: The Board of Trustees, 1990.
- WATTERSON, Barbara. *Women in ancient Egypt*. New York: St. Martin's Press, 1991.

COMPETIÇÕES E FESTIVAIS NA GRÉCIA PRÉ-HELÊNICA: AS EVIDÊNCIAS MINÓICO-MICÊNICAS

ANA CLAUDIA TORRALVO

Doutoranda do Departamento de Antropologia da
Universidade de São Paulo e bolsista do CNPq

RESUMO

O que conhecemos das competições desportivas e dos festivais durante a Idade do Bronze na Grécia e no Egeu chegou até nós através das imagens representadas sobre os mais diversos suportes, como os afrescos, os relevos, a glíptica e outras manifestações da arte desse período. Neles percebemos algumas atividades físicas que podem caracterizar práticas desportivas: a luta corporal, praticada com luvas de couro, e a corrida, ambas comuns ao universo minóico-micênico. Já a tauromaquia ou salto do touro é característica da Creta minóica e só aparece no continente grego como cópia do repertório iconográfico. Muitas vezes os afrescos, principalmente aqueles em contexto minóico, são relacionados à religião e locais de culto, o que levou à associação de representações de eventos públicos com festivais religiosos. Mas a evidência negativa não é conclusiva e, portanto, não podemos afirmar que os jogos, competições e festivais fossem apenas eventos públicos de caráter religioso. A iconografia ultrapassou o limite arquitetônico dos afrescos e relevos para ser aplicada a objetos móveis, como vasos em pedra e cerâmicos; anéis e engastes em marfim atestam a existência de sacrifícios animais, libações, jogos como lutas e tauromaquias, e procissões com música e danças, possivelmente rituais. Dos espetáculos registrados na imagética minóica, o mais popular era a tauromaquia ou salto do touro. As lutas de boxe parecem ter tido uma origem continental. Os lutadores geralmente são representados aos pares e usam luvas de couro. As corridas também foram muito apreciadas entre os micênicos.

Palavras-chave: Idade do Bronze; Grécia; Creta; Tauromaquia; Boxe; Corrida; Esquema iconográfico; Evento público.

A té hoje, não foi possível aos arqueólogos comprovar a existência de competições esportivas organizadas e periódicas, com distribuição de prêmios para as melhores performances, bem como não é possível afirmar com segurança e comprovar materialmente a ocorrência de espetáculos artísticos durante a Idade do Bronze egeana. Esse período foi dominado pelas civilizações minóica e micênica, com seus correspondentes períodos de dominação na Grécia continental, em Creta, nas Cíclades, no Dodecaneso e mesmo em Chipre. As-

sim, designo aqui “competições” as evidências de prática desportiva, pois a finalidade ou o motivo dessa atividade ainda permanece obscuro. Quanto aos espetáculos, são aqui designados “festivais”, já que não foram encontradas evidências, até o momento, de uma atividade teatral comparável àquela que ocorria na Grécia, durante o período clássico.

Ainda a título introdutório, devo esclarecer alguns pontos referentes à especificidade do estudo da Proto-História. A cultura minóico-micênica legou-nos um universo imagético extremamente rico. Esse universo está distribuído entre os mais diversos suportes: afrescos, relevos, selos, anéis de sinete, terracotas e, obviamente, cerâmica decorada. Contudo, nossa leitura dos códigos iconográficos é ainda muito deficiente e muitas vezes defrontamo-nos com terminologias ou idéias pré-concebidas, cristalizadas desde os primórdios da arqueologia egeana. Assim, mesmo atualmente, alguns autores associam a ocorrência de afrescos a ambientes religiosos ou locais de culto, principalmente em contexto minóico. Na realidade, a existência de salas revestidas com afrescos indicam um edifício de certa importância, não necessariamente de caráter religioso. Mas as informações que possuímos a respeito da religião pré-helênica é quase totalmente obtida através das representações em afresco, cuja iconografia foi transferida para outros tipos de suporte.

Através desse ponto de vista, percebemos que todas as representações que chegaram até nós, relativas a eventos públicos, são sempre associadas a festivais religiosos, mas é preciso ressaltar que a evidência negativa, ou seja, o fato de tais representações não terem sido encontradas em locais comprovadamente de caráter não religioso, ou a falta de representações desse tipo em ambientes profanos ou laicos, não pode ser conclusiva e, portanto, não podemos afirmar que os jogos, competições e festivais fossem apenas eventos públicos de caráter religioso. Da mesma forma, não possuímos evidências claras de que tais atividades estivessem ligadas aos ritos fúnebres ou que deles fizessem parte integrante.

Mas um fato fica bem claro: essa iconografia monumental e elitizada ultrapassou o limite arquitetônico de importantes edifícios, até certo ponto seletivos quanto à circulação, e passou a penetrar na população, através de suportes móveis, como a cerâmica, os entalhes e os selos, entre outros. Aí fica comprovada a existência de sacrifícios animais, libações, competições como a luta e a tauromaquia, e festivais onde a música e a dança desempenhavam um papel preponderante. (Treuil, 1989, p. 312-314)

Os melhores exemplos de festivais são provenientes de Creta. Estão retratadas, em afrescos, platéias atentas compostas por indivíduos de ambos os sexos. Nesses festivais, a dança e, conseqüentemente, a música, parecem ter tido, como dito acima, um papel preponderante. Contudo, o folclore clássico credits aos cretenses a introdução de diversas formas de performances musicais no continente grego, como o *nomos* (hino solo a Apolo), o *peã* (hino coral a Apolo) e o *hiporquema* (música e dança executada em Delos). Um exemplo material é-nos dado por N. Coldstream, em seu artigo “A figures geometric oinochoe from Italy” (Coldstre-

am, 1968), onde estuda aquilo que pode ser uma representação da Dança do Grou, sagrada em Delos, que se diz ser de origem cretense, com mulheres vestidas numa versão do traje da corte minóica. Essa tradição clássica não pode ser materialmente comprovada, mas, desde a Idade do Bronze antiga, aproximadamente 3000 a.C., há provas de que a harpa triangular, de origem mesopotâmica, já era conhecida nas Cíclades e, durante o Minóico Médio I, por volta de 2000 a.C., aparecem representações de um instrumento compatível com a lira de sete cordas. Uma versão acabada dessa lira, com a presença da caixa de ressonância em casco de tartaruga, aparece representada no sarcófago de Hagia Triáda, datando do Minóico Recente III, por volta de 1400 a.C. (Hutchinson, 1968, p. 260-262). Essa datação coloca tal representação no período de influência micênica no Egeu, e indica a possível origem continental desse instrumento, bem como do *aulós* ou flauta dupla. Quanto à dança, essa parece ter sido amplamente praticada, aparentemente sempre em grupo. Num vaso de Hagia Triáda vemos a representação de um grupo de homens que tocam flauta e dançam. Em um anel de sinete em ouro proveniente de Cnossos, mulheres dançam com evidente movimentação dos braços. Também em um grupo de terracota, datado por volta de 1400 a.C. e proveniente de Palaikastro (Creta), vários indivíduos são representados dançando acompanhados por um tocador de lira em uma arena circular. (Hutchinson, 1968, Fig. 262)

Hutchinson, em seu livro *Prehistoric Crete* (Hutchinson, 1968, p. 264), traça um paralelo etnográfico, o qual, embora excêntrico, não deixa de ser curioso. No final do Canto XVIII da *Ilíada* temos:

Nele (no escudo de Aquiles) colocou o ilustre coxo um coro variado, semelhante àquele que outrora, na vasta Cnossos, Dédalo executou para Ariadne de formosos cachos. Nele, moças e rapazes que valiam muitos bois dançavam de mãos dadas. Elas trajavam vestidos de tela fina e eles vestiam túnicas bem-cosidas, que brilhavam com o suave brilho do óleo; elas traziam belas coroas, e eles, punhais de ouro suspensos em cartuchos de prata. Ora corriam à roda, com os adestrados pés, com suma facilidade, como quando, tendo uma roda cômoda nas mãos, o oleiro, sentado, experimenta-a para ver se gira bem; ora, ao contrário, corriam alinhados uns para os outros. Uma multidão cercava, prazenteira, o coro encantador. Entre os bailarinos cantava um divino aedo, que dedilhava a cítara, e dois saltimbancos, cujo ritmo era marcado pelo canto, rodopiavam ao meio.

O citado autor encontrou um exemplo muito semelhante, que acontece nos tempos atuais: uma festa folclórica na época do Natal, em uma localidade chamada Chichicastenago, na Guatemala, na qual um grupo de rapazes e moças executam uma dança extremamente semelhante à descrita na *Ilíada*. É denominada a “Dança do Touro” e algo que deve ser destacado é que essa região da Guatemala apresenta uma tradição cultural profundamente ligada às tradições espanholas trazidas pelos conquistadores, não apresentando nenhuma característica cultural maia.

Nesse contexto de eventos públicos, de caráter religioso ou não, o pátio central do pa-

lácio minóico tinha um papel de destaque. Ele é o ponto de encontro das ruas que conduzem ao palácio e o centro da circulação entre os diferentes setores palaciais. Seu papel, contudo, parece ultrapassar tais limites físicos do ambiente urbano. O arranjo e cuidado das fachadas e pórticos que o cercavam, leva a crer que aí ocorriam festivais e cerimônias, como lutas, danças e a própria tauromaquia. Também devem ser lembradas as “áreas teatrais” e os pátios intermediários que, embora não tenhamos provas concretas das atividades aí desempenhadas, parecem ter tido a mesma função de palco para cerimônias ou performances. (Graham, 1962, p. 74; Treuil, 1989, p. 291 e Pelon, 1983, p. 253)

Dos espetáculos registrados na iconografia minóica, o que merece maior destaque é, sem dúvida, a tauromaquia ou salto do touro. Esse destaque, que indica uma preponderância dessa competição, deve-se somente ao fato de que as representações desse tema são muito abundantes. Parece ter sido o esporte mais popular entre os minóicos, pois foi representado em quase todos os suportes da iconografia minóica, incluindo afrescos, relevos monumentais, anéis de sinete, gemas, cerâmica, taças em ouro, mobília etc. Essa luta não apresenta utilização de armas de espécie alguma; era praticada por jovens adolescentes de ambos os sexos, que se vestiam de forma semelhante: uma sunga de tecido presa por um cinto e alguns ornamentos. O objetivo principal dessa competição parece ter sido permanecer o maior tempo possível diante de um touro em galope de ataque, apoiar-se nos chifres do animal, cair sobre as suas costas e, executando um salto mortal, tocar o solo ao lado dele. As diversas representações do salto do touro revelam que esse salto ousado se assemelha em muito ao salto sobre o cavalo executado atualmente, diferenciando-se apenas pelo fato de que o salto era executado sobre um touro em movimento. A ausência de armas demonstra que o touro não podia ser morto durante o jogo, demonstrando assim que este era um teste de agilidade, habilidade e coragem. (Hutchinson, 1968, p. 265; Graham, 1962, p. 75) (Fig. 1)

Com a dominação micênica de Creta e o término do processo de miscigenação cultural entre a cultura minóica e a cultura do continente grego, a tauromaquia cedeu lugar, no campo iconográfico, a diversas representações. No caso de afrescos, encontramos grifos e leões, divindades e procissões. Nos anéis de sinete temos diversos animais, mas destacadamente leões e grifos antitéticos e lutas entre animais, principalmente leões. Ocorrem figuras humanas masculinas, completamente armadas com lança, espada, elmo e escudo. Ou seja, a figura do touro é substituída pela figura do leão e grifo. Também começam a aparecer as representações de carros. Tais representações não eram desconhecidas desde o princípio da Idade do Bronze Recente, embora estivessem restritas ao continente grego.

As representações de carros, nas quais são comumente retratados um carro puxado por uma parelha de cavalos em galope volante, conduzidos por um auriga, e acompanhado por um indivíduo a pé, já estão presentes no Círculo Tumular A de Micenas, em seis estelas funerárias. Esse tema foi estudado pelos principais micenólogos, sendo que as opiniões divi-

dem-se em três linhas: a primeira e mais antiga, defende o fato de representarem a forma pela qual o indivíduo ali sepultado haveria morrido; a segunda, que entende a cena como a representação de uma corrida de carros, possivelmente parte dos jogos fúnebres; e a terceira e mais contemporânea, que relaciona tal imagem à representação do *status* social do indivíduo sepultado. Um ponto curioso é que, nessas representações, aparecem, geralmente no lado esquerdo da imagem, uma espada, a qual poderia ser entendida como o prêmio pela vitória do auriga. Essa hipótese seria confirmada pelas adagas e espadas de aparato, extremamente decoradas em ouro e bronze, encontradas nos túmulos do Círculo Tumular A. (cf. Torralvo, 1994/1995, p. 33 e ss.)

O pugilato, apesar de ter sido apreciado e estar vastamente representado em contexto micênico, parece ter sua origem no continente grego ou nas Cíclades, e ter sido posteriormente levado para Creta, durante o período de dominação micênica. Nas representações, os boxeadores aparecem geralmente aos pares, usando algum tipo de luva, se assim podemos chamar. As principais representações são um afresco e uma cratera. O afresco dos boxeadores é proveniente de Tera (atual Santorini), do sítio de Akrotiri (Fig. 2); nele, dois rapazes, usando uma espécie de luva, travam um combate corpóreo. A cratera data do final do período micênico e é proveniente de Chipre: vários pares de indivíduos são representados em posição de luta. Deve ser salientado que essas representações não podem ser confundidas com representações de batalha corporal, pois nelas os disputantes são apresentados sempre completamente armados. As representações de pugilato aparecem não só no período micênico, como também no geométrico e em Homero, comprovando uma continuidade na prática do esporte desde a Idade do Bronze até o Período Arcaico, quando aparecem representações mais detalhadas.

A corrida a pé também parece ter sido apreciada, já que aparece registrada em outra cratera de Chipre, do mesmo ceramista que pintou a cratera dos lutadores. Contudo, a identificação da representação do indivíduo disputando uma corrida de velocidade é muito difícil. A imagem torna-se ambígua e incompreensível se a analisarmos através de esquemas clássicos, em que as pernas e os braços alçados dão a idéia de movimento (Rystedt, 1988, p. 437). No esquema iconográfico micênico parece que a diferenciação entre andar e correr está mais na posição dos braços do que das pernas. Os melhores exemplos da prática desses esportes, o boxe e a corrida, são dois vasos pintados possivelmente pelo mesmo autor e provenientes de Chipre: o exemplar AM 625 do Louvre (Fig. 3) e o exemplar 35 da Coleção Pierides (Fig. 4), onde podemos observar homens correndo, em um exemplar, e lutadores, em outro. (Karageorghis, 1957, p. 87 e ss.)

A cratera anforóide AM 625 do Louvre foi encontrada em Chipre e é decorada com uma cena de carro. Foi publicada por E. Pottier ("Documents céramiques du musée du Louvre" *Bulletin de Correspondance Hellénique* 31 [1907] p. 231, Figs. 8 e 9). O destaque é dado aos personagens que seguem à frente do carro portando um objeto semelhante a um bastão. São figuras atléticas com os músculos das pernas acentuados. Portam também uma espé-

cie de boné, semelhante ao usado pelos boxeadores do afresco de Akrotiri (Fig. 2) e representado em diversos outros vasos. Já a cratera n. 35 da Coleção Pierides tem procedência desconhecida, mas é muito semelhante à cratera do Louvre, tanto pela forma e qualidade da argila, como da pintura. Nesse vaso aparecem diversas duplas de lutadores, de estatura atlética e músculos vigorosos. Todos portam o mesmo boné presente na cratera do Louvre.

Então podemos perceber que aquilo que chamamos de festivais com performances de dança e música e a prática desportiva já eram objeto de atração e admiração na Grécia Pré-helênica, e essa atividade parece estar de certa forma ligada a cerimônias religiosas ou locais de culto. Sempre parecem ser desempenhadas em locais públicos centrais, com grande capacidade de receber audiência. Embora não possamos identificar jogos institucionais, nem mesmo jogos fúnebres, devido à própria especificidade dos dados arqueológicos das civilizações pré-helênicas, somos capazes de apreender a importância aglutinadora desses eventos públicos, os quais estão na origem mais antiga dos jogos institucionalizados da Antiguidade Clássica e, conseqüentemente, da era contemporânea.

TORRALVO, A. C. Competitions and festivals in prehellenic Greece: Minoic-Micenic evidences. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 34-44, 1996/1997.

RÉSUMÉ

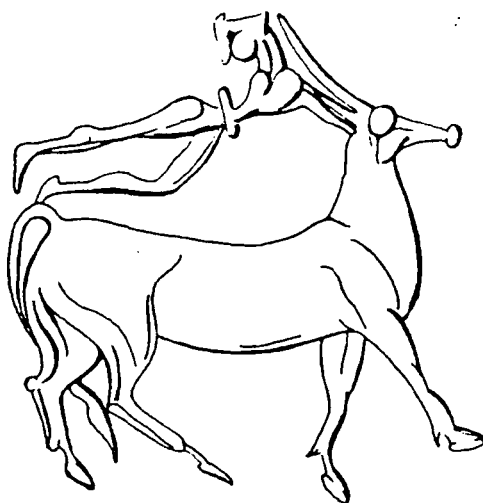
Ce que nous connaissons des compétitions et des festivals en Grèce et dans le monde Egéen pendant l'Âge du Bronze nous est parvenu par des images figurées sur divers supports comme les fresques, les reliefs, la glyptique et bien d'autres manifestations de l'art à cette période. Nous y voyons quelques activités physiques que peuvent caractériser des pratiques sportives: la lutte corporelle, pratiquée avec des gants en cuir, et la course, toutes les deux communes à l'univers minoico-mycénien. Mais la tauromachie ou le saut des taureaux typiques de la Crète minoenne n'apparaissent dans le continent grec qu'en tant que copies du répertoire iconographique. Dans de nombreux cas les fresques, surtout celles du contexte minoen, ont des rapports avec la religion et les lieux de culte ce qui a conduit à les interpréter comme une association des représentations d'événements publics avec des festivals religieux. Mais l'évidence négative n'est pas conclusive, donc, nous ne pouvons pas affirmer que les jeux, les compétitions et les festivals étaient seulement des événements publics à caractère religieux. L'iconographie a dépassé la limite architectonique des fresques et des reliefs et a été également pratiquée sur des objets mobiles ainsi que les vases en terre et en argile; les bagues et les chatons en ivoire témoignent l'existence de sacrifices animaux, de libations, de jeux comme la lutte et la tauromachie ainsi que les processions accompagnées de musique et de danse, probablement rituelles. Le plus populaire des spectacles enregistrés dans l'imagerie minoenne était la tauromachie ou le saut du taureau. Le pugilat paraît avoir une origine continentale de même que les courses, très appréciées parmi les mycéniens.

Mots-clés: Âge de Bronze Grèce; Crète; Tauromachie; Pugilat; Course; Iconographie; Fêtes publiques.

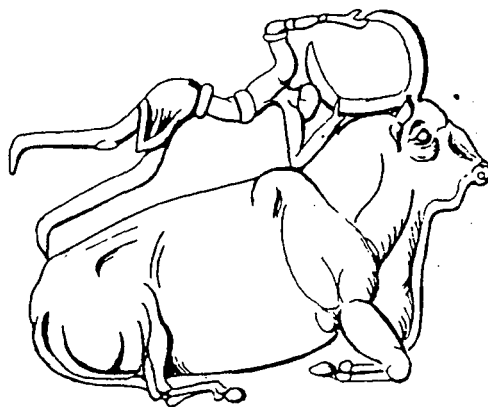
Referências bibliográficas

- GILLIS, C. Minoan everyday objects as sources of historical information. In: *Problems in Greek Prehistory*, 1988, pp. 417-420.
- GRAHAM, J. W. *The palaces of Crete*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- HUTCHINSON, R. W. *Prehistoric Crete*. Middlessex: Penguin Books, 1968.
- KARAGEORGHIS, V. Deux peintres de vases mycéniens. *Syria*, v. 34, pp. 81-92, 1957.
- KARAGEORGHIS, V. & BUCHHOLZ, H.-G. An archaeological handbook with over 2000 illustrations. Londres: Phaidon, 1973.
- PELON, O. Réflexions sur la fonction politique dans un palais crétois. In: KRZYSZKOWSKA, O. & NIXON, L. (eds.) *Minoan Society*. Bristol: Bristol Classical Press, 1983, pp. 253-257.
- RYSTEDT, E. Mycenaean runners-including *apobatai*. In: *Problems in Greek Prehistory*, 1988, pp. 437-442.
- TORRALVO, A. C. A iconografia das estelas funerárias dos Círculos Tumulares A e B de Micenas. *Classica*, 7/9, 1994/1995, pp. 33-48.
- TREUIL, R. et alii. *Les civilisations égéennes du néolithique et de l'Âge du Bronze*. (Nouvelle Clío 1 ter). Paris: PUF, 1989.
- Competitions et festivités dans la Grèce préhellénique: les evidences minoico-micenniennes.

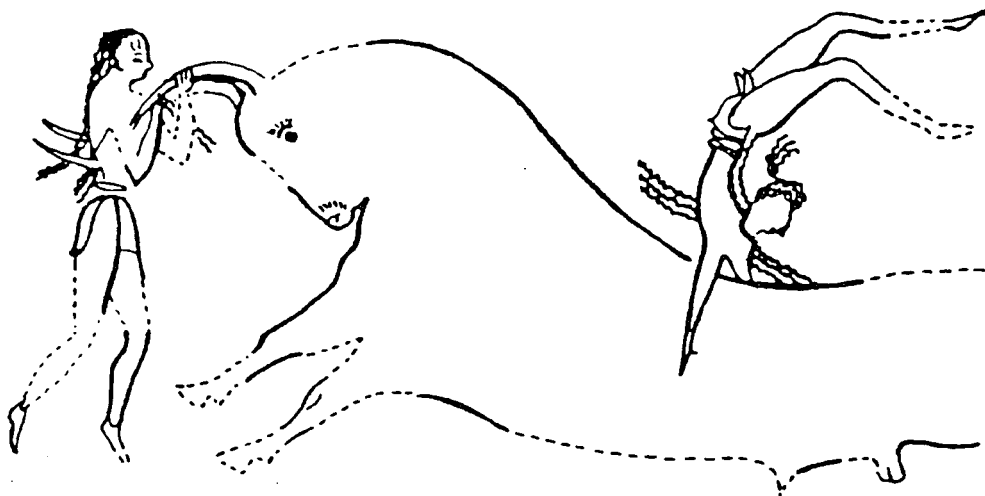
Ilustrações



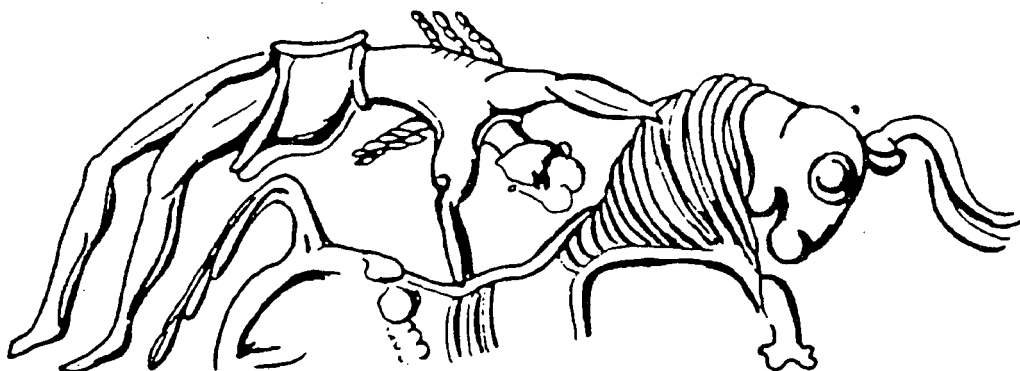
1.1 – Selo proveniente de Micenas



1.2 – Selo proveniente de Praios



1.3 – Afresco proveniente de Cnosso



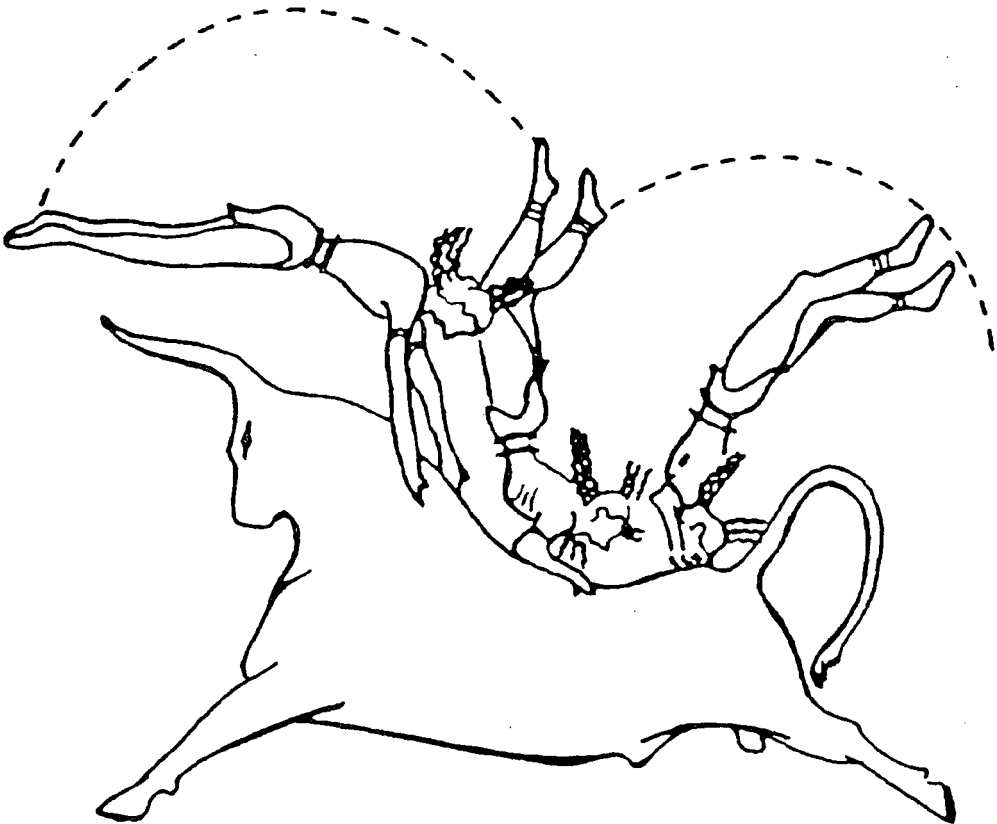
1.4 – Anel de ouro proveniente de Asine



1.5 – Selo proveniente de Micenas



1.6 – Placa de ágata proveniente de Tebas



1.7 – O esquema do “Salto do Touro”



Figura 2 – Os boxeadores – Afresco proveniente da Sala B1 em Akrotiti (Tera – atual Santorini)



Figura 3 – Cratera AM 625 do Louvre, proveniente da região de Kition (Chipre)



Figura 4 – Cratera n. 35 da Coleção Pierides

CULTO HERÓICO, CERIMÔNIAS FÚNEBRES E A ORIGEM DOS JOGOS OLÍMPICOS

HAIGANUCH SARIAN

Museu de Arqueologia e Etnologia –
Universidade de São Paulo

RESUMO

Organizados e instituídos em 776 a.C., em Olímpia, os Jogos Olímpicos recuam, entretanto, no tempo, quando suas origens se identificam com a própria história do santuário. Referências significativas em Píndaro (*Olímpicas*), e em Pausânias (5,13) apontam para o mito de Pélope, herói local que havia vencido em duelo Enomau, pai de Hipodâmia, num rito nupcial e de sucessão ao trono, façanha que o prestigiou, após a sua morte, com um santuário caracterizado como um *herôon*, em cujas proximidades Hércules, seu descendente, deu início à prática de Jogos Fúnebres em sua honra. Pode-se supor que antes de consagrar Zeus em Olímpia, os concursos atléticos tenham homenageado Pélope. À menção de Pausânias, acrescentam-se as descobertas arqueológicas que identificaram e recuperaram o túmulo de Pélope – o *Pelópion*, cujos vestígios remontam ao início do I milênio a.C., evidenciando tratar-se da primeira instalação de caráter cultural no santuário de Olímpia.

Desses Jogos Fúnebres tem-se uma idéia mais precisa com base nos funerais de Pátroclo tal como os registram a poesia homérica e as representações figuradas arcaicas que, como todas as cerimônias funerárias na Grécia antiga, correspondiam a um ritual de revigoração do morto e, em consequência, da comunidade. Neste contexto, enriquece-se o sentido dos Jogos Olímpicos na Grécia antiga que, em sua origem, estariam também vivificando o grupo social.

Palavras-chave: Grécia; Olímpia; Jogos Olímpicos; Jogos fúnebres; Culto heróico; Cultos agrários.

O atletismo e o espírito agonístico sempre se relacionaram, na Grécia antiga, com o mito e a religião: as competições esportivas realizavam-se por ocasião de festas religiosas, em santuários e nas proximidades dos templos. Assim foi em Olímpia, em Delfos, em Neméia e no Istmo de Corinto. Diversas modalidades de jogos passavam por instituições divinas e heróicas: Apolo inventou o pugilato vencendo Ares; Zeus instituiu a luta em disputa com seu pai Crono; Jasão inventou o *péntathlon* (os cinco jogos mais célebres na Antigüida-

de – corrida, arremesso de disco, lançamento de dardo, salto e luta) durante a expedição dos Argonautas; a corrida teria sido também uma instituição de Apolo disputando com Hermes ou, segundo a versão mais corrente, foi uma invenção de Hércules. Este, vindo de Creta a Olímpia, com seus irmãos *Kourétes/Dáktyloi*, com o intuito de cuidar de Zeus-criança (Pausânias II, 5.7), Hércules Idaio, incitou os irmãos a disputar uma corrida, depois de ter fixado o comprimento do estádio, coroando o vencedor com um ramo de oliveira selvagem (Yalouris, 1988, p. 80). Ritos nupciais e de disputa pela sucessão ao trono associavam-se também à prática dos concursos atléticos; finalmente, a articulação com jogos fúnebres em honra de heróis é mencionada pelos autores antigos e tem registro em fontes iconográficas.

Se as competições atléticas se inserem incontestavelmente, nas suas origens, no contexto do mito e da religião, não são uniformes as versões das fontes antigas a respeito delas, e esta diversidade de explicação tem levado os autores modernos a interpretações também divergentes e, às vezes, discordantes. Três teorias têm sido propostas: os antropólogos clássicos como Frazer e principalmente Cornford situam as origens dos Jogos no contexto da disputa ritual pelo trono (Cornford, p. 212-259); Cook dirige as suas interpretações harmonizando esta teoria com a referente aos jogos fúnebres em honra de heróis, apoiando-se sobretudo no mito de Enomau e Pélope, consagrado em Olímpia; Gardiner (Gardiner, 1925, p. 64) propõe uma terceira origem fundamentando-se em rituais agrários: para ele, as festas olímpicas tinham um caráter de lustração marcando o início e, mais tarde, a metade do Grande Ano do calendário grego (período de oito anos) e este ritos de purificação eram realizados em homenagem a Zeus, o deus predominante em Olímpia. Esta cerimônia seria uma sobreposição de algum festival antigo, realizado para promover a prosperidade das colheitas, especificamente no tocante à oliva (Gardiner, 1910, 1925, 1930). Estas explicações não são excludentes, a meu ver, e, na verdade, se conjugam num amálgama de rituais associados às práticas funerárias, como veremos a seguir.

Os Jogos Olímpicos foram reorganizados em 776 a.C., segundo a tradição, por *Óxylos* e/ou *Íphitos* de Élis, a conselho do Oráculo de Delfos. Esta data é importante – passou a ser referência para os gregos medirem o tempo – e se situa no âmbito das intensas mutações que culminam com a gênese da *pólis*. Os aristocratas que representavam a classe dirigente e dominante organizam os cultos políades divinos e heróicos. Neste contexto, o culto heróico tem papel relevante e a ideologia heróica corresponde bem aos anseios das grandes famílias aristocráticas que pretendiam, com freqüência, descender dos príncipes da era micênica (Lé-*vêque*, 1972, p. 25-26). Com efeito, o substrato micênico participa sobremaneira deste conjunto de tradições lendárias referentes à origem dos Jogos Olímpicos e para entendê-las é preciso fundamentar-se na própria história do santuário de Olímpia.

Os estudos críticos de H. -V. Herrmann e C. Rolley (Herrmann, 1962, 1972; Rolley, 1977, 1983) revelaram resultados definitivos referentes às origens do culto em Olímpia. Seu santuário situa-se numa região onde os arqueólogos detectaram vestígios do Heládico Médio

(aprox. 2000-1600 a.C.) e do período Micênico (aprox. 1600-1200 a.C.). Mas, como veremos, os vestígios do Bronze Médio referem-se a uma pequena aglomeração situada na região norte do recinto, nas proximidades do *Pelópiion*, isto é, o santuário heróico – *herôon* – de Pélope, recuperado pela Arqueologia com base numa descrição minuciosa de Pausânias V, 13 que comentaremos mais adiante (Figs. 1, 2, 3 e 4). Sobre a ocupação meso-heládica havia um estrato de areia estéril trazida pelo rio Alfeu. A instalação seguinte é o *tumulus*, elevação artificial, do *Pelópiion* I, isto é o *herôon* de Pélope em sua primeira fase. Desse modo, o *Pelópiion* I, posterior portanto às habitações do Heládico Médio, apresentava-se recoberto por uma camada de terra negra contendo ex-votos do período Geométrico.

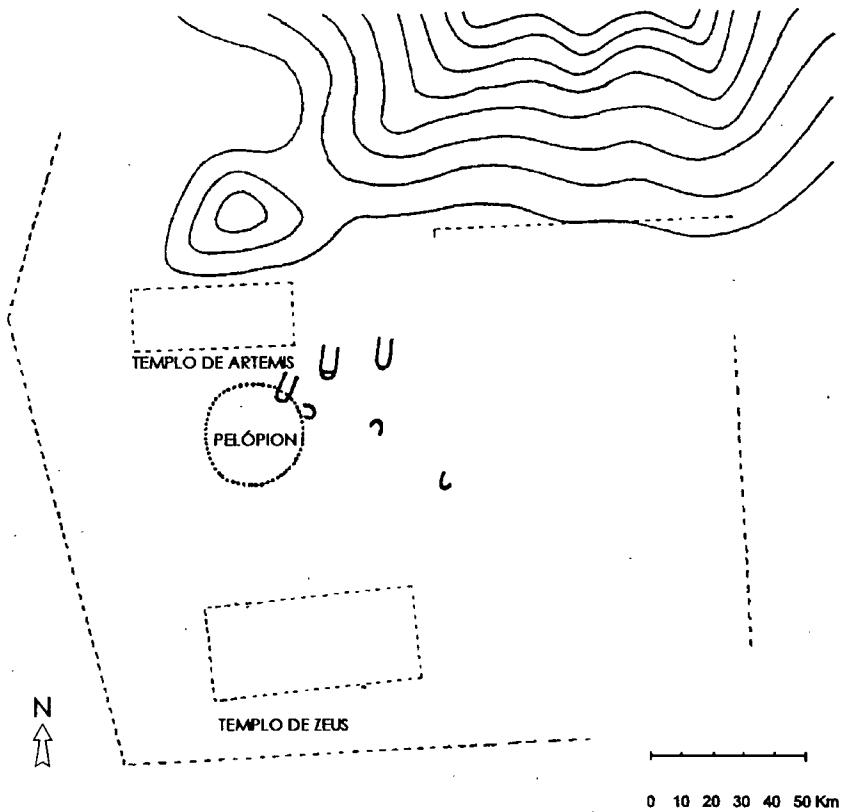
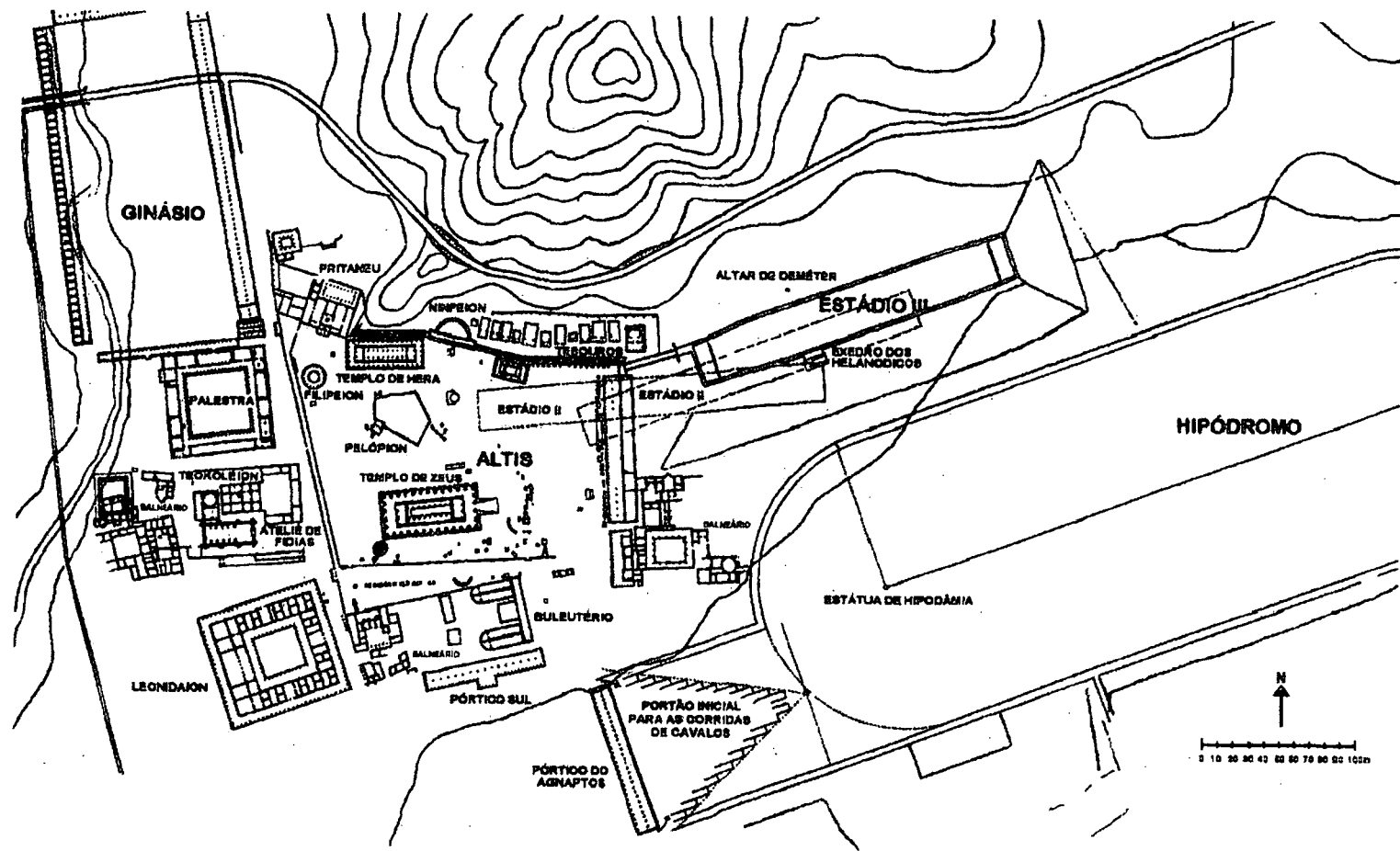


Figura 1 – O santuário de Olímpia: habitações mesoheládicas e Pelópiion I (Herrmann, 1962, p. 16, Fig. 2)

Do primeiro nível do *Pelópiion* datam estatuetas de terracota do I milênio a.C., mais precisamente do ano 1000 a.C., contradizendo as opiniões defendidas pela literatura especializada de que o *Pelópiion* I dataria do período Micênico com base nos aspectos lendários da história desse herói. Confirmando ainda mais esta interpretação dos dados arqueológicos es-



Haigamuch Sarian

Figura 2 – Santuário de Olímpia (Yalouris, 1976, p. 100-101, Fig. 40)



Figura 3 – Pelópio. Olímpia, foto DAI (Deutsches Archäologisches Institut – Athen. Neg. Nr.: OL. 303)

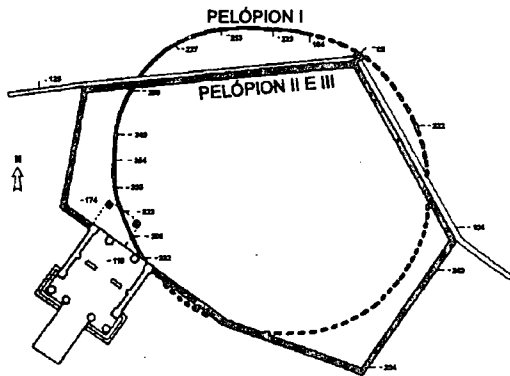


Figura 4 – Pelópio I-II-III (Herrman, 1972, p. 55, Fig. 25)

tá o fato de que o santuário de Olímpia não foi freqüentado durante o período Micênico simplesmente porque nele corria o rio Alfeu como comprova a camada estéril de areia entre o estrato meso-heládico e a instalação do *Pelópio* I por volta do ano 1000 a.C. Além dos aspectos lendários relativos a Pélope, situando-o entre as figuras da “idade heróica” micênica, os arqueólogos se apoiaram também em vestígios micênicos descobertos não na área do santuário arcaico mas em seus arredores e sem possuir nenhuma significação

particular relativa a práticas religiosas. A ausência de ocupação micênica neste setor e a cronologia das oferendas votivas combinada com a natureza habitacional e não religiosa dos vestígios mesoheládicos impõem a evidência de que o *Pelópio* I é a primeira instalação de caráter cultural no santuário de Olímpia. Desta forma, conclui C. Rolley, a primeira atividade religiosa em Olímpia, isto é, o culto heróico no *Pelópio* I, data de aproximadamente 1000 a.C.

Isto é o que tem a dizer a arqueologia de campo e a sua correta interpretação. No tocante aos vestígios textuais, duas fontes escritas referem-se ao *Pelópion* relacionando-o com os Jogos Fúnebres: Píndaro, nas *Olímpicas*, odes aos vencedores, e Pausânias. Na *Olímpica* I, 93-95, o poeta menciona o τύμβος do herói Pélope e esta menção se repete em X, 24-25, acrescida da passagem que concerne à fundação dos Jogos, junto ao túmulo de Pélope, pelo herói Héracles.

O texto de Pausânias no livro V, 13 é bastante rico de pormenores: trata-se de um *herôon* (ἡρώων), um recinto sagrado (τέμενος), coberto de árvores e que recebia sacrifícios de um carneiro negro no βόθρος (uma fossa); foi instalado por Héracles, descendente de Pélope, o que permite pensar também no caráter dinástico dos cultos heróicos.

Estes testemunhos apontam para o prestígio de Pélope em Olímpia e é o seu mito que Fídias escolheu, no séc. V a.C., para figurar no frontão leste do templo de Zeus. Originário da Anatólia, era filho de Hermes ou de Tântalo, as versões antigas diferindo neste aspecto. Seu nome, origem da denominação do Peloponeso, está ligado ao mundo da mitologia micênica. Teria recebido de Hermes o divino cetro que passou em sucessão a Atreu, Tiestes e Agamêmnon. Seu mito em Olímpia é uma história de disputa dinástica: Enomau, prevenido por um oráculo que seria destronado pelo genro, desafiou os pretendentes à mão de sua filha, Hipodâmia, a vencê-lo numa corrida de carros de Olímpia até o Istmo de Corinto. Enomau recebeu de seu pai Ares cavalos invencíveis e já havia derrotado treze pretendentes quando se apresentou Pélope, que subornou o auriga Mirtilo para remover os pinos dos eixos do carro de Enomau. Este foi atirado para fora do carro e morreu. Em consequência, Pélope casou-se com Hipodâmia e reinou em lugar de Enomau.

Os protagonistas desta lenda receberam, todos, monumentos em Olímpia, no interior do santuário. Mas o *témenos* de Pélope, o *Pelópion*, recebeu cultos funerários sucessivos e o seu *herôon* sofreu várias reformas ao longo dos séculos, desde a sua primeira instalação no séc. X a.C. Além dos textos acima mencionados, dispomos de outra passagem de Píndaro, *Olímpica* XI, segundo a qual Héracles, filho de Alcmena, foi quem primeiro celebrou os Jogos junto ao túmulo de Pélope depois de ter enfrentado os trabalhos impostos por Águas; foi também quem delimitou o bosque do Áltis, deu o nome de Crono à colina que o domina, introduziu em Olímpia a oliveira sagrada e estabeleceu as leis que os Etólios administrariam, como juízes dos Jogos. Pausânias II, 5. 7 concorda com esta versão, mas refere-se ao Héracles Idaio e situa a instituição dos Jogos no contexto do mito relativo aos *Kourétes/Dáktyloi* de Creta.

Como explicar a sobrevivência de um mito dos tempos heróicos micênicos, em Olímpia, quando incontestavelmente a data mais antiga do *Pelópion* é, sem sombra de dúvida, por volta de 1000 a.C., como comprovou a pesquisa arqueológica analisada criticamente por C. Rolley? É que, diz este autor no estudo acima citado, no domínio da religião, do mito e das práticas rituais a continuidade se situa mais ao nível da linguagem e da tradição oral do que ao ní-

vel material (Rolley, 1977, p. 143). Neste sentido, os Jogos Fúnebres organizados por Aquiles em honra de Pátroclo são um testemunho de importância sem par, transmitido pela *Ilíada* no canto XXIII, 257-897.

Não deixa de ser relevante a coincidência da época de composição definitiva dos poemas homéricos e da data da fundação dos Jogos Olímpicos em 776 a.C. É o período também do florescimento do culto heróico. Ora, os cultos heróicos, que se iniciam no período Proto-Geométrico (1100-900 a.C.) e se desenvolvem no período Geométrico (900-700 a.C.), ocupam um espaço original entre os costumes funerários. Apresentam-se sob dois aspectos (Sarian, 1989, p. 588): de início podem ser praticados perto de uma tumba de época micênica, *thólos* ou tumba em câmara. Manifestações destes cultos, concentrados sobretudo na Argólida, Messênia e Ática, datam de aproximadamente 750 a.C., as mais recentes da metade do séc. VII a.C. Em geral, depositam-se algumas oferendas, principalmente vasos de cerâmica, em intenção de um morto de uma época “heróica”, mas estas oferendas são impessoais. Uma única inscrição, sobre um fragmento de cerâmica arcaica, foi descoberto por H. Schliemann em Micenas, acima do Círculo Tumular A: ela é uma dedicatória a um herói anônimo: $\tau\omicron\upsilon\ \eta\rho\omega\acute{o}\varsigma\ \epsilon\mu$ “eu pertencço ao herói”. (Jeffery, 1961, p. 174, n. 6)

Mas o culto heróico pode também assumir um aspecto pessoal. O herói, desta vez nomeado, recebe as honras não mais em uma sepultura, porém num santuário – *herôon*. Assim é o santuário de Olímpia, o *Pelópion*, recinto sagrado do herói Pélope acima mencionado. Também na Academia de Atenas houve muito cedo, desde o Geométrico Antigo I (900-875 a.C.), um culto a Academo, herói fundador da cidade. Ulisses foi honrado em Ítaca, na Gruta de Polis, onde foram encontrados trípedes como oferendas datados de 800 a.C. A partir de 700 a.C. celebra-se em Micenas um culto em honra de Agamêmnon e, em Esparta, em memória de Menelau e Helena.

Todos estes cultos podem ser postos em relação com a difusão da poesia épica, em um momento em que a memória da época micênica estava bastante presente.

Esta é a explicação de Farnell (Farnell, 1921), que suscitou grande interesse e provocou estudos minuciosos sobre a questão como os de Cook, Hadzisteliou-Price e Coldstream. Outras interpretações apontam para a origem dos cultos heróicos nos cultos familiares relacionados com a ocupação da terra (Snodgrass, 1982, 1988) ou explicam a heroização num contexto político intimamente associado com a formação da *pólis* (Bérard, 1982, 1983). A descoberta em Lefkandi, Eubéia, de vestígios arqueológicos comprovando o culto heróico já no séc. X a.C., afasta a influência homérica na origem destes cultos (Popham et al, 1982). Finalmente, a obra recente de C. M. Antonaccio insiste no fato de cultos heróicos e cultos junto às sepulturas na Grécia arcaica estarem relacionados a cultos aos antepassados. (Antonaccio, 1994, 1995)

Tal questão inspirou uma análise acurada de I. Morris, que retoma a explicação antiga

de Farnell, demonstrando o forte interesse que existia no séc. VIII a.C. pelo passado, mais aos próprios micênios do que à civilização ou cultura micênica (Morris, 1988; ver também Calligas, 1988 e Whitley, 1995). Insistimos, no entanto, que por mais força que se queira dar a muitas das interpretações mencionadas, o grande número de vestígios arqueológicos concernentes aos cultos heróicos datados do séc. VIII a.C., portanto da época dos poemas homéricos, sugere uma glorificação do passado que não pode se dissociar da repercussão da poesia épica.

É no período Geométrico que se conhece na Grécia um tal florescimento de múltiplos aspectos que não é sem razão que esta época tenha sido denominada de “Renascimento Grego”: maturidade da escrita, agora alfabética, circulação dos poemas homéricos, origem da *pólis* e início do movimento colonial, surgimento dos grandes santuários pan-helênicos e da arte figurativa, reorganização oficial, em 776 a.C., dos Jogos Olímpicos. O intenso entusiasmo para estabelecer ligações com a idade heróica, conhecida através de uma longa tradição oral, propicia a difusão da poesia épica e Homero emerge também do desenvolvimento cultural e social do período Geométrico.

Os mesmos funerais com honras heróicas, oriundos da mesma sociedade que favoreceu a circulação dos poemas homéricos e a expansão do culto heróico, encontram-se materializados por práticas principescas de enterramento das quais temos alguns exemplos recuperados pelas descobertas arqueológicas. Em Salamina de Chipre, cidade fundada por refugiados micênicos do início da Idade do Ferro, foram escavadas tumbas monumentais em câmara do séc. VIII a.C., evidenciando a prática da incineração da tradição homérica e de sacrifícios de carros com seus cavalos atrelados (Karageorghis, 1969). Em Erétria, na Eubéia, a ideologia heróica transparece claramente no *herôon* datado do final do séc. VIII/início do séc. VII a.C. (Bérard, 1970, 1982). Muitos vestígios desta prática também são encontrados nas colônias gregas da Itália Meridional como em Pontecagnano, em que paralelos estreitos do séc. VII a.C. aproximam seus costumes funerários dos praticados na cidade de Erétria (D’Agostino, 1977, 1982). Em Pitecussa foi encontrada numa tumba a chamada “taça de Nestor”, com inscrição em hexâmetro datada de 740-725 a.C.: “eu sou a taça de Nestor, quem beber desta taça, logo o tomará o desejo de Afrodite de bela coroa”. Esta inscrição memoriza sem dúvida a célebre passagem da *Ilíada* IX, 632-637, em que se descreve a taça do herói aqueu, o velho Nestor. (Coldstream, 1977, p. 298, Fig. 95 c: p. 300)

Os elementos acima mencionados são solidários e apontam para uma sociedade em que as inovações, ou ainda as invenções, não recobriram totalmente a memória do passado: a lembrança dos tempos micênicos e sua valorização imprimem também a sua presença na ideologia funerária do “Renascimento Grego”, quer se trate de práticas funerárias suntuosas quer se trate de costumes funerários em honra a um herói.

A ideologia funerária homérica tal como transparece nos Funerais de Pátroclo eviden-

cia aspectos das práticas heróicas conhecidas na Grécia desde o período Proto-Geométrico. No canto XXIII da *Iliada*, 1-897, é Aquiles que preside às honras fúnebres ao caro amigo e nestas cerimônias muitos são os traços comuns às práticas heróicas: funerais magnificentes, marcados pela suntuosidade e pela participação dos chefes aqueus, por lamentações, sacrifícios animais e humanos, cortejos, jogos e rica distribuição de prêmios. Pela celebração fúnebre Pátroclo se situa na fronteira entre a morte e a imortalidade, entre o espaço dos homens e dos deuses. Os Jogos homéricos representam não apenas uma homenagem para o morto ou um espetáculo para os vivos, mas um rito revigorante do herói e, através dele, do grupo social. Assim, os jogos atléticos em honra de Pátroclo não são apenas um protótipo de descrição poética do *agón* esportivo, cânone exemplar para os próprios antigos, mas uma forma evoluída que deve ter tido no passado numerosos antecedentes. (Bilinski, 1959, p. 16-25)

Já vimos que antecedentes são estes: minóico-micênicos. Ora, duas palavras-chave do vocabulário dos concursos helênicos são cretenses e não gregas: *ἄεθλος* (jogo) e *κτερέα* (oferendas aos mortos), o que confirma um substrato minóico, tendo Micenas como intermediária (Lévêque, 1982, p. 6). É significativo que concursos de carros sejam representados nas estelas funerárias micênicas (Mylonas, 1951; Torralvo, 1994-1995). São relevantes também as figurações pintadas nos sarcófagos micênicos da necrópole de Tanagra onde o caráter funerário é acentuado pela cena das carpideiras, numa face, e, noutra, por cenas de concursos atléticos, corrida de carros e luta (Sakellarakis, *in* Yalouris, 1976, p. 13-23; Mylonas, 1951, p. 154-170). Os Jogos Fúnebres em honra de Pátroclo constituem um elo nesta transmissão, que marcará rica tradição no repertório iconográfico da Grécia arcaica, vale lembrar as representações na cratera François, do Museu Arqueológico de Florença, datada de 570 a.C., obra do pintor Clítias e do oleiro Ergotimo (Fig. 5); e no fragmento do Museu Nacional de Atenas, de mesma época, do pintor Sófilo. (Fig. 6)

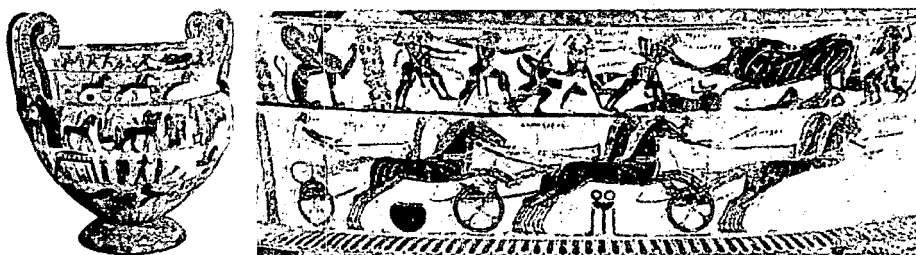


Figura 5 – Jogos fúnebres em honra de Pátroclo, na segunda faixa da cratera François. Florença. Museu Arqueológico, aprox. 570 a.C. (Arias; Hirmer, 1962, Fig. 40)

Em lugar de destaque, encontramos outra referência homérica, também pintada, em vasos funerários, onde se dá o ressurgimento da figura humana, na Atenas coincidentemente do séc. VIII, época da reaparição da prática funerária da inumação substituindo a incineração

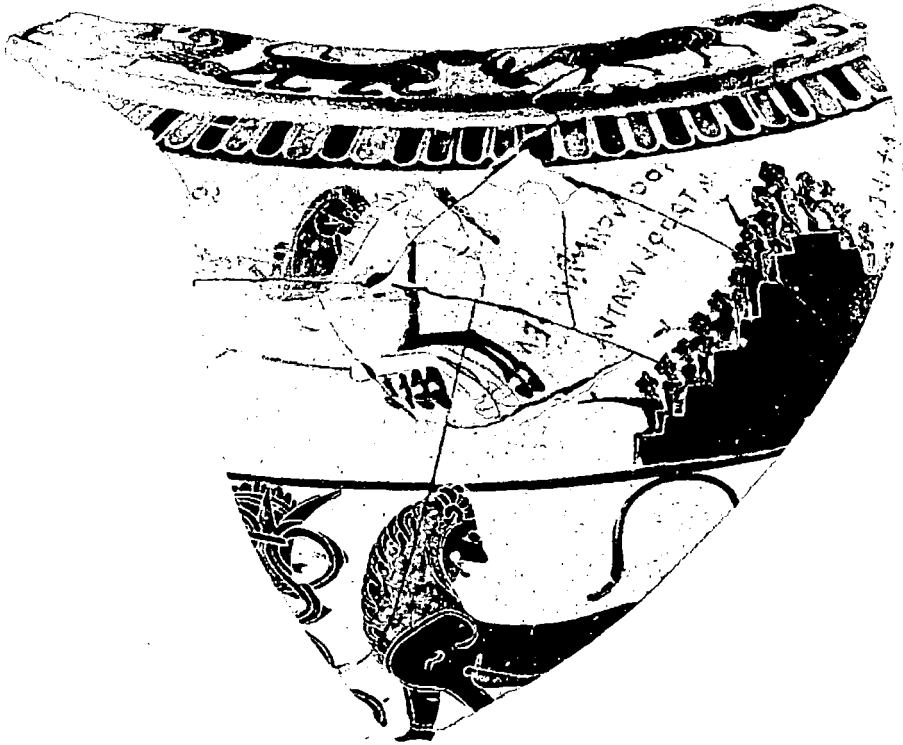


Figura 6 – Jogos fúnebres em honra de Pátroclo, Atenas, Museu Nacional, aprox. 570 a.C.
(Arias; Hirmer, 1962, Fig. 39)

do período anterior Proto-Geométrico. A esta nova maneira de sepultar os mortos liga-se intimamente a produção de alguns vasos e a sua decoração: são vasos, ânforas e crateras de dimensões humanas, exemplares excepcionais que não eram usados na vida diária, às vezes sem base ou mais comumente com a base perfurada para permitir libações, meio enterradas no solo e servindo como marcos funerários. Assim são os vasos do *Dípylon*, o cemitério da cidade de Atenas (Figs. 7, 8) decorados com cenas funerárias – exposição do morto e cortejo fúnebre. Foram fabricados para glorificar figuras expressivas da sociedade ateniense, certamente aristocratas.

Apesar da decoração geométrica cobrindo todo o vaso, o melhor espaço no corpo do vaso, o espaço mais visível ao nível das alças, passa a ser ocupado por um quadro que registra momentos dos ritos funerários, a exposição do morto, a *próthesis*, e a *ekphorá*, o cortejo fúnebre e o desfile de guerreiros em carros, com seus capacetes, escudos, lanças e espadas. (Devambez, 1961; Zervos, 1969; Ahlberg, 1971). A referência dos pintores ao rito funerário, à lembrança do morto, é um traço da maior relevância de uma sociedade que inventou o culto heróico, cuja expansão se situa exatamente no séc. VIII a.C., e o registra através da pintura, uma forma de linguagem.

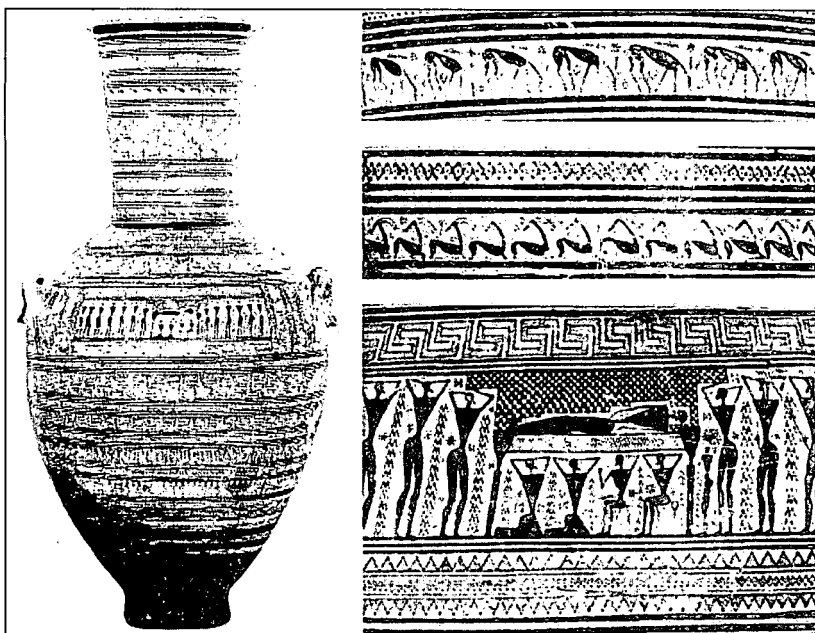


Figura 7 – Cena fúnebre em ânfora geométrica de meados do século VIII a.C.
Atenas, Museu Nacional (Zervos, 1969, p. 163, Fig. 63)

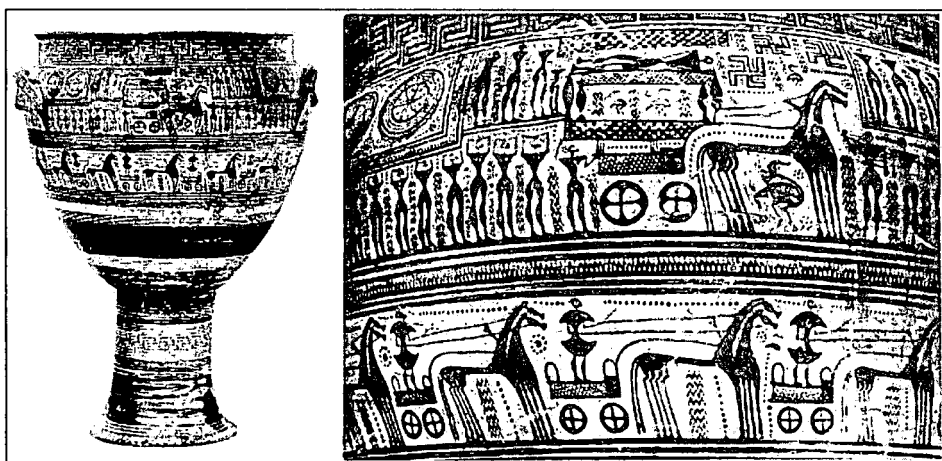


Figura 8 – Cena fúnebre em ânfora geométrica de meados do século VIII a.C.
Atenas, Museu Nacional (Zervos, 1969, p. 155, Fig. 53)

Os Jogos Olímpicos têm, portanto, origem nos Jogos Fúnebres, manifestações importantes no culto heróico. A mitologia grega tem outras lendas, além das aqui referidas, associadas a estes jogos, basta lembrar dentre os mais renomados aqueles celebrados em Tebas após a morte de Édipo. Ora, o culto heróico tem aspectos comuns ao culto agrário, ctônio e esta associação permite situar os Jogos Fúnebres num contexto em que sobrevivem rituais mais antigos realizados para prover a fertilidade dos campos. Neste caso, conjugam-se as duas teorias

referentes à origem das competições atléticas, o culto heróico e o culto agrário.

Em primeiro lugar não nos esqueçamos que a tradição religiosa de Olímpia, transmitida pelos gregos, referia-se a uma prática oracular à deusa Gê, terra. A este dado, ressaltamos também a realização de ritos agrários a Deméter *Khamýne* tão importantes nas cerimônias olímpicas, através de cultos junto ao seu altar, ao lado do estádio. Por outro lado, intensa é a presença de ritos agrários nos Jogos Olímpicos. Bilinski (1959) aponta para o fato de que os Jogos eram celebrados de quatro em quatro anos de acordo com o calendário grego, que era baseado no mês lunar. Eram organizados para que o dia principal do festival coincidisse com o segundo ou terceiro dia da lua cheia depois do solstício de verão. Isto pode significar a assimilação de algum estágio dos Jogos com ritos de fertilidade que celebravam a colheita. O aspecto agrário dos Jogos preservou-se ainda em festas religiosas rurais que perduraram na Grécia clássica. Tal é o caso das *Kárneia* de Esparta, festas a Apolo *Kárneios*, em que os jovens, denominados *Staphylodrómoi*, corriam com pesados cachos de uvas e anunciavam que o ano seria bom para a colheita se os seus perseguidores conseguissem alcançá-los. Em Atenas, nas *Oskhophória*, os jovens corriam com um ramo de vinha e, nas *Daphnephória* de Tebas, com um ramo de loureiro. Outra evidência da relação entre jogos e festas rurais transparece no ramo usado para coroar o vencedor – oliveira selvagem nos Jogos Olímpicos, pinheiro nos Jogos Ístmicos, loureiro nos Jogos Píticos de Delfos e aipo nas Neméias. (Yalouris, 1976, p. 36)

A associação dos jogos atléticos ao mesmo tempo com costumes funerários e com festas religiosas que buscavam a fertilidade da terra fundamenta-se numa ideologia de vida e de morte: da terra cansada nasce um broto e os jovens que participavam das competições se fortificavam ao homenagear os heróis mortos. Nos dois casos há uma correspondência com um ritual de revigoração, da terra e do morto, e em conseqüência da comunidade. Neste contexto, enriquece-se o sentido dos Jogos Olímpicos na Grécia antiga que, em sua origem, estariam também vivificando o grupo social.

SARIAN, H. Culte héroïque, ceremonies funèbres et l'origine des Jeux Olympiques. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 45-60, 1996/1997.

RÉSUMÉ

Organisés et institués en 776 a.C., à Olympie, les Jeux Olympiques remontent, néanmoins, dans le temps, quand leurs origines s'identifient avec la propre histoire du sanctuaire. Des références significatives dans Pindare (*Olympiques*) et dans Pausanias (V, 13) soulignent le mythe de Pélops, héros local que avait, en duel, vaincu Oenomaos, le père d'Hypodamie, dans un rite nuptial et de succession au trône, exploit qui lui a valu, après sa mort, un sanctuaire caractérisé comme un *hérôon*, auprès duquel Héraclès, son descendant, a donné origine à la pratique de Jeux Funèbres en son honneur. On peut supposer qu'avant de consacrer Zeus à Olympie, les concours athlétiques aient rendu hommage à Pélops. À la mention de Pausanias s'ajoutent les découvertes archéologiques lesquelles ont identifié et retrouvé la tombe de Pélops, le *Pélopion*, dont les vestiges remontent au début du Ier. millénaire av. J. C., révélant ainsi la première installation de caractère cultuel dans le sanctuaire d'Olympie.

Nous avons une idée plus précise de ces Jeux Funèbres à partir des funérailles de Patrocle, tels qu'ils sont évoqués dans la poésie homérique (*Iliade*, XXIII) et dans les représentations figurés archaïques, lesquels correspondaient, comme toutes les cérémonies funéraires en Grèce ancienne, à un rituel de revivification du mort et, en conséquence, de la communauté. Dans ce contexte, s'enrichit le sens des Jeux Olympiques en Grèce ancienne, lesquels, dans leur origine, vivifiaient le groupe social.

Mots-clés: Grèce; Olympie; Jeux olympiques; Jeux funèbres; Culte héroïque; Cultes agraires.

Referências bibliográficas

- AHLBERG, G. *Prothesis and ekphora in Greek Geometric Art*. Göteborg: Paul Åströms Förlag, 1971.
- ALCOCK, S. E. Tomb cult and the post-classical polis. *American Journal of Archaeology*, New York, v. 95, p. 447-467, 1991.
- ANTONACCIO, C. M. Contesting the past: hero cult, tomb cult and epic in early Greece. *American Journal of Archaeology*, New York, v. 98, p. 389-410, 1994.
- ANTONACCIO, C. M. *An archaeology of ancestors: tomb cult and hero cult in early Greece*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 1995 (Greek Studies: interdisciplinary approaches).
- ARIAS, P. E. & HIRMER, M. *A History of Greek Vase Painting*. London: Thames and Hudson, 1962.
- BÉRARD, C. *L'Hérôon à la porte de l'Ouest*. Berne: A. Francke, 1970 (Érètrie, fouilles et recherches, III).
- BÉRARD, C. Récupérer la mort du prince: héroïsation et formation de la cité. In: GNOLI, G. & VERNANT, J. P. (dir.). *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982, p. 89-105.

- BÉRARD, C. L'héroïsation et la formation de la cité: un conflit idéologique. In: *Architecture et Société. De l'Archaisme grec à la fin de la République Romaine*. Actes du Colloque organisé par le Centre National de la Recherche Scientifique et l'École Française de Rome (Rome 2-4 déc. 1980). Paris: CNRS; Roma: École Française de Rome, 1983 (Collection de l'École Française de Rome, 66), p. 43-62.
- BILINSKI, B. *L'agonistica sportiva nella Grecia antica. Aspetti sociali e ispirazione letterarie*. Roma: Angero Signorelli Editore, 1959 (Accademia Pollaca di Scienze e Lettere. Biblioteca di Roma, fasc. 12).
- BRELICH, A. *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1958.
- CALLIGAS, P. G. Hero-cult in Early Iron Age Greece. In: HÄGG, R., MARINATOS, N. & NORDQUIST, G. C. (eds.). *Early Greek Cult Practice*. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986. Stockholm, 1988. *Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae*. Series in-4°, 38, p. 229-234.
- COLDSTREAM, J. N. Hero-cults in the Age of Homer. *Journal of Hellenic Studies*, London, v. 96, p. 8-17, 1976.
- COLDSTREAM, J. N. *Geometric Greece*. London: Ernst Benn, 1977.
- COOK, J. M. The cult of Agamemnon at Mycenae. In: *Geras Antoniou Keramopoulou*. Atenas, 1953, p. 112-118.
- CORNFORDE, F. M. The origin of the Olympic Games. In: HARRISON, J. *Themis. A study of the social origins of Greek Religion*. London: Merlin Press, 1977 (1ª ed. 1963), p. 212-259.
- D'AGOSTINO, B. Tombe "principesche" dell'Orientalizzante antico da Pontecagnano. *Monumenti Antichi. Accademia Nazionale dei Lincei*. Roma, Serie Miscellanea II: 1, 1977, p. 1-110.
- D'AGOSTINO, B. L'ideologia funeraria nell'età del Ferro in Campania: Pontecagnano. Nascita di un potere di funzione stabile. In: GNOLI, G. & VERNANT, J. -P. (Eds.). *op. cit.*, p. 203-221.
- DEL COURT, M. *Légendes et cultes de héros en Grèce*. Paris: Presses Universitaires de France, 1942.
- DEVAMBEZ, P. Les premiers siècles de l'Art Grec. In: DEVAMBEZ, P. (Dir.). *Histoire de l'Art 1. Le Monde non-chrétien*. Paris: Gallimard, 1961 (Encyclopédie de la Pléiade), p. 586-618.
- FARNELL, L. R. *Greek hero cults and ideas of immortality*. Oxford: Clarendon Press, 1921.
- FOUCART, M. P. *Le culte des héros chez les Grecs*. Paris: Imprimerie Nationale, 1918.
- GARDINER, E. N. *Greek athletics sports and festivals*. London: Macmillan, 1910 (Handbooks of Archaeology and Antiquities).
- GARDINER, E. N. *Olympia. Its history and remains*. Oxford: Clarendon Press, 1925.
- GARDINER, E. N. *Athletics of the ancient world*. Oxford: Clarendon Press, 1930.
- HADZISTELIOU-PRICE, TH. Hero-cult and Homer. *Historia*, Wiesbaden, v. 22, p. 129-143, 1973.
- HERRMANN, H. -V. Zur Ältesten Geschichte von Olympia. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut*, Athen, Berlin, p. 3-34, 1962.
- HERRMANN, H. *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*. München: Hirmer Verlag, 1972.

- JEFFERY, L. H. *The local scripts of Archaic Greece*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- KARAGEORGHIS, V. *Salamis in Cyprus. Homeric, Hellenistic and Roman*. London: Thames and Hudson, 1969.
- LÉVÊQUE, P. Continuités et innovations dans la religion Grecque de la première moitié du Ier. millénaire. *La Parola del Passato*, Napoli, v. 28, p. 23-50, 1972.
- LÉVÊQUE, P. Approche ethno-historique des concours grecs. *Klio*, Berlin, v. 64, p. 5-20, 1982.
- MORGAN, C. *Athletes and oracles. The transformation of Olympia and Delph in the eighth century B. C.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- MORRIS, I. Tomb cult and the "Greek Renaissance": the past in the present in the 8th. century B.C. *Antiquity*, London, v. 62, p. 750-761, 1988.
- MYLONAS, G. E. The figured Mycenaean stelai. *American Journal of Archaeology*, New York, p. 154-170, 1951.
- POPHAM, M. R., TOULOUPE, E. & SACKETT, L. H. The hero of Lefkandi. *Antiquity*, Newbury, v. 56, p. 169-174, 1982.
- ROLLEY, C. De la métallurgie aux sanctuaires: rupture ou continuité ? In: *Les trépieds à cuve clouée*. Paris: Éd. De Boccard, 1977 (Fouilles de Delphes V, 3).
- ROLLEY, C. Les grands sanctuaires panhelléniques. In: HÄGG, R. (dir.) *The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C.* Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June, 1981. *Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae*, Series in 4°, XXX. Stockholm, 1983, p. 109-114.
- SARIAN, H. L'héritage mycénien: continuités et ruptures (La civilisation). In: TREUIL, R. et alii. *Les civilisations égéennes du Néolithique et de l'Âge du Bronze*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p. 585-593 (Nouvelle Clio: l'Histoire et ses Problèmes).
- SCHNAPP-GOURBEILLON, A. Les funérailles de Patrocle. In: GNOLI, G. & VERNANT, J. -P. (dir.) *op. cit.*, p. 77-88.
- SNODGRASS, A. Les origines du culte des héros dans la Grèce antique. In: GNOLI, G. & VERNANT, J. -P. (dir.) *op. cit.*, p. 107-119.
- SNODGRASS, A. The archaeology of hero. *AION. Annali dell'Istituto universitario orientali di Napoli. Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo antico, Sezione di archeologia e storia antica*. Roma, v. 10, p. 19-26, 1988.
- TORRALVO, A.C. A iconografia das estelas funerárias dos Círculos Tumulares A e B de Micenas. *Classica*, São Paulo, v. 7/8, p. 33-51, 1994-1995.
- VALLOIS, R. Les origines des Jeux Olympiques. Mythes et Réalités. *Revue des Études Anciennes*. Talence, v. 28, p. 305-322, 1926.
- YALOURIS, N. (Org.). *The Olympic Games*. Atenas: Ekdotike Athenon S. A., 1976.
- YALOURIS, N. La contribution des Jeux au développement des Lettres et des Arts en Grèce ancienne. *Classica*, São Paulo, v. 1, p. 79-87, 1988.

WHITLEY, A. J. M. Tomb cult and hero cult: the uses of the past in Archaic Greece. In: SPENCER, N. (Ed.). *Time, tradition and society in Greek Archaeology: Bridging the "Great Divide"*. London/ New York: Routledge, 1995 (Theoretical Archaeological Group) p. 43-63.

ZERVOS, C. *La civilisation hellénique. XI^e - VIII^e s.* Paris: Éditions "Cahiers d'Art", 1969.

AS ODES DE PÍNDARO E AS TIRANIAS SICILIOTAS

ELAINE FARIAS VELOSO HIRATA

Museu de Arqueologia e Etnologia –
Universidade de São Paulo

RESUMO

As Odes de Píndaro se inserem em um conjunto de estratégias, envolvendo ações e discursos, pelas quais tiranos siciliotas, como Gelão de Siracusa e Terão de Agrigento, comunicavam seus projetos políticos e buscavam o reconhecimento da comunidade colonial e do mundo grego metropolitano.

Palavras-chave: Tirantias siciliotas; Píndaro; Jogos pan-helênicos.

A relação entre as odes olímpicas de Píndaro e as tirantias siciliotas é o ponto de partida para uma reflexão sobre o significado político dos festivais – aí destacadas as competições esportivas pan-helênicas – no cenário criado com a emergência das *póleis* na área colonial do Ocidente grego. Nosso enfoque busca demonstrar que em tais celebrações, de marcado cunho cívico-religioso, os líderes políticos tinham a oportunidade ideal de chamar a atenção para si e para as cidades que representavam, na busca do reconhecimento e, eventualmente, da legitimação de seus projetos políticos. Assim, tiranos como Hierão de Siracusa e Terão de Agrigento potencializaram a repercussão das vitórias obtidas em jogos pan-helênicos através das odes encomendadas a Píndaro, poeta lírico profundamente comprometido com os valores aristocráticos da cultura grega arcaica. Para um político de uma área periférica, que buscava tornar-se um estadista de sucesso, e para tanto priorizava projetos de conotação imperialista como o domínio da Sicília grega, a projeção pessoal em um evento que reunia todas as *póleis* era, sem dúvida, uma estratégia de comunicação altamente compensatória.

No entanto, para abordar esta questão é necessário que se inicie com o exame de duas problemáticas básicas.

Em primeiro lugar, avaliar como se estruturam, nesta área, as colônias gregas, levando-se em conta as razões da emigração bem como a complexidade da situação nova a ser enfrentada pelos recém-chegados em um território pouco conhecido. Não podemos esquecer

que a Sicília não se apresentava aos gregos como um vazio populacional e cultural: indígenas e púnicos constituíram-se, desde os primórdios da colonização, como uma dificuldade crucial no processo de estabelecimento e expansão dos recém-chegados. As difíceis relações intercidades, que, muitas vezes, reproduziam na área colonial as constantes rivalidades das *póleis* de origem, representavam, assim, apenas um dos problemas a serem administrados pelos governantes. Outros focos de conflito centravam-se na hostilidade por parte das populações indígenas, com frequência despojadas das melhores áreas de cultivo, e dos colonos púnicos, que já dominavam toda a fração ocidental da ilha mas que, certamente, sentiam como ameaça latente uma eventual expansão dos gregos em sua direção. Assim, a ocupação das novas terras configurou-se, desde o início, como um processo altamente complexo, do ponto de vista do gerenciamento de tensões sociais e políticas, por envolver variáveis em constante mutação.

Inserindo-se na problemática inicial e básica da ação colonizadora, há que se destacar agora o exame da tirania – forma de governo já definida como “endêmica” na área colonial da Magna Grécia e Sicília. Estaremos abordando, em especial, as modalidades de comunicação, propaganda e divulgação de projetos políticos que se dirigiam aos dois principais focos de tensões sociais: o *dêmos* e a população indígena. Esta foi progressivamente deslocada de seus estabelecimentos de origem na direção do interior – território menos fértil e por vezes afastado de rotas de trocas – em razão do afluxo constante de novas levas de colonos. Os recém-chegados, por sua vez, passam, em poucos anos, a engrossar um contingente de descontentes diante das parcas perspectivas de cultivo de boas terras, já ocupadas pelos primeiros colonos: os *gamorói*, referidos pelas fontes textuais como os que dividiram as melhores áreas na *khóra* siracusana. Assim, especialmente nas cidades mais povoadas, como Siracusa ou Gela, são registrados episódios indicativos de uma efervescência social gerada por esta crescente população de grupos economicamente excluídos e que serão os principais interlocutores aos quais os tiranos buscarão se dirigir, adotando diferentes formas de discursos e ações.

Tais estratégias de comunicação, por vezes similares ao que hoje conhecemos como “marketing político”, faziam uso não só de festivais cívicos, como também de festas essencialmente religiosas, como as Tesmofórias, realizadas em honra de Deméter, divindade muito popular na Sicília grega e que, presume-se, teria sido assimilada tanto aos cultos das populações indígenas, quanto púnicas (White, 1967, p. 343-352). A “manipulação” política dos cultos de Deméter e Core, por parte das tiranias siciliotas, tem sido um tema recorrente na bibliografia (White, 1964; Compernelle, 1957 e Polacco, 1986) e encontra respaldo em várias referências textuais¹ indicativas de um relacionamento estreito entre o culto das “Duas Deusas” e os assuntos políticos das colônias. (Compernelle, 1957)

¹ V. especialmente: Heródoto, VII, 153, a propósito do exercício do sacerdócio das deusas ctônias pela família Dinomênida; Plutarco, *Dion*, 54-57 e Diodoro Sículo, 19.5.4., a respeito do “Grande Juramento”, cerimônia realizada no recinto de Deméter e Core, em Siracusa, e destinada a prevenir eventuais ações de possíveis inimigos do Estado siracusano.

A natureza da relação que se estabelece entre o líder político e o público a que se dirige nos parece mais complexa do que um simples mecanismo unilateral de “manipulação”, reduzindo o papel da população-alvo a meros observadores e receptores de mensagens. Alguns autores vêm buscando descrever com mais precisão as nuances envolvidas nestes comportamentos e, assim, destacam a conotação *interativa* presente nos processos de comunicação estabelecidos entre lideranças políticas e grupos sociais específicos.

Neste sentido, W. R. Connor (1987, p. 40), ao abordar a problemática do ritual e do cerimonial na vida cívica do mundo grego de época arcaica, questiona a visão tradicional expressa, por exemplo, na obra de Martin Nilsson, *Cults, myths, oracles and politics in ancient Greece* (Lund, 1951), por considerá-la por demasiado centrada na explanação dos eventos em função da atuação individual dos líderes políticos. Adota, para caracterizar estes autores, a expressão “methodological individualists”, emprestada de Simon Price, de quem, inclusive, cita a definição:

(...) methodological individualists can study only the organization of ritual by the elite and the exploitation of (...) ritual for propaganda purposes. That is, they draw a sharp distinction between symbolism and the “real” world of individuals and they cannot treat ritual as an articulation of collective representations. (Price, 1984, p. II)

Ao criticar a insuficiência das interpretações correntes relativas aos rituais cívicos e ao papel do líder político na condução de procedimentos de aproximação junto aos seus interlocutores obrigatórios, W. R. Connor se vale das observações de E. Muir, pautadas na situação da Veneza renascentista:

Civic rituals were commentaries on the city, its internal dynamics, and its relationship with the outside world. In commenting upon civic realities, the rituals illustrated an ideal arrangement of human relationships, created a homily that stimulated or altered some formal political and social ideas, and provided a medium for discourse among the constituent classes and the literate elite and the masses. Although civic rituals often served the rulers’ interests they were not just propaganda and did not pass messages in only one direction. (Muir, 1981, p. 5)

A proposição do ritual cívico como um meio de comunicação em *duas* direções redimensiona, por sua vez, os papéis do líder e de seus seguidores, assim definidos por Connor:

The leader (...) often uses tribal structures, processions, or festivals to articulate community values and emerging consensus about state policy. But while he utilizes various forms of ceremony and civic religion, the distance between the leader and his followers seems rather smaller than has commonly been thought. The successful politician is closely linked to his community and shares many of its values, recognizes emerging consensus

and knows how to utilize familiar patterns to express and confirm new patterns of civic life; (Connor, 1987, p. 50)

e

The citizens are not naive bumpkins taken in by the leader's manipulation, but participants in a theatricality whose rules and roles they understand and enjoy. These are alert, even sophisticated, actors in a ritual drama affirming the establishment of a new civic order, and a renewed rapport among people, leader and protecting divinity. (Connor, 1987, p. 46)

A seguir, apresentaremos elementos indicativos de que as ações desencadeadas pelos tiranos na área colonial siciliota constituem exemplos concretos das formulações teóricas de Connor e Muir.

A COLONIZAÇÃO GREGA NO OCIDENTE E AS TIRANIAS

Nas palavras de Marcel Detienne, “fundar uma colônia é conceber idealmente uma cidade-estado com seus componentes essenciais, projetar um modelo abstrato de cidadania na superfície da terra, numa terra estranha. Criar na tábua rasa de um lugar, que ainda não é nem sequer um sítio”. (Sissa e Detienne, 1990, p. 183)

Qual seria, no entanto, tal projeto, no caso dos colonizadores gregos do século VIII ?

Dentre as linhas de interpretação mais recentes a respeito da motivação básica para o abandono das metrópoles gregas, destacamos a que enfatiza o descontentamento de uma camada aristocrática diante da nova ordem social que se instaura na Grécia quando da emergência da *pólis*² e que significa basicamente o fim de seu domínio econômico, político e religioso. (Holloway, 1991, p. 47-49). A ênfase neste fator não significa que outros, como a crise de superpopulação ou os interesses comerciais, deixem de ter o seu peso dentre as razões para o movimento migratório.³

A sociedade aristocrática que precedeu a instituição da *pólis* era fundamentada economicamente na posse da terra, mantinha o controle absoluto das magistraturas e o conseqüente monopólio do exercício da justiça. A hegemonia política da aristocracia fundiária contava

² Uma definição – dentre as inúmeras que foram propostas por diferentes autores em todas as épocas – que nos parece apropriada para designar, em linhas gerais e no contexto deste trabalho, uma *pólis*, é sugerida por Polignac: ...“le résultat d'une mise en place progressive de cohésions et de hiérarchisations sociales sous forme d'une recherche d'ententes sur le choix de cultes médiateurs et les modalités de participation aux rites”. (Polignac, 1984, p. 125)

³ Há, no entanto, algumas restrições em relação aos dois últimos argumentos: Atenas e Argos, onde parece ter havido uma explosão demográfica coincidindo com a fase inicial da colonização (Snodgrass, 1980, p. 22-23), não participaram das fundações; a Sicília, por exemplo, não possuía metais, o principal produto na mira dos mercadores, mas foi uma das áreas mais intensamente colonizada.

com o respaldo fundamental da religião. Esta era a base ideológica de todo o sistema. As grandes famílias detentoras do poder reportavam-se a antepassados heróicos, cuja memória era realimentada pelos cultos de cunho privado, mas que assumiam uma dimensão pública na medida em que tal ascendência ilustre justificava a posse do sacerdócio de importantes divindades políades. No caso específico da Sicília, é o que ocorre com o culto de Deméter, exercido pela família Dinomênida. (Compernelle, 1957)

Assim, a situação emergente vislumbrada pela sociedade aristocrática certamente significou um forte estímulo à saída da Grécia, em uma possível tentativa de recomposição da antiga ordem em um novo território. O mundo grego do início do século VIII testemunhava um processo lento, mas irreversível, no sentido da substituição da autoridade e dos privilégios herdados pela instituição do poder das assembleias e das leis codificadas. A *pólis* grega inicia sua trajetória com toda a complexidade de situações observáveis nas diferentes regiões da Grécia.⁴

As fontes escritas testemunham facetas destes momentos: Hesíodo protesta contra a antiga ordem, criticando os nobres que recebem subornos e dispensam uma justiça fraudulenta, mas Homero, em contrapartida, sugere, na *Odisséia*, a possibilidade de conquista de novos horizontes no oeste distante.

Teria havido uma tentativa simples de transposição de um modelo de sociedade, em vias de dissolução na Grécia, para o mundo colonial do Ocidente? Com certeza, as condições locais, em especial a pressão das populações indígenas e a constante afluência de colonos em áreas superpovoadas, desencorajaram muitas ações neste sentido.

De toda forma, o projeto de fundação de colônias, desde que conduzido por representantes deste grupo anteriormente hegemônico nas *póleis* de origem, possivelmente comportaria um viés nostálgico, perceptível na exacerbação de certos comportamentos e defesa de certos valores característicos de um momento histórico já superado. É o que pode ter acontecido na colônia espartana de Tarento, onde a cavalaria, a exemplo do que ocorria na cidade-mãe em época arcaica bem recuada, é uma instituição de feições aristocráticas claras, permanecendo privativa de camadas sociais dominantes (Wuilleumier, 1939). É também o que veremos acontecer nas *Odes*, em que Píndaro, em pleno século V, reitera os valores agonísticos da ideologia aristocrática arcaica, em favor da exaltação dos tiranos siciliotas e de suas cidades.

Os aristocratas descontentes – alguns deles transformados em *oikistai* – teriam organizado as empreitadas coloniais arrebanhando consigo os seus agregados e, por vezes, asso-

⁴ A emergência da *pólis* no mundo grego é um fenômeno complexo que ultrapassa as interpretações que tomam o chamado “modelo ateniense” como paradigma. Veja-se, a este respeito, as oportunas observações de Claude Mossé que, ao prefaciar o livro de F. Polignac, alerta: “... Athènes n'est plus tenue pour la cité grecque par excellence, elle est une cité au destin exceptionnel, et c'est seulement parce que la réflexion politique s'est développée à Athènes et au IVe. siècle, c'est-à-dire en un moment où grâce à l'empire qu'elle avait exercé pendant un siècle et demi, une certaine *koimè* institutionnelle s'était peu à peu élaborée, que les anciens comme les modernes ont été tentés de l'ériger en modèle”. (Polignac, 1984, p. 8)

ciando-se a outros líderes, oriundos de outras regiões: é o caso, por exemplo, de Gela, fundada em 688 por contingentes de colonos ródios e cretenses.

Ora, tais composições mistas seriam focos latentes de problemas na futura colônia. A disparidade de situação sócio-econômica dos colonos, aliada à diversidade étnica, elemento gerador de um estado de beligerância constante já entre os gregos metropolitanos, acirra as tensões.

O mundo colonial do Ocidente se apresenta, pois, como um território fértil para a eclosão de conflitos trazidos das cidades-mãe, que, diante de dificuldades com certeza não previstas, serão potencializados, fugindo ao controle das lideranças originais.

A complexidade da situação da área colonial do Ocidente grego, envolvendo o contato e o confronto de comunidades politicamente autônomas, é analisada por Snodgrass sob a ótica do que ele denomina “peer polity interaction”.⁵ Trata-se de uma perspectiva inovadora no estudo das relações intercoloniais e, além disso, o exame das tiranias típicas da Magna Grécia, enquanto formas de controle político que ultrapassam os limites de uma cidade e buscam abranger vastas regiões, é uma contribuição original em relação à Grécia metropolitana. As considerações do autor vêm de encontro ao nosso problema específico, na medida em que consideramos o uso dos jogos pan-helênicos pelos tiranos como uma forma de comunicação e busca de legitimação de seu projeto político frente às demais cidades do mundo grego:

The western colonies, like the pan-hellenic sanctuaries (...) are a valuable testing-ground for the concept of peer polity interaction, in that they provided an area in which the members of different Greek polities came into contact. (Snodgrass, 1991, p. 51)

De acordo com Tucídides, a tirania é uma forma de governo que surge nas cidades ricas. De fato, na Sicília, as cidades de Siracusa e Agrigento eram das mais prósperas dentre as colônias gregas e conheceram, especialmente entre 480 e 460 a.C., momentos de grande desenvolvimento econômico e artístico, sob o governo dos tiranos Gelão, da família Dinomênida, e Terão, da família Emênida.

No caso específico da Sicília, os tiranos apresentam um componente especial: muitos são o produto de dissensões internas ocorridas nas nascentes cidades coloniais. Um episódio relatado por Heródoto (7, 153) é emblemático, ilustrando o relacionamento estreito que, desde os primórdios da colonização, se estabelece entre poder político, tirania e religião: Telines – antepassado dos tiranos Gelão e Hierão, da família Dinomênida – requisitou para si mesmo e para seus descendentes o privilégio do ofício público dos cultos de Deméter em Ge-

⁵ Para Renfrew, “peer polity interaction designates the full range of interchanges taking place (including imitation and emulation, competition, warfare, and the exchange of material goods and of information) between autonomous (i.e. self-governing and in that sense politically independent) socio-political units which are situated beside or close to each other within a single geographical region, or in some cases more widely”. (Renfrew, 1991, p. 1)

la, como pagamento de um importante serviço prestado à comunidade recém-estabelecida na colônia. Sua intervenção ocorrera por ocasião de uma disputa entre dois grupos, que teria levado uma das facções envolvidas a abandonar a cidade, refugiando-se em uma região próxima, Maktorion. Por dispor Telines das “coisas sagradas” relativas ao culto da deusa e tê-las mostrado aos dissidentes, conseguiu reestabelecer a coesão da comunidade, fator primordial para a sobrevivência do novo estabelecimento. Desta feita, um culto trazido da metrópole por uma família que, de certa forma, deveria ser a sua depositária, revelou-se capaz de mediar um grave conflito social – *stásis* – e resolvê-lo.

Este relato é um testemunho do processo de transformação de cultos originalmente privativos de famílias importantes, na metrópole, em instituições públicas. As fontes textuais e arqueológicas comprovam a crescente difusão deste culto específico em honra de Deméter e Core, estimulado pelas tiranias da família Dinomênida em Siracusa (Compernelle, 1957). As Tesmofórias siracusanas, por exemplo, têm seu público-alvo descaracterizado, se o compararmos ao do festival original ateniense: na metrópole, era restrito às mulheres casadas com cidadãos de Atenas; em Siracusa, permitia-se a participação da população em geral.

A religião, portanto, destaca-se como o elemento mediador básico e fundamental na formação das cidades no velho mundo grego e em ambiente colonial, permeando o estabelecimento das alianças, coesões, exclusões, que estão na raiz do processo de transformação do que Polignac chama de “proto-cidade”⁶ em uma verdadeira *pólis*. Daí reitera-se a importância dos festivais e celebrações cívico-religiosos para os líderes políticos em busca de legitimação.

Ao lado da utilização de estruturas religiosas tradicionais como elemento integrador na criação das novas cidades, vale também citar os processos de heroização dos *oikistai* como uma outra forma de promover e reconhecimento dessas fundações, em uma estratégia paralela à que, na Grécia metropolitana, está na raiz da proliferação de certas formas de cultos heróicos.

A participação vitoriosa dos tiranos nos jogos pan-helênicos⁷ era divulgada não apenas com os versos de Píndaro, como também através do envio de obras, encomendadas a escultores famosos, a Delfos. (Holloway, 1991, p. 100)

Também neste contexto, o conceito de “peer polity interaction” teria certamente um

⁶ Polignac, ao analisar as fundações coloniais, propõe o conceito de “proto-cidade” para caracterizar a fase inicial do estabelecimento: “Pendant la première génération, la fondation est en réalité une “proto-cité”, déjà pourvue de son territoire mais n’y ayant pas encore élaboré un corps social unifié par imbrication à divers niveaux des groupes hétérogènes qui s’y trouvent réunis. Ce sont les accords et exclusions réalisés par le biais culturel, dont le choix et le développement des lieux de culte, qui jalonnent ensuite la mise en place d’une stabilité relationnelle”. (Polignac, 1984, p. 125)

⁷ A valorização dos jogos pan-helênicos, revelando a alta consciência dos gregos de compartilhar “o mesmo sangue, a mesma língua, santuários e sacrifícios comuns, modos e costumes semelhantes” (Heródoto, VIII, 144), é, nas palavras de Moses Finley (1973, p. 155), “un phénomène remarquable, étant donné l’absence de toute autorité politique ou religieuse centrale; (...) le caractère surtout orale de leur culture”...

campo para experimentação. Embora no âmbito de nosso estudo não seja possível o aprofundamento deste tema, vale transcrever o texto de Snodgrass, na nossa opinião uma contribuição fundamental para o assunto:

The Olympic festival, in particular, was clearly the place at which to make any appeal, over the heads of the individuals pólis governments, for the adoption of a pan-Hellenic policy, or more simply for recognition outside one's own polis. (...) The policies of an individual city could be held up for condemnation, as when Lysias' speech at the festival of 388 BC provoked a riot against Dionysios, the tyrant of Syracuse, for his brutality and trachery towards fellow Greeks in the west. These examples from later history show that Greeks came to regard the great sanctuaries as offering a forum, superior to that offered by the channels of normal diplomacy, for communication with the citizens of other poleis. (Snodgrass, 1986, p. 54)

Neste contexto, inserem-se Píndaro e suas *Odes*.⁸

PÍNDARO E A POESIA LÍRICA⁹

Píndaro (518/22?-438 a.C.), um dos mais famosos poetas líricos gregos, descendia de nobres espartanos (*Pítica V*) e manteve-se sempre fiel à sua origem aristocrática e dórica, porta-voz e ideólogo das idéias conservadoras oriundas de um tempo heróico passado, como se evidenciará no exame das suas obras.

Viveu em Atenas durante a tirania dos Pisistrátidas, aos quais provavelmente admirava; em 476 foi à Sicília a convite de Hierão I de Siracusa e lá permaneceu por alguns anos.

Píndaro, cuja fama foi grande ainda em vida, tendo sido citado por Platão e Heródoto como "clássico", desenvolveu numerosos poemas, incluindo todas as formas do lirismo coral, que compreende hinos, peanes, ditirambos, trenos, elogios, prosódias, hiporquemas, parte-néias, epinícios, agrupados pelos alexandrinos em dezessete livros, de acordo com cada categoria.

As odes triunfais ou epinícios, comemorativas de vitórias nos jogos pan-helênicos – olímpicos, ístmicos, píticos e nemeus – costumavam ser encomendadas pelos vencedores, sendo que as mais famosas foram dedicadas a Hierão de Siracusa e Terão de Agrigento.

O epinício era cantado por ocasião do regresso do vencedor à sua cidade, possivelmente durante uma procissão que se encaminharia ao templo principal da cidade, onde era

⁸ As odes escritas por Píndaro, celebrando as vitórias de Hierão de Siracusa e Terão de Agrigento, foram: *Pítica II*, dedicada a Hierão em 477/6 (?), como vencedor da corrida de carros; *Pítica III*, dedicada a Hierão de Siracusa na mesma data; *Olímpica I*, dedicada a Hierão de Siracusa em 476, como vencedor da corrida de cavalos; *Olímpica II e III*, a Terão de Agrigento, vencedor na corrida de cavalos em 476; *Pítica I*, a Hierão de Etna, vencedor da corrida de cavalos em 470.

⁹ Todos os trechos das Odes de Píndaro apresentados neste texto foram selecionados do trabalho de Daisi Malhadas (1976).

consagrada a coroa de ramos de oliveira recebida como prêmio. Por vezes, as odes eram apresentadas em banquetes realizados em honra do vencedor.

A poesia de Píndaro reflete um sistema de valores assentado na noção de honra, representada na busca da vitória a partir da superação dos próprios limites, mesmo que isto significasse pôr em risco a vida. O termo grego *agón*, cuja gama de significados inclui desde a simples competição até uma ansiedade profunda, pode ser uma expressão deste sistema de valores que estava profundamente arraigado na aristocracia fundiária decadente. Píndaro, no entanto, celebrou incansavelmente tais valores, mesmo em uma época em que a cultura democrática era dominante em Atenas.

Assim, o elogio dos tiranos sempre busca, no resgate de um antepassado ilustre – mítico ou histórico – formas de legitimação do poder agora exercido. Na celebração devida a Terão, na *Olímpica II*, Píndaro inicia pela exaltação da vitória de sua quadriga (v. 5-6), passando, a seguir, ao elogio de seus pais:

<i>Empenbados com toda a energia, seus pais obtiveram a sagrada</i>	16
<i>morada à margem do rio, e da Sicília foram os olhos; o tempo, conduzido pelo destino, os seguiu de perto</i>	20
<i>acrescentando riqueza e glória a suas ingêntas virtudes.</i>	

Píndaro, no entanto, faz remontar a Cadmo, fundador mítico de Tebas, a linhagem heróica de Terão, ao apontar como seu pai Ainesidamo, descendente de Tesandro (*Olímpica II*, vv. 47-52), filho de Polinice e neto de Édipo. Assim, a genealogia dos “afortunados Emênidas” (*Pítica VI*, v. 5), por si só, seria merecedora de cantos: “deve-se ao filho de Ainesidamo com cantos e liras elogiar” (*Olímpica II*, vv. 50-52). Mas as vitórias nos jogos enaltecem ainda mais a imagem do tirano:

*Em Olímpia, pois, ele próprio
o prêmio obteve: em Pito
e no Istmo, em comum, a ele e a seu irmão
igualmente, as Graças, pela vitória
das quadrigas na corrida de doze percursos,
levaram coroas (Olímpica II, vv. 53-58).*

De todas as provas, a corrida de carros – a mais onerosa – era aquela cuja vitória significava uma honra excepcional para o vencedor. Esta é, portanto, a competição preferida pelos tiranos e Píndaro reitera em suas odes o prestígio dos vencedores e a glória que advém à sua cidade:

*Agradar aos Tindáridas hospitaleiros
e a Helena de belas tranças,
à ilustre Ácragas glorificando, prometo,
à vitória Olímpica de Terão erigindo
um bino que realça, de seus infatigáveis
cavalos, a fama. (Olímpica III, vv. 1-50)*

Estr.1

Na *Olímpica I*, dedicada a Hierão de Siracusa, o próprio cavalo, Ferênico, – “o que traz a vitória” – recebe menção e a expressão “rei cavaleiro” traz à lembrança os feitos heróicos de uma aristocracia guerreira sempre evocada pelas imagens que o poeta cria com o seu discurso de cunho nostálgico:

*Vamos! A dórica lira do gancho
toma, se acaso de Pisa e
de Ferênico o brilho
teu espírito subjugou às mais doces inspirações 30
quando, às margens do Alfeu, seu corpo se precipitou,
lançando-se na pista sem ser esporeado,
e à vitória conduziu seu dono,

de Siracusa o rei
cavaleiro. Brilha para ele a glória 36
na terra de heróis
colônia do lídio Pélope*

Na *Pítica II*, dedicada à vitória de Hierão na corrida de cavalos, o poeta também exalta Siracusa:

*Magna-cidade, ó Siracusa, templo de Ares,
o deus de entranhas belicosas, a ti, que de homens armados
de ferro és divina nutriz,
a ti da brilhante Tebas trazendo
este canto venho, mensagem da corrida
de quadriga que sacode o solo;
nela, Hierão, dono de bons carros, saindo-se vitorioso,
com as coroas que ao longe resplandecem, cingiu Ortígia, 10
residência de Artemis fluvial; não foi sem
sua ajuda que, com delicadas mãos, ele domou
os potros de rédeas multicolors 15*

Assim, podemos afirmar, à guisa de conclusão, que as tiranias no mundo colonial do Ocidente souberam perfeitamente utilizar as ocasiões adequadas – festivais cívico-religiosos, como os jogos pan-helênicos e festividades em honra de uma divindade, como as Tesmofórias – para comunicar, divulgar e legitimar seus projetos políticos. Este processo teve sucesso por-

que estabeleceu canais de comunicação com as populações a que se dirigia: para o diálogo com os representantes da aristocracia egressa da metrópole e nostálgica de um tempo heróico perdido, resgatou, através de Píndaro, alguns dos antigos valores que só a memória preservava; às populações que superpovoavam as grandes cidades, estendeu a possibilidade de participação em festividades anteriormente reservadas a poucas famílias; aos gregos das metrópoles de origem ofereceu o espetáculo das vitórias nas provas de maior prestígio, disputando, com as demais "polities" do mundo helênico, a primazia para as suas cidades.

HIRATA, E. F. V. Pindar's Odes and the Sicilian tyrannies. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 61-72, 1996/1997.

ABSTRACT

Pindar's victory odes were commissioned by the Sicilian tyrants to integrate a whole of acts and discourses used to communicate and to search legitimation for their political ideas or projects.

Key-words: Pindar's odes; Tyrants; Sicily.

Referências bibliográficas

- COMPERNOLLE, R. Van. Les Deinoménides et le culte de Déméter à Géla. *Hommages W. Deonna*, 1957, p. 474-479.
- CONNOR, W. R. Tribes, festivals, and processions: civic ceremonial and political manipulation in archaic Greece. *Journal of Hellenic Studies*, cvii, p. 40-50, 1987.
- FINLEY, M. I. *Les premiers temps de la Grèce: l'âge du bronze et l'époque archaïque*. 1. ed. Londres, 1970. Trad. fr. Paris, 1973.
- HOLLOWAY, R. *The archaeology of Ancient Sicily*. Nova Iorque, 1991.
- MALHADAS, D. *Píndaro*. Odes aos príncipes da Sicília. Tradução com introdução e notas. UNESP, 1976.
- MUIR, E. *Civic ritual in Renaissance Venice*. Princeton, 1981.
- POLIGNAC, F. *La naissance de la cité grecque*. Cultes, espace et société. VIII^e-VII^e siècles avant J.-C. Paris, 1984.
- POLACCO, L. I culti di Demetra e Kore a Siracusa. *Numismatica e Antichità Classiche*, Annaderni Ticinesi, XV, 1986, p. 21-37.
- PRICE, S. *Rituals and Power*. Cambridge, 1984.
- RENFREW, C. Introduction: peer polity interaction and socio-political change. In: *Peer Polity Interaction and Socio-political change*, ed. Colin Renfrew e John F. Cherry. Cambridge, 1991.
- SISSA, G. e Detienne, M. *Os deuses gregos*. Série "A vida cotidiana". 1. ed. Paris, 1989. Trad. port. São Paulo, 1990.
- SNODGRASS, A.M. *Archaic Greece. The age of experiment*. Londres, 1980.
- SNODGRASS, A.M. "Interaction by design: the Greek city state". In: *Peer Polity Interaction and Socio-Political Change*, ed. Colin Renfrew e John F. Cherry. Cambridge, 1991.
- WHITE, D. "Demeter's Sicilian cult as a Political Instrument". *Greek, Roman and Bysmny Studies*, v. 5, 1964, n. 4, p. 261 e seg.
- WHITE, D. "The post-classical cult of Malophoros at Selinus". *American Journal of Archaeology*, v. 71, 1967, p.335-352.
- WUILLEUMIER, P. *Tarente, des origines à la conquête romaine*. Paris, 1939.

PRÊMIOS E OFERENDAS VOTIVAS DE BRONZE NAS COMPETIÇÕES ESPORTIVAS DA ANTIGÜIDADE CLÁSSICA

MARIA ISABEL D'AGOSTINO FLEMING

Museu de Arqueologia e Etnologia –
Universidade de São Paulo

RESUMO

Vários são os símbolos associados ao atleta vencedor das competições esportivas da Antigüidade Clássica: a coroa de folhas de oliveira ou de louro, a palma e uma simples fita de lã vermelha que cingia a cabeça daquele que era aclamado como verdadeiro herói, quando os arautos proclamavam seu nome, o de seu pai e o da cidade onde nasceu. Era uma atribuição da cidade natal do atleta garantir-lhe uma glória durável e dar-lhe o direito de colocar uma estátua num santuário. O sucesso obtido era um favor dos deuses que, em reconhecimento, recebiam oferendas. Entre esses ex-votos, destacam-se os prêmios recebidos nas competições, como tripés de bronze. Uma outra categoria confeccionada após os jogos são as estatuetas ou estátuas alusivas às provas vencidas, algumas encomendadas aos grandes escultores da época. As fontes literárias mencionam esculturas de bronze legendárias que adornavam, sobretudo, os santuários de Olímpia e Delfos. Dessas, grande parte se perdeu, chegando até nós apenas cópias romanas de mármore, em sua maioria, testemunhos que a Arqueologia recuperou.

Palavras-chave: Oferendas votivas; Bronzes; Competições esportivas; Antigüidade Clássica.

Há uma associação muito íntima entre os prêmios de competições esportivas e as oferendas de bronze em santuários, na medida em que muitos dos prêmios acabaram sendo dedicados aos deuses posteriormente como agradecimento à vitória. Assim, a última localização define os prêmios como oferendas ou ex-votos. Esta é, na realidade, uma confirmação do caráter sagrado das competições entre os gregos. Os jogos, por ocasião das principais festas religiosas, eram todos associados a um santuário preciso e a um culto bem definido.

Entretanto, é possível, num primeiro momento, separar essas duas categorias, isto é, prêmios e oferendas votivas. Na primeira categoria (*prêmios*) estão os tripés; e na segunda (*oferendas votivas*), a grande estatuária de bronze, as estatuetas e outros objetos de bronze.

TRIPÉS

Sabe-se que na antigüidade recuada era uso dar uma recompensa de objetos de bronze nos jogos; o bronze era considerado, então, como um metal precioso. Os mais freqüentes eram os tripés, guardados como objetos práticos e decorativos ou, ainda, consagrados aos deuses. Este uso explica como um grande número de tripés foi encontrado em templos e localidades como Delfos e Olímpia.

Os tripés eram atribuídos como prêmios nas seguintes ocasiões: a) nas corridas de carros, desde o período homérico; b) nas corridas de cavalos; c) na corrida a pé; d) nos jogos de palestra, pugilato e lutas atléticas.

Estatuetas e tripés são, ainda hoje, recolhidos em terras que foram inúmeras vezes removidas na antigüidade: em Delfos, para fazer terraços, em Olímpia, para preencher os poços, cavados a cada quatro anos para dar de beber ao público dos jogos (Fig. 1).

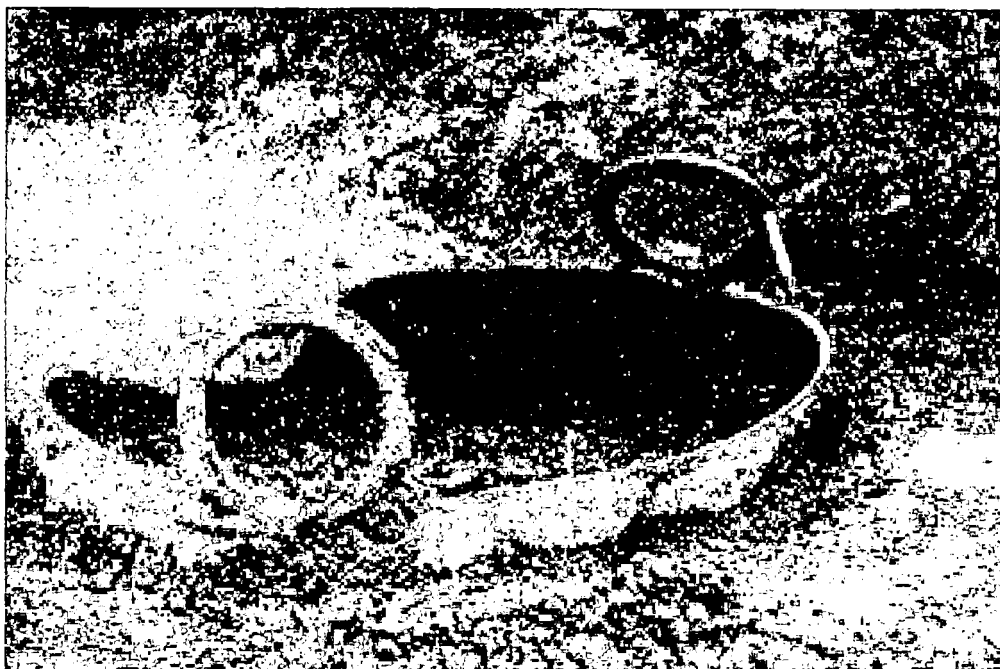


Figura 1 – Tripé de bronze no seu contexto de escavação no santuário de Olímpia. Grécia séc. X a.C. E. Kunze; H. Schleis, *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, Vol. 7, Abb. 14, p. 23.

Posteriormente às figurinhas de terracota e às estatuetas de bronze dedicadas a Zeus é que aparecem os tripés com esta mesma função. Este tipo de ex-voto terá um enorme sucesso: mesmo fora do contexto esportivo, em quase todos os santuários da Grécia, qualquer que tenha sido a divindade titular, foram encontrados tripés. Mais tarde, o tripé, munido de uma

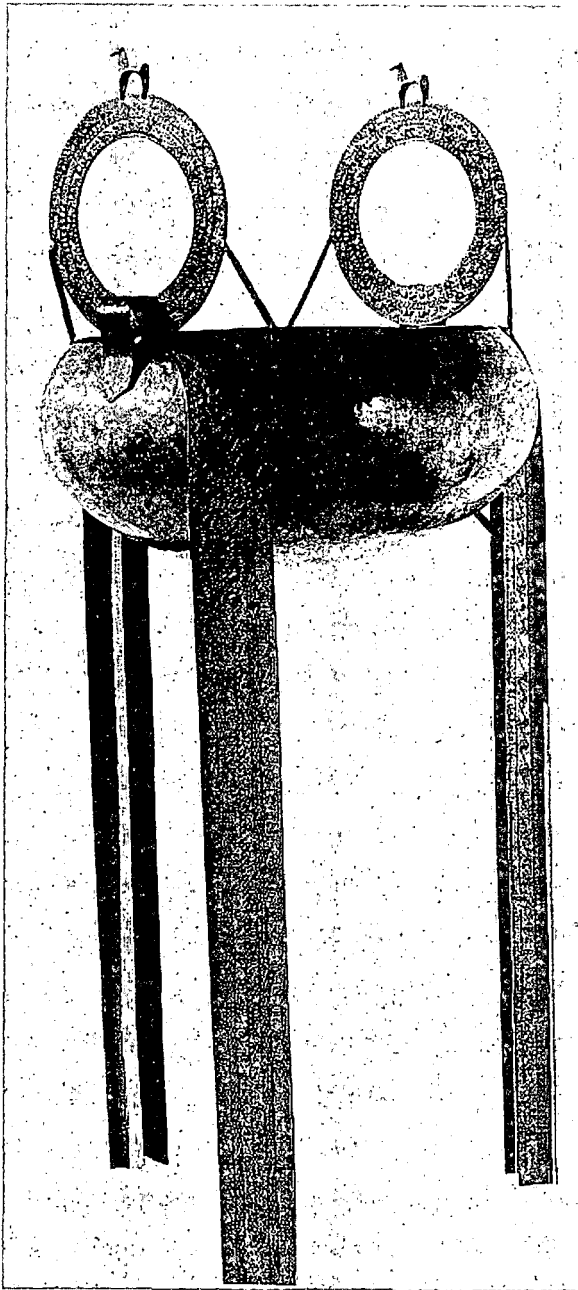


Figura 2 – Tripé de bronze ático, do final do séc. VIII, reconstituído. A. Jacquemin, *Trépieds Delphiques. Les Dossiers d'Archéologie*, 151, p. 16.

ções. É o caso de um tripé de Delfos, do final do séc. VIII a.C., com 1,54 m de altura aproximadamente (Fig. 2).

tampa, especializar-se-á, tornando-se o assento da Pítia e o símbolo do oráculo de Apolo em Delfos.

Mas por que o tripé teve tanto sucesso? Por que tal objeto, que é, evidentemente, um utensílio de cozinha, ainda que tivesse também uma função cultural nas cerimônias em que as carnes eram cozidas em honra aos deuses, e cuja forma remonta ao período micênico? Só há uma explicação: a raridade e o preço do bronze em períodos mais antigos. Antes da invenção da grande estatuária, o tripé é o objeto mais precioso que se sabia fabricar e que se podia dedicar aos deuses ou usar como prêmios dos grandes concursos. (Rolley, 1983, p. 53)

De fato, alguns exemplares atingiram grandes proporções, conforme atestam as fontes arqueológicas. Numa ânfora ática de figuras negras, do séc. VI a.C., do Museu Nacional de Copenhague, o vencedor de uma competição, rodeado de outros atletas, é representado sob um enorme tripé, tentando erguê-lo sobre os ombros. Num friso do conhecido vaso François, um grupo de juízes aguarda o vencedor da corrida de cavalos junto ao tripé que os iguala em altura. As fontes iconográficas são confirmadas pelos achados arqueológicos, tanto de objetos relativamente bem conservados, como de fragmentos que permitiram boas reconstituições.

EX-VOTOS: A GRANDE ESTATUÁRIA, AS ESTATUETAS E OUTROS OBJETOS

Estátuas

Nas cidades de origem dos atletas, suas vitórias deviam dar-lhes uma glória durável e o direito de colocarem suas estátuas num santuário.

Havia em Olímpia e em Delfos pequenos edifícios construídos às expensas de diferentes cidades e destinados a proteger as oferendas e as estátuas mais preciosas. Eram os "Tesouros" alinhados em Olímpia, no Terraço dos Tesouros, e, em Delfos, ao longo da Via Sacra que sobe ao templo de Apolo.

Essas estátuas, dos séculos VI ao IV a.C. têm duas funções bem específicas: ao ar livre ou sob um simples abrigo, pode ser a estátua do deus proprietário do lugar. Uma dedicatória pública, sempre feita numa ocasião determinada, está, em geral, escrita na base; um outro grupo de estátuas tem, na vida política e religiosa da Grécia arcaica e clássica, um sentido muito preciso. São os ex-votos erigidos pelas cidades nos grandes santuários, sob o pretexto de um agradecimento ao deus, mas com a intenção clara de proclamar a glória dos ofertantes; trata-se seja de vencedores das provas nos grandes jogos, seja de generais vencedores de batalhas importantes. Os textos, à vezes muito longos, gravados nas bases, lembram ao visitante, sem equívoco, o sentido do monumento. As inscrições são freqüentemente em versos (nome, nome do pai, da cidade e do escultor).

No final do período helenístico (c. sécs. II-I a.C.), havia na Grécia um número impressionante de estátuas de bronze: 3000 em Rodes, segundo Plínio; perto de 800 foram levadas para Roma por M. Fulvio Nobilior quando tomou Ambracia (no ocidente do Epiro); em Olímpia, 1000, no mínimo, contando as que são atestadas mais os fragmentos. Se restaram tão poucas é porque, evidentemente, o bronze se refunde.

As primeiras estátuas dedicadas em Olímpia pelos atletas eram de madeira. Tanto essas quanto as primeiras de bronze eram individualizadas somente pelas inscrições, mas, a partir do momento em que a arte grega foi capaz de fixar a semelhança individual, as estátuas devem ter sido retratos em grande parte.

Segundo Plínio, somente após três vitórias um atleta teria tido o direito de dedicar uma estátua reproduzindo seus traços: houve muitas exceções, sobretudo entre os concorrentes das provas hípicas.

Segundo Luciano, as estátuas não deviam ser maiores que o tamanho natural: exceções aqui também.

Ao lado das estátuas dos atletas, eram erigidas estátuas de mestres por pupilos vencedores, bem como monumentos eqüestres, carros atrelados ou cavalos montados (Fig. 3).

O conjunto de estátuas mais famoso no contexto das competições esportivas é o do Auriga, condutor de carros de corrida, encontrado no santuário de Delfos, em 1896.

Objeto de muitas controvérsias entre os especialistas, exatamente pela sua condição muito fragmentária, do conjunto restam a figura do Auriga, inúmeros fragmentos dos cavalos e do carro e um bloco da base, com uma parte da inscrição. Na mais recente interpretação, Claude Rolley (Jacquemin et al, 1990, p. 34) analisa a questão da dedicatória das estátuas que se encontra na raiz de todos os problemas subseqüentes relativos à composição do conjunto e ao vencedor da prova a que as estátuas aludem. Polizalo, autor da dedicatória e tirano de Gela, inicialmente foi tido como o alvo das homenagens e vitórias nas corridas a cavalo e de carros. Entretanto, nas fontes literárias (Píndaro, Baquilides) não há referências a suas vitórias, mas somente às de seus irmãos Hierão e Gelão, da família dos Dinomênidas. Hierão, tirano de Siracusa, venceu duas vezes em Olímpia e em Delfos estas duas modalidades de competições.

Pausânias descreve um monumento, em Olímpia, provavelmente um paralelo ao conjunto de Delfos. Foi erigido pelo filho de Hierão, Dinômeno, que cumpriu o desejo de seu pai, morto subitamente logo após sua vitória no hipódromo de Olímpia, dedicando em seu nome um monumento que mostrava um carro enquadrado por dois cavalos montados.

Deve-se pensar que, com a morte de Hierão, seu irmão Polizalo e seu filho dividiram o acabamento das oferendas que ele devia a Zeus e a Apolo.

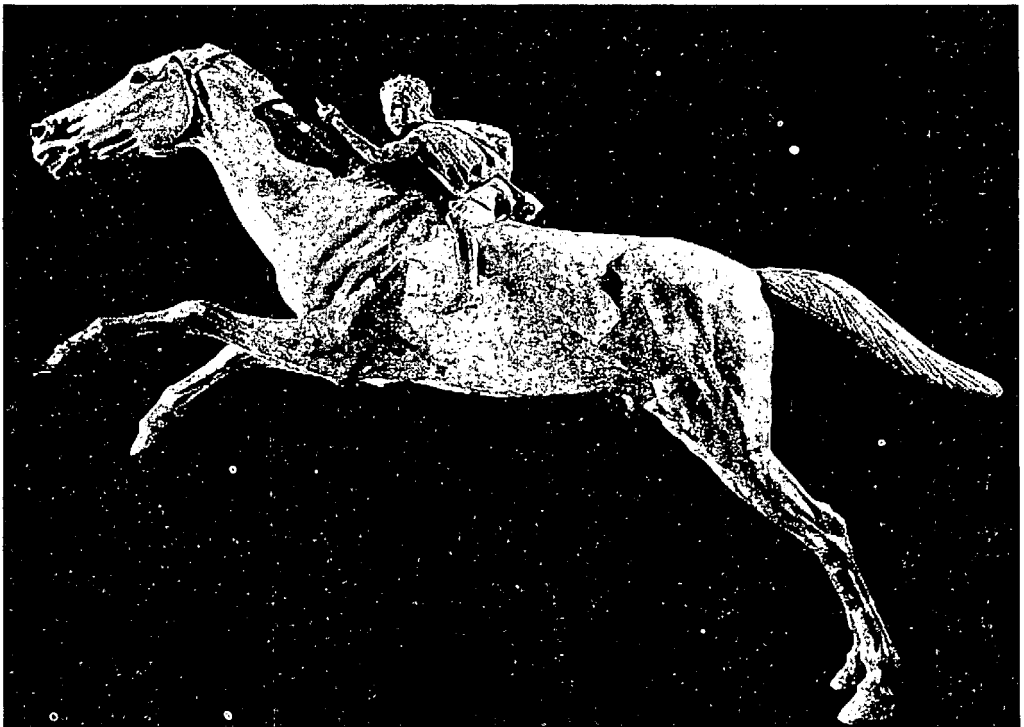


Figura 3 – Estátua de bronze de cavalo e cavaleiro jovem. Eubéia, séc. II a.C. A cauda é moderna. Comprimento sem a cauda, 2,50 m. Cl. Rolley, *Les Bronzes Grecs*, Fig. 26.

No conjunto reconstituído, as figuras laterais em pé – antes consideradas como dois meninos que puxavam o carro para uma volta de consagração após a vitória, segurando os cavalos pelas rédeas – seriam os jóqueis que montavam os cavalos das duas vitórias. Desta forma, a data do monumento deve remontar ao período logo após a morte de Hierão: 467-466 a.C. (Fig. 4).

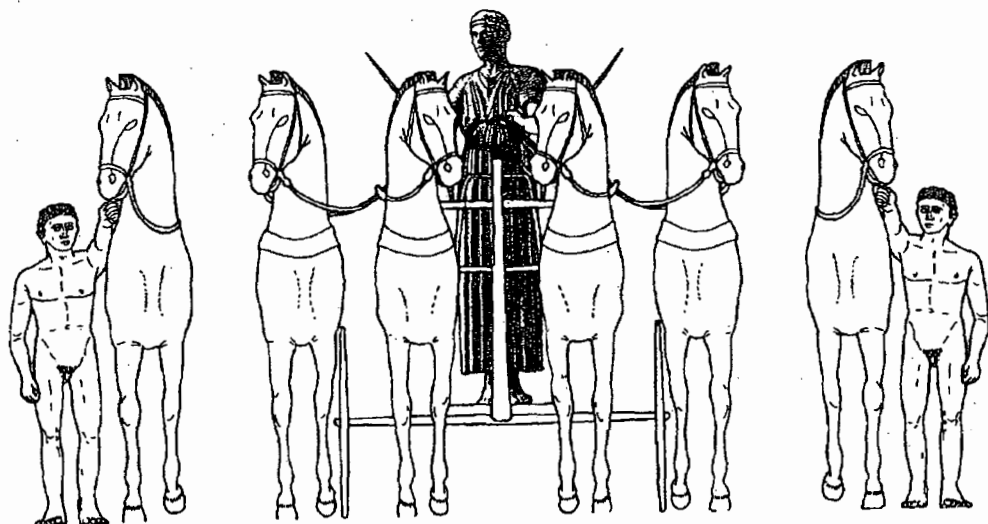


Figura 4 – Grupo do Auriga de Delfos, séc. V a.C., reconstituição. Cl. Rolley *et al*, *Les Concours. Les Dossiers d'Archéologie*, 151, p. 34.

Estatuetas e outros objetos

Além das estátuas e grupos erigidos no Áltis, o bosque sagrado de Olímpia, os olímpionicos consagravam a Zeus ex-votos de todo o tipo, que se conservavam no Tesouro do templo. É provável que esses ex-votos, frequentemente muito modestos, na origem fossem as únicas lembranças de suas vitórias que os vencedores deixassem ao deus: desde os tempos mais antigos, apresentam-se, sob formas de estatuetas de bronze ou terracota, homens, carros ou cavalos (Figs. 5, 6, 7 e 8), que foram encontrados em grande quantidade em escavações, ou objetos que serviam nos jogos (discos de pedra, carros) – estes últimos talvez fossem a primeira forma usada para comemorar as vi-



Figura 5 – Estatueta de bronze de corredora espartana, séc. VI a.C. N. Yalouris, *The Olympic Games*, Fig. 78.

tórias equestres.

Ocorria que fossem magníficos. Alguns exemplos relacionam-se a honras prestadas aos deuses por vitórias na quadriga – corrida de carros puxados por quatro cavalos:

- um *thálamos* (leito matrimonial) de bronze de 500 talentos de Egina foi consagrado a Zeus por Míron, tirano de Sicione (Olimpíada 33, 648 a.C.).

- Periandro, tirano de Corinto, dedicou uma estátua a Zeus, de ouro.

- Milcíades, filho de Cípselo de Atenas, dedicou o “chifre de Amalteu” em marfim.

Documentação

Baseando-nos na tradição, há uma dificuldade em documentar o volume real desses prêmios e oferendas votivas de bronze. Em primeiro lugar, muito se perdeu, ou porque foi retirado dos locais de origem, ou devido à refusão do bronze. Em segundo lugar, o que existe está disperso em museus e coleções particulares do mundo todo. E, finalmente, muitas peças não têm documentação suficiente para

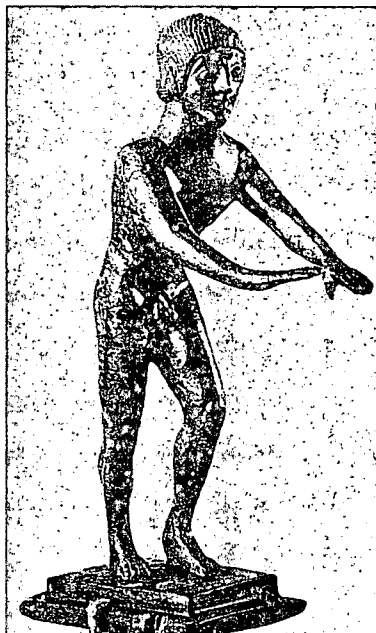


Figura 6 – Estatueta de bronze de corredor em posição de partida, séc. V a.C. N. Yalouris, *The Olympic Games*, Fig. 66; Figura 7 – Estatueta de bronze de atleta lançando o disco. Peloponeso, séc. V a.C. J.R. Martens, *Greek Bronzes in the Metropolitan Museum*, n. 21; Figura 8 – Estatuetas de bronze de atletas: o da esquerda segura halteres com a mão esquerda, utilizados para o salto em distância, e na mão direita, provavelmente, tem os restos de uma coroa. Ática, séc. V a.C. Cl. Rolley, *Les Bronzes Grecs*, n. 88.

atestar sua origem (local de fabricação) ou proveniência (local de achado).

Esses exemplares, ainda que possam ter sido encontrados fora de seu contexto original, em sua grande parte, pela sua iconografia e atributos, indicam uma relação muito estreita com o ambiente das competições, dada a frequência com que aconteciam esses jogos, que eram a grande ligação entre as cidades gregas. Com efeito, foi entre o início do século VI e a metade do século V a.C. que a Grécia realizou plenamente o equilíbrio entre sua diversidade e sua profunda unidade, sobretudo frente ao chamado mundo bárbaro, isto é, aqueles que não falavam grego. É a participação comum nos grandes jogos, sobretudo em Olímpia e Delfos, que traduz este sentido de pertencer a uma mesma civilização. Assim, a cultura se concretiza em torno das grandes festas religiosas, acompanhadas de jogos em datas regulares:

- Olimpíadas: a cada quatro anos – jogos olímpicos – Olímpia;
- Jogos Pítios: a cada quatro anos – consagrados a Apolo – Delfos;
- Jogos Ístmicos: a cada dois anos – em honra a Poseidão – Istmo de Corinto;
- Jogos de Neméia: a cada dois anos – consagrados a Zeus – Neméia;
- Jogos Panatenaicos: a cada ano – Atenas.

O calendário repartia de forma harmoniosa esses jogos de modo a permitir a participação de um atleta em todos eles. Paralelamente, a produção dos ex-votos foi profundamente influenciada em seu conjunto por esses eventos regulares. Mesmo em períodos de guerra, havia uma afluência aos santuários de espectadores e artistas de toda a Grécia que podiam apreciar essas estátuas, estatuetas e objetos de bronze que serviriam de referência para as produções de outras partes do mundo colonial grego do Ocidente.

FLEMING, M. I. A. Bronze prizes and offerings at sport competitions in Antiquity. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 73-81, 1996/1997.

ABSTRACT

Various are the symbols associated to the winner of sporting competitions in the Classical Antiquity: the crown of olive or laurel leaves, the palm and a simple red wool ribbon girding the head of the who was acclaimed as a true hero, as the heralds proclaimed his name, his father's and that of the town where he had been born. It was supposed his hometown to warrant him an enduring glory and to give him the right to place a statue in a sanctuary. The obtained success was a gift of the gods who, in acknowledgement, received offerings. Among these, the prizes won in competition, such as bronze tripods, were prominent. Another category, manufactured after the games were over, are the statuettes or statues alluding to the victories, some of which ordered to the great sculptors of the epoch. Literary sources mention bronze legendary sculptures which adorned mainly the sanctuaries of Olympia and Delphi. A great part of these has been lost; only Roman copies, mostly witnesses recovered by Archaeology, are available to us.

Key-words: Votive offerings; Bronzes; Sportings competitions; Classical Antiquity.

Referências bibliográficas

- JACQUEMIN, A. Trépieds Delphiques. *Les Dossiers d'Archéologie*. Dijon, n. 151, p. 14-19, 1990.
- JACQUEMIN, Anne; ROLLEY, Claude; QUEYREL, François; BÉLIS, Annie. Les Concours. *Les Dossiers d'Archéologie*. Dijon, n. 32-34, 1990.
- KUNZE, E.; SCHLEIS, H. *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*. v. 7. Berlin: Verlag Walter De Gruyter & Co., 1961.
- MERTENS, J.R. *Greek Bronzes in the British Museum*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.
- MEYER, Laure. Le Jeux dans la Vie et l'Art Grecs. *Archeologia*. Dijon, n. 256, p. 18-27, 1990.
- ROLLEY, Cl. *Les Bronzes Grecs*. Fribourg: Office du Livre, 1983.
- YALOURIS, N. (dir.) *The Olympic Games*. Atenas: Ekdotike S.A., 1976.

O DONO DA VOZ: A COMÉDIA DO AUTO-ELOGIO E DA CENSURA

ADRIANE DA SILVA DUARTE

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

RESUMO

A parábase, enquanto herdeira da lírica, apresenta o poeta como sábio, uma voz autorizada a aconselhar a comunidade. Consistirá simultaneamente em peça de propaganda e fórum de debates, sistematizando para os espectadores os temas desenvolvidos no decorrer da peça. Ao longo da carreira de Aristófanes, o poeta é substituído pela personagem do coro como sujeito da parábase. Essa mudança, aparentemente pequena, refletiria a crise do saber tradicional em Atenas no final do sec. V a.C., posto em xeque pela multiplicação das vozes que se habilitam a falar à cidade, bem como pelo desprestígio do teatro enquanto local privilegiado de discussão da esfera pública.

Palavras-chave: Aristófanes; Comédia antiga; Parábase; Literatura grega; Grécia.

O campo da palavra poética parece estar polarizado por essas duas potências religiosas: por um lado, a Censura, por outro lado o Lowor.
(Detienne, s./d., p. 20)

Na Grécia, os espetáculos dramáticos tinham muito em comum com as competições esportivas. Ambos eram encenados no contexto de *festivais religiosos*, no caso do drama ático, dedicados ao deus Dioniso, e igualmente integravam *concursos*, que, como tantas outras manifestações do espírito agonístico grego, aguçavam a rivalidade entre os participantes. Uma terceira característica, decorrente das anteriores, pode-se acrescentar a elas: as atividades eram *públicas e voltadas para a pólis*. No caso dos jogos, a honra das cidades dependia do desempenho dos atletas, enquanto que, no do teatro, estava nas mãos dos dramaturgos.

Embora os paralelos sejam grandes, há uma diferença clara. Enquanto os jogos eram na sua maior parte pan-helênicos, os festivais dramáticos eram provincianos, se é que se pode

chamar assim as Grandes Dionísias, que atraíam para Atenas espectadores de todos os cantos da Grécia. Do ponto de vista interno, da organização, é fato que a maioria dos autores, atores e coristas era ateniense. Os espetáculos eram pretexto para grandes demonstrações de civismo e coincidiam com paradas militares, homenagens a heróis de guerra e com o depósito solene dos tributos por parte das cidades aliadas. Além disso, o principal assunto das peças era a própria Atenas. No entanto, como acontece com as competições esportivas, o teatro divulgava uma imagem da cidade que ultrapassava o recinto das encenações. É justamente sobre a relação entre poeta e cidade no contexto agonístico dos festivais dramáticos que eu gostaria de discorrer aqui.

Ainda que a relação entre Atenas e seus tragediógrafos seja bastante intensa, é na comédia que o envolvimento do poeta com a cidade torna-se transparente, pois além de fazê-la a grande personagem de suas peças, ele ainda se dirige abertamente aos seus concidadãos na *parábase*.

A *parábase* é uma seção característica da comédia antiga, em que a ação é suspensa, o coro ocupa sozinho a cena e passa a falar diretamente com os espectadores, às vezes abandonando sua *persona* dramática para atuar enquanto porta-voz do poeta, elogiando as suas iniciativas e criticando a de seus rivais e desafetos, não só do palco, mas da vida. A alma da *parábase* está nos *anapestos*, passagem recitada pelo corifeu, em geral usando esse metro, em que as opiniões do poeta se dão a conhecer. Um exemplo tirado d'*Os Acarnenses* (425), a comédia mais antiga de Aristófanes a chegar até nós, tornará a exposição mais clara (v. 628-664):¹

*Desde que o nosso mestre se ocupa de coros cômicos,
jamais veio a público, no teatro, para dizer que é hábil.*
Acusado por seus inimigos diante dos atenienses rápidos nas decisões 630
*de pôr nossa cidade em comédias e de insultar o povo,
ele deseja agora direito de resposta diante dos atenienses prontos a mudar de idéia.*
*Diz o poeta que é responsável por muitos benefícios para vocês,
impedindo-os de serem tapeados demais por discursos estrangeiros,
de gostar de serem bajulados, de serem simplórios.* 635
*Antes, os embaixadores das cidades, tapeando-os,
de cara chamavam de "coroados com violetas" e, quando um dizia isso,
imediatamente, por causa das coroas, vocês se sentavam na ponta de suas bundinhas.*
*Se alguém, por bajulação, chamava Atenas de "brilhante",
obtinha tudo graças a esse "brilhante", atribuindo-lhes um título honorífico das
sardinhas.* 640
*Isso tendo feito, tornou-se o responsável por muitos benefícios para vocês,
mostrando que o povo nas cidades é governado democraticamente.*

¹ Esta e as demais traduções são de responsabilidade da autora do artigo.

- Assim, hoje, os encarregados de lhes trazer os tributos das cidades
virão desejando ver o poeta excelente
que se arriscou a falar coisas justas diante dos atenienses. 645*
*Assim a fama de sua ousadia já vai longe:
a ponto de até o Grande-Rei, pondo à prova a delegação dos lacedemônios,
perguntar primeiro qual dos dois lados era mais forte por mar
e, depois, de qual dos dois lados esse poeta falou mais mal.
Tais homens, disse ele, são muito melbores 650*
*e vencerão a guerra com facilidade contando com esse conselheiro.
Por isso os lacedemônios estão propondo-lhes paz
e reclamam Egina, não porque aquela ilha
seja importante para eles, mas para tirarem de vocês esse poeta.
Jamais o deixem ir, porque ele sempre dirá em suas comédias o que é justo. 655*
*Ele diz que lhes ensinará muitas coisas boas, de modo que sejam felizes
sem necessidade de que os bajule, sem receber salário, sem tapeação,
sem patifaria, sem afogá-los em elogios, mas ensinando o que há de melhor.
Depois disso que Cleão intente
e fabrique contra mim tudo. 660*
*O bem estará comigo e a justiça
será minha aliada, e jamais serei pego,
sendo, em relação à cidade,
um covarde e um depravado como ele.*

Os primeiros versos introduzem bem do que se tratará nesses anapestos: o coro pretende fazer um desagravo público ao poeta, alardeando sua habilidade e respondendo em seu nome aos ataques de seus inimigos (ἐχθρῶν, v. 630).

Já na denominação, ao ser apresentado como mestre, o poeta assume a postura do *sábio*, da voz capacitada a aconselhar a cidade. O termo grego διδάσκαλος, nesse contexto, refere-se ao diretor de uma peça, literalmente aquele que ensaia/ensina o coro, mas seu primeiro sentido, o de professor, também se faz presente. Essa imagem repete-se com maior intensidade ao final dos anapestos em que o verbo grego διδάσκω, ensinar, é empregado duas vezes (v. 656 e 658).

A intenção didática da parte do comediógrafo com relação a seu público, os cidadãos de Atenas, deve ser analisada em duas frentes. Primeiramente como herança da poesia lírica, na qual o poeta se proclama σοφός, tanto pelo domínio da técnica quanto pelo conteúdo dos seus cantos. Então, as relações entre poeta e comunidade estavam estreitando-se, fazendo com que cada autor se investisse do papel de conselheiro político, moral e religioso e se julgasse na obrigação de interferir nas decisões dos problemas da cidade, dos mais graves aos mais corriqueiros. Com isso ele passa a ter consciência de sua importância e, orgulhoso, o proclama em seus versos. As analogias são claras quando pensamos, sobretudo, em Sólon, que usou sua poesia como meio de divulgação de seus atos administrativos. Haveria, então,

um modelo implícito a ser seguido pelos comediógrafos, o que implicaria na observação de certas convenções, entre elas a do auto-elogio.

A máscara de professor deve ser vista dessa perspectiva, bem como os demais elogios que o coro não se cansará de fazer, lembrando o público da sua técnica (δεξιός, v. 629), dos serviços prestados (πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος, v. 633 e v. 641, εἰπεῖν τὰ δίκαια, v. 645), do seu valor (τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον, v. 644; τόλμησ, v. 646), da sua fama (κλέος, v. 646).

Em segundo lugar, a postura de mestre, embora expressa no discurso, deve ser relativizada se considerarmos que esses versos fazem parte de uma comédia e que, portanto, têm compromisso com o humor. A (auto)ironia com que o poeta descreve a admiração do poderoso Rei persa e o empenho dos Lacedemônios em cooptá-lo é eloqüente (v. 646-654). O comediógrafo brinca com a imagem de sabedoria que os poetas construíram para si próprios, transformando-a em pura fanfarronice. Essa, por sua vez, faz parte de uma estratégia de auto-promoção inerente ao ambiente de competição dos concursos, em que é “normal que el poeta se autoelogie o que le elogien el coro o el solista, cuando éste no es él” (Adrados, 1976, p. 134). Ou seja, cada um deveria ser capaz de vender seu peixe, no caso, a si próprios, e de influenciar a audiência a seu favor, inclusive lançando mão das mais incríveis promessas (v. 656: ὥστ’ εὐδαίμονας εἶναι).

Píndaro, entretanto, não nos deixa esquecer que “o elogio toca a censura”.² Para ressaltar melhor suas qualidades é adequado que haja um contraste entre o poeta e outras personalidades públicas, seus inimigos (v. 630), normalmente seus colegas de palco ou, como nesse exemplo, figuras de destaque na cidade. A referência aqui é a Cleão, demagogo e estrategista de grande influência em Atenas durante o primeiro período da Guerra do Peloponeso e que se tornaria o principal alvo de críticas da comédia aristofânica.

Associado à censura está o *topos* da perseguição, aqui cristalizado nas calúnias de Cleão e de seus partidários contra o comediógrafo. Funciona como um pretexto para o poeta apresentar sua defesa, para falar de si e valorizar-se diante de seu público (v. 659 ss., notar em especial a menção à covardia de Cleão ao lado da coragem do poeta). Aristófanes representará com gosto o papel de vítima, pelo menos até a morte de Cleão em 422. Esse tópico também está bem presente na lírica e decorre da consciência do valor social do poeta que, por sua atuação política, está sujeito a fazer mais inimizados do que amizades (Sólon diz que se sente como um lobo cercado pelos cães),³ colocando-o em risco constante.

No caso da parábase d’*Os Acarnenses*, o comediógrafo diz-se acusado de denegrir a cidade e seus habitantes nas suas comédias. Em passagem anterior da mesma peça, Diceópolis,

² μῶμον ἔπαινος κίρνεται, fragmento inc. 59 de Puech *apud* Detienne (s/data), p. 89, n. 63.

³ Cf. fragmentos 24-25 em Francisco R. Adrados, *Líricos Griegos: Elegiacos y Yambografos Arcaicos*. Barcelona: Alma Mater, 1956.

o protagonista, em clara simbiose com o autor e num paralelo gritante com a parábase que se segue (e que analisamos aqui), apresenta sua defesa diante dos espectadores (496-508):

*Não me levem a mal, senhores espectadores,
se, mendigo, diante dos atenienses
vou falar da cidade, fazendo comédia.
A comédia também conhece o que é justo. 500
Eu falarei coisas terríveis, mas justas.
Pois hoje Cleão não me acusará de
falar mal da cidade na presença de estrangeiros.
Estamos entre nós mesmos, este é o concurso das Lenéias
e os estrangeiros não estão presentes, nem os tributos, 505
nem os aliados das cidades comparecem.
Mas hoje estamos entre nós, os purificados,
pois digo que os metecos são a palha dos cidadãos.*

Sem entrar em considerações sobre o processo que Cleão teria movido contra Aristófanes por *Babilônios*, peça que satirizaria o imperialismo crescente de Atenas, gostaria apenas de chamar atenção para o esforço do poeta em vincular a imagem da cidade e a obra de seus dramaturgos. A passagem acima sugere que críticas que seriam inadmissíveis na presença de estrangeiros, por comprometerem o bom nome da cidade e repercutirem além de suas fronteiras, são aceitas no âmbito de um festival doméstico, em que só os cidadãos comparecem. O tom do poeta deveria ser um nas Grandes Dionísias e outro nas Lenéias, porque mais importante do que o que os atenienses pensariam de si próprios é a opinião dos aliados estrangeiros sobre eles.

De volta a nossa parábase, o coro esforça-se por mostrar um poeta apreciado por esses aliados (v. 643-645) e admirado pelo Rei persa (v. 646-651), que julgaria a cidade e seus cidadãos tendo em vista as comédias do autor. Naturalmente, a parábase projeta a imagem mais favorável do poeta e, como já apontamos antes, não a mais verídica.

O coro também alegará que o poeta contribuiu para o desenvolvimento da consciência cívica dos cidadãos, tornando-os imunes aos falsos elogios dos embaixadores estrangeiros. Para isso correu riscos (v. 645), pois os atenienses são volúveis: rápidos nas decisões e sempre prontos a mudar de idéia (ταχυβουλός, v. 630 e μεταβουλός, v. 632). Os espectadores são dignos de censura por parte do poeta, pois se deixariam manipular pelos políticos e seriam incapazes de reconhecer o que é melhor para eles e para a cidade. É exatamente nessa censura aos cidadãos que consiste a excelência do poeta e nela se deve identificar o cerne de seu projeto didático. Homens excelentes (τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους, v. 650) são fruto de críticas incessantes (εἴποι κακὰ πολλά, v. 649) do poeta-conselheiro (ξύμβουλον, v. 651). A invectiva, ο κακὰ λέγειν, é outra característica que a comédia partilha com a lírica, especialmente da jâmbica.

Em síntese, o comediógrafo é herdeiro do poeta lírico na parábase na medida em que: a) se apresentará como sábio; b) terá consciência de seu valor social, proclamando-o através do auto-elogio, o que não impede que esse seja também uma forma de propaganda no contexto de competições; c) concentrará sua ação didática na censura e na invectiva; d) alegará perseguições devido a sua atuação. Essa voz dos anapestos, que durante tanto tempo foi associada a Aristófanes, é tão governada por convenções literárias, que seria mais adequado referir-nos a ela como pertencente a uma máscara, tendo pouco ou nada a ver com a biografia do poeta, extraída na sua maior parte da sua própria obra.

Decorrente disso, pode-se afirmar que o didatismo que aflora na parábase deriva, por um lado, da tradição do poeta sábio e, por outro, da retórica do elogio, inerente ao ambiente dos concursos e daí os exageros anotados. Embora não se possa levar a sério tudo o que o poeta diz, pois a primeira obrigação da comédia é com o riso, transparece na sua atitude o compromisso com o que é público, do qual não procura se eximir. A censura aos espectadores é o seu principal meio de expressão.

Com o passar do tempo, muda o conteúdo dos anapestos. Auto-elogio e censura permanecem enquanto eixos de organização do discurso, mas passam a remeter à personagem do coro e não mais ao poeta, cuja voz silencia. A primeira peça em que se encontra essa nova parábase é *As Aves* (414), da qual seguem-se os anapestos (v. 685-736):

- Vamos, homens obscuros por natureza, semelhantes à geração de folhas,* 685
fracos, moldes de barro, raça fugaz como sombras,
efêmeros sem asas, míseros mortais, homens semelhantes a sonhos,
prestem atenção em nós, as imortais, as sempre existentes,
as etéreas, as sem velhice, as de pensamentos eternos.
- Ouçam de nós toda a verdade sobre o que é celeste,*** 690
a natureza das aves, a gênese dos deuses, dos rios, do Érebo
e do Caos, e, conscientes, dêem adeus a Pródico por mim.
No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro,
nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de Érebo,
- a Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento,* 695
do qual, cumprido o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado,
a cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices de vento.
Ele, ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto,
chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.
- E antes disso não havia a raça dos imortais, antes que Eros unisse tudo.* 700
Da união de uns com os outros nasceu Céu, Oceano, Terra
e a raça imperecível dos deuses afortunados. Assim somos muito mais velhos
que todos os afortunados. Que descendemos de Eros,
há provas mil. Voamos e junto com os amantes convivemos.
- Muitos rapazes belos se recusavam, mas no fim da juventude,* 705
graças ao nosso poder, os homens que os amavam abriram-lhes as pernas

- em troca de uma codorna, um porfirião, um ganso, uma ave persa.
Tudo do bom e do melhor os mortais obtêm de nós, aves.
Nós, primeiro, indicamos as estações: primavera, inverno, outono.
É hora de semear quando o grou grasnando migra para a Líbia* 710
*e manda o piloto pendurar o leme e dormir,
e também Orestes tecer um manto, para não despír ninguém ao sentir frio.
O milhafre surge depois e indica outra estação,
tempo de tosar dos carneiros o toirão primaveril. E a andorinha
diz quando vender o manto de lã e comprar um leve.* 715
*Somos para vocês Amon, Delfos, Dodona, Febo Apolo.
Primeiro procuram as aves e só então se voltam para tudo o mais:
comércio, comida e casamento.
Acham que é ave tudo o que se refira aos oráculos:
um boato para vocês é ave; um espirro chamam ave;* 720
*um encontro é ave; uma voz, ave; um criado, ave; asno, ave.
Não está claro que para vocês somos o oracular Apolo?
Mas, se nos considerarem deuses,
poderão contar com musas adivinhas
para as brisas e para as estações: inverno, verão,* 725
*calor moderado. E não escaparemos
nem nos sentaremos nas alturas, exibindo-nos
junto às nuvens como Zeus.
Mas presentes aqui daremos a vocês,
a seus filhos, aos filhos dos filhos* 730
*saúde e dinheiro, vida, paz,
juventude, riso, danças e festas
e leite de aves! É capaz
que vocês enjoem de tantas coisas boas,* 735
tão ricos todos serão!

O coro de aves constrói essa teogonia ornitológica para justificar seu poder diante de deuses e homens. Não há menção ao poeta, nem aos assuntos da cidade, no entanto, o tom professoral persiste: as aves pedem a atenção dos espectadores e prometem revelar toda a verdade, a origem de tudo que existe. Essa mudança, que beneficia o andamento da peça evitando a ruptura da ilusão dramática, consolida-se gradualmente nas comédias restantes de Aristofanes.

Quanto às razões que a originaram, creio que a resposta está na mudança do papel do poeta na sociedade e, principalmente, na sua consciência dela. No final do século quinto, ele passará a sofrer concorrência dos novos especialistas do saber que o identificam como seu principal rival na formação do povo. Não é ele mais a única voz autorizada a aconselhar a cidade, a decidir o que é melhor para seus concidadãos, etc. Novos sábios tentam tomar seu lugar: filósofos, médicos, sofistas, oradores, historiadores.

A difusão da escrita, que consagra a prosa como veículo mais adequado para a preservação do conhecimento, vai cada vez mais liberar a poesia para a diversão em detrimento da educação. Essa guinada atinge igualmente os demais gêneros literários e, dentre eles, a tragédia, sobretudo Eurípidas, que em suas últimas obras manipula o mito, desprovido de sentido religioso, tendo em vista o melhor rendimento dramático. É nesse quadro que está situada a transformação da parábasis e, posteriormente, a sua extinção, quando a alteração da função termina por minar a forma.

A partir de então o teatro vai se tornar cada vez mais uma forma de entretenimento e menos um fórum de debates das questões públicas e o poeta vai buscar asilo na esfera privada, desvinculando sua imagem da de sua cidade.

DUARTE, A. da S. The owner of the voice: comedy of self-praise and censorship. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 82-89, 1996/1997.

ABSTRACT

Parabasis, as successor to lyrics, presents the poet as a wiseman, a voice authorized to advise the community. It will be at the same time a public relations piece and a debate forum, summing up to the audience the subjects dealt with during the show. During Aristophanes career, the poet is substituted by the chorus as the subject of parabasis. This change, apparently a small one, could reflect the crisis of traditional knowledge at Athens, at the late fifth century BC, put into question by the proliferation of voices able to talk to the city, as well as by the devaluation of theatre as a privileged place for discussion in the public domain.

Key-words: Aristophanes; Ancient comedy; Parabasis; Greek literature; Greece.

Referências bibliográficas

- ADRADOS, F. R. *Orígenes de la Lírica Griega*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente 17, 1976, p. 132-141.
- DETIENNE, M. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [s./d.].
- GENTILI, B. *Poetry and its Public in Ancient Greece*. Tradução de A. Thomas Cole. Baltimore: The Johns Hopkins, 1990, p. 156-161.
- GOLDHILL, S. The Great Dionisia and civic ideology. *Journal of Hellenic Studies*, v. 107, p. 58-76, 1987.
- HAVELOCK, E. *A Revolução da Escrita na Grécia e Suas Conseqüências Culturais*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Edunesp/Paz e Terra, 1996.
- HUBBARD, T. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

A IMAGÍSTICA DOS JOGOS NAS MOEDAS DO MUNDO ANTIGO

MARIA CRISTINA NICOLAU KORMIKIARI

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

RESUMO

Os Jogos foram eventos de suma importância na vida cotidiana e política da Antigüidade greco-romana. Entre outras possibilidades de estudo, podemos observar e analisar esta importância através do uso que se fez de imagens relacionadas aos Jogos, e que foram estampadas em moedas de diversas cidades e governos tanto na Grécia quanto em Roma. O texto ora apresentado pretende trabalhar com algumas destas imagens demonstrando sua transformação no tempo e no espaço.

Palavras-chave: Moeda; Iconografia; Jogos; Grécia; Roma.

O texto que se segue, apresentado no Encontro Acadêmico: Jogos e Espetáculos no Mundo Antigo, teve como primeira intenção abordar apenas as representações iconográficas dos jogos nas moedas romanas. Entretanto, a riqueza de imagens monetárias neste tema levaram-nos a realizar uma compilação iconográfica que teve como intuito atentar para as ricas possibilidades de estudo que estas representações fornecem ao pesquisador moderno. Deste modo, aumentamos nosso repertório de maneira a abarcar tanto Roma como a Grécia antigas, onde imagens relacionadas a jogos competitivos foram representadas na iconografia monetária seja para manter viva na memória do povo as grandes celebrações organizadas pelo poder governante e pelas classes mais abastadas, no caso da Roma Republicana e Imperial, seja para ressaltar os valores morais da época – ao mesmo tempo que se celebravam os vitoriosos, no caso das emissões das cidades-estado gregas.

A moeda, guardado o devido cuidado que sempre precisamos ter para evitar generalizações enganosas, foi, por excelência, o veículo de mensagens e de propaganda mais utilizado na Antigüidade, pelo fato de ter sido um objeto de uso cotidiano e de grande circulação.

Neste contexto, pretendemos, ao apresentar alguns exemplos da imagística dos jogos

em moedas gregas e romanas, demonstrar a evolução, em direção de uma maior complexidade das construções iconográficas e conseqüentemente das representações dos jogos, indicando, assim, caminhos de pesquisa passíveis de serem trilhados proveitosamente.

PARTE I: GRÉCIA

Da Grécia Antiga foram arrolados seis exemplos de tipos monetários que aludem, de maneira mais ou menos explícita, a jogos helênicos.

Os três primeiros exemplos vêm da Grécia Continental, da Córçira, de Cós e de Anfípolis. Sabemos que na Grécia a cunhagem era prerrogativa do Estado, o único que podia, oficialmente, bater moedas (Hill, 1964, p. 81-82). Deste modo, em inúmeras instâncias, as imagens representadas tornaram-se verdadeiros emblemas da própria cidade-estado grega. O exemplo mais conhecido neste ponto é, com certeza, a coruja de Atenas.

Esta ave começa a ser estampada nas moedas atenienses com as emissões do tirano Pisístrato, na metade do século VI a.C. Além do que estas séries constituem uma das primeiras a possuir um tipo iconográfico claro e específico tanto para o anverso – com a cabeça de Atena – como para o reverso – com a coruja, um dos atributos da divindade (Seltman, 1974, p. 42). A partir de então, esta cunhagem, que ainda traz o nome da cidade, *Athe*, gravado junto à coruja no reverso, se tornaria um dos mais importantes meios circulantes do Mundo Antigo, associando, de maneira indelével, a ave à própria cidade de Atenas.

A posição dominante das “corujas atenienses” em relação às outras emissões do mundo grego é atestada pelo elevadíssimo número de exemplares que foram encontrados em achados monetários arcaicos, em localidades tão distantes umas das outras quanto o Egito e a Sicília. (Jenkins, 1972, p. 49)

De modo análogo à coruja de Atenas, cada cidade-estado procurou estabelecer um tipo monetário representativo da cidade para suas moedas. Este tipo era responsável por disseminar uma qualidade ou uma característica marcante da cidade, de modo a permitir a rápida identificação da procedência da peça logo no primeiro manuseio desta. Os três primeiros exemplos que selecionamos trazem iconografias que ligam as cidades que as adotaram aos jogos, propagando sua prevalência sobre outras cidades em uma determinada competição. São eles:

1. Em nosso primeiro exemplo, temos, de maneira clara, uma série de nomes de barcos que aparecem em moedas de bronze da Córçira do século III a.C. Alguns dos nomes que chegaram até nós são: ΘΗΡΑ; ΚΩΜΟΣ; ΝΕΟΤΗΣ e ΦΩΣΦΟΡΟΣ, entre outros (Hill, 1964, p. 193-194). Estes nomes foram inscritos acima da proa dos barcos. O consenso que se tem entre os estudiosos relaciona esta representação às corridas de barcos que aconteciam nas águas ao redor da própria ilha,

por ocasião dos festivais ali celebrados para Posídon, Dioniso ou Apolo Ácio. Os nomes seriam aqueles de barcos vencedores nos anos em que as peças foram cunhadas e, em um período posterior, a palavra NIKÁ passa a aparecer ao lado do barco – indício mais forte dessa ligação com os jogos. (Head, 1911, p. 327) (Fig. 1: 4)

2. Também de uma ilha vem o nosso segundo exemplo. Em Cós, no período imediatamente anterior ao decreto ateniense de 449 a.C., que proibiu aos “aliados” de Atenas a emissão de moedas próprias de prata, cunharam-se peças deste metal cujo tipo de anverso, um discóbolo com uma grande trípole atrás dele, alude ao prêmio – a própria trípole – nos jogos em honra de Apolo no Cabo Triopiano (Jenkins, 1972, p. 90-91) (Fig. 1: 2 e 5). Além de ser uma moeda de execução muito cuidadosa, mais uma vez temos a referência clara a uma das competições que ocorriam nos jogos helênicos.

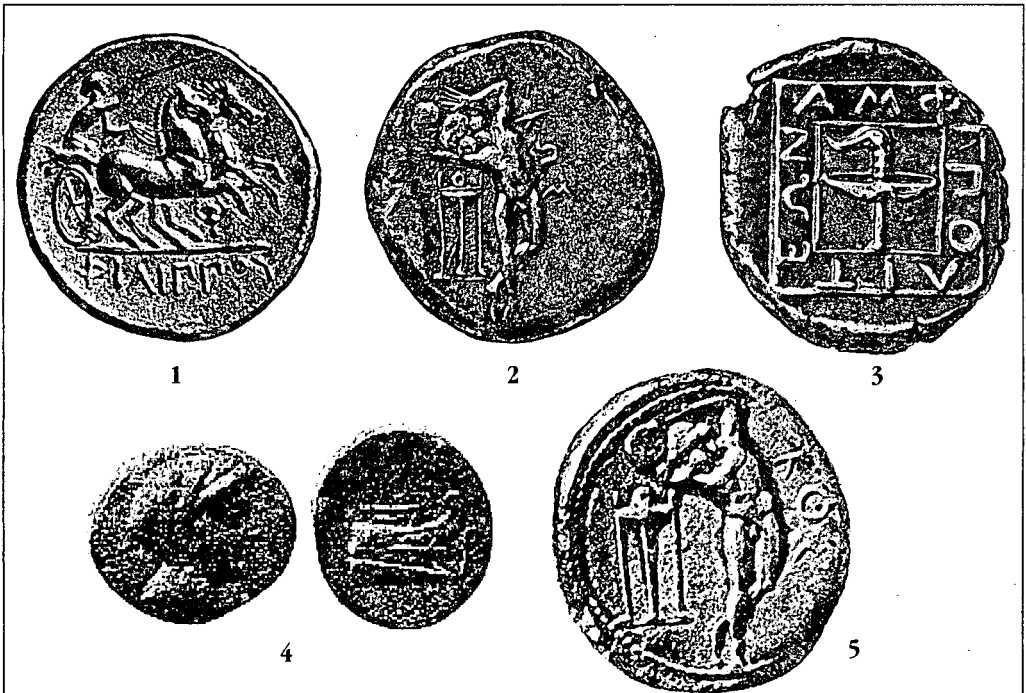


Figura 1 – Grécia Continental

1. Estater de Filipe II da Macedônia – carro de corrida, cântaro embaixo – c.359-336 a.C. – estater (Jenkins, p. 110, n. 232); 2. Cós – discóbolo com trípole – c. 460 a.C. – siglo triplo (Jenkins, p. 89, n. 186); 3. Anfípolis – tocha de corrida (lampadedromia) – c. 400 a.C. – tetradracma (Jenkins, p. 98, n. 214); 4. Cócira – proa de barco, embaixo, Nika – séc. III a.C. (Anson, p. 112, pr. XVIII, n. 847); 5. Cós – discóbolo com trípole. Legenda ΚΩΣ triplo siglo (Machado, p. 70, n. 37).

3. Por fim, em Anfípolis, nosso último exemplo para a Grécia Continental, emitiram-se ao longo de todo o século IV a.C. moedas que traziam como reverso uma tocha en-

quadrada por uma borda onde legendas faziam alusão à cidade e aos seus habitantes (Fig. 1: 3) (Hill, 1964, p. 172). A tocha é associada à lampadromia (Saglio, Lampadédromia, J. Toutain, Dictionaire, III, 2ª parte, p. 909-914), uma competição específica, onde os competidores tinham que correr levando uma tocha acesa de um ponto pré-determinado a outro. A vitória caberia a quem, em primeiro lugar, acendesse o fogo no altar de chegada. Grupos de jovens, e não corredores individuais, representavam cada tribo competidora – a tocha ia mudando de mãos ao longo do percurso. A vitória era, pois, coletiva, recaía sobre todo o grupo e sobre a tribo a que pertencessem os atletas.

Em um primeiro momento, estas corridas aconteciam em três festas específicas: em honra de Hefesto, divindade intimamente ligada à arte do trabalho com o metal, e, portanto, relacionada ao elemento fogo; nas Panatenéias, em homenagem à deusa Atena (protetora dos artesões em geral, como Atena Ergéia); e na festa de Prometeu, o imortal que, para favorecer os homens, roubou brasas de fogo do Sol e as levou para a Terra (Grimal, 1951, p. 396-397). Ou seja, sua origem remonta a celebrações de ritos primitivos, ao consagrar-se um fogo puro – simbolizado pelo fogo da tocha – num altar sagrado. Entretanto, com o tempo vão perdendo um pouco deste caráter religioso, e passam a acontecer em festas ligadas a outras divindades: para Pã, após a Batalha de Maratona; para Hermes, para Teseu, etc.



Do mesmo modo que suas cidades-mãe, as colônias da Magna Grécia também emitiram cunhagens próprias e propagandísticas. Na verdade, por vezes ultrapassaram suas metrópoles tanto em termos de prestígio quanto em termos de riqueza. Em particular, algumas colônias na Sicília, como Siracusa, foram responsáveis por uma grande produção numérica, que deixa claro o grau de crescimento que alcançaram, tornando também possível verificar que continuaram a manter laços estreitos com suas metrópoles, pois uma parte significativa da iconografia monetária adotada faz menção a jogos realizados na Grécia Continental.

Nas moedas de Siracusa, o nosso primeiro exemplo da Magna Grécia, uma gama variada de tipos é utilizada ao longo de sua história. Dentre estes, duas imagens específicas sobressaem-se frente às outras em razão da sua presença constante enquanto tipo monetário principal. No anverso temos a cabeça de Aretusa, a ninfa que, de acordo com a lenda, foi perseguida pelo deus-rio Alfeu, no Peloponeso, fugiu sob o mar e reapareceu, como uma fonte de águas límpidas, na ilha de Ortúgia, o sítio de fundação de Siracusa (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Arethousa, Herbert A. Cahn, II, 1, 1984, p. 582-584). Esta imagem pode ser considerada como emblema da cidade, apesar de terem existido curtos períodos em que foi substituída por outros tipos. Já no reverso, temos a imagem que é o par constante da cabeça de Aretusa e que nos interessa mais precisamente. Trata-se de uma quadriga em movimento –

cuja crescente qualidade de execução acompanha cronologicamente o desenvolvimento da arte helênica – e que a partir do século V a.C. vem coroada pela *Nike*, a personificação da vitória (Fig. 2). (Head, 1911, p. 172-173)



Este tipo agonístico específico, o da quadriga, torna-se não apenas marca da cunhagem siracusana como da cunhagem grega da Sicília em geral (Jenkins, 1972, p. 72; Kraay, 1976, p. 209) (Fig. 3) e liga-se ao próprio esporte da corrida de carros. Apesar de existirem exemplos do uso desta imagem em outras localidades, como em Cirene ou nos estateres de ouro de Felipe da Macedônia (MacDonald, 1969, p. 102) (Fig. 1: 1), é nas moedas das cidades gregas da Sicília, que sem dúvida foram influenciadas também pelo domínio político de Siracusa e pelo vai e vem entre as cidades de gravadores habilidosos e renomados como Címon e Evêneto (Porteous, 1954, p. 16), que o carro de corrida ganha uma execução refinada e magistral (Fig. 3: 4). Acredita-se que este esporte específico estivesse entre os prediletos desta região

(MacDonald, 1969, p. 100-103). É muito significativo que este tipo monetário seja encontrado não entre as cunhagens dos grandes centros das celebrações pan-helênicas, mas sim nas cidades de onde saíam, na grande maioria das vezes, os vencedores das competições deste esporte. (Woodhead, 1962, p. 80)



Figura 3 – Cidades siciliotas com quadriga

1. Gela – carro de corrida com Nike – c.440 a.C. – tetradracma (Jenkins, p. 159 n. 372); 2. idem – c.410-405 a.C. – tetradracma (Jenkins, p. 181, n. 436); 3. Himera – carro com dois cavalos, com palma no exergo e legenda Pélops (Jenkins, p. 159, n.374); 4. Catânia – quadriga dando a volta a coluna. Nike segurando tábua assinada por Evêneto – c.413-403 a.C. – tetradracma (Jenkins, p. 176, n. 422); 5. Gela – carro de corrida conduzido por Nike: embaixo, grão; em cima, águia e cobra – c.410 a.C. – tetradracma (Jenkins, p. 181. n. 436); 6. Catânia – carro de corrida com Nike segurando tábua assinada Evêneto; embaixo, peixe e inscrição: KATANAION – c.412 a.C. – tetradracma (Davies, p. 146, n.76).

Dezenove das 45 odes de Píndaro que chegaram até nós são em honra de vitórias siciliotas nas corridas de carros. Destas, seis celebram príncipes/tiranos vencedores, como Hierão e Terão (Malhadas, 1976, p. 2-3) e sete outros corredores campeões. Das restantes, duas são para Cirene, uma para Atenas e uma para Tebas. Esta distribuição dos prêmios, francamente favorável à Sicília, não era, em absoluto, a norma, se levarmos em conta outras competições, como o boxe e a luta (MacDonald, 1969, p. 102). Na verdade, a corrida de carros era um esporte oneroso e talvez esteja aí a explicação para a predominância dos condutores si-

ciliotas, já que a ilha foi também pródiga em tiranos prontos a gastar por estas e outras vitórias. (Kraay, 1976, p. 209)

Uma vez feitas estas considerações, partimos agora para uma análise mais particular do uso iconográfico dos carros nas moedas mencionadas acima. Para tal, arrolamos mais três exemplos, que se juntam aos apresentados acima:

4. Siracusa: Rev. Quadriga sendo coroada pela *Nike*, no exergo, panóplia (conjunto de armas com armadura, capacete, escudo e lança), embaixo a legenda ATHLA. De Cimon (400-405 a.C.). Decadracma. (Fig. 4: 1)

Junto à figura de anverso, que traz a ninfa Aretusa, a quadriga siracusana pode ser considerada como uma marca da cidade. A ligação com o esporte da corrida de carros e a hegemonia siciliota na sua prática ficam claros na representação dos cavalos em movimento intenso e na *Nike* coroando o condutor. A legenda *Áthla*, significando lutas, combates, e, mais particularmente, lutas em jogos (Hill, 1964, p. 193), só vem reforçar a leitura do tipo como um todo. Entretanto, não podemos esquecer que o uso específico da imagem do carro de corrida é uma constante que atravessa séculos da história grega. Apesar de haver a questão do uso de certas imagens como emblemas da cidade que as adota, há também a questão das celebrações de vitórias militares siciliotas – na maioria das vezes, lideradas pelos próprios siracusanos (Jenkins, 1972, p. 154). Estes jogos comemorativos e a vitória militar por detrás deles eram gravados na memória do povo também através do uso de imagens nas moedas. Entretanto, a história da Sicília é uma história de conflitos e de batalhas entre os próprios gregos e entre estes e seus grandes inimigos, os púnicos. Assim, nem sempre é possível ligar cada série que traga a representação da quadriga vencedora com algum jogo específico mas, com certeza, estas comemorações ocorriam com grande frequência na própria Sicília.

5. Hímera: Rev. Carro de corrida de Pélope, com uma palma no exergo. Acima, legenda PELOPS (c. 472 a.C.). Tetradracma (Fig. 4: 2).

Aqui a relação com os jogos fica clara a partir da legenda que identifica o personagem condutor como Pélope. Este herói lendário liga-se à própria fundação dos Jogos Olímpicos, ocasião em que, para conquistar Hipodâmia, com um ardil mata Enômao em uma corrida de carros (Carson, 1962, p. 64). Além do que, neste caso específico, podemos relacionar a data de emissão desta série com a vitória olímpica, conhecida pelas fontes, do condutor de Hímera Ergóteles, em 472 a.C., pois Pélope era reverenciado como o restaurador dos Jogos Olímpicos. (Head, 1911, p. 145)

6. Messana: Rev. Carro conduzido por mulas sendo coroado pela *Nike* (c. 425-420 a.C.). Tetradracma (Head, 1911, p. 153, n. 81) (Fig. 4: 3).

Este tipo iconográfico é o que menos gera controvérsia entre os numismatas. A partir de uma referência de Aristóteles, sabemos que o carro com mulas de Anaxilas, tirano de Régio e de Messana no início do século V a.C., foi o vencedor nos jogos em Olímpia de 480 a.C. (Head, 1911, p. 153). Esta representação apareceu, então, por esta época, nas cunhagens das

duas cidades, e continuou a ser empregada mesmo após a morte do tirano. Contudo, após o fim da tirania em Régio, em 461 a.C. (Woodhead, 1962, p. 86), o tipo iconográfico do carro de Anaxilas não foi mais usado, mas continuou em Messana até o final do século. (Jenkins, 1972, p. 153)

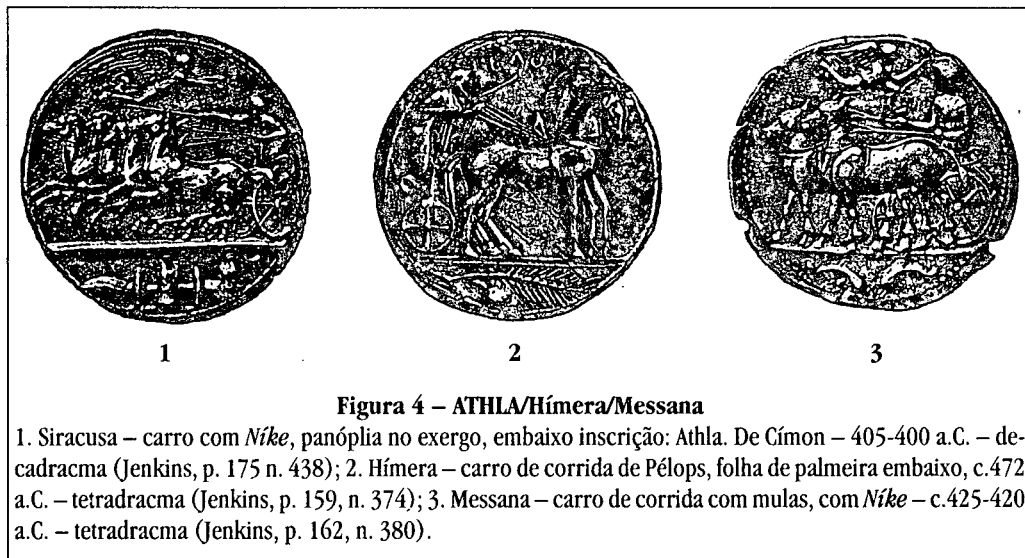


Figura 4 – ATHLA/Hímera/Messana

1. Siracusa – carro com *Nike*, panóplia no exergo, embaixo inscrição: Athla. De Címon – 405-400 a.C. – decadracma (Jenkins, p. 175 n. 438); 2. Hímera – carro de corrida de Pélops, folha de palmeira embaixo, c.472 a.C. – tetradracma (Jenkins, p. 159, n. 374); 3. Messana – carro de corrida com mulas, com *Nike* – c.425-420 a.C. – tetradracma (Jenkins, p. 162, n. 380).

PARTE II: MOEDAS PROVINCIAIS ROMANAS

Após a vitória decisiva na batalha das Colinas Cinoscéfalas, contra Felipe V da Macedônia, em 197 a.C., Roma declarou as cidades gregas da Hélade independentes e livres para administrarem a si mesmas (Grimal, 1984, p. 43). Deste modo, até a reforma de pesos e medidas de Augusto, estas cidades continuaram a emitir suas próprias moedas, após o que Roma passou tanto a conceder e a ditar o direito à cunhagem (MacDonald, 1969, p. 157), como também iniciou o processo de controle mais incisivo sobre suas províncias gregas. Entretanto, estas restrições não impediram que muitas cidades provinciais continuassem a cunhar seu próprio numerário, principalmente em bronze. O próprio Augusto inaugura e regula um bom número de cunhagens regionais em bronze. A intenção é tanto de controle político, como também implica o reconhecimento de necessidades locais, que as oficinas centralizadas de Roma não podiam suprir, apesar das tentativas posteriores de Tibério. (Burnett, Amandry & Ripollès, 1986, p. 52)

No que concerne à iconografia referente aos Jogos, podemos perceber, nestas peças de bronze, que já se faz notar a tendência de uma representação mais específica, com alusão direta à existência dos jogos e não às competições.

Nos tempos imperiais, até a época de Galieno, os festivais religiosos – com disputas

atléticas e musicais – que praticamente cada cidade provincial celebrava, provocaram uma grande produção de peças de bronze locais, visto que estas celebrações tinham por regra atrair uma enorme quantidade de competidores e de público (Hill, 1964, p. 91). Entre estes festivais, muitos tiveram um caráter “federal”, sendo celebrados em conjunto por várias cidades de um determinado distrito, sob a direção de um magistrado chefe. O direito de organizar festivais e cultos comuns (especialmente os cultos ao Imperador) era concedido por Roma como uma pequena compensação pela perda da autonomia política. (Hill, 1964, p. 117-118)

A união das cidades para este propósito ficou conhecida como KOINON (“comum a todos”). Assim conhece-se o KOINON BEIΘYNIAS, que foi concedido sob Adriano. Há vários outros exemplos, como os KOINON ASIAS, KOINON IΩNΩN, KOINON MAKEΔONΩN NEΩKOPΩN, KOINON KPHTΩN – que algumas vezes aparece abreviado KK – KOINON KYTIPI e KOINON IT ΠOΛEΩN – na Jônia (Hill, 1964, p. 118). As moedas desta última união, que foram batidas em grande quantidade sob Antonino Pio e Marco Aurélio, trazem o nome de Claudius Fronto, que era magistrado das 13 cidades que compunham a Liga Jônica. Ora, a liga organizava um festival em honra a Apolo e o fato de as moedas emitidas para esta ocasião trazerem o nome do magistrado local o celebra como o organizador dos jogos. (MacDonald, 1969, p. 165)

Uma outra característica marcante das moedas provinciais com iconografia alusiva aos jogos é que a alusão se faz marcadamente a partir das legendas e não tanto das imagens que as peças trazem, fato que já pudemos verificar com os exemplos mencionados acima.

A partir da análise das legendas, os festivais mencionados em moedas provinciais gregas foram divididos em 6 categorias (Hill, 1964, p. 191-193):

1. Os 4 grandes festivais e jogos helênicos nomeados a partir deles mesmos: Olímpia (ΟΛΥΜΠΙΑ); Pítia (ΠΙΘΙΑ); Ístmia (ΙΣΘΜΙΑ); Nemea (NEMEA).
2. Festivais nomeados a partir de personagens históricos, reis e imperadores. Por exemplo: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ; ΑΤΤΑΛΗΑ; ΣΕΥΗΡΕΙΑ; ΓΟΡΔΙΑΝΗΑ; ΟΥΑΛΕΡΙΑΝΑ; ΤΑΚΙΤΙΟΣ.
3. Festivais nomeados a partir de divindades: ΑΣΚΛΗΠΙΕΙΑ; ΗΛΙΑ; ΚΑΒΕΡΙΑ; ΚΑΠΕΤΩΛΙΑ – de Júpiter Capitolino; etc.
4. Os já mencionados festivais distritais designados sempre pela palavra KOINON.
5. Festivais comemorativos de grandes eventos, por exemplo AKTIA, em razão da batalha do Ácio; Saeculares Augg(ustorum), o novo século em 1000 A.U.C.; etc.
6. Por último temos toda uma gama de nomes comuns usados para descrever as condições, a natureza ou a localidade dos jogos: OIKOYMENIKA eram os jogos abertos a todos; ΘΕΜΙΑΔΕΣ, os jogos nos quais ΘΕΜΑ ou prêmios em dinheiro eram oferecidos; ΕΙΣΕΛΑΣΤΙΚΑ, jogos que envolviam uma entrada triunfal (ΕΙΣΕΛΑΥΝΕΙΝ) do vitorioso na sua cidade natal; ΙΣΟΠΥΘΙΑ, jogos que “equivale-riam” aos jogos de Pítia; PERIODICUM, jogos que ocorriam a intervalos fixos; IE-

POI, eram os jogos que se concentravam ao redor de um santuário ou no qual o prêmio consistia em algo sagrado (uma coroa retirada de um local sagrado ou óleo extraído de uma oliveira sagrada, por exemplo) – na verdade, todos esses jogos eram IEPA (daí a terminação neutra do nome), mas, mesmo assim, por vezes a legenda faz referência específica a esta qualidade; por fim temos títulos como ΑΡΙΣΤΑ e ΜΕΓΑΛΑ, que exprimem importância e perfeição; e outros como ΠΡΩΤΑ, que significa que os jogos ocorriam na primeira cidade em importância do distrito.

Estas inscrições não costumam ocorrer individualmente. Na verdade, os diversos títulos se combinam em grupos. Por exemplo: ΑΥΓΟΥΣΤΕΙΑ ΑΡΙΣΤΑ ΟΛΥΜΠΙΑ; ΙΕΡΟΣ ΑΤΤΑΛΕΩΝ ΟΛΥΜΠΙΑ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ; etc. Estas inscrições são muito úteis para o entendimento dos jogos. Por exemplo, uma legenda do tipo ΟΛΥΜΠΙΑ ΠΙΘΙΑ pode significar que as disputas foram ordenadas a partir dos jogos de Olímpia, mas os modelos seguidos foram os de Pítia. Além do mais, não podemos deixar de lado o caráter propagandístico destas inscrições, que visavam também a atrair competidores – o que aumentaria o público, garantindo, assim, o sucesso dos jogos – e satisfazer ambições locais.

Além de termos que denominavam os jogos ou os caracterizavam, várias moedas trazem legendas que se referem a cargos específicos de “empregados” dos jogos. São elas: ΑΓΩΝΟΘΕΣΙΑ, referente ao agonoteta ou presidente dos jogos; e ΓΥΜΝΑΣΙΑΡΧΙΑ, relativo ao diretor do ginásio (Hill, 1964, p. 193). Estas inscrições muitas vezes ocorrem também em outros suportes materiais, como vasos, mesas e bacias usados diretamente nas competições.

Cidades como Élis, Prusa, Cízico, Mileto (que têm moedas com a legenda ΟΛΙΜΠΙΑ ΠΙΘΙΑ), Egéia (com peças comemorando a vitória da cidade nos jogos de Neméia: inscrição ΝΕΜΕΟΝΙΚΙΣ = vitorioso nos jogos de Neméia), Pérgamo, Apaméia, Atenas (moedas com inscrição ΠΙΘΙΑ e representação de uma mesa agonística, isto é, uma mesa onde estão dispostos os prêmios), Delfos, Éfeso (onde, nas moedas, vários tipos iconográficos agonísticos aparecem associados a legendas referentes aos jogos: ΟΛΙΜΠΙΑ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΑ, ΚΟΙΝΟΝ ΑΣΙΑΣ, personagem do ginásio segurando vaso, com a inscrição embaixo (ΓΥΜ) ΝΑΣΙΑΡΧΙΑ, etc.), são apenas alguns exemplos de localidades que emitiram numerário novo como celebração de vitórias em festivais e em jogos variados ou, mais freqüentemente, comemorando o fato de terem sido a sede destes mesmos eventos. (Hill, 1964, p. 81)

Este tipo de cunhagem pode ser encontrado, portanto, em cidades gregas do continente ou do oriente. Entre estas regiões, destaca-se a Macedônia. Quando sua cunhagem própria foi reiniciada sob Severo Alexandre, em 231 d.C., os jogos provinciais (designados pelo título de ΚΟΙΝΑ) parecem ter sido celebrados sob o nome ΟΛΙΜΠΙΑ ou ΟΛΙΜΠΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ, em 242 d.C. e, novamente, em 246 d.C. Nesta ocasião, para marcar a realização dos jogos, emitiram-se moedas com legenda ΟΛΙΜΠΙΑ Β. (Wiegand, 1935, vol.III, p. 18, n. 61)

Com a queda da monarquia macedônica em 168 a.C., inicia-se a cunhagem de Tessalônica, cidade nomeada pelos romanos como capital da 2ª região (Hill, 1964, p. 109). Em época imperial, até Galieno, quando a cunhagem provincial diminui, temos moedas de Tessalônica que fazem referência a jogos locais – chamados ΠΙΘΙΑ – e que rivalizavam com os ΟΛΙΜΠΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ de Berea, segunda cidade mais importante da região. Nestas moedas temos inscrições do tipo ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ, ΑΦΟΝΟΘΕΣΙΑ, acompanhada de uma cabeça personificando a presidência dos jogos municipais. (Price, 1974, p. 36)

Deste modo, podemos perceber como houve uma grande mudança na representação dos jogos, das moedas gregas anteriores ao domínio romano até as das cidades provinciais. Não se encontra mais a preocupação de demonstrar a excelência da cidade na competição em si, mas de propagandear sua importância e autonomia dentro da nova ordem, celebrando os festivais que sediava. Estes, por sua vez, são caracterizados através do uso constante e variado de inscrições.

PARTE III: OS IMPERADORES ROMANOS

Para concluir, selecionamos diversos exemplos de peças cunhadas pelos imperadores, que trazem representações dos jogos romanos. Como pudemos observar a respeito das moedas de cidades gregas sob o Império – cuja característica mais marcante é o uso intenso de legendas – a evolução da construção iconográfica nas moedas sob o período Imperial Romano ganha muito em complexidade e em variedade.

A cunhagem dos imperadores, em geral, neste contexto, além do uso de legendas explicativas,¹ traz na sua iconografia algo semelhante a um arquivo das coisas feitas e alcançadas pelo imperador, um tipo de Res Gestae (Sutherland, 1983, p. 81). Esta Res Gestae monetária, até o século III d.C., preocupou-se mais com realizações concretas, isto é, procurou mostrar vitórias militares, estabelecimento de alianças políticas, realização de novas construções e reformas de edifícios públicos – entre eles os relacionados aos jogos, etc. Esta característica marcante, no entanto, não impede que outro tipo de construção imagística também seja utilizado, que é o uso de tipos não diretos, subjetivos – como o uso de divindades romanas significando paz, concórdia, fortuna, riqueza, etc. – com a intenção de caracterizar a administração do imperador (MacDonald, 1969, p. 204-205). A iconografia monetária deste período comporta milhares de tipos distintos – apenas da dinastia Júlio-Cláudia temos mais de 2.000

¹ Com relação aos argumentos acerca da impossibilidade de seu entendimento pela maioria da população, os numismatas contrapõem o fato de que o latim foi normalmente utilizado nas inscrições públicas das províncias ocidentais. (Burnett, 1987, p. 54)

representações monetárias (Sutherland, 1983, p. 74). E este é um fator que não pode ser deixado de lado quando se discutem intenções propagandísticas.

Assim, a importância que os jogos adquiriram ao longo do Império, não apenas como válvula de escape de tensões sociais mas também enquanto meio de comunicação entre a massa e os seus governantes, seja através da figura do próprio imperador, seja através dos magistrados locais, com a ajuda financeira de nobres dignitários (Veyne, 1990, p. 114), levou à inclusão de representações imagéticas distintas das que vimos até agora. Estas representações se inserem no contexto de desenvolvimento e engrandecimento dos jogos, bem como de um distanciamento de seu caráter religioso primordial.

Alguns imperadores, em particular, estimularam a ocorrência dos jogos e esta atitude se reflete em suas cunhagens, que trazem motivos iconográficos claramente referentes aos divertimentos do Circo Máximo e do Coliseu. Nos exemplos que veremos a seguir fica clara a escolha de tipos iconográficos explícitos, que se traduz em uso de imagens dos edifícios ligados diretamente aos jogos e no uso de imagens das cerimônias que estes jogos previam.

Grupo 1: Representação do Coliseu (Fig. 5)

A inauguração desta construção, própria para as lutas de gladiadores e para as naumaquias, pelo imperador Tito em 80 d.C., é celebrada na série monetária cunhada neste mesmo ano pelo imperador, a qual tem como tipo principal a própria imagem do anfiteatro (peça n. 2). Os pontinhos dentro dele representam uma lotação esgotada!

A peça n. 1 é um medalhão

de bronze, de Gordiano III, datado de 243 d.C., que traz um dado a mais além da imagem do edifício. Pode-se acompanhar o desenrolar de um cena precisa do espetáculo: uma luta entre um touro e um elefante. De maneira análoga à peça de Tito, os pontos representam o público, mas entre estes se destaca a figura do imperador, do próprio Gordiano III, que, proporcionalmente aos outros, tem um tamanho gigante. No campo à esquerda, temos uma figura colossal de Hércules e, no campo à direita, um edifício de identificação problemática. Acredita-se que seja um templo de Vênus ou então de Roma. A legenda: *MUNIFICENTIA GORDIANI AUG(USTI)* refere-se a algum espetáculo organizado pelo imperador, ou então, às reformas que, supostamente, Gordiano mandou executar no anfiteatro. (Garcia y Bellido, 1972, p. 818, n. 1.397)

Em todas as imagens é possível distinguir a construção elíptica, de quatro andares.

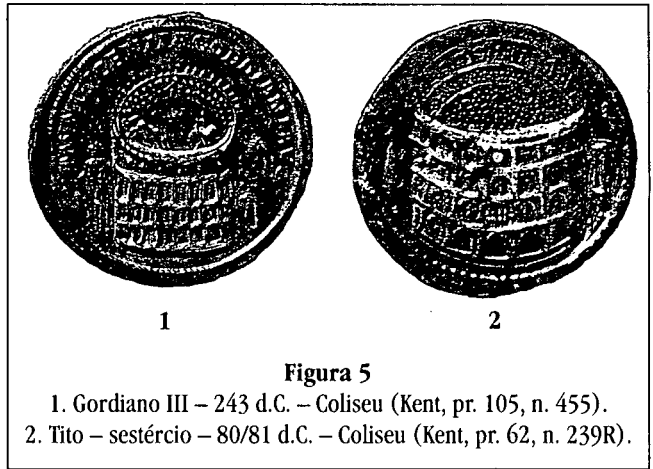


Figura 5

1. Gordiano III – 243 d.C. – Coliseu (Kent, pr. 105, n. 455).
2. Tito – sestércio – 80/81 d.C. – Coliseu (Kent, pr. 62, n. 239R).

Grupo 2: Representação do Circo Máximo (Figs. 6 e 7)

O Circo Máximo, outro dos edifícios dos jogos, foi usado primeiramente para as corridas – de carros, cavalos e a pé. A peça n. 4 da Fig. 7 é um sestércio de Trajano de 103/111 d.C. e a peça n. 2 da Fig. 6 foi cunhada sob as ordens de Felipe I em 248 d.C. com o intuito de comemorar os Ludi Saeculares de 21/04, ou seja, o milênio da fundação de Roma.

Entretanto, é o terceiro exemplar, peça n.1 da Fig. 6, que mais nos interessa. Trata-se de uma peça rara – conhecem-se apenas 4 exemplares dela. Esta moeda foi cunhada por Sétimo Severo e é datada de 205-207 d.C. O ponto de interesse, no entanto, não é a imagem do edifício em



si, mas sim, o pequeno friso narrativo com nove figuras humanas que pode ser visto na parte de cima da moeda. A representação do Circo Máximo traz uma visão aérea deste, o que era a norma nas representações dos edifícios dos jogos – como vimos acima com as outras imagens. Este subterfúgio era usado para justificar que o observador pudesse ter uma visão dos personagens que estariam dentro dos edifícios participando dos jogos.

As figuras que nos interessam aqui foram identificadas como sendo, da esquerda para a direita: um corredor; dois boxeadores (figuras que raramente aparecem em moedas, apesar da popularidade desta competição na Roma Imperial); um vencedor usando a toga e levantando sua mão direita em direção à sua cabeça (apenas uma outra peça de Nero traz uma representação de uma cerimônia de vitória em jogos); este vitorioso está rodeado por duas personagens: a da esquerda toca uma longa corneta e a da direita coroa o vencedor; dois lutadores; e, por fim, a figura do imperador, sentado com seu braço direito levantado (Damsky, 1990, p. 95-103). Aventa-se a hipótese de que estes jogos em particular – de 205 d.C. – tenham sido realizados para comemorar o sexagésimo aniversário do imperador. (Damsky, 1990, p. 86)

Esta moeda tem um interesse particular porque, a partir de sua iconografia, podemos afirmar que foi cunhada para celebrar os jogos que descreve e não para mostrar a construção ou reforma do edifício – como nos outros casos já vistos. Outro fator interessante é que as competições que aparecem na peça são competições atléticas de estilo grego – jogos de Olímpia, Pítia, Neméia e Ístmia – e não lutas de gladiadores ou de animais exóticos. Este tipo de competição – grega – ganhou uma certa preferência em Roma a partir de Adriano, o que durou até a primeira me-



Figura 7

1. Adriano – medalhão – 147-148 d.C. – Tensa para a Pompa Circense (Kent, pr. 77, n. 316R); 2. Marco Aurélio – 169 d.C. – Pompa Circense para Lúcio Vero – sestércio (Kent, pr. 85, n. 341); 3. Cláudio – Carpentum de Agripina – 51-54 d.C. – sestércio (Kent, pr. 49, n. 186); 4. Trajano – Circo Máximo – 103/111 d.C. – sestércio (Kent, pr. 49, n. 259R).

tade do século III d.C. (Damsky, 1990, p. 92). Apesar da representação detalhada das competições – o que, pelo visto, era um fato raro em termos de iconografia monetária – a intenção primordial não é a de realçar os jogos ou os esportes em si, e sim de mostrar que eles foram executados para a glória do imperador. Por quê? Porque a cunhagem imperial romana tem um cunho político acima de tudo.

Grupo 3: Representação de uma competição específica (Figs. 6 e 7)

A moeda n. 3 da figura 6, de Sétimo Severo e, portanto, datada de 202 d.C., traz a representação de uma naumaquia. Já as peças ns. 1, 2 e 3 da Fig. 7 mostram partes da Pompa Circense, a procissão solene que iniciava os jogos, onde se imitava o cortejo dos vitoriosos militares (*triumphus*) (Carcopino, 1939, p. 248). Assim temos:

n. 1. Imagem da tensa no medalhão de Adriano, datado de 147-148 d.C. A tensa era o carro conduzido por jovens das famílias nobres com pais vivos, que trazia os símbolos e os atributos das divindades para dentro do edifício.

n. 2. Imagem da Pompa na moeda de Marco Aurélio, datada de 169 d.C. Em geral, a Pompa era realizada com cavalos, mas há também com elefantes, como é o caso neste exemplar realizado em homenagem a Lúcio Vero.

n. 3. Imagem de um Carpentum, carro para os mortos femininos da família imperial que participava também da Pompa, como tensa, a partir de Júlio César. Nesta peça de Cláudio, datada de 51-54 d.C., trata-se do Carpentum de Agripina.

CONCLUSÃO

Acreditamos que o grande número de imagens aqui reunidas demonstra a importância que os jogos tiveram na Antigüidade. A iconografia monetária antiga serve, para o pesquisador moderno, como um arquivo de informações acerca da vida religiosa, política e social da sociedade oficial, já que, como salientamos no início, é preciso ter em mente que a cunhagem foi prerrogativa do Estado.

Deste modo, em três contextos diferentes, os da Grécia anterior e posterior ao domínio romano, e o da Roma Imperial, imagens e legendas relacionadas especificamente com festivais e jogos competitivos foram utilizadas, em razão do alto grau de popularidade destes, como meio de afirmação política. Entretanto, isso se faz de maneira distinta em cada um dos contextos apresentados.

Na Grécia, a iconografia monetária procura manter na memória a excelência de um campeão – seja ele membro da classe governante, no caso dos tiranos, seja ele apenas mais um elemento daquela comunidade. A mensagem que se quer passar diz respeito à afirmação de grandeza daquele povo específico, que se reflete na capacidade de seus campeões.

Após a perda de poder para Roma, as antigas cidades-estado, ao se adequarem ao novo contexto político da região, passam a priorizar o enunciado de uma autonomia, frágil sem dúvida, mas caracterizada também pela liberdade de realizarem jogos locais. Daí o uso constante de legendas explicativas, que apresentam o nome, a data, o tipo e as qualidades dos festivais, servindo para alimentar disputas políticas locais, como vimos nas moedas de Tessalônica e Berea.

Paralelamente, no entanto, Roma não só levou às últimas conseqüências formais e políticas a existência dos jogos, como também os utilizou na composição das Res Gestae dos imperadores. Assim, temos iconografias monetárias não mais representando os vitoriosos e sim mostrando o quanto, para o reinado daquele imperador, os jogos foram levados em consideração, tendo sido construídos grandes edifícios, grandes festas e grandes competições.

ABSTRACT

The ancient games were of major importance for the daily and political life of the Graeco-Roman World. Among other possibilities of study, we can analyse and evaluate this importance by studying images related to the games that were stamped on coins struck both by the central roman government as well as by greek cities. The work here presented aims to work with some of those images, showing, thus, their transformations in time and space.

Key-words: Coins; Iconography; Games; Greece; Rome.

Abreviações utilizadas nas figuras:

Jenkins = Jenkins, G. K. *Ancient Greek Coins*. Londres: Barrie & Jenkins, 1972.

Davies = Davies, N. *Greek Coins & Cities*. Londres: Spink & Son Ltd., 1967.

Machado = Machado, A., Camara Leal, J. M. (entre outros), *A Cultura Grega através da moeda*. Rio de Janeiro: Museu Banco do Brasil, 1969.

Anson = Anson, L. Numismata Graecia. *Greek Coin Types Classified for Immediate Identifications*. Londres: Kegan Paul, 1914.

Kent = Kent, J.P. & Overbeck, B & Hirmer, A. *Die Römische Münze*. Munique: Heimer Verlag, 1973.

Damsky = Damsky, B.L. "The Stadium Aureus of Septimius Severus", *American Journal of Numismatics*, 2, p. 77-105, 1990.

Referências bibliográficas

BURNETT, A. *Coinage in the Roman World*. Londres: Seaby, 1987.

BURNETT, A., AMANDRY, M., RIPOLLÈS, P. *Roman Provincial Coinage*, Volume I: From the death of Caesar to the death of Vitellius (44 BC-AD 69). Londres: British Museum Press, 1986.

CARCOPINO, J. *La vie quotidienne a Rome, à la apogée de l'Empire*. Paris: Hachette, 1939.

CARSON, R. A. G. *Coins. Ancient, Medieval & Modern*. Londres: Hutchinson, 1962.

DAMSKY, B.L. The Stadium of Septimius Severus. *American Journal of Numismatics*. Nova Iorque, 2, p. 77-105, 1990.

GARCIA y BELLIDO, A. *Arte Romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Enciclopédia Classica, n. 1, 1972.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa e Rio de Janeiro: Difel e Editora Bertrand do Brasil, 1951 (1. ed.).

GRIMAL, P. *A civilização romana*. Lisboa: Edições 70, 1993 (1. ed. 1984).

HILL, G. F. *Ancient Greek and Roman Coins*. Chicago: Argonaut Inc. Pub., 1964.

HEAD, B.V. *Historia Nummorum. A Manual of Greek Numismatics*. Oxford: The Clarendon Press, 1911.

JENKINS, G. K. *Ancient Greek Coins*. Londres: Barrie & Jenkins, 1972.

- KRAAY, C. M. *Archaic and Classical Greek Coins*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1976.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC), II, 1, Aphrodisias – Athena. Zúrique, Múnique: Artemis Verlag, 1984.
- MACDONALD, G. *Coin Types. Their Origin and Development*. Chicago: Argonaut Inc. Publishers, 1969.
- MALHADAS, D. *Píndaro. Odes aos príncipes da Sicília*. Araraquera: UNESP, 1976.
- PORTEOUS, J. *Les monnaies*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- PRICE, M. *Coins of the Macedonians*. Londres: British Museum Publications Ltd., 1974.
- SAGLIO, E. (dir.). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, d'après les textes et les monuments*. Paris: Librairie Hachette, s/d. 5 vol.
- SELTMAN, C. *Athens, its History and Coinage before the Persian Invasion*. Chicago: Ares Publisher, 1974.
- SUTHERLAND, C. H. V. The purpose of Roman Imperial Coin Types. *Revue Numismatique*, VI^a série, vol. XXV, p. 73-82, 1983.
- VEYNE, P. (Org.). *História da vida privada*, 1, Do Império Romano ao Ano Mil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990 (1^a ed. 1985).
- WIEGAND, TH. (Org.). *Die Antiken Münzen Nord-Griechenlands, Makedonia und Paionia*. Berlin: Druck und Verlag Von Walter de Gruyter & Co, 1935. 3 vols.
- WOODHEAD, A. G. *The Greeks in the West*. Londres: Thames & Hudson, 1962.

VIRGÍLIO E OS JOGOS FÚNEBRES TROIANO-ROMANOS

ZÉLIA DE ALMEIDA CARDOSO

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

RESUMO

No livro V da *Eneida* encontramos minuciosa descrição dos jogos fúnebres organizados por Enéias para a celebração do primeiro aniversário da morte de Anquises. Embora inspirado na *Ilíada*, o texto é bastante original e dá oportunidade a numerosos comentários tanto por aludir a práticas muito difundidas em Roma tais como as homenagens aos mortos, as comemorações dos aniversário da morte de pessoas ilustres, as competições esportivas e as cerimônias de purificação – entre as quais a *suovetaurilia* –, como por descrever o desfile juvenil denominado *ludus troianus*.

Palavras-chave: *Eneida*; Jogos fúnebres; Homenagens aos mortos; Competições esportivas; *Ludus troianus*.

O livro V da *Eneida* é consagrado, em sua maior parte, à narração descritiva dos jogos fúnebres organizados por Enéias para a celebração do primeiro aniversário da morte de Anquises, configurando-se como a principal peça poética latina que trata de competições esportivas. O texto, como tudo que é da lavra de Virgílio, propõe uma série de questões ao leitor, estimulando-lhe a reflexão e oferecendo campo a numerosos comentários.

O estudioso dos problemas virgilianos, ao defrontar-se com o livro V, tem sua atenção despertada de início para a composição dessa parte da obra, cuja montagem é peculiar se for levado em consideração o conjunto do poema. Perret (Virgile, 1978, p. 149-151), comentando o referido livro nas “notas complementares” apostas à sua tradução da *Eneida*, lembra a posição da crítica tradicional que desde há muito tem observado a falta de unidade do livro V, no qual a narrativa dos jogos, que ocupa dois terços do texto, forma um bloco bastante coerente mas distinto do último terço, no qual se explora o incêndio dos navios troianos, provocado por mulheres instigadas por Íris, a aparição de Anquises ao filho, em sonhos, a fundação da cidade de Acesta, a partida dos guerreiros para a Itália e a morte do piloto Palinuro.

Para Perret, esse último terço poderia parecer um emaranhado de fatos mal ligados, introduzidos sem necessidade no chamado “livro dos jogos”, talvez para manter o equilíbrio

canônico, se não houvesse real importância nesses episódios, diante dos quais a descrição das competições é que assume uma desproporção exagerada. Na sua opinião, a extensão do relato dos jogos é excessiva e só pode ser explicada se se considerar que o número de versos utilizados para tal fim (596 dos 871 que compõem o livro) se aproxima do que foi empregado para a narração da catábase do livro VI (637 versos: do 264 ao 901), o que determinaria a simetria dos dois livros nos quais a figura de Anquises teria um destaque especial.

A descrição dos jogos, no entanto, se nos afigura como um trecho importante do poema e sobre ela faremos algumas reflexões. A *Eneida*, como se sabe – e Grimal (Grimal, 1985, p. 171) o acentua em *Virgile ou la seconde naissance de Rome* –, é uma espécie de epopéia-síntese com a qual o poeta, inspirando-se naturalmente nos poemas homéricos, procurou realizar os desígnios de Augusto e criar o verdadeiro poema épico da romanidade. Para exaltar Roma, o povo romano e o Principado, valeu-se de modelos antigos mas utilizou a lenda mítica como uma espécie de pano-de-fundo contra o qual se projetasse o momento presente.

No tratamento da lenda Virgílio manipulou numerosas fontes e elaborou a matéria obtida com originalidade criativa, mas na montagem esquemática do texto recorreu sobretudo à *Odisseia* e à *Ilíada*. Compôs matematicamente e arquitetonicamente uma obra híbrida, dividida em doze livros, destinando os seis primeiros ao relato da viagem de Enéias, inspirado na *Odisseia*, e os seis últimos ao das lutas travadas no Lácio para o estabelecimento dos troianos – a influência vem agora predominantemente da *Ilíada*.

O livro V se situa, pois, na primeira metade e faz parte da narrativa da viagem. Nos quatro primeiros livros o poeta relatara a chegada de Enéias e de seus companheiros a Cartago, fizera a súplica da guerra de Tróia e das aventuras vivenciadas posteriormente pelos troianos, cedendo a palavra narradora a Enéias, e descrevera o caso de amor em que se envolveram a soberana cartaginesa e o chefe troiano, desfeito pela súbita partida de Enéias, que retoma a viagem interrompida, e pelo conseqüente suicídio de Dido.

O livro V – sobre o qual nos deteremos – se inicia com referências à viagem reencetada. Os sete primeiros versos podem ser considerados como versos de transição. Virgílio nos mostra Enéias e seus companheiros já em pleno mar, a caminho da Itália. O chefe troiano avista o clarão das chamas da pira em que Dido se suicidara e, embora desconheçam a causa do fogo, os troianos se afligem, por saberem, *furens quid femina possit* (“o que pode fazer uma mulher apaixonada” – V, 6).

Em seguida, o poeta inicia o preâmbulo da narração dos jogos, falando de uma nuvem negra que pairou sobre os navios escurecendo o dia e tumultuando as águas. Está criado o motivo que vai obrigar os troianos a interromper a viagem mais uma vez e a aportar na Sicília. Enéias se vale do imprevisto para realizar cerimônias e jogos fúnebres em homenagem ao pai no primeiro aniversário da morte de Anquises e no próprio local em que o ancião morrerá.

O espanto do piloto Palinuro com a tempestade iminente se extravasa na interpelação a Netuno:

Heu! quianam tanti cinxerunt aethera nimbi?

Quidue, pater Neptune, paras? (V, 10-11)

(“Ai de nós! Por que nuvens tão grandes cobriram o céu?
O que nos preparas, pai Netuno?”)

Essa interpelação, por curta e usual que seja, merece, a nosso ver, um comentário. Na *Eneida*, Netuno é freqüentemente apresentado como uma divindade favorável a Enéias e a seus companheiros, uma vez que tem ligações afetivas com Vênus, como ele próprio diz (*Aen.* V, 799 e ss.), pelo fato de ter a deusa nascido da espuma do mar e de ter sido levada pelas ondas de Citera a Chipre. Essa afeição teria feito com que Netuno protegesse Enéias no momento em que este combatia com Aquiles, em Tróia, envolvendo-o em uma nuvem (Cf. *Il.* XX e XXI), muito embora estivesse ainda ressentido com o perjúrio de Laomedonte, que não lhe concedera a recompensa devida pelo auxílio na construção das muralhas da cidade, e tivesse vontade de derrubá-las com suas próprias mãos (*cuperem cum uertere ab imo/structa meis manibus perjurae moenia Troiae* – V, 810-811). Mais tarde, quando Enéias e seus companheiros se encontravam em plena viagem, Netuno mais uma vez os socorrera, amainando a tempestade provocada pelos ventos de Éolo a pedido de Juno (I, 124 e ss.).

Agora, ao acolher o temporal que se armava, provoca a angustiada interpelação de Palinuro.

A tempestade, porém, tem caráter providencial. Graças a ela, Enéias terá oportunidade de homenagear Anquises com cerimônias e jogos, celebrando-lhe o aniversário da morte.

É notório o apreço dado pelos romanos às celebrações de aniversários: comemoravam-se os aniversários das pessoas vivas e mortas, das vitórias importantes e da fundação das cidades. Piganiol (Piganiol, 1923, p. 146), referindo-se a essas comemorações em seu ensaio intitulado “*Le sens religieux des jeux*”, afirma que a realização de jogos fúnebres nos aniversários dos mortos é, para os romanos, um ofício de piedade, um ato que garante a “sobrevivência” do morto, principalmente daqueles que foram “heroicizados” e cuja sobrevivência era necessária para a prosperidade do mundo. Para tal afirmação, baseia-se em dois documentos epigráficos: *C.I.L.* XIV, 350 (Óstia), no qual se mencionam jogos anuais *memoriae Aemiliae Agrippinae*; e VIII, 9.052 (Áuzia), no qual se recomenda que se cuide da estátua nos aniversários do morto e se promovam *ludi circenses* em sua honra.

A homenagem a Anquises é anunciada por Enéias ao raiar da manhã do dia seguinte ao da chegada à Sicília. Serão celebradas pompas solenes, segundo o rito, e depostas as oferendas nos altares. Acestes, troiano que vivia na Sicília e acolhera os conterrâneos na véspera, oferecerá dois bois para cada navio. Além disso, passados nove dias, serão realizados jogos fúnebres,

si nona diem mortalibus alium

Aurora extulerit radiisque retexerit orbem (V, 64-65)

(“se a nona aurora fizer surgir para os homens um dia ensolarado e cobrir com os raios o mundo”).

A referência aos nove dias remete à tradição itálica dos *ludi nouendiales* que, segundo Sêrvio, ocorriam no nono dia que se seguia à cremação. Há numerosas referências aos nove dias de luto, na literatura latina. Horácio, no Epodo 17, fala dos *nouendiales pulueres* (Ep. 17, 48), numa evidente alusão ao velho costume; Tácito, nos *Anais* (An. VI, 5), se refere explicitamente às solenidades novendiais que culminavam com um sacrifício e uma refeição. Por outro lado, as *Parentalia*, festas fúnebres em memória dos mortos da família, mencionadas por Cícero nas *Filípicas* (Phil. 1, 13) e por Ovídio nos *Fastos* (F. 2, 548), duravam nove dias (de 13 a 21 de fevereiro).

Virgílio, no relato das homenagens a Anquises, funde as duas tradições: a da comemoração do aniversário da morte e a dos *ludi nouendiales*.

A cerimônia religiosa descrita no livro V é bastante peculiar. Enéias e os troianos, inclusive os jovens, cobrem as cabeças com murta e se dirigem em procissão ao túmulo de Anquises. Enéias faz libações a Baco, vertendo no solo duas taças de vinho, duas de leite, duas de sangue e flores vermelhas. O espírito do morto é invocado (Cf. Il. XXIII, 219) e surge, das profundezas da sepultura, uma imensa serpente azul, com reflexos de ouro. Liba as oferendas e retorna ao interior do túmulo. Enéias, sem saber se se trata de um gênio local ou de um servidor do pai que viera das entranhas da terra, imola duas ovelhas, dois porcos e dois bezerros negros.

A primeira oferenda é comum e apresenta características primitivas. Realiza-se quando o vivo pretende entrar em contato com o morto, contando para isso com a colaboração de deuses ctônicos. Ulisses, na *Odisséia* (XI, 19 e ss.), também oferece libações aos mortos sob a forma de leite, vinho, água, farinha e finalmente, sangue de vítimas.

A segunda oferenda, entretanto, o sacrifício das ovelhas, porcos e bezerros, é uma autêntica *suouetaurilia*¹ – cerimônia de lustração, contada entre as mais antigas práticas religiosas de purificação encontradas na Itália.

Mais uma vez, como de costume, Virgílio mescla tradições heterogêneas na composição de seu poema.

Depois de relatar essas solenidades rituais, o poeta prepara o terreno para falar, enfim, dos jogos:

*Exspectata dies aderat nonamque serena
Auroram Phaetontis equi iam luce uebebant...* (V, 104-105)

(“Chegara o dia esperado e os cavalos de Fetonte conduziam já a nona aurora com uma luz serena”).

¹ A *suouetaurilia*, mencionada por Tito Lívio (I, 44), ou seja, o sacrifício ritual de um porco, uma ovelha e um touro, era, entre os romanos, uma das mais antigas práticas de lustração. Presente nas festas agrárias denominadas *Ambarualia*, descritas por Catão (Cat. Agr. 141), tinha caráter apotropaico.

Descreve então os povos vizinhos, que se juntam na praia para apreciar o certame ou competir, fala dos prêmios que serão oferecidos por Enéias – tripodes, coroas, palmas, armas, vestes de púrpura, talentos de prata e ouro – e menciona a trombeta que anuncia o início das competições.

Narra, então, minuciosamente, os fatos ocorridos durante os jogos: são quase quinhentos versos de narração.

Embora inserido na primeira metade do poema que, como antes dissemos, se baseia na *Odisséia*, o trecho em que são descritos os jogos se inspira no livro XXIII da *Iliada*.

Há diferenças, é certo, entre os dois textos. Virgílio procura modificar o modelo, mas dele não se distancia muito, conquanto haja, a todo momento, evidente intenção de originalidade. O momento da celebração dos jogos é diferente nos dois poemas. No texto homérico, Aquiles convida os gregos a realizarem competições fúnebres em honra de Pátroclo imediatamente após o funeral. Essa prática parece ligar-se à própria origem dos jogos fúnebres helênicos, decorrentes possivelmente de velha crença segundo a qual os mortos deveriam ser homenageados com sacrifícios humanos que teriam sido substituídos pelo sangue dos atletas, derramado durante as competições. No poema virgiliano, como se viu, os jogos se realizam no nono dia após o primeiro aniversário do funeral de Anquises.

As competições descritas na *Iliada* e na *Eneida* também não são exatamente iguais. Aquiles propõe, para homenagear Pátroclo, uma corrida de carros, um pugilato, uma luta livre, uma corrida de velocidade, uma luta de espada, um lançamento de peso à distância, uma competição de tiro de seta e um lançamento de dardo, prova que não chegou a realizar-se. Enéias sugere como homenagem a Anquises uma regata de barcos, uma corrida a pé, lançamento de dardos e de flechas e combate com “cestos”. Como na *Iliada*, a prova do lançamento do dardo também não é levada a termo mas, em compensação, realiza-se um espetáculo não anunciado anteriormente: um combate simulado de cavalaria que, na época de Augusto, era denominado “jogo troiano”.

A descrição da regata é longa, desenrolando-se por mais de cento e oitenta versos. Não se sabe exatamente qual teria sido a razão a fazer com que Virgílio escolhesse uma corrida de barcos em homenagem a Anquises em lugar de uma corrida de carros, mas pode-se propor duas hipóteses, de certa forma imbricadas. As festas náuticas sempre foram populares entre os romanos e durante as *Neptunalia*, que ocorriam no dia 23 de julho, em homenagem a Netuno, eram realizadas regatas sob a forma de concursos. Como no livro V da *Eneida* Netuno ocupa lugar importante e sua presença perpassa todo o texto,² não é de estranhar-se a opção pela regata.

² Além de ser interpelado por Palinuro (14) e invocado por Mnesteu (195), Netuno é lembrado por ocasião da referência ao escudo concedido como prêmio de consolação a Niso (360), é chamado por Vênus para proteger os troianos em sua última viagem marítima (779 e ss.), e é quem se compromete a acalmar as ondas e profetiza a morte de Palinuro (799 ss.).

Uma segunda hipótese se vincula ao fato de, entre os gregos, as regatas só terem sido realizadas nos Jogos Ístmicos, os primeiros jogos helênicos de que os romanos participaram como concorrentes.³ Eram realizados em honra de Melicertes, filho de Ino, que, segundo a crença, teria sido transformado após a morte no deus marinho Palémon. Palémon é identificado em Roma com Portuno⁴ – mencionado expressamente no canto V – e com Conso,⁵ divindades muito antigas em cuja honra se celebravam festas populares denominadas respectivamente *Portunalia* e *Consualia*.

A inserção das regatas, portanto, poderia ser considerada ou como uma espécie de homenagem a Netuno, protetor de Enéias, ou como uma lembrança dos jogos Ístmicos, que admitiam a participação de romanos. Parece-nos que as duas hipóteses são razoáveis.

Virgílio inicia a narração da corrida de barcos, falando dos competidores. Eram quatro embarcações equivalentes (*paes/.../carinae* – 114-115), conduzidas por remadores e dirigidas pelo comandante competidor. Os nomes dos quatro comandantes – *Mnestheus*, *Gyas*, *Sergestus* e *Cloanthus* – se aproximam foneticamente dos de quatro importantes famílias romanas da época de Virgílio – as *gentes Memmia*, *Gegania*, *Sergia* e *Cluentia*, propositadamente evocadas pelo poeta.

Os barcos também apresentam pontos em comum com as embarcações romanas do período augustano por ostentarem figuras de monstros na proa (Cf. Prop. IV, vi. 49), dos quais resultam seus próprios nomes.

Apesar dessas preocupações de caráter evidentemente romano e nacionalista, a corrida dos barcos se inspira na corrida de carros descrita na *Iliada* (XXIII, 262-652): é disputadíssima e, por conseguinte, emocionante. Os espectadores vibram, como nas competições atuais:

*Tum plausu fremituque uirum studiisque fauentum
consonat omne nemus uocemque inclusa uolutant
litora; pulsati colles clamore resultant.* (V, 148-150)

(“O bosque ressoa então com os aplausos e o frêmito dos homens e com os gritos dos torcedores; a praia fechada faz ecoar as vozes; atingidas pelo clamor, as colinas atroam”).

A semelhança entre a corrida de barcos descrita na *Eneida* e a de carros descrita na *Iliada* é facilmente percebida. Em ambos os textos há o mesmo movimento acelerado e pro-

³ De acordo com G. Glotz (Glotz, 1948, p. 517), os Jogos Ístmicos realizados em honra do herói Melicertes são muito antigos. Sua origem é atribuída a Posêidon ou Teseu. Eram celebrados na primavera, em Corinto, inicialmente de quatro em quatro anos e depois de dois em dois. Constavam de concursos musicais e atléticos, corridas de cavalos e regatas.

⁴ Portuno é uma antiga divindade etrusca. Considerado originariamente um “deus das passagens”, foi cultuado, na época histórica, como um deus marinho, encarregado de vigiar os portos – daí a identificação com Palémon (Cf. Hyg. *Fab.* 2).

⁵ Conso, identificado por vezes com Netuno, era na verdade uma divindade ctônica, ligada aos cereais e venerada num pequeno altar subterrâneo, existente no Circo Máximo, e semelhante a um *ádyton* subterrâneo existente em Corinto, considerado o esconderijo de Palémon (Varr. *LL*, VI, 20).

gressivo, o mesmo entusiasmo narrativo. Nas duas corridas há percalços e acidentes. A batida de Sergesto contra o escolho e sua conseqüente desclassificação equivale ao problema ocorrido com o carro de Eumelo, no texto homérico, à queda do cavaleiro e à sua chegada em último lugar. Na *Eneida*, o deus Portuno – explicitamente nomeado – ouve as preces de Cloanto e lhe impele a nau “com sua poderosa mão” (*manu magna* – 241); na *Iliada*, Atena devolve a Diomedes o chicote arrebatado por Apolo, incute vigor a seus cavalos e é diretamente responsável pela quebra do jugo dos animais de Eumelo (*Il. XXIII*, 391-393). Não importa que para dar “cor local”, em seus propósitos nacionalistas, Virgílio se tenha referido à antiga divindade itálica: a interferência de Portuno é equivalente à de Atena e nela se inspira.

Na prova seguinte, descrita pelo poeta romano – a corrida a pé –, também encontramos traços de semelhança com a de velocidade, presente no poema homérico. Na *Iliada* há menos concorrentes; o texto menciona apenas três corredores: Ájax, Ulisses e Antíloco; na *Eneida* são nomeados sete competidores “além de muitos outros que a fama obscura esconde” (*multi praeterea quos fama obscura recondit* – *Aen. V*, 302). Na corrida em homenagem a Pátroclo o ganhador foi Ulisses pois que Atena derrubou Ájax que vinha à frente, quando este escorregou no excremento dos touros do sacrifício (*Il. XXIII*, 773); na que se realizou em homenagem a Anquises, o vencedor foi o jovem e belo Euríalo. Niso, outro corredor, que logo de saída assumira o primeiro lugar, também escorregou, como Ájax, no sangue das vítimas, perdendo o equilíbrio e a colocação. A novidade virgiliana é a trapaça que se segue. Vendo-se no solo, Niso procurou proteger Euríalo, por quem nutria grande amizade: interpôs-se diante de Sálío, o corredor que assumira a frente, e este também escorregou e caiu. Com isso Euríalo, que antes estava na terceira colocação, conseguiu o primeiro posto e venceu a corrida.

Virgílio procede, pois, a algumas inovações: em lugar de referir-se, nesse passo, a um auxílio divino (cf. *Il. XXIII*, 540-62), mostra um recurso puramente humano, o da vitória dolorosa, e cria uma oportunidade para que o corredor que se viu prejudicado se valha de um direito muito atual, usado com grande frequência – a reclamação fundamentada; além disso, ao descrever a queda de Niso no lodo ensangüentado, constrói um quadro humorístico – como já fizera, aliás, no relato da corrida de barcos, ao mencionar o piloto atirado por Gias ao mar – fazendo com que os espectadores dos jogos riam e se divirtam. Esses pretextos de riso, estranhos, de certa forma, à natureza da épica, são vistos por Saint Denis como uma peculiaridade do espírito latino.⁶

Após essa amena descrição da corrida a pé, Virgílio continua a narrativa e discorre sobre a competição seguinte: o combate do “cesto”, espécie de luta de boxe. Trata-se de uma das mais antigas formas de competições, presente na própria origem dos jogos olímpicos (cf.

⁶ Saint Denis (Saint-Denis, 1965, p. 27 ss.) faz referências explícitas à presença de elementos humorísticos em momentos solenes da vida romana, tais como as cerimônias de núpcias e os funerais.

Glitz, 1948, p. 516) e mencionada por Píndaro na Olímpica X (64-73). Consistia numa espécie de luta em que não apenas a força muscular dos competidores era levada em consideração: valiam-se eles do artifício externo de uma espécie de luva feita de tiras de couro trançado e guarnecida com plaquetas ou bolas de chumbo. Tal objeto era chamado pelos romanos de *caestus* (*cesto*): um murro desferido por mão possante enluvada com “cesto” poderia facilmente causar a morte.

Na *Iliada*, a competição do pugilato é descrita com certa rapidez, não obstante apressada grande realismo. Os dois competidores se apresentam e o mais forte, Epeio, esmurra o rival a ponto de massacrá-lo literalmente. Na *Eneida*, a descrição é mais longa. Enéias inicialmente propõe o jogo e apresenta os prêmios. Um guerreiro até então não mencionado, Dares,⁷ se prontifica a competir. Diante do aspecto físico do guerreiro e da força que ostenta, ninguém se atreve a aceitar o desafio. Acestes, porém, o chefe troiano radicado na Sicília, exorta o velho Entelo a combater, evocando a fama de que desfrutara e o mestre que tivera: Érice,⁸ filho de Vênus, meio-irmão de Enéias. Entelo aceita, apesar da idade avançada, e traz para o meio do circo montado os cestos que haviam pertencido a Érice. A luta é dramática e, ao contrário do esperado, Entelo vence o robusto Dares e o teria feito perecer à força de murros se Enéias não interrompesse a contenda.

A descrição do estado do vencido tem o mesmo realismo que se observa no texto homérico e é vazada quase nas mesmas palavras:

*Ast illum fidi aequales, genua aegra trabentem
iactamque utroque caput crassumque cruorem
ore eiectantem mixtosque in sanguine dentes
ducunt ad naues...* (V, 468-471)

(“Os companheiros fiéis, entretanto, levam para o barco o homem que traz os joelhos feridos, que balança a cabeça de um lado para outro e que lança da boca um sangue espesso e dentes misturados ao sangue...”)

O final da descrição confirma o realismo e toca as raias do exagero. O velho Entelo recebe o touro que lhe coubera por prêmio e com a mão direita ainda armada com o cesto desfere violento golpe na cabeça do animal, esmagando-lhe o crânio. Oferece, então, o touro a Érice e depõe junto ao altar, na condição de vencedor, “os cestos e a arte” (*bic uictor caestus artemque repono* – 484).

A prova seguinte proposta por Enéias é a de tiro de seta. Mais uma vez Virgílio se ins-

⁷ De acordo com a *Iliada*, Dares era um velho sacerdote de Hefesto, cujo filho morreu na guerra (*Il.* V, 9). Dando esse nome a um guerreiro jovem e robusto, Virgílio cria uma personagem estranha à tradição homérica.

⁸ Segundo a lenda, Érice fora rei da Sicília. Exímio lutador, desafiou Hércules quando este aportou à ilha, de posse dos bois de Gerião, e foi morto pelo herói. Na montanha que tem seu nome (monte Érice), existia um santuário dedicado a Vênus (Cf. Hyg. *Fab.* 260).

pira no texto homérico. Nos jogos em honra de Pátroclo, a disputa se faz entre dois competidores. Uma pomba fora amarrada por um fio no mastro de um barco. O primeiro atirador lança a seta e só consegue romper o fio. O segundo atinge a ave em pleno vôo e recebe o prêmio principal.

Virgílio duplica o número dos atiradores. O primeiro a lançar a seta atinge o mastro em que também fora atada uma pomba; o segundo rompe o fio, como o de Homero; o terceiro mata a ave que escapara. O último, Acestes, o hospedeiro dos troianos, já sem alvo e sem possibilidade de palma, atira sua seta a esmo, mostrando apenas sua destreza. Prodigiosamente, porém, a seta se inflama no ar e descreve uma trajetória semelhante à das estrelas cadentes – é mais um passo enigmático de Virgílio a merecer, até hoje, diferentes interpretações.

Qual o significado real da seta inflamada?⁹ Prenúncio do próximo incêndio dos navios troianos, queimados por mulheres já cansadas de viajar? Aviso remoto das guerras púnicas? Lembrança do cometa que surgiu em 44 a.C., e que, se de um lado foi compreendido como a metamorfose de Júlio César, de outro foi considerado como uma época brilhante que se iniciaria com Otávio? Alusão às flechas luminosas de Apolo que, segundo a lenda, dirigira o navio de Otávio na batalha de Áctium? Pretexto para que Virgílio zombasse da capacidade dos adivinhos? Prenúncio da apoteose de Enéias, que, como sugere Pichon (apud Piganiol, 1923, p. 59), teria subido aos astros após a morte? (Cf. *Ov. Met.* XIV, 581 ss.)

A questão permanece aberta para futuras explicações.

Em todos os jogos promovidos por Enéias, há prêmios para os vencedores e prêmios de consolação. Na regata, por exemplo, Cloanto recebe várias recompensas: coroa de louros, novilhos, talento de prata. Recebe também uma clâmide dourada, com larga barra de púrpura, na qual estão bordadas cenas mitológicas referentes a Ganimedes.

O segundo colocado, Mnesteu, recebe por prêmio uma couraça que pertencera ao grego Demóleo – um presente que tem valor intrínseco e valor histórico. Prêmios desse tipo são também oferecidos aos vencedores da corrida a pé – aljava que pertenceu a uma amazona, capacete argólico, escudo retirado do templo de Netuno – e aos do certame de tiro de seta – taça com relevos, que pertenceu a Anquises.

Terminada a narração das competições, Virgílio inicia a descrição do último jogo, especialmente interessante dado o seu caráter original. Trata-se mais de uma exibição de jovens cavaleiros que desfilam diante de um público deslumbrado que propriamente de uma competição.

A descrição é bastante precisa. Virgílio fala do traje resplandecente dos meninos, das cabeleiras comprimidas por coroas, das lanças que trazem, dos cavalos ricamente ajaezados. Alguns têm aljavas presas ao ombro e colares de ouro no peito.

⁹ Em "Le miracle de la flèche" (Piganiol, 1923, p. 58-61), Piganiol faz importantes reflexões sobre a questão da flecha incandescente, comentando a posição de Plessis e Léjay e discutindo a questão do presságio.

Participam da exibição três pelotões, cada um constituído de doze meninos, comandados por um capitão. Inicialmente todos se apresentam desfilando. Depois, a um estalo do chicote, os cavaleiros se dividem em duas alas, correm em diversas direções, emparelhados dois a dois, simulam combates, atiram as lanças e se voltam a um outro sinal.

Acrescenta o poeta que tal jogo se chama *tróia*, que os pelotões são denominados *esquadrões troianos* e que sua invenção é atribuída a Iulo. Após a fundação de Alba Longa – assim o diz Virgílio – Iulo o teria ensinado aos latinos e estes o teriam preservado até a época de Augusto.

A descrição do jogo – que se assemelha às justas medievais – dá margem a várias observações.

Em primeiro lugar, pode-se verificar que *tróia* tem mais o caráter de demonstração de habilidade, que propriamente de competição. É uma espécie de “festa de encerramento” e não uma prova a ser disputada, como as anteriores. Tanto que não há prêmios para os pelotões nem proclamação do vencedor. É uma “parada” esportiva, como a considera J. Perret. (Virgile, 1978, p. 158)

Não sendo um jogo de origem grega, e por chamar-se *tróia*, Virgílio lhe atribui origem troiana. Festus, entretanto, mostra que a palavra *troia*, com a qual se designava o jogo, se prende aos verbos *amptuare* e *redemptuare* (*dar voltas, fazer evoluções*), e significa *volta, evolução*. Nada tem de comum, portanto, com o topônimo *Tróia*. (Virgile, s/d, p. 471-472, n. 7)

Os *ludi troiani*, segundo Plutarco (*Catão de Útica*, 3), foram divulgados em Roma na época de Sula; conforme informação de Suetônio, Júlio César, (*Diu. Iul. XXXIX*), entre os numerosos e variados espetáculos oferecidos à população, promoveu *jogos troianos* dos quais participaram dois grupos de meninos; Augusto, por sua vez (*Aug. XLIII*), “freqüentemente mandava celebrar jogos troianos por um escol de meninos, grandes e pequenos, pois julgava belo e digno dos antigos costumes o tornar conhecidos por essa forma os dons de uma estirpe ilustre”.

Não é de estranhar-se, portanto, que Virgílio tenha incluído o “desfile troiano”, entre os jogos inspirados na epopéia grega.

A inclusão dos *ludi troiani* talvez até mesmo explique o porquê da reserva de tão grande espaço no livro V para a descrição de competições. Embora Perret procure ver em tal livro uma espécie de preparação para o livro VI, nele se iniciando a construção da figura de Anquises, que vai adensar-se no seguinte, não se pode esquecer de que Virgílio usou freqüentemente a lenda para explicar a história, o passado mítico para justificar o momento em que vivia.

A preocupação de Enéias, promovendo os jogos, se assemelharia à de Júlio César, e sobretudo à de Augusto, que, ao proporcionar ao romano espetáculos de lazer, revestidos ainda de seu caráter religioso, revigorou antigas tradições. A variedade dos espetáculos oferecidos

ao povo por tais governantes é enfatizada por Suetônio. Segundo o historiador, Júlio César promoveu representações em todos os bairros da cidade, jogos de circo, lutas de atletas, lutas de gladiadores, combate naval simulado, apresentação de danças pírricas e atelanas, corridas de bigas e quadrigas, exercícios de equitação (*Diu. Iul. XXXIX*); Augusto “ultrapassou todo mundo no tocante à variedade e à magnificência dos espetáculos” (*Aug. XLIII*), oferecendo ao povo caçadas, batalhas navais, corridas, matanças de feras, desfiles de prisioneiros e mostra de animais insólitos tais como rinocerontes, tigres e enormes serpentes.

Os jogos, na verdade, estão presentes na história romana, desde seus primórdios. Tito Lívio, numa das primeiras páginas de *Ab Vrbe condita* (I, ix, 6-14), ao relatar o rapto das sabinas, se refere aos jogos então promovidos por Rômulo em honra de Netuno, durante cuja realização foram as jovens seqüestradas. A partir desse momento, multiplicam-se as referências a jogos. Não havia, em Roma, é certo, competições regulares à feição dos jogos pan-helênicos, mas a vida romana é pontuada de *ludi* que se apresentam quer sob a forma de espetáculos (danças, cantos, teatro, apresentação de funambulistas, prestidigitadores e equilibristas), quer de competições agônicas que iam desde as corridas de sacos das *Robigalia* (Cf. Varr. *L.L.* 6, 161 e Ovid. *F.* 4, 907) até as corridas de mula das *Consualia*, os campeonatos de pesca do *Ludi Piscatorii*, as corridas de cavalos, as lutas corporais, os *munera*, ou combates de gladiadores. Na época imperial havia uma infinidade de oportunidades para a realização de jogos. Além das festas tradicionais, marcadas por espetáculos variados, tais como as *Lupercalia*, as *Parilia*, as *Cerealia*, as *Vinalia*, as *Vestalia*, as *Volcanalia*, celebravam-se em Roma, desde épocas imemoriais, os *Ludi Romani*, os *Ludi Plebei*, os *Apolinares*, os *Megalenses*, os *Ceriales*, os *Florales*, os *Martiales*, aos quais se acrescentaram, já no fim da república, os *Ludi Victoriae Sullanae* e os *Ludi Victoriae Caesaris* (Carcopino, 1990, p. 242 e seqs.)

Virgílio, com seu texto sobre os jogos fúnebres em homenagem a Anquises, faz eco às vozes de sua época e participa, como em toda a *Eneida*, da política de reconstrução levada a termo por Augusto.

CARDOSO, Z. A. Virgilius and Trojan – Virgilius and Trojan – Roman funerary games. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 107-118, 1996/1997.

ABSTRACT

In *Aeneid*, book V, we find a detailed description of the funerary games organized by Aeneas in order to celebrate the first anniversary of Anchises' death. Although influenced by Homer's *Iliad*, the text is quite original and offers the opportunity to be commented for focusing the youth parade called *Troianus ludus* and well-known procedures such as rendering homage to the dead, commemorating the death anniversary of distinguished people and taking part in purification ceremonies, among which the *suouetaurilia*.

Key-words: *Aeneid*; Funerary games; Homage to the dead; Sports; *Ludus troianus*.

Referências bibliográficas

- AULU-GELLE. *Les nuits attiques*. Tomes I, II et III. Paris: Garnier, s/d.
- CARCOPINO, J. *Roma no apogeu do império*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1990.
- CATON. *De la agricultura*. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- CICÉRON. *Discours. Tome XIX. Philippiques I à IV*. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- FRIEDLANDER, L. *Roman life and manners under the early empire*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1965.
- GLOTZ, G. *Histoire Grecque. Des origines aux guerres médiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- GRIMAL, P. *Virgile ou la seconde naissance de Rome*. Paris: Arthaud, 1985.
- GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel, s/d./ Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d.
- HYGIN. *Fables*. Paris: Les Belles Lettres, 1990.
- HOMÈRE. *Illiade*. Paris: Les Belles Lettres, 1949.
- HOMÈRE. *L'Odyssée*. Paris: Garnier, 1947.
- HORACE. *Oeuvres*. Paris: Hachette, s/d.
- OVIDE. *Les Fastes*. Paris: Les Belles Lettres, 1973.
- PIGANIOL. *Recherches sur les jeux romains*. Strasbourg: Istra, 1923.
- PINDARE. *Oeuvres Complètes*. Paris: Garnier, s/d.
- PLUTARQUE. *Vies*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- PROPERCE. *Élegies*. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- SAINT-DENIS, E. *Essais sur le rire et le sourire des latins*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- SUÉTONE. *Les douze Césars*. Paris: Garnier, s/d.
- TÁCITO. *Anales*. Madrid: Gredos, 1990.
- VARRO. *De lingua Latina*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press & London: Heinemann, 1977.
- VIRGILE. *Oeuvres*. Intr. et notes de F. Plessis et P. Lély. Paris: Hachette, s/d.
- VIRGILE. *Enéide. Livres V-VIII*. Texte et trad. par J. Perret. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

EDIFÍCIOS DE ESPETÁCULOS EM ROMA

MARIA LUIZA CORASSIN

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

RESUMO

Os edifícios de espetáculos ocuparam uma parte privilegiada na organização do espaço urbano de Roma. Os diferentes tipos de espetáculos requeriam construções especializadas: estádios, circos e anfiteatros. Domiciano construiu o Estádio para o *Agon Capitolinus*, hoje Praça Navona; o Circo Máximo, o anfiteatro Flávio e o *Stadium Domitiani* tornaram-se símbolos do poderio romano e local de integração dos grupos sociais do Império.

Palavras-chave: Roma; Espaço urbano; Circo Máximo; Estádio de Domiciano; Anfiteatro Flávio; Coliseu.

Um dos aspectos mais característicos do mundo romano é constituído pelos espetáculos. A imagem mais difundida, que ocorre na mente da maioria das pessoas, é a da multidão ruidosa assistindo a combates, corridas, os gladiadores na arena saudando o imperador, os cristãos atirados às feras. Muito menos divulgada é a informação de que em Roma os *ludi*, e em geral todas as formas de espetáculos, constituíram sempre uma forma de expressão dos direitos do cidadão, no sentido que era admitido o direito inerente do cidadão romano, domiciliado na cidade de Roma, de receber sua legítima parte nos lucros e ganhos obtidos por intermédio da conquista, como resultado de uma guerra bem sucedida. A distribuição de lotes de terra pertencentes ao Estado, a venda de trigo a preço subsidiado e mais tarde a concessão de cereais inteiramente gratuitos, a organização de espetáculos, são todos aspectos diferentes de uma mesma lógica. Fazia parte integrante da mentalidade da massa popular (e também da aristocracia dirigente), numa sociedade tradicionalista como era a romana, a idéia de que um líder político tinha obrigação de proporcionar espetáculos os mais grandiosos ao povo de Roma. O mesmo ocorria, mantendo-se as devidas proporções, nas demais

idades do mundo romano, com a nobreza local fazendo as vezes de patrocinadores.

Desde o período da República, oferecer um espetáculo digno dos cidadãos da cidade que estava se tornando cada vez mais poderosa no Mediterrâneo simbolizava o prestígio do Estado e também do magistrado encarregado de sua organização. Todos sabiam que a carreira política de um homem público dependia, entre outras coisas, da quantidade e da qualidade dos espetáculos por ele oferecidos à cidade.

Na época imperial, o ato de proporcionar espetáculos para a população da cidade de Roma adquiriu um significado ainda mais profundo graças ao novo tipo de Estado, com a crescente personalização do poder e a sua centralização na figura do imperador. Funcionaram como um ritual destinado a criar a unanimidade em torno da idéia de Roma; era uma forma do príncipe ligar a si todas as camadas sociais da cidade, sem distinção. Os espetáculos funcionavam como forma de integrar os elementos díspares (sociais, étnicos, políticos) que compunham a sociedade imperial. O patrocínio dos espetáculos passa a ser exclusivo do imperador ou do magistrado incumbido da organização do evento. O circo/anfiteatro/estádio reproduz o universo social: ali estão presentes todos os grupos: senadores, cavaleiros, cidadãos comuns, homens livres, libertos, escravos.

Os jogos geralmente foram considerados como uma forma de controle político da elite dirigente sobre a plebe despolitizada. Hoje, no entanto, há uma interpretação mais matizada sobre o significado destes espetáculos no contexto político de Roma (Cf. Cameron, 1976): O novo aparelho estatal criado na época imperial, ao qual Augusto deu os contornos que permaneceriam ao longo de todo o Alto Império, chegando mesmo ao período mais tardio, nos séculos IV e V, implicou no enfraquecimento e posterior desativação das assembleias populares; o espaço público dos espetáculos tornou-se não apenas o local de conciliação, mas também o de oposição política. A presença de autoridades políticas nos espetáculos constituía um teste de popularidade, podendo ser ocasião de ruidosas manifestações de desagrado. Podemos imaginar as implicações políticas do ato de comparecimento do imperador ou do prefeito urbano na tribuna de honra de um anfiteatro. Mesmo a descida à arena de alguns imperadores, como Cômodo, que chegaram a participar pessoalmente, não deixava de ter reflexos políticos, provocando desta vez a desaprovação senatorial.

A parte reservada aos rituais lúdicos foi extremamente privilegiada na organização do espaço urbano de Roma. Esta cidade conserva até a atualidade um aspecto monumental. Centro do poder por longos séculos, ela foi pensada para provocar a admiração; na Antigüidade, transformada na capital do Império que abrangia o ecúmeno em torno do Mediterrâneo, ela devia refletir na sua arquitetura a grandiosidade. Mais tarde, os Papas procuraram associar à sua pessoa o prestígio dos antigos imperadores e, a seu modo, prosseguiram a atividade edilícia. Resta lembrar as reformas que sofreu no século passado ao se tornar capital após a unificação italiana, isto para não mencionar a época fascista com a abertura de avenidas como a

Via dei Fori Imperiali, com o evidente objetivo de proporcionar uma visão privilegiada do *Colosseum* e relembrar o passado de grandeza romano, tão a gosto do regime.

Assim, ao lado de outros edifícios públicos nela conservados, como os fóruns, as termas e os templos, destacam-se em Roma os espaços destinados aos espetáculos. São autênticas criações da arquitetura romana, com inovações para adequá-las ao gosto local e com soluções técnicas e decorativas próprias. O espaço era organizado em função dos diferentes gêneros de espetáculos: anfiteatros, circos, estádios não são sinônimos; indicam monumentos análogos com destinações específicas (Daremborg & Saglio, s.v. *Circus*, p. 1187). Invariável é o aspecto monumental e fastoso, testemunho do imperialismo e representação concreta do poder romano.

Trataremos inicialmente de modalidades de espetáculos que não eram originais da área itálica, mas que foram importados do mundo grego. Os romanos denominavam de *certamina graeca* as competições atléticas, devido a sua origem. Eram relativamente recentes no mundo romano, pois foram introduzidas apenas em 186 a.C. por Marco Fúlvio Nobilior. Os jogos duraram dez dias, tendo sido votados durante a guerra da Etólia. “Foi também a primeira vez que os romanos assistiram aos combates de atletas e à caça de leões e panteras” (Lívio, XXXIX, 22,2). Não há informações sobre a sua acolhida pelo povo romano, mas não deve ter sido entusiástica, pois somente após cem anos encontraremos outro espetáculo de atletismo: em 80 a.C. Sila, para comemorar sua vitória sobre Mitridates, fez celebrar em Roma jogos com a participação de tantos atletas gregos que, como informa Apiano (*Bel. civ.* I, 99), no mesmo ano em Olímpia só foi possível disputar a prova de corrida de um estádio (Mancioli, 1987, p. 72). Data portanto da República a iniciativa de introduzir concursos de atletismo por iniciativa de aristocratas romanos de costumes helenizados, embora o gosto popular tendesse mais para os espetáculos tradicionais.

César fez construir um estádio em madeira, em 46 a.C., para abrigar competições que duraram três dias. Com o advento do principado, assistimos à instituição de jogos atléticos sob o patrocínio dos imperadores. Eles constituíam um modo de difusão eficaz de formas diversas de cultura incorporadas pela expansão romana, sendo uma maneira de adesão ao império por parte de populações dotadas de forte tradição cultural. Augusto explorou as possibilidades de sincretismo oferecidas pelos jogos. Segundo Suetônio, Augusto criou *certamina graeca* para comemorar a sua vitória em Ácio sobre Marco Antônio e Cleópatra em 31 a.C. Eram celebrados em Nicópolis, no Egito, com a denominação de *Actia*, a cada quatro anos. O Senado, por sua vez, procedeu a organização, em honra de Augusto, de jogos denominados *Sebasta* em Nápoles, cidade ligada ao mundo grego, em 2 d.C., com intervalos também de quatro anos.

Os jogos foram portanto uma peça fundamental na política da construção da *Pax Romana*, atuando decisivamente na elaboração de um novo culto centrado no Príncipe. Houve

também um progresso na helenização devido à introdução de formas gregas de competição: corrida, luta, pugilato, pancrácio, pentlato (salto à distância, dardo, disco, corrida de um estádio, luta). Suetônio afirma que Augusto ultrapassou seus predecessores, os nobres dos tempos da República, pela assiduidade, variedade e magnificência dos jogos (Suet. 44,3; 45,2; 98,5). O próprio Augusto nas *Res gestae* (22-23) registrou entre suas realizações os *munera* por ele oferecidos ao povo.

Nero, admirador da cultura grega, adotou uma política semelhante de patrocinar jogos. Em 59 d.C. instituiu as *Juvenalia* com performances musicais e dramáticas. Em 60, criou as *Neronias*, que se repetiram em 65. Tácito e Suetônio enfatizam a novidade desta competição em estilo grego, incluindo *agones* hípicas, musicais e de ginástica. Ordenou a construção no Campo de Marte de um ginásio, isto é, um conjunto com palestras, pistas de corrida e vestiários. Foi emitida uma moeda comemorativa do evento, tendo no reverso uma mesa com os prêmios, a urna para os votos dos juízes e o escudo atlético, com a legenda CERTA(men) QUINQ(uennale) ROM(ae) CO(nstitutum) S(enatus) C(onsulto). Tácito admite que os jogos do ano 60 foram conduzidos com dignidade, mas apresenta argumentos contra a adoção destes costumes que ele considera estrangeiros (Mancioli, 1987, p. 72-73): “os costumes antigos, já em decadência, foram completamente subvertidos pela devassidão vinda de fora; de modo que se pode ver em Roma tudo que é corruptor e corruptível. A influência estrangeira estraga os nossos jovens, transformando-os em freqüentadores de palestras, habituados ao ócio e à perversão... falta somente mostrarem-se nus e dedicarem-se a estas competições em lugar do serviço militar e do manejo das armas” (Tac., *Ann.* XIV,20,4). Ele está se reportando à época republicana, quando a concepção de educação dos jovens era voltada para formar o físico e o caráter de um soldado. Já nas palestras os homens exercitavam-se à moda grega; na época imperial, as palestras podiam ser parte de uma estrutura mais ampla, as termas, freqüentadas por milhares de pessoas, onde eram feitos exercícios para relaxar antes do banho, luta, jogo com bola.

Os *certamina* foram incorporados em Roma definitivamente sob Domiciano, que em 86 instituiu o *Agon Capitolinus*, em honra a Júpiter do Capitólio, celebrado quadrienalmente. Iniciado por competições de poesia grega e latina, canto, flauta, representações teatrais, encerrava-se com as disputas de atletismo.

Assim, ao lado dos antigos jogos sacros gregos, organizara-se paulatinamente um novo ciclo de jogos: os *Capitolia* em Roma, os *Sebasta* em Nápoles e os *Actia* em Nicópolis.

Um dos aspectos mais fascinantes da cidade de Roma é a persistência dos contornos dos monumentos arquitetônicos da Antigüidade no traçado urbano atual. A praça Navona é o exemplo mais importante e notório desta continuidade. Domiciano construiu, em cerca de 85, um estádio para as competições atléticas do *Certamen Capitolinum*. O local ficou conhecido como Campo Agonis, daí derivando o nome atual de praça Navona, a qual conservou a

forma retangular alongada com o lado menor setentrional curvo. Os edifícios em torno são alicerçados sobre a cávea do estádio; do lado curvo restou uma arcada em travertino com duas semi-colunas que correspondem a uma das entradas, permanecendo visível sob o edifício moderno cuja fachada dá para a *Piazza di Tor Sanguigna*. A tradição cristã coloca o martírio de Santa Inês num dos lupanares que existiam nos ambientes externos do estádio de Domiciano; daí a existência na praça da Igreja de *Santa Agnese in Agone*, com sua magnífica fachada barroca. É de se notar a apropriação destes espaços romanos pela Igreja após a consolidação do Cristianismo: trata-se de um comportamento sistemático, que ocorre também em outros monumentos tradicionais.

O estádio de Domiciano media cerca de 275 m de comprimento e 106 m de largura, com uma arena de 240 m por 65 m, tendo capacidade para 30.000 lugares. O perímetro externo era constituído por duas ordens de arcadas sobre pilastras de travertino. Acima das pilastras e dos muros radiais sustentava-se a cávea; ambientes abriam-se para o lado externo, separados por escadas que levavam aos dois setores sobrepostos com as arquibancadas em torno da arena. Tratando-se de um estádio e não de circo, a arena era completamente livre, sem os *carceres* e a *spina*. Havia duas entradas principais no centro dos lados longos; uma terceira entrada ficava no centro do lado curvo, sendo hoje o setor melhor conservado (Fig. 1).

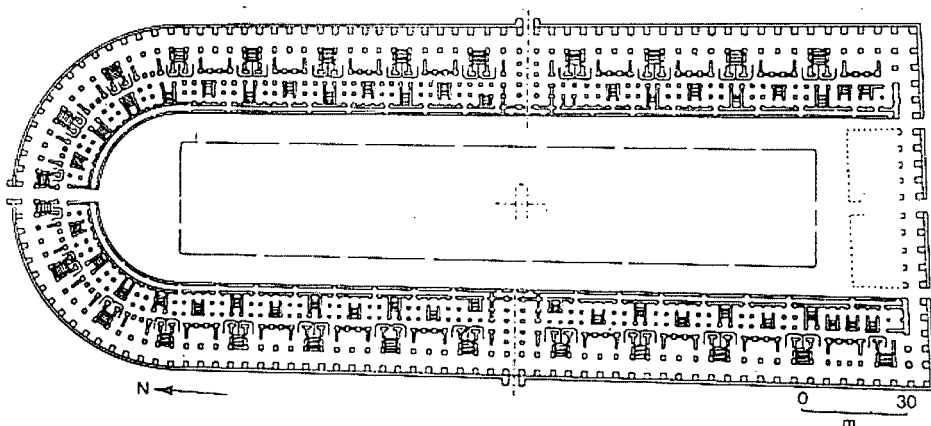


Figura 1 – Planta do Estádio de Domiciano (Praça Navona), Coarelli, 1985, p. 300

Ao sul do estádio, Domiciano fez construir um *Odeon* destinado às competições musicais do *Certamen Capitolinum*, com capacidade para 10 000 espectadores. Sobre ele existe hoje o Palácio *Massimo*, no *Corso Vittorio Emanuele*, cuja fachada curva repete o andamento da curva externa do edifício antigo.

Outros *agones* foram criados por imperadores como Caracala e Aureliano, tornando-se evidente que a aversão dos romanos pelas competições atléticas e musicais havia sido su-

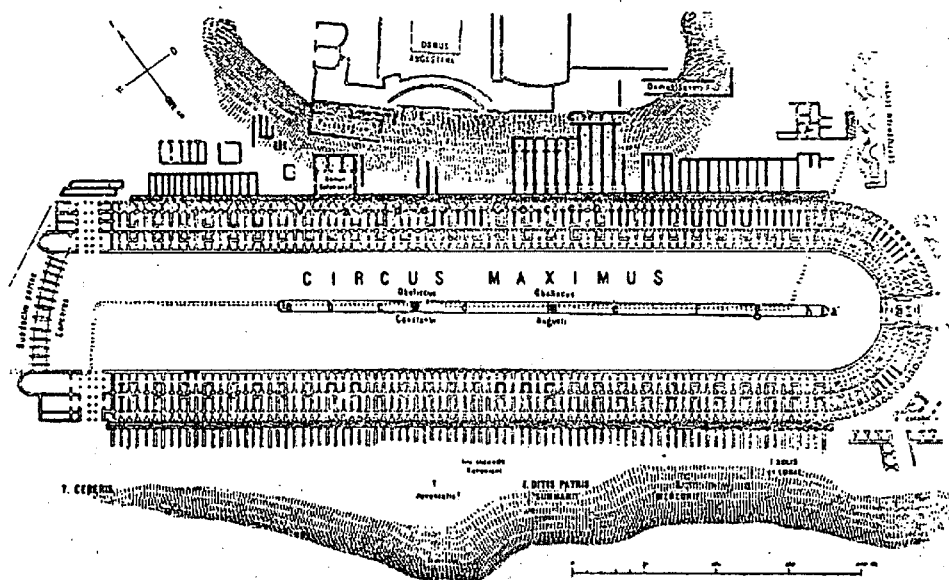
perada. Havia mesmo associações de atletas regularmente organizados, formadas por homens livres, pois os *agones* fundados pelos imperadores, da mesma maneira que o jogos sacros da Grécia, não admitiam escravos e o exercício desta atividade não era motivo de desconsideração para os atletas.

O edifício de espetáculos de maior tamanho era o Circo Máximo, destinado às corridas de carros, cuja instalação foi devida, segundo a tradição, ao primeiro rei etrusco de Roma, Tarquínio Prisco. As estruturas foram sendo progressivamente melhoradas com a substituição dos assentos de madeira por arquibancadas em pedra. Ocupava uma depressão natural do terreno, o vale Múrcia, entre os montes Palatino e Aventino, aproveitando a topografia favorável; as dimensões do circo deviam ultrapassar 600 m de extensão por 200 m de largura, medindo a *spina* cerca de 340 m de comprimento. A cávea era constituída por três andares em arcadas que sustentavam as arquibancadas (a última era provavelmente em madeira). Segundo Plínio, disporia de 250.000 lugares após a ampliação realizada por Nero. No século II a.C. foram construídos em pedra os *carceres*, os locais de onde partiam os carros, e foram colocados na *spina* sete ovos de pedra que serviam para contar as voltas dadas pelos concorrentes. Agripa, genro de Augusto, acrescentou em 33 a.C. sete delfins de bronze com a mesma função. Augusto construiu do lado da encosta do Palatino o pulvinar, o qual seria não apenas a tribuna de honra mas uma zona sacra reservada aos deuses que presidiam o espetáculo; mandou erguer na *spina* um obelisco egípcio de Heliópolis, com 23,70 m, atualmente na *Piazza del Popolo*. Calígula e Cláudio restauraram o circo após o incêndio de 36 d.C., sendo os *carceres* refeitos em mármore e as metas (os cones colocados nas extremidades da pista) em bronze dourado. Em 64 foi completamente destruído durante o incêndio neroniano, que teria começado justamente nesta parte da cidade. Reconstruído parcialmente, sofreu novo incêndio sob Domiciano e nova restauração por Trajano que lhe acrescentou 5000 novos lugares. Continuou recebendo atenção dos imperadores, sendo ampliado por Caracala e restaurado por Constantino. As corridas foram proibidas por Teodósio em 394, mas continuaram a ser realizadas devido a sua extrema popularidade; as últimas ocorreram em 549, na época dos godos de Totila.

Os restos do Circo Máximo são escassos e encontram-se a uma profundidade que demonstra a ocorrência de depósitos aluvionais no vale. Há um canteiro marcando o lugar ocupado pela *spina*; os restos mais importantes ainda visíveis do Circo pertencem à metade oriental do lado curvo, sendo da época de Trajano e Adriano. Podemos conhecer o Circo Máximo por intermédio da comparação com outros circos remanescentes, com os fragmentos da *Forma Urbis*, e pelas representações dos espetáculos do circo em mosaicos, baixos-relevos e moedas.

O edifício constava de uma pista dividida no sentido do comprimento pela elevação em torno da qual os carros davam as voltas, denominada *spina* (*agger*, *axis*), que continha numerosos elementos decorativos e religiosos: edículas para as divindades, obeliscos, estátuas,

fontes; nas suas duas extremidades estavam as *metae*, bases semi-circulares em torno das quais os carros de corrida deviam girar (Fig. 2). Um dos lados curtos era ocupado pelos *carceres*, onde os carros aguardavam o sinal de partida; havia seis de cada lado da porta monumental de entrada. Os lados longos da pista e o hemicíclio do lado oposto aos *carceres* delimitava a *cávea* com as arquibancadas divididas por corredores com as escadas de acesso ao público. O organizador dos jogos (*editor spetaculorum*), que era encarregado de dar o sinal de partida, ocupava um local sobre os *cárce*res. (Mancioli, 1987, p. 16-17)



20. Plan of the Circus Maximus.

Figura 2 – Reconstituição da planta do Circo Máximo. (Stuart-Jones, 1912, p. 137)

Para entender melhor a importância dos jogos do Circo é necessário lembrar a origem religiosa dos mesmos. Eram iniciados por uma pompa, a procissão solene muito semelhante à cerimônia romana do triunfo decretado pelo Senado aos magistrados que houvessem terminado com uma vitória a campanha militar. O costume talvez seja resultado dos *ludi* realizados em setembro, quando as legiões retornavam a Roma (*Ludi magni, Ludi romani*). Era conduzida pelo magistrado encarregado da presidência dos jogos que, com as vestes triunfais e com os atributos de Júpiter Capitolino, avançava a pé, ou, se fosse pretor ou cônsul, em uma biga. O magistrado era cercado pelos seus clientes e pelos jovens romanos; seguia-se o cortejo de aurigas precedidos por músicos. A parte final do cortejo assumia um aspecto marcadamente religioso: os objetos sacros, imagens dos deuses e dos imperadores defuntos divinizados leva-

dos em procissão, acompanhadas por sacerdotes e pelas corporações religiosas (Mancioli, 1987, p. 18). Partindo do Capitólio, onde se localizava o principal templo da cidade, o de Júpiter, o cortejo atravessava o fórum, o *vicus Tuscus*, o fórum *Boarium*, o Velabro, entrando no Circo Máximo pela porta situada no meio dos *carceres*, percorria a pista, girando em torno da *meta prima* e se dispersava diante do pulvinar, onde provavelmente eram oferecidos sacrifícios.

É difícil saber exatamente a composição da platéia que assistia aos espetáculos no Circo Máximo; as fontes referem-se a ela como *plebs*, *vulgus*, *multitudo*, *populus*, *turba*, mas as corridas eram indubitavelmente muito populares. Em certas ocasiões o público habitual era acrescido por indivíduos provenientes da Itália e mesmo das províncias vizinhas. Ovídio recomenda o circo como um local favorável para travar conhecimento com as mulheres, ensinando como iniciar uma conversa com a vizinha de arquibancada (*Arte de amar*, I, 135-136; 139-148):

*Dos soberbos cavalos as corridas não te esqueças também de frequentar.
É numeroso o público do circo e numerosas oportunidades te há de proporcionar.
Senta-te ao lado daquela que te agrada. Ninguém te impede de te colares a ela.
Mesmo que ela não queira exigem-no os lugares de exígua dimensão.
Procura então um motivo de conversa
e com fúteis palavras o diálogo banalmente começa...
Por exemplo: "De quem são esses cavalos?" perguntarás com grande aplicação,
e a seguir, sem demora, favoreçam teus votos o favorito dela.
Quando da numerosa procissão avançarem os deuses de marfim,
aplaude com calorosa devoção a deusa Vênus, tua padroeira.*

O Circo era utilizado principalmente para as corridas de carro, sobretudo de quadrigas; as mais importantes competições tinham lugar durante os *Ludi romani* ou *magni*, de 4 a 18 de setembro. A importância das corridas cresceu, atingindo o ápice no século IV. No início do império o seu número diário era de dez ou doze, elevando-se mais tarde para vinte ou vinte e quatro, que se tornou o número habitual. Em cada corrida (*missus*), os carros partiam simultaneamente dos *carceres* e deviam fazer um certo número de voltas, geralmente sete. Comumente o número de carros era quatro, sendo o sinal de partida dado pelo magistrado que presidia os jogos, colocado em sua tribuna sobre os *carceres*, agitando um pano branco (*mappa*). Este era um signo pelo qual se pode reconhecer o magistrado em algumas das representações do circo, bem como nos díticos esculpidos de marfim, que eram oferecidos como recordação dos jogos pelo magistrado em função.

Os carros eram veículos leves de duas rodas, atrelados a dois cavalos pelo *jugum*; os outros dois animais da quadriga eram ligados à direita e à esquerda com uma corda (daí o nome de *eques funales* ou *funarii*). A principal dificuldade da corrida era realizar a curva à es-

querda, o que explica a importância que os cocheiros davam ao cavalo deste lado. Os acidentes, *naufragia*, eram comuns.

Os cocheiros (*aurigae, agitadores*) eram na maioria dos casos escravos ou homens de baixa condição social. Isto não impedia que alcançassem grande popularidade e convivessem com pessoas da nobreza e mesmo com imperadores. Calígula, Nero, Cômodo e Caracala foram particularmente afeccionados pelas corridas do circo. No início os prêmios eram coroas e palmas. Posteriormente, além da liberdade concedida como recompensa para os aurigas de condição servil, tornou-se costume oferecer prêmios em dinheiro. As fontes referem-se em tom escandalizado às altas somas ofertadas, ou falam da preferência das mulheres apaixonadas por eles. O entusiasmo que despertavam é documentado pela arte: numerosos bustos, estátuas esculturas, mosaicos, lâmpadas, moedas, marfins, vidros representam os cocheiros, os cavalos e as corridas, assim como existem inscrições referentes a eles (Daremberg & Saglio, s.v. *Circus*, p. 1.197). Algumas epígrafes festejam os *miliarii*, ou seja, os aurigas que haviam alcançado mil vitórias. Os cavalos desfrutavam de popularidade semelhante. Os afeccionados repartiam-se entre as quatro facções existentes, *Albata, Russata, Prasina, Veneta*, caracterizadas respectivamente pelas cores branca, vermelha, verde e azul (Coarelli, 1985, p. 329). Todos os meios eram usados para ajudar a facção preferida a vencer, inclusive o recurso à magia e aos sortilégios, dos quais restaram indícios.¹ As corridas de carro continuaram a apaixonar o povo até a época cristã, apesar da oposição da Igreja; proibidas por Teodósio em 394, continuaram a ser realizadas, sendo os últimos *ludi* oferecidos no Circo Máximo, em 545, pelo bárbaro Totila. (Mancioli, 1987, p. 27)

Os espetáculos de combates de gladiadores e de caça a animais (*venationes*) ocorriam no anfiteatro. Os primeiros *ludi*, que teriam se originado na Campânia, já eram familiares aos etruscos quando foram introduzidos em Roma e oferecidos no fórum *Boarium*, em 264 a.C. Em 59 a.C., o magistrado C. Escrivônio Curião reuniu dois teatros em madeira para formar um espaço circular, cujo centro era constituído pelas duas orquestras, obtendo uma arena para os jogos de gladiadores. César, considerando esta arena mais apropriada que a do circo para as caçadas de animais ferozes, construiu um teatro duplo semelhante, em madeira, em 46 a.C. (Daremberg & Saglio, s.v. *Amphitheatrum*, p. 241). Esta história contada por Plínio não parece digna de crédito e possivelmente é um relato etiológico, procurando explicar o nome com o significado de “teatro duplo” (Jones, 1912, p. 130). O termo *ἀμφιθέατρον* apareceu posteriormente, sendo empregado por Augusto nas *Res gestae*, 22. O primeiro edifício permanente deste gênero foi construído por Estatílio Tauro em 20 a.C. e destruído pelo grande incêndio neroniano em 64. Vespasiano, após a guerra da Judéia, construiu o grande anfiteatro Flávio no vale entre o Palatino, o Esquilino e o Célio, no local onde existira o *stag-*

¹ São conhecidas inúmeras inscrições, as *tabellae defixionum*, contendo maldições sejam contra os aurigas, sejam contra os cavalos, como por exemplo em CIL VIII, 12 504.

num Neronis, um lago artificial pertencente à *Domus Aurea*. A escolha foi proposital, dentro da política da nova dinastia no sentido de restituir ao povo as partes da cidade que Nero havia usado para construir sua imensa residência no centro de Roma; as termas de Tito serão erguidas na vizinhança imediata, dentro da mesma linha que Coarelli chama de “política demagógica” dos Flávios (Coarelli, 1985, p. 183). Tito ficou com o encargo de terminar a imensa obra, inaugurada em 80 com festas que duraram cem dias. Somente com Domiciano é que o acabamento foi efetuado.

O anfiteatro, com quase cinquenta metros de altura, apresenta uma estrutura perimetral ainda em parte conservada, com quatro andares; os três primeiros são formados por arcadas enquadradas por semi-colunas, enquanto que o quarto andar é composto por paredes com janelas intercaladas com pilares coríntios (Fig. 3). No quarto andar havia um sistema de estacas das quais partiam cordas que eram atadas a uma elipse central; sobre este engenhoso conjunto era fixado um velário para proteger os espectadores do sol. Para manobrar o velário existia um esquadrão

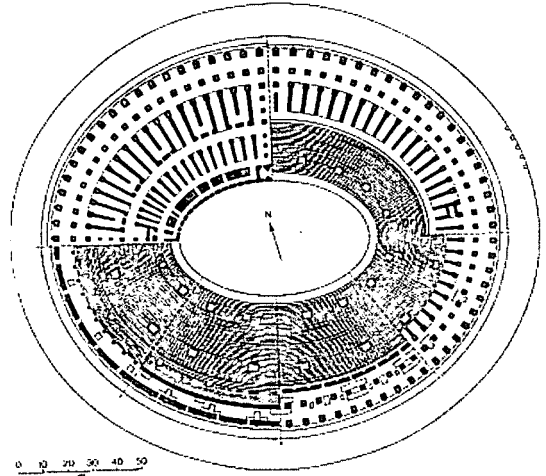


Figura 3 – Secção do Coliseu (Coarelli, 1985, p. 184)

de marinheiros do porto militar do Miseno, que residiam numa caserna situada nas vizinhanças do anfiteatro, o *Castra Misenatum*. Sobre cada uma das arcadas remanescentes do térreo está ainda o número progressivo que devia corresponder ao número da *tessera*, o “bilhete” com o qual cada espectador estava munido, distribuído gratuitamente. As quatro entradas que correspondiam aos eixos principais não eram numeradas: a entrada setentrional, a única conservada, conduzia à tribuna imperial, colocada no centro do lado norte. As outras três deviam ser reservadas a categorias privilegiadas de espectadores, tais como os magistrados, as Vestais, os colégios religiosos e outros. A cávea era dividida em cinco setores sobrepostos, separados por corredores circulares com parapeitos; tal como hoje, havia diferentes categorias de lugares; mas o acesso aos mesmos não dependia da quantia paga, uma vez que, como foi dito acima, o ingresso era gratuito. Cada categoria da população tinha seu setor reservado. Desde a época da República, leis determinavam os lugares: os mais próximos à arena eram reservados à ordem senatorial; as quatorze fileiras sucessivas, aos cavaleiros e assim por diante, descendo na hierarquia social. Os lugares mais altos, no *moenianum summum*, de madeira, considerados os piores, eram destinados às mulheres. Inúmeras inscrições remanescentes sobre os lugares fornecem uma documentação interessante, com os nomes das pessoas ou

das categorias para quem eram reservados. Os lugares reservados para a ordem senatorial constituem uma exceção, sendo construídos em mármore maciço e não em tijolos como no resto da cávea; nas primeiras filas adjacentes à arena os blocos estão inscritos com o nome de cada pessoa, existindo sinais da substituição e do cancelamento dos nomes. Nos demais setores, a indicação é por categorias, como *equitibus romanis* (para os cavaleiros romanos) ou *hospitibus publicis* (para os hóspedes públicos). (Coarelli, 1985, p. 187; Manciola, 1987, p. 52)

Calcula-se que o Coliseu tivesse capacidade para acolher cerca de 40.000/45.000 espectadores sentados, mais 5.000 que assistiam em pé na parte superior. Outros cálculos elevam para aproximadamente 73.000 o total de pessoas que encontrariam lugar no anfiteatro.

Restam cerca de dois quintos da parte externa, sendo visíveis os furos irregulares entre os blocos em toda a fachada, resultantes da retirada dos grampos de ferro durante a Idade Média. O interior do Coliseu, privado de todas as arquibancadas, torna difícil visualizar o aspecto original do edifício. Os subterrâneos existentes sob a arena eram destinados aos serviços conexos aos vários tipos de espetáculos, tais como o maquinário para elevar cenários, jaulas, mecanismos para fazer subir os gladiadores e os animais para os *ludi*. A arena devia ser coberta, na parte central, por um grande tablado em madeira, com aberturas em vários pontos. Isto explica a existência de incêndios, como o de 217. O *Colosseum*, nome pelo qual é mais conhecido (pela vizinhança do Colosso de Nero) sofreu várias restaurações após a ação do fogo ou de terremotos. Diversas limitações dos espetáculos foram devidas aos imperadores cristãos, sendo que Valentiniano III proibiu os jogos gladiatórios em 438, permanecendo somente as *venationes*. O último espetáculo de que se tem notícia é mencionado em uma carta de Teodorico, em 523. Do VI ao XI século o edifício foi ocupado por uma família da nobreza que o transformou num castelo. (Coarelli, 1985, p. 188)

No século IV Roma continuava a ser um imenso palco que servia de cenário para cerimônias que conferiam a todos os participantes o sentido da unidade de seu *status* dentro do império romano. Era uma cidade que provocava admiração, deixando o visitante estupefato (Brown, s/d, p. 125). Amiano Marcelino deixou uma célebre descrição da reação do imperador cristão Constâncio II ao visitar pela primeira vez a cidade, tendo até então vivido na parte oriental do Império; em XVI, 10, 13-17 relata como Constâncio, durante sua permanência em Roma, em 357 d.C., “visitou as diversas partes da cidade, situadas no cimo das sete colinas, sobre as encostas e na planície, e mesmo os subúrbios”. Após admirar muitos monumentos, entre os quais o Anfiteatro, cuja altura a vista humana tinha dificuldade para medir, o Estádio e o Odeon, decidiu erigir no Circo Máximo mais um obelisco, a fim de aumentar os ornamentos da cidade.

Os espetáculos sobreviveram em Roma por longo tempo, apesar da atitude da Igreja ser desfavorável aos jogos, pois era evidente a relação entre eles e os rituais não cristãos, pró-

prios da religião romana, nos quais eram celebradas divindades pagãs. Comumente imaginava-se que os edifícios antigos sofreram graves danos devido às invasões e saques dos bárbaros. Na realidade, as transformações sociais e políticas explicam melhor o lento desaparecimento dos espetáculos e a progressiva deterioração dos edifícios que os sediavam. Além de Roma perder a situação de centro do império, os cristãos tornaram-se cada vez mais preponderantes. São Jerônimo escrevia em 403: “O Capitólio dourado está se tornando sujo pelo abandono. A fuligem e as teias de aranha recobriram todos os templos de Roma. A cidade está se deslocando para outra parte (*movetur Urbs sedibus suis*) e o povo romano, espalhando-se entre os templos semidestruídos, acorre aos túmulos dos mártires”. (Ep. 107, 1, apud Brown, s./d., p. 123)

Peter Brown, em uma conferência publicada com o título “*Dalla plebs romana alla plebs Dei: aspetti della cristianizzazione di Roma*”, sobre as mudanças sociais deste período, referiu-se às transformações da própria paisagem urbana de Roma. No decorrer dos séculos IV e V, outros locais da cidade tornaram-se preponderantes, a princípio paralelamente, e mais tarde em prejuízo dos tradicionais centros pagãos. A comunidade urbana romana, que outrora reunia-se em celebrações rituais sediadas nos edifícios acima descritos, procurou outros locais mais de acordo com as novas concepções sobre a natureza desta comunidade, participando de novas formas de cerimônias. A *plebs romana* formava as multidões que assistiam aos jogos e festas públicas oferecidos pelo imperador ou seus magistrados. Com o Cristianismo, a vida cerimonial de Roma persistiu; a Igreja acreditava tanto quanto os antigos senadores romanos que os rituais e os lugares fossem importantes; persistiu o recurso ao culto público associado a novas construções de aparência suntuosa, com a presença de personagens eminentes (o papa, o clero), formando cortejos em representações religiosas tão coloridas e movimentadas quanto as festas romanas tradicionais. A *plebs Dei* passou a freqüentar outros locais: as basílicas cristãs, as áreas cemiteriais, as tumbas dos mártires. Segundo Brown, os *loci* cerimoniais do Coliseu e do Circo Máximo, em fins do século V, estavam cada vez mais desativados. A plebe romana foi substituída pelo povo de Deus, numa cidade dispersa em um conjunto de igrejas, cada qual com uma história a respeito de sua fundação, suas cerimônias e suas relíquias (Brown, s./d., p. 138). A festa da comunidade foi mudando de espaço e o declínio das construções romanas marca esta passagem; erguem-se basílicas cristãs e não mais anfiteatros ou circos.

CORASSIN, M. L. Édifices de spectacle à Rome. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 119-131, 1996/1997.

RÉSUMÉ

Les édifices de spectacle ont occupé une partie privilégiée dans l'organisation de l'espace urbain de Rome. Les divers types de spectacle ont demandé la construction de bâtiments spéciales: stades, cirques et amphithéâtres. Domitien fit élever un stade pour l'*Agon Capitolinus* (aujourd'hui la place Navone). Le Circus Maximus, l'Amphithéâtre Flavien et le Stade de Domitien sont devenus symboles de la puissance romaine et lieux de l'intégration des groupes sociaux de l'empire.

Mots-clés: Rome; Espace urbain; Circus Maximus; Stade de Domitien; Amphithéâtre Flavien; Colisée.

Referências bibliográficas

- AMMIANO MARCELLINO. *Istorie*. Trad. de Anna R. Barrile. Bologna: Nicola Zanichelli, 1982.
- BROWN, P. Dalla "Plebs Romana" alla "Plebs Dei": aspetti della cristianizzazione di Roma. In: *Governanti e intellettuali. Popolo di Roma e popolo di Dio (I-VI secolo)*. Giappichelli, s./d., p. 93-121.
- CAMERON, A. *Circus Factions*. Blues and greens at Rome and Byzantium. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- CLAVEL, M.; LÉVÊQUE, P. *Villes et structures urbaines dans l'occidente romain*. Paris: Armand Colin, 1971.
- CLAVEL-LÉVÊQUE, M. L'espace des jeux dans le monde romain: hégémonie, symbolique et pratique sociale. In: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Berlin, New York: W. de Gruyter, 1986. t. II, 16, 3. p. 2.405-2.563.
- COARELLI, F. *Roma*. Roma, Bari: Laterza, 1985.
- DAREMBERG, Ch. & SAGLIO, Edm. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris: Librairie Hachette. s.v. Amphitheatrum; Certamen; Circus.
- FRIEDLAENDER, L. *Moeurs romaines*. Paris: C. Reinwald, 1867. v. 2.
- JONES, Stuart H. *Companion to Roman History*. Oxford: Clarendon Press, 1912.
- MANCIOLI, Danila. *Giocchi e spettacoli*. Roma: Quasar, 1987.
- MORFORD, M. Nero's patronage and participation in literature and the arts. In: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Berlin, New York: W. de Gruyter, 1985. t. II, 32,3. p. 2.003-2.031.
- OVÍDIO. *Arte de Amar*. Trad. de N. Correia e D. Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, s./d.
- RES GESTAE divi Augusti. Trad. de G. D. Leoni. São Paulo: Nobel, 1957.
- STACCIOLI, R. A. *Roma entro le mura*. Roma: Newton Compton, 1979.

PODER E POLÍTICA NOS ESPETÁCULOS OFICIAIS DA ROMA IMPERIAL*

LUDMILLA SAVRY ALMEIDA

Departamento de História e Ciências Sociais
Universidade Severino Sombra – Vassouras – RJ

RESUMO

Os jogos e espetáculos realizados na Roma Imperial eram acontecimentos marcantes para a cidade. O Imperador, ao promovê-los, buscava alcançar ou consolidar um maior prestígio pessoal e político junto à população urbana. As fontes do período atestam que o circo e o anfiteatro se converteram num espaço, talvez único, para a população da Cidade se expressar, aplaudindo ou apresentando diversas modalidades de reivindicações – inclusive políticas – às autoridades presentes nas celebrações. Inúmeras alterações do contexto histórico, sobretudo a partir do IIIº século, refletiram-se na realização dos jogos. Sendo manifestações características de uma determinada configuração social, elas tendem a passar por um processo gradativo de diminuição numérica de freqüência que culmina com o término de sua promoção na Cidade.

Palavras-chave: História romana; Império Romano; Espetáculos oficiais; Participação política.

Os espetáculos oficiais desempenhavam um papel de destaque no contexto político-social do cotidiano da Cidade de Roma, capital do Império. A historiografia produzida desde meados do século passado admite sua importância, destacando-os como ocasiões marcantes da vida urbana.

Compreender o alcance atingido pelo lúdico neste contexto não pode estar limitado ao enfoque baseado meramente na questão da despolitização, subsidiado sobretudo na leitura de fontes, como Juvenal:

Desde que não há mais sufrágios a vender, o povo não cuida de nada; ele, que antes distribuía os plenos poderes, tudo enfim, abateu suas pretensões e não deseja ansiosamente mais que duas coisas: pão e circo. (Juvenal, Sátiras, X, 80-81)

* Este texto constituiu parte da dissertação de Mestrado intitulada "O significado político dos espetáculos oficiais na Roma Imperial", defendida em 1994, na Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profª Drª Maria Luiza Corassin.

Partindo desta análise, os jogos promovidos pelo próprio Imperador ou por magistrados encarregados desta função foram considerados instrumentos de controle sobre as massas urbanas, que tinham sua atenção desviada da questão político-social para simples disputas esportivas ou encenações teatrais.

Tal explicação encontra fortes dificuldades para ser admitida como válida, caso sejam apreciadas as inúmeras oportunidades de manifestações da platéia durante os espetáculos atestadas nas fontes do período. Nestas ocasiões, a platéia dos jogos aplaudia suas autoridades, mas também realizava solicitações de diversas ordens aos promotores do evento que se encontravam presentes.

Assim, se o espaço dos espetáculos foi utilizado em certos momentos como meio de alienação da população urbana, ele apresentou-se igualmente como um campo em aberto para que a assistência se manifestasse com relativa liberdade. Existia pois, uma dualidade dentro da qual ninguém poderia garantir, de modo seguro, a institucionalização da passividade política sem correr o risco de presenciar reivindicações da platéia.

As fontes demonstram que alguns dos pedidos apresentados tinham ligação direta com assuntos pertinentes às celebrações lúdicas. Contudo, freqüentemente era no circo e anfiteatros que os protestos de toda ordem se realizavam. Esses eram os locais nos quais as massas demonstravam seus desejos (Tácio, *Histórias*, I, 72). O imperador Augusto "(...) oferecia jogos (...) e se divertia com a ousadia dos espectadores, que sabiam evitar a insolência sem abandonar sua antiga liberdade". (Amiano Marcelino, *Histórias*, XVI, 10, 13)

O próprio Augusto recolhia aplausos durante os espetáculos (Suetônio, *Augusto*, LIII) mas, ao mesmo tempo recebia solicitações como as apresentadas pelos *equites* contra uma lei relativa aos casamentos (Suet., *Aug.*, XXXIV).

Inúmeras motivações foram qualificadas como sendo a origem dos diversos pedidos advindos da platéia. As graves crises de carestia e o abastecimento irregular de cereais estavam entre os mais rotineiros. Em 19 d.C., durante o governo de Tibério, ocorreram queixas da plebe que protestou e obteve a fixação de determinados preços (Tác., *Anais*, II, 87). Mais tarde, em 32, ainda sob o mesmo Imperador, deu-se uma violenta sedição causada por razões idênticas, durante a qual: "(...) por muitos dias no teatro travaram-se discussões menos respeitadas que de costume contra o Imperador". (Tác., *An.*, VI, 13)

A alta de impostos deve ser vista igualmente como outro fator provocador de manifestações. Calígula sofreu fortes pressões no circo para reduzi-los. Sua reação violenta contra os manifestantes teria contribuído, segundo Flávio Josefo, para que Quérea aderisse à conspiração que tramou a morte do Imperador (Flávio Josefo, *Antigüidades Judaicas*, XIX, 24, 7). Nero também ouviu protestos contra a alta carga de tributos (Tác., *An.*, XIII, 50), mas respondeu de forma favorável, abolindo ou diminuindo os impostos mais pesados (Suet., *Nero*, X).

Várias das solicitações realizadas nos circos e anfiteatros acabaram por degenerar em

desordens. Um exemplo foram as relacionadas com o confronto entre as facções que apoiavam diferentes atores. No decorrer de uma discussão, o ator Pílades declarou a Augusto que era conveniente para o César que o povo gastasse seu tempo falando dos artistas (Díon Cássio, *História Romana*, LIV, 17, 5). Tibério chegou a banir os chefes de facções e atores que julgou responsáveis por um homicídio ocorrido no teatro durante um confronto, não permitindo seu regresso, por mais pedidos que o povo fizessê neste sentido (Suet., *Tibério*, XXXVII). Posteriormente, Cláudio teve uma acirrada discussão com a platéia, em pleno espetáculo, pois a multidão cobrava dele o desaparecimento do ator Mnéster. O Imperador, para terminar com a confusão, teve que garantir a todos que não era o responsável pelo sucedido (D. Cass., *Hist. Rom.*, LX, 28). Nero converteu as rivalidades entre as facções teatrais em verdadeiros combates. Entretanto, como a discórdia entre o povo originou graves agitações, as medidas adotadas foram a expulsão dos histriões causadores dos tumultos e a volta da guarda ao teatro. As penalidades impostas aos responsáveis por agitações de maior repercussão podiam inclusive ser alvo de discussões no Senado. Foi o que se verificou com os incidentes desastrosos ocorridos em Fidenas e Pompéia, os quais merecem nossa atenção, mesmo não tendo acontecido dentro dos limites da cidade de Roma. No primeiro caso, um liberto fez construir um anfiteatro sobre fundações insuficientes. Devido à proximidade, uma multidão afluiu de Roma para Fidenas a fim de assistir ao evento. Durante sua realização, parte da construção aluiu, ocasionando um grande número de vítimas. O caso foi discutido no Senado, o qual determinou que somente indivíduos com mais de quatrocentos mil sestércios de renda poderiam realizar espetáculos e exilou o liberto considerado o responsável pelo desastre (TÁC., *An.*, IV, 62-63). Em Pompéia, durante um outro espetáculo, ocorreu um duro confronto entre pompeianos e nucerianos na platéia. O Imperador atribuiu o julgamento do caso ao Senado, que decidiu pela proibição, por dez anos, da realização de espetáculos na cidade de Pompéia e pelo exílio dos acusados como autores da desordem. (TÁC., *An.*, XIV, 17)

Outro tipo de distúrbio existente era o ocasionado pelo confronto entre as facções das corridas eqüestres e seus adeptos. Estas facções devem ser consideradas no início do Império como meras agremiações esportivas que defendiam seus ídolos e torciam pela vitória. Determinados imperadores se associaram diretamente a uma das facções. Calígula teria envenenado aurigas e cavalos das facções rivais aos verdes (D. Cass., *Hist. Rom.*, LIX, 14, 5). No final do período imperial, as reivindicações das facções assumem uma conotação política, passando os verdes e azuis a serem apresentados como os culpados das desordens ocorridas no circo. (Cameron, 1976, p. 190)

A parte da historiografia que costuma associar a facção verde à plebe e a azul às camadas aristocráticas deve ser revista. Juvenal, ao ouvir as intensas comemorações populares no circo, concluiu que o triunfo fora dos verdes (Juvenal, *Sát.*, XI, 197). Certamente, eles contavam com um maior número de simpatizantes entre a massa popular. Contudo, isto não impli-

cava numa dicotomia tão profunda que inviabilizasse interações entre os grupos sociais dentro de cada agremiação.

As manifestações de caráter político realizadas nos jogos oficiais encontram-se também documentadas. Foi durante um espetáculo que se deu o anúncio da morte de Oton e a aclamação de Vitélio como imperador. (TÁC., *Hist.*, II, 55)

Posteriormente, no contexto da sucessão de Cômodo, pode-se acompanhar e verificar a conotação política assumida pela platéia. Ainda no governo deste Imperador, o povo se reuniu, primeiro no teatro e depois no circo, para insultar Cleandro, Prefeito do Pretório, considerado pelo público como o responsável pela fome reinante na ocasião. Cômodo, aterrorizado com as desordens, decidiu pela decapitação de seu antigo colaborador (Herodiano, *História do Império Romano*, I, 12,5); (D. Cass., *Hist. Rom.*, LXXXII, 13). Com a morte do imperador, o povo deu seu apoio a Pertinax. Mesmo sendo ele o candidato dos pretorianos, estes não o proclamaram sem o respaldo das massas (Herod., *Hist. Imp. Rom.*, II, 2, 9). Logo Pertinax foi morto e a massa, reunida no circo, insultou Dídio Juliano que se encontrava presente e prestou homenagens a Pescênio Nigro, ausente na ocasião, chamando-o de defensor do Império (Herod., *Hist. Imp. Rom.*, II, 7, 5-6). O povo armado passou a noite e o dia seguinte reunido no circo. Lá todos apelavam para que o resto dos soldados e especialmente Nigro, viessem em seu auxílio (D. Cass., *Hist. Rom.*, LXXIV, 13, 3). Antes de deixar Roma, Septímio Severo procurou apaziguar não apenas o Senado e os soldados, mas também o povo, oferecendo espetáculos (Herod., *Hist. Imp. Rom.*, II, 14, 5). Mais tarde, este Imperador ordenou a colocação de uma estátua dourada de Pertinax no circo. (D. Cass., *Hist. Rom.*, LXXV, 4)

Já no século III, a platéia se organizou contra Macrino durante as corridas de carros realizadas nos jogos comemorativos de aniversário de seu filho Diadúmeno. A assistência no circo reclamou não possuir um verdadeiro líder ou imperador. (D. Cass., *Hist. Rom.*, LXXVIII, 20, 1-4)

É difícil verificar com precisão de que forma a população de Roma se encontrava representada nestas manifestações. Termos como *plebs*, *vulgus*, *multitudo*, *populus* e *turba*, por vezes adjetivados como *sordida plebs*, *imperita multitudo* e *credulum vulgus*, apresentam uma amplitude que não permite vislumbrar de maneira clara a composição da massa que se expressava através destas manifestações.

As evidências de que ocorresse algum tipo de manipulação do comportamento da platéia não podem ser descartadas, mas esta prática devia estar restrita a indivíduos que gozavam de relativa popularidade entre o público.

O espaço dos jogos era certamente um excepcional cenário no qual o Imperador atuava com a devida pompa – exercendo seu papel de dirigente triunfador nas guerras e promotor da paz, da fartura e dos espetáculos. Plínio, o Jovem já se questionava: “Que local será mais apropriado para receber o povo vencedor do mundo? O circo não será menos admirado que

os espetáculos que nele serão oferecidos". (Plínio, o Jovem, *Panegírico de Trajano*, LI)

Para Tibério, era conveniente ao Imperador demonstrar um gosto semelhante ao das massas, sendo classificado como um ato político o misturar-se com a multidão (TÁC., *An.*, I, 54). Alguns soberanos procuravam agradar a multidão com suas atitudes diante do público. Certa vez, Augusto teve de controlar a platéia que temia o desmoronamento do teatro no qual todos se encontravam, indo acomodar-se justamente no local que mais despertava inquietude. (Suet., *Aug.*, XLII)

Segundo Yavetz, alguns dirigentes procuravam obter o favor da população urbana. Para o imperador, não era necessário o apoio popular com o intuito eleitoral ou legislativo, mas sim como recurso contra senadores hostis ou pretorianos rebeldes (Yavetz, 1987, p.171). No século II, Adriano mostrou a necessidade de contar com o apoio da plebe, depois da execução de consulares, e Marco Aurélio viu-se em situação semelhante durante a rebelião de Avidio Cássio.

Para a platéia, não importava somente a quantidade do que era oferecido, mas também o modo pelo qual a doação se processava. A platéia não gostava de sentir-se humilhada pelas atitudes do doador. Não bastava igualmente a presença da autoridade promotora nos espetáculos oficiais. Ela devia se mostrar acessível aos pedidos que lhe eram apresentados pela multidão. Cláudio era elogiado ao se misturar com a massa durante os jogos. Ele mantinha o filho Britânico em seu colo durante os eventos lúdicos, a fim de conquistar a boa vontade do público para com ele (D. Cass., *Hist. Rom.*, LX, 13). Contudo, esta se direcionou mais para a pessoa de Domício Aenobarbo, o futuro Nero, o que foi tido como profético (TÁC. *An.*, XI, 11). Cláudio também proibiu que os administradores das províncias realizassem espetáculos em busca de prestígio pessoal (TÁC. *An.*, XII, 31). Trajano, para angariar popularidade, ordenou a construção de mais cinco mil assentos no Circo Máximo para acomodar a plebe (Plínio, o Jovem, *Pan. Traj.*, LI). Heliogábalo buscava agradar ao povo oferecendo espetáculos que se prolongavam por toda a noite. (Herod., *Hist. Imp. Rom.*, V, 6, 6)

A busca de popularidade levou alguns imperadores a passarem de espectadores e promotores a participantes que atuavam diretamente nos próprios espetáculos. Calígula tomou parte neles conduzindo carros, dançando e representando em tragédias (D. Cass., *Hist. Rom.*, LIX, 7); (Suet., *Calígula*, LIV). Nero fazia a platéia explodir em aplausos ao se apresentar em encenações teatrais e corridas no Circo Máximo (TÁC., *Nero*, XXII). Entretanto, o caso mais célebre foi o de Cômodo. Ele teria procurado assegurar sua popularidade na Cidade, atuando como gladiador e em caçadas no circo (Gagé, 1986, p. 662). Através desta atitude, ele teria alcançado seu objetivo. O anúncio de suas atuações fazia com que o público usual dos espetáculos fosse acrescido de indivíduos provenientes de toda Itália e até mesmo de outras províncias vizinhas, atraído pelo inusitado do evento. Seu entusiasmo pelos espetáculos teria provocado repulsa entre os senadores. Alguns deles conspiraram, persuadindo o jovem Quinciano a es-

perar o momento e o local oportunos para atacar Cômodo com um punhal. O lugar escolhido foi a entrada do anfiteatro, demonstrando a vulnerabilidade pessoal a qual estava exposto o imperador no decorrer dos espetáculos oficiais (Herod., *Hist. Imp Rom.*, I, 8). Diante do exposto, somente motivação de natureza bem definida, como a busca de prestígio pessoal, podia justificar tal risco.

Certas fontes utilizaram o comportamento dos imperadores face à questão dos espetáculos oficiais para elaborar análises e críticas à atuação deles como dirigentes. Para Suetônio, Augusto era generoso (Suet., *Aug.*, XLIII), enquanto Tibério mostrava-se recalcitrante diante de qualquer despesa que tivesse de ser feita, o que incluía certamente os jogos (Suet., *Tib.*, XXIV). Tácito, pelo contrário, vê Tibério não tão avesso aos gastos, pois ele não ousaria impor restrições ao povo habituado, por tanto tempo, a ser governado com brandura (Tác., *An.*, I, 54). Calígula foi acusado de ser orientado por aurigas e gladiadores (D. Cass., *Hist. Rom.*, LIX, 7). Já Heliogábalo teve seu comportamento descrito como sendo escandaloso (História Augusta – *Heliogábalo*, XXXII, 7-8). Seu relacionamento com os participantes dos jogos teria ultrapassado o espaço restrito dos circos e anfiteatros. Ele fez com que aurigas, originalmente seus companheiros nas corridas, se tornassem participantes de sua vida diária e seu governo. (*Heliog.*, XII, 1)

A colocação do Imperador em relação ao público alterou-se por diversas vezes, refletindo as atitudes diferenciadas assumidas por eles em relação à sociedade representada na platéia. Augusto observava os jogos do *pulvinar* juntamente com sua família reunida (Suet., *Aug.*, XLV). Já Calígula se posicionava na primeira fila, a mais próxima do espetáculo (D. Cass. *Hist. Rom.*, LIX, 7, 4). Nero utilizava o *cubiculum*, espécie de camarote bem elevado (Suet., *Nero*, XII). Trajano participava dos assentos públicos, de onde podia observar e ser observado pelo o povo (Plínio, o Jovem, *Pan Traj.*, LI, 4-5). Este suposto ideal de proximidade não resistiu por todo período imperial. A tradição da presença do Imperador perdurou enquanto ele residia na Cidade. Na segunda metade do século III, os soberanos passam a se suceder com grande rapidez, permanecendo boa parte do tempo em guerras nas fronteiras distantes.

A multidão que assistia às celebrações lúdicas apresentava-se especialmente dividida. Desde a Lei Roscia, as primeiras quatorze fileiras eram reservadas aos senadores. Esta disposição se perpetua e aperfeiçoa sob o Império. Nero forneceu também aos cavaleiros lugares específicos à frente dos plebeus (Tác., *An.*, XV, 32). Para a plebe, estava destinado a grande parte restante do espaço. A distribuição bem demarcada do público poderia ter facilitado a identificação mais precisa do segmento no qual se originavam ou aconteciam os distúrbios, porém as fontes não atestam exemplos práticos de que este fato tenha ocorrido.

Os senadores e cavaleiros não estavam somente colocados na platéia, mas alguns deles também participavam dos espetáculos. A atuação de seus filhos na arena tinha sido proibida em 38 a. C. (D. Cass., *Hist. Rom.*, XLVIII, 43, 3). Augusto não aderiu com rigor a tal princípio

(Suet., *Aug.*, XLIII). Tibério tentou manter a honorabilidade da aristocracia, reafirmando esta condenação por ocasião da morte de um cavaleiro durante sua participação nos jogos (D. Cass. *Hist. Rom.*, LVII, 14). Sob Calígula, filhos de aristocratas atuavam em espetáculos (D. Cass. *Hist. Rom.*, LIX, 7). No período de Vitélio ocorreu uma nova proibição contra a atuação de cavaleiros na arena. (Tác., *An.*, II, 62)

Além do fundo político, os espetáculos oficiais apresentavam um papel ritualístico e simbólico, podendo ser vistos como divertimentos agindo na criação de uma alegria coletiva que se desenvolvia na combinação variável entre regras e liberdade. Colocando em cena um sistema ordenado de símbolos, estes eventos atuavam de diversas formas como ritos de integração do indivíduo na sociedade, como práticas totalizantes e como espaço de renovação comunitária. O cerimonial dos espetáculos foi parte integrante do poder e da política, já que promovia a integração da platéia reunida circunstancialmente em um mesmo espaço. Por vezes, a Cidade comemorava a superioridade de Roma celebrando importantes vitórias militares mediante a realização dos espetáculos oficiais. Por intermédio do gênero de jogos, é possível observar, de modo privilegiado, a coletividade urbana de Roma se expressando, pois o espírito dos espetáculos estava inserido dentro do desenvolvimento social, sendo dele elemento importante. Os combates de gladiadores representaram a modalidade de evento mais característica de Roma, por não ser encontrada em qualquer outra sociedade dentro dos mesmos parâmetros.

A disciplina, a glória militar e o escravismo geraram uma “sociedade cruel” na qual a brutalidade e a violência estavam presentes a partir do trinômio guerra/ disciplina/ morte. Estes espetáculos exaltavam a coragem como requisito indispensável a todo indivíduo. Assim, nos períodos de maior tranquilidade, as tradições militares eram preservadas através da transformação da guerra em um jogo, um drama repetidamente representado diante da comunidade. (Hopkins, 1983, p. 1-30)

Não se pode menosprezar o fato de que na arena, normalmente, atuava um grande número de gladiadores reduzidos a tal condição por serem prisioneiros de guerra ou criminosos, além de indivíduos livres de baixa condição social que desempenhavam tal atividade na ausência de outra que garantisse seu sustento. Assim, os combatentes podiam ser considerados como elementos marginalizados não integrados ao corpo da sociedade. A esse tipo de indivíduos podem ser acrescidos os cristãos, vistos como elementos alheios à comunidade por terem rompido com os moldes de comportamento vigentes. (Sanchez-Salor, 1986, p. 419)

Quanto à atitude assumida pelos autores cristãos referente aos espetáculos, alguns destacam a inexistência de reprovação explícita nos textos religiosos. Segundo este gênero de argumentação, Deus seria favorável ao divertimento humano, desde que não implicasse em atos notoriamente nocivos. Desenvolvendo esta abordagem, tudo seria obra divina, até o momento em que se ofendesse ao criador (Tertuliano, *De Spectaculis*, I). Vários fatores eram apresen-

tados como responsáveis pela condenação cristã. Em primeiro lugar, existia uma intrínseca relação entre os jogos e os rituais pagãos, pois uma análise destas celebrações, levava sempre a alguma divindade não cristã. Esta ligação, os classificava como idolatria (Tert., *De Spect.*, V). Outro motivo seria o da pretensa imoralidade. Eles seriam um tipo de prazer, devendo ser proibidos (Tert., *De Spect.*, XIV). O alvo principal do conceito de imoralidade eram as representações teatrais, vistas como uma vitrine na qual se expunham todos os tipos de impudores (Tert., *De Spect.*, XVII; Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, VII, 32). A última razão seria a crueldade presente em determinados eventos. No circo reinariam “atrocidades” que incluíam matanças regulares (Tert., *De Spect.*, XVI). A crueldade dos espetáculos atingiria a sociedade atuando como uma forma de veneno, pois os espectadores que assistiam aos jogos desejariam sempre mais combates, cada vez mais “sanguinários”. (Santo Agostinho, *Confissões*, VI, 8, 13)

Certamente não se pode atribuir exclusivamente à difusão do cristianismo o declínio do número de espetáculos realizados na Cidade. Desde a época de Constantino, havia uma proibição de caráter legislativo contra os combates de gladiadores (*Código Teodosiano*, XV, 12, 1). Porém, ela não foi respeitada, fato este que ocasionou novas medidas que pretendiam regulamentar a incumbência do oferecimento dos espetáculos.

A sociedade se transformava, ocorrendo profundas alterações na estrutura política do Império. Símaco se refere a uma época de poucos jogos e elogia o magistrado que os realizou de forma modesta, mas ao menos compareceu ao evento (Símaco, *Cartas*, IX, 126). Roma já não era mais o centro das atenções do Império, sua população tinha diminuído numericamente e perdido parte significativa de sua importância. Os senadores da Itália residentes em Roma ainda se preocupavam com as antigas tradições munificentes desenvolvidas na Cidade. Já os senadores provenientes das províncias, pouco teriam a ganhar investindo altos recursos financeiros na busca de popularidade e prestígio pessoal junto à massa urbana de Roma, agora pouco significativa. Os recursos que eram utilizados na realização dos jogos oficiais passam a ser aplicados em outras formas de munificência, sejam elas públicas ou particulares. Difunde-se a propagação do ideário da caridade cristã, no qual as doações eram oferecidas a um determinado segmento e não mais ao conjunto da população pertencente à comunidade. A construção de igrejas e basílicas recebeu parcela dos investimentos anteriormente destinados aos jogos (Ward-Perkins, 1984, p. 104). Com a propagação do cristianismo, as manifestações coletivas apresentam uma natureza distinta, relacionada às modificações estruturais ocorridas. A peregrinação a locais sagrados, como túmulos de santos e igrejas onde repousavam relíquias de mártires, por exemplo, assume um papel destacado enquanto espetáculos junto à nova sociedade que estava se configurando. A preponderância da Igreja, a superação de certos valores clássicos, como o de cidadania, e o esvaziamento político e populacional de Roma têm que ser considerados como fatores no processo que determinou o término dos espetácu-

los oficiais na Cidade.

Os jogos e espetáculos acontecidos em Roma durante o Império foram práticas muito bem datadas, sendo assim celebrações particulares e específicas desta sociedade. Diante de um novo contexto histórico que se formava, eles gradativamente perderam seu sentido até desaparecerem numa formação político-social já bem distinta da sua original.

ALMEIDA, L. S. Imperial power and politics in the oficial entertainment. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 132-141, 1996/1997.

RÉSUMÉ

Les jeux et les spectacles à Rome Impériale ont été des événements importants dans la Cité. L'Empereur promoteur cherchait d'atteindre ou de consolider un plus grand prestige personnel et politique près de la population urbaine. Les sources de la période attestent que le cirque et l'amphithéâtre sont transformés en un espace, peut-être unique, pour la population s'exprimer en applaudissant ou en présentant divers modalités de revendications, y compris les politiques, aux autorités présents à les celebrations. Les alterations du contexte historique, surtout après le III^e siècle, ont exercé de l'influence sur sa promotion. Étant des manifestation caractéristiques d'une déterminé société, ils ont subi un procès graduel de diminution en fréquence numérique en culminant avec le terme de sa réalisation à Rome.

Mots-clés: Histoire romaine; Empire Romain; Spectacles officiels; Participation politique.

Referências bibliográficas

- AMMIEN MARCELIN. *Histoire*. Texte établi et traduit par Jacques Fontaine. Paris: Les Belles Lettres, 1987. 2v.
- AUGUSTIN (Saint). *La Cité de Dieu*. Traduction par L. Moreau. Paris: Garnier, s./d.
- DION CASSIUS. *Histoire Romaine*. Traduit en français avec des notes critiques par E. Gros. Paris: Firmin Didot, 1850. 2v.
- ERODIANO. *Storia dell' Impero Romano dopo Marco Aurelio*. Traduzione Fabrizio Conco. Firenze: Sansoni, 1967.
- JUVENAL. *Satyres*. Texte établi et traduction par Pierre Labriolle et François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1921.
- PLINE, le Jeune. *Panegyrique de Trajan*. Texte établi et traduit par Marcel Durry. Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- SUÉTONE. *Les Douze Césars*. Texte traduit par Maurice Rat. Paris: Garnier, s./d. 2v.
- SYMMAQUE. *Lettres*. Texte établi par Jean Pierre Callu. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- TACITE. *Annales*. Texte établi et traduit par Pierre Wuillenier. Paris: Les Belles Lettres, 1978.
- TACITE. *Histoires*. Texte établi et traduit par Henri Gsell. Paris: Les Belles Lettres, 1962. 2v.
- TERTULIAN. *De Spectaculis*. Translation by T.R. Glover. London: W. Heinemann, 1953, 2. Bibliografia Geral.
- CAMERON, A. *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*. Oxford: Clarendon, 1976.
- GAGÉ, J. La mystique Impériale et l'épreuve des jeux. Commode – Hercules In: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II – Principat – 17.2 – Religion*. Berlin: Walter de Gruyter, 1986, p. 662-683.
- HOPKINS, K. Murderous Games In: *Death and Renewal*. Cambridge, University Press, 1983, p. 1-30.
- SANCHEZ-SALOR, E. *Polémica Entre Cristianos y Paganos*. Madrid: Akal, 1986.
- WARD-PERKINS, B. *From Classical Antiquity to Middle Ages. Urban Public Building in Northern and Central Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- YAVETZ, Z. *Plebs and Princeps*. Oxford: Oxford University Press, 1969.



OUTROS TEMAS SOBRE A
ANTIGÜIDADE CLÁSSICA

A *ARETÉ* HERÓICA E A GUERRA DE TRÓIA: O MELHOR DOS AQUEUS (AQUILES, ÁJAX E ODISSEU)

FRANCISCO MURARI PIRES

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

RESUMO

Este artigo propõe uma reconsideração da (in)justiça concernente à atribuição das Armas de Aquiles a Odisseu como *o melhor dos aqueus*, através da apreciação do conceito homérico de *areté*.

Palavras-chave: Areté; Homero; Ajax; Aquiles; Odisseu.

No célebre Catálogo das Naus, o aedo, Homero conclama a Musa para que lhe declare quem, dentre os chefes aqueus combatentes em Tróia, era o melhor. A Deusa então distingue dois heróis, contemplados por tal fama: Aquiles e, depois de Aquiles, Ajax. Todavia, no episódio do Juízo das Armas de Aquiles, a serem concedidas como prêmio justamente ao melhor dos aqueus, o herói agraciado é Odisseu, e não Ajax.

Kirk (1985, p. 241) em seus comentários ao texto da *Iliada*, não só não esclarece sua solução, como complica ainda mais a intriga assim equacionada, pois, quando Homero destaca Ajax como o melhor dos aqueus depois de Aquiles, o crítico moderno, interpelando o poeta, ou quiçá a Deusa mesmo, interroga: por que não Diomedes?

Gregory Nagy (1986, p. 26-41) vislumbrou uma solução, ao que me parece, inversa, em seu alcance, à de Kirk. Em sua obra *The Best of the Achaeans* sustenta a tese de que Aquiles é o melhor dos aqueus na tradição épica corporificada para nós pela *Iliada*, e Odisseu o é pela tradição da *Odisséia*. Já Ajax, integrado à tradição da *Iliada*, é apreciado como o segundo melhor dos aqueus. Solução hermenêutica no mínimo tautológica, pois informa como resposta o que são os dados mesmos postos pela pergunta.

E assim permanecemos com a questão inaugural que intrigava os antigos.

Retornemos, então, às tramas narrativas dos textos mesmos.

A INÍQUA SENTENÇA

Os eólios, estabelecidos na Tróade em tempos posteriores à ruína da cidadela heróica, contavam a seguinte história, registrada por Pausânias (*Descrição da Grécia*, I.35.4): quando Odisseu, regressando da Guerra Troiana, naufragou ao largo daquelas paragens, as armas de Aquiles, por ele ganhas no célebre episódio do Juízo, levadas pelas águas do mar, foram dar na praia, arrastadas até junto à tumba de Ajax. A anedota compõe assim uma memória histórica daquele episódio mítico por velada denúncia contra a injustiça cometida pelos gregos. Mas, tanto mais comprometedora, porquanto advertia que fora apenas graças à intervenção corretora da natureza, a desfazer aquele imperdoável erro humano, que a justiça triunfara.

Platão, em um de seus diálogos (*A Apologia de Sócrates*, 41b), condensou similar memorização histórica em breve alusão ao mito de Ajax. Dentre outros dos argumentos com que Sócrates se declara disposto a acolher sua passagem para o Hades, ele lembra o ensejo de, nessa nova morada, não só usufruir a companhia de Orfeu, Museu, Hesíodo e Homero, se for verdade que tal seja possível, como ainda deparar-se com mais outros entretenimentos maravilhosos, estes mais estreitamente afeitos à própria história de seu destino: quando viesse ele a encontrar Palamedes, Ajax Telamônio e outros antigos igualmente mortos por sentença iníqua, poderia então comparar seus próprios sofrimentos com os deles.

Píndaro firmou também em seus epinícios denúncias, a acusar a perversidade daquele juízo por que se encerrara o *funesto conflito* entre os dois heróis. Por essa decisão ajuizante, os antigos, celebrados pelos mitos, haviam preterido *a valorosa honra guerreira do mais forte e bravo*, Ajax, nobre coração, primor de esforços bélicos, pela *astúcia pérfida* de Odisseu, antes exímio nas artes da *fala adulatora, companheira do discurso insidioso, obradora de ardis, peste malfetora*. Pois, os dânaos, por um voto secreto, favoreceram Odisseu, e Ajax, privado da *armadura dourada, deparou-se com a morte*. As razões, entretanto paradoxais, da fama glorificante de um herói, Odisseu, por ato assim tão danoso e iníquo que, justamente finalizando a recompensa do mérito acabava antes por obliterar a virtude agraciando o vício, adverte o poeta, haveria que percebê-las tanto, por um lado, na malignidade mesma de cada indivíduo humano – *pois, a inveja cola no mérito, ela não conflita com a mediocridade* –, inveja individual ainda agravada por outra viciosidade, agora no âmbito da composição coletiva do agir humano – *a cegueira passional das massas que as faz perderem a verdade* –, quanto, por outro lado, responsabilizar também a potência própria da arte poética – *pois a voz de belos poemas ressoa sempre, ela é imortal* –, e assim o *renome de Odisseu ultrapassou seus feitos, graças ao encanto de Homero, pois os mitos e a poesia de sublime vôo deram-lhe não sei qual prestígio*. (Píndaro, VII *Neméia*, 20-31; VIII *Neméia*, 19-37; IV *Ístmica*, 51-69)

Também Sófocles (*Ajax*, 1.135-7), na composição de sua tragédia sobre o herói sala-

mínio, retratou situações que memorizam suspeitas sobre a melhor lisura do julgamento e sua tortuosa sentença favorável a Odisseu. Assim, na cena em que Teucro alterca com os Atridas, enfrentando suas ordens, que lhe interditavam o sepultamento do irmão, o herói arqueiro chega mesmo a acusar manobras furtivas de Menelau a desencaminhar a votação ajuizante, assim fraudando seu justo resultado. O próprio Ajax, na mesma tragédia (*Ajax*, 445-6), similarmente denuncia, senão a ilegalidade fraudulenta dos procedimentos tribunícios, certamente o opróbrio moral de seu injusto veredito, porque este desonrava, antes do que recompensava, o mérito da excelência heróica superior. Amargamente vitupera ele contra a ingratidão dos comandantes da expedição troiana, os dois Atridas, insultando-os por chefes *rapaces de armas*, eles que, ao concederem *em prol de um velhaco* aquelas armas, dele por direito guerreiro, as haviam *usurpado, desdenbando seus triunfos*.

E, todavia, há, nessas várias instâncias de memorização histórica estigmatizadoras da injustiça do Juízo das Armas porque se vitimara a honra heróica de Ajax, uma intriga que perpassa e compromete o melhor alcance hermenêutico de suas apreciações. Esse sentido, por que todas elas consagram a lembrança do episódio mítico, cristaliza na memória histórica a redutora parcialidade de um olhar indignado contra aquele ajuizamento, justamente porque esse olhar discerne valores e preceitos por diversas formas em consonância com a atualidade das tramas mesmas dos próprios intuitos e significações particulares que ensejam cada uma dessas singulares obras.

Tal parcialidade de olhar é por demais evidente nas apreciações compostas pela tragédia sofocliana. Em seu texto elas conformam, através dos termos virulentos da revolta furiosa de Ajax, uma ótica acusatória certamente contaminada pelos desaforos mais estritamente pessoais de avaliação do fato, enviezada pelos ódios rancorosos de um sujeito que se sente supostamente vítima de alegada injustiça. Ótica que se reitera pela corroboração de sentimentos ajuizantes parciais de outros sujeitos, afins do herói. Assim Teucro, que justamente recorreu a similares diatribes desqualificadoras de uma tal injustiça como réplica argumentativa em meio à discussão querelenta com que se contrapôs à ordem dos Atridas, argüindo então de modo a invalidar o princípio de obediência ao comando político proclamado por Menelau. Pelos (des) entendimentos de Ajax e de Teucro, só se alcança uma compreensão do fato judicante em se vituperando contra as mazelas vergonhosas do exercício da autoridade instituída que o fundamenta e sela.

Já naquelas outras instâncias de memorização da injustiça perpetrada pelo Juízo das Armas, parcialidades análogas, conformes aos intuitos de significação próprios de suas respectivas obras, envolvem a preferência desse singular sentido porque elas lembram o acontecimento mítico, de maneira a exaltar o modo da heroicidade que distinguiu nobremente Ajax daqueles logros mais vis personificados por Odisseu. Em Píndaro, além das proposições de princípio mais gerais que orientam seu pensamento poético, observe-se que dois daqueles

poemas, a VII e a VIII Neméias, celebram nobres de Egina, o primeiro Sógenes, vencedor do pentatlo, o segundo, Dinis, vencedor do estádio. Então, glorificação do vitorioso, atleta e cidade, nos Jogos, bem feliz na eleição alusiva de seus mitos modelares; a justamente exaltarem herói Eácida.¹ Já na notícia guardada por Pausânias, a melhor fama heróica de Ajax projeta também os reflexos de sua glória pelo país e cidadãos eólios que piedosamente acolhem e preservam seu túmulo. Por sua vez, a Apologia de Platão, nas malhas da ironia socrática com que se relembram as iniquidades das sentenças de morte denunciadas no âmbito de antiquíssimas histórias míticas, prendem-se também outros malfeitores de histórias bem mais recentes, pretensos juízes a vitimarem, agora com seus votos judicantes, a pessoa do filósofo.

Assim, obras de memorização histórica sedimentadoras de um sentido parcial de avaliação do fato mítico, a entendê-lo consoante às tramas subjetivas de seus individuais ensejos e intuits de memorização mesma. Mas, também, assim igualmente instâncias de desentendimento do fato mítico, porque sua parcialidade oblitera possíveis sentidos objetivos por ele realizados.

Todavia, a questão ainda se complica porque, se as instâncias de memorização textual que sedimentam a acusação da iniquidade do veredito comprometem assim, pela parcialidade eletiva do envezamento de seus olhares, a mais plena apreciação do sentido consumado pelo episódio do Juízo das Armas, nem por isso se afasta ainda uma validade consistente de sua denúncia. Pois, mesmo que os gregos, quer os chefes Atridas, quer a massa votante, não tivessem então descaído sua decisão por qualquer falcatrua menos digna, haviam errado ainda injustamente: afinal não era sim Ajax, dentre os heróis combatentes em Tróia, fora Aquiles, o melhor dos aqueus?

Nas representações dispostas pelas narrativas míticas, por inúmeras vezes a memória helênica fixou essa apreciação em cenas com que o poeta glorificava Ajax com tal apanágio honorífico. Assim, nos episódios da *Ilíada*, em meio aos acirrados combates no plano de Tróia, tanto companheiros quanto adversários reconheceram e proclamaram Ajax o melhor dos aqueus. Afirmou-o, dentre os gregos, Idomeneu (*Ilíada*, XIII.321-5), e, dentre os troianos, seu maior adversário, Heitor, que com ele medira forças em duelo memorável (*Ilíada*, VII.289). E ainda também assim o exaltou a voz do próprio Odisseu, em cenas tramadas agora ou pela *Odisséia* homérica (*Odisséia*, XI.550), por ocasião da descida do herói ao Hades no monólogo com que interpelou a sombra do Telamônio, ou pelo *Ajax* sofocliano (*Ajax*, 1340-1), por ocasião do debate acerca das honras do sepultamento do herói suicida.

Declarações de Odisseu a louvar Ajax como *o melhor dos aqueus*, tanto mais intrigantes quanto formuladas justamente por quem fora, entretanto, em ocasião anterior, no Juízo das Armas, seu rival e ferrenho adversário, a disputar então com Ajax, e a lhe arrebatando o apa-

¹ Confirmam-se em Heródoto (*Histórias*, VIII.64 e 121), as tradições com que os gregos assinalavam o prestígio heróico de suas vitórias nas Guerras Medas, fazendo figurar nelas a presença do concurso de seus heróis Eácidas.

nágio de ser honrado justamente por tal distinção mesma com que ganhara a posse das armas de Aquiles. Intriga que os críticos modernos² logo equacionam como prova cabal da injustiça daquele julgamento, pois quem fora favorecido por seu veredito, agora todavia asseverava que o melhor mesmo era o outro, seu adversário entretanto preterido. Portanto, clamoroso erro judicante!

Ilações hermenêuticas da crítica moderna, a meu ver, entretanto, equivocadas ao assim especularem que as proclamações de Odisseu, nos ensejos daquelas duas ocasiões, asseverem o reconhecimento da injustiça do Juízo das Armas, como se estivesse ele então admitindo que quem, por mérito de excelência superior, deveria mesmo ter sido contemplado com aquele prêmio honorífico fosse não ele, mas sim Ajax. É que as proclamações de Odisseu a louvar Ajax como *o melhor dos aqueus* atualizam-se em tempos e realidades precisas, em ocasiões outras que circunstanciam questões outras que não são propriamente aquelas concernentes aos méritos heróicos enquanto critério de atribuição das armas de Aquiles como prêmio ao melhor dos aqueus. O tempo e realidade de apreciação desta questão por avaliação judicante está já encerrado, finalizado. Aquelas proclamações de Odisseu não têm alcance retroativo a negar o fato consumado, elas não implicam questionamento de sua injustiça por veredito equivocado de aferição de excelências heróicas. Quer-me parecer que a disjunção de tempos e realidades conformadas pelas narrativas míticas não comportem razões para uma tal inferência de (con)fusão hermenêutica. Lá, no tempo e realidade do Juízo das Armas, em que a questão se atualiza propriamente, a ação de Odisseu é totalmente outra que a suposta pelas conjecturas da crítica moderna: Odisseu tanto mais entende ser ele *o melhor dos aqueus* a merecer aquele prêmio, quanto justamente assim o proclama postulando seus reclamos naquela disputa com e contra Ajax. Não nos consta que então tivesse argüido a justiça de sua concessão a favor desse seu adversário!

Mas, há ainda outro registro da memória poética que mais taxativamente proclama a excelência maior de Ajax na Guerra Troiana, pois singularmente a representou como fato mesmo dessa realidade mítica, assim formulada em nome da voz narrativa do próprio aedo, Homero, que no Catálogo das Naus externou expressamente tal juízo, declarando que, *depois de Aquiles, o melhor dos aqueus era Ajax Telamônio*. (*Iliada*, II.768-9)³

Então, já em Homero, obra de memorização a associar as figuras heróicas de Ajax e Aquiles, assim as apresentando como marcos supremos de realização de excelência, de *areté* guerreira, no cerco à cidadela troiana. Projeção paralela de valorações heróicas que a tradição mitográfica pós-homérica conformou em genealogia, aparentando os dois heróis: de Éaco, filho de Zeus, por Endeis, nasceram Peleu e Télamon, e destes, Aquiles e Ajax.⁴

² Confirmam-se as indicações dadas por Winnington-Ingram, 1958, p. 58, n. 4; também Fisher (1992, p. 312, n. 92) e Meier (1991, p. 219).

³ Confirmam-se também: *Iliada*, XVII.279-80 e *Odisséia*, XXIV.17-18. Também Alceu ecoou essa formulação: *Da raça do rei Cronida, Ajax, o melhor após Aquiles*.

Se então, fora Aquiles, Ajax era mesmo o melhor dos aqueus, por que no Juízo das Armas concederam os gregos tal título honorífico a Odisseu, e não ao Telamônio? Que razões objetivas fundantes da concepção heróica de excelência, *areté*, poderiam estar assim consagradas pela memória desse episódio? Ou, no vazio dessa falta de objetividade, apenas se pode ter do acontecimento o desentendimento com que aqueles olhares subjetivos o denunciaram como iníqua injustiça, negação de tais princípios fundantes da honra heróica, a estigmatizar para sempre o opróbrio do terrível erro helênico em sua decisão favorável a Odisseu?

Retomemos, pois, do princípio, recompondo o que nos restou das memórias narrativas com que os helenos contaram os episódios constituintes desse fato mítico.

OS JOGOS E AS ARMAS

A memória homérica desse acontecimento (*Odisséia*, XXIV. p. 85-97) guardou dele apenas breve notícia, rapidamente sumariada pela alma de Agamêmnon ao encontrar a de Aquiles lá no Hades. A encerrar as honras fúnebres celebrantes do magnífico herói, sua mãe, Tétis, proclamara a abertura dos jogos, depondo no meio da arena esplêndidos prêmios. Jogos e prêmios inigualáveis, consoantes à excelência máxima do herói então glorificado, por demais caro aos deuses. Nesse seu relato, o Atrida disse somente do excepcional maravilhamento de quem assistira àqueles jogos.

Já o mitógrafo posterior, Apolodoro (*Epítome*, V.5-6), registrando-os pela crônica descarnada de uma esquemática narrativa episódica, fixou a lembrança de alguns vencedores: Eumelo na corrida de carros, Diomedes no estádio, Ajax no arremesso do disco e Teucro no disparo do arco.

Então, por fim, o prêmio maior: as armas do próprio Aquiles, de confecção divina, obra primorosa do deus ferreiro, Hefesto. Qual prova melhor decidiria o mérito atribuidor de sua posse? Pelos contornos da memorização mítica desse episódio, confunde-se uma duplicidade de razões. Por um lado, por serem as armas de Aquiles, portavam em si a marca dessa sua origem excepcional a distingui-las como herança de uma singular identidade heróica: certamente deveriam caber, pois, ao *melhor dos aqueus*. E, por outro lado, implicavam-se na decisão de sua concessão razões de direitos guerreiros, devendo justamente ficar com sua posse o herói que as tomara em combate. Então, qual dos aqueus assim as salvara de cair em mãos inimigas? Quem, em meio à ferrenha luta travada junto às Portas Céias, resgatara o cadáver de Aquiles, impedindo que os troianos o despojassem de suas armas e ainda o aviltassem por múltiplos outros atos desonrosos?

⁴ Apolodoro, *Biblioteca*, III.12. Confirmam-se as indicações e comentários de Frazer ao texto de Apolodoro (p. 57), bem como as considerações de Fleischer no *Léxico de Roscher* (s.v. Ajax).

Dois estupendos heróis pleitearam os devidos reclamos por essa honra: Ajax e Odisseu. Mas a qual dos dois, então, melhor cabia o mérito de um tal feito? Quem especialmente defendera o corpo de Aquiles, resgatando-o da confusão dos combates?

A memória homérica desse resgate (*Odisséia*, XXIV. 36-45) é, de novo, um tanto indefinida em seus informes, compondo apenas alusões. Em uma delas, a alma de Agamêmnon, em relato à de Aquiles no Hades, lembra somente o lutuoso combate ao redor do cadáver, a consumir miríades de heróis de ambos os lados, e a preencher todo o dia, interminável em sua indecisão, até que Zeus o liquidou desencadeando tempestade inviabilizadora de lutas. Assim o herói diz do êxito vitorioso da defesa aquéia do corpo, então transportado para as naus, longe da peleja, a já reclamar honras fúnebres. Quem, pois, pela memorização do olhar do chefe Atrida, salvou o cadáver de Aquiles? Apenas um *nós*, a comunidade dos companheiros aqueus, é assim referida pelas revelações de Agamêmnon. Contornos de memorização do acontecimento que, dissolvendo no cometimento comunal de todos quaisquer lembranças que destaquem feitos heróicos individuais, bem condizem com uma ótica própria do comando guerreiro, sobre o qual recaem tanto as loas pelos êxitos da expedição, quanto as censuras pelo fracasso.

Uma outra indicação homérica (*Odisséia*, V. 299-312) conforma-se pelas aflitivas lembranças de Odisseu. O herói vagava em sua jangada por dezoito dias, à vista já das montanhas feácias, quando a perseguição do deus irado, Posídon, o alcançou novamente, desdobrando-lhe outro padecimento: a divindade marinha agitou contra o navegante solitário medonha tempestade, de turbulência caótica, composta por todas as espécies de ventos. Então, consciência heróica de um terrível perigo, receando antever o anúncio cósmico de sua morte inglória, à mente de Odisseu vêm agora a lembrança de outro episódio igualmente assim ameaçador: lá em Tróia, *quando inumeráveis troianos disparavam-lhe êneas lanças ao redor do Pelida morto*. Alusão que, por certo, apenas memoriza a participação de Odisseu no episódio, não comportando senão inferências elípticas quanto a tudo o mais.

Dois poemas cíclicos especialmente narraram o acontecimento. Segundo a *Etiópida*, conforme o resumo registrado por Proclo, é Ajax quem se apodera do cadáver subtraindo-o aos inimigos, e o transporta para as naus. Odisseu cobre sua retirada, rechaçando os troianos.⁵ Assim também o afirmava a *Pequena Ilíada*, pelo que se depreende do escoliasta que a mencionou a glosar uma passagem dos *Cavaleiros* de Aristófanes. E tradição narrativa similarmente fixada pelo relato do mitógrafo tardio, Apolodoro (*Epítome*, V.3-4), que diz ter Ajax, após matar Glauco, despojado o cadáver de Aquiles de suas armas, logo as mandando para as naus; já o corpo mesmo, retirou-o da pugna em meio à saraivada de dardos com que o agrediam os troianos. A seu lado, Odisseu os combatia.

⁵ Um papiro (Oxirrincos, 2510), em estado bem fragmentário, talvez referente à *Etiópida*, sugere, porém não cabalmente, uma inversão no retrato das ações heróicas de Ajax e Odisseu: este teria carregado o cadáver aos ombros, enquanto aquele defendia sua retirada. (*Fragmentos de Épica Griega Arcaica*, p. 147)

Então, pela abordagem da razão desse feito guerreiro, prova insolúvel, travada pelo impasse de uma indecisão, pois tanto Odisseu quanto Ajax assim salvaram o cadáver de Aquiles com suas armas.

Ora, como Ajax e Odisseu dissentissem então a disputar o primado acerca de suas respectivas excelências, a sapiência experiente de Nestor vislumbrou a via de saída do impasse. No conselho dos helenos propôs que se enviasse dentre eles escutas a surpreenderem, sob as muralhas de Tróia, que juízos trocavam os inimigos a respeito da bravura daqueles dois heróis (*Pequena Ilíada*, escólio a Aristófanes, *Cavaleiros*, 1.056). Assim o ancião discernia o modo de alcançar uma decisão imparcial, não distorcida pelas preferências dos vínculos pessoais subjetivos dos ajuizantes helênicos.

E os escutas ouviram uma discussão entre algumas jovens troianas que justamente desdobrava aquele debate. Uma delas discorria a favor de Ajax, *bem superior* a Odisseu, argumentando que fora aquele herói quem *tomara o corpo do Pelida e o retirara* da pugna, o que Odisseu, pelo contrário, não se dispusera a fazer. Mas a outra troiana, *por premeditação de Atena*, não se deixou convencer, antes replicou-lhe que ela estava a proferir coisas absurdas e enganosas. Que impropriedades então falseavam aquele arrazoado da primeira troiana esclarecem-se por dois versos aristofânicos dos *Cavaleiros* (1.056-7), os quais foram justamente glosados pelo escoliasta que os referiu à disputa entre Ajax e Odisseu, outrora narrada na *Pequena Ilíada*, e, portanto, supostamente atribuíveis à réplica da segunda troiana:

*mesmo uma mulher levaria a carga, se um homem lha depusesse;
mas não combateria, pois desabaria se combatesse.*

Assim, na comédia aristofânica, o salsicheiro, na disputa de pronunciamentos oraculares travada com o paflagônio pela obtenção do favorecimento, enquanto seu intendente, de Demos, desqualificava aos olhos deste qualquer mérito daquele, Cléon, que se pavoneava por ter trazido para Atenas aquela carga de prisioneiros, os lacedemônios sitiados em Esfactéria: feito de tanta coragem quanto a de uma mulher, afeita apenas a encargos servis, ente inútil nas lides guerreiras próprias de homens, pois quem de fato conquistara aquela vitória no campo de batalha fora Demóstenes, o comandante que chefiava os atenienses. E assim também teria argumentado a segunda troiana, a menosprezar as mesmas mazelas femininas do esforço de Ajax diante da viril virtude guerreira de Odisseu ao salvar o corpo de Aquiles.

Outra história (*Odisséia*, XI.547), similar a essa, também aludia à intervenção do parecer dos troianos encaminhando decisão favorável a Odisseu. Ao narrar o encontro deste herói com a sombra de Ajax no Hades, Homero menciona a vitória do primeiro no Juízo das Armas de Aquiles, postas à disputa entre os aqueus como prêmio pela mãe venerável, Tétis. E afirma que assim o *ajuizaram os filhos dos troianos e Palas Atena*. Ao que o escoliasta aduzia a história explicativa. Fora Agamêmnon quem, para se livrar dos dissabores suscitados por aquele

espinhoso julgamento, remetera a decisão a um tribunal especialmente composto por prisioneiros troianos, deles inquirindo qual daqueles dois heróis causara mais danos aos inimigos. E estes apontaram Odisseu.

Assim, ajuizando a efetividade ruínosa da obra guerreira contra Tróia, decidiu-se pela eleição de Odisseu a disputa heróica pela posse das armas de Aquiles. Firmava-se agora que Odisseu era assim *o melhor dos aqueus*.

ARETÉ

Mas o que, no plano das representações e conceituações míticas do modo heróico de existência humana, se entende pela qualificação de *ser o melhor*?

Entre a existência humana e o ser divino, o estatuto da condição heróica situa um modo ambíguo de ser, tão bem divino quão humano: humano porque estigmatizado pelo fato da mortalidade, e divino porque distinguido especialmente por honras privilegiadoras de grandeza excepcional. Heróis são os *áristoi*, categoria diferenciada de guerreiros avançados, os *prómakhoi*, que combatem à dianteira, assim distinguidos e mesmo dissociados da massa dos meros combatentes anônimos, que compõem exército apenas pela realidade coletiva do número. Qualificações de *melhor* e *primeiro* definem a excepcionalidade da excelência, da *areté*, de sua dignidade guerreira.

E o poeta, Homero, diz a *areté* distinguidora de cada nome heróico, identificando dupla instância de determinação, por um lado circunstancial, por outro atributiva. *Ser o melhor* supõe a circunstância de uma dada e certa comunidade, um círculo demarcado de associação humana em que um indivíduo, bem nomeado, se distingue como o melhor de todos eles. E *ser o melhor* supõe também a especificação de um dado e certo atributo ou qualidade por cuja prática aquele indivíduo singular se distingue e prova ser superior. Assim, no país dos lícios, não havia melhor arqueiro do que Pândaro (*Ilíada*, V.171-3). Em sua comunidade, Mérope mais do que ninguém conhecia a arte profética (*Ilíada*, II.831-2). Já na sua, era Euridamante quem primava no domínio de tal competência de hermenêutica onírica (*Ilíada*, V.149). Como caçador, em sua terra, Escamândrio a todos superava, perito mateiro (*Ilíada*, V.49-54). Por artífice, o melhor de todos era Férecló (*Ilíada*, V.60). Como coureiro, o mais exímio era Tíquio, quem justamente confeccionou o escudo-torre de Ajax (*Ilíada*, VII.220-1). Na comunidade dos feácios, excelente aedo era Demódoco, e já em Ítaca, Fêmio, que como ninguém conhecia os cantos das gestas de heróis.

Similarmente se concebem as precípuas excelências que distinguem individualmente cada herói congregado por essa singular comunidade dos guerreiros helênicos expedicionários contra Tróia. Por prudência sapiente de conselhos e deliberações, bem condizente com

veneranda velhice, excelem os préstimos de Nestor (*Odisséia*, III.243-5; *Ilíada*, I.247-9). Por arte de arremeso do dardo, contavam os gregos com a perícia de Ajax Oileu, primoroso lancheiro, e ainda velocista formidável. Destreza no manejo do arco destacava a figura de Têucro, sem que acarretasse prejuízo de valor guerreiro para o combate de perto (*Ilíada*, XIII.313-4). Em dignidade régia, rei maior em poderio, firmava Agamêmnon sua *areté* (*Ilíada*, I.277-281). Na ciência da disposição e arranjo dos carros de guerra ordenados em formação de combate, sobressaía-se o ateniense Menesteu, com quem só Nestor rivalizava (*Ilíada*, II.553-555). Por manhas e recursos astuciosos, Odisseu não tinha igual (*Ilíada*, III.200-202; *Odisséia*, XIII.291-301). E guerreiro maior, por força, bravura, coragem, velocidade e demais qualidades de virilidade bélica, Aquiles.

Mas também Ajax Telamônio lá estava, nos plainos troianos, enquanto guerreiro campeão. Então, que âmbito mais precípuo de realização de heroicidade bélica especialmente assinala a *areté* de Ajax?

A TORRE

Do alto dos muros de Tróia, Príamo interroga Helena acerca da identidade dos campeões aqueus. Bem reparara num deles, de nobre porte, cuja figura enorme se destacava proeminente entre todos os argivos, tanto pela altura quanto pelos largos ombros. Esse, respondeu a heroína, é Ajax, um colosso, baluarte dos aqueus. (*Ilíada*, III.226-9)

Figura gigantesca excepcional, Ajax tem consoante armamento distintivo: o escudo. Terrível arma de defesa, robusta, densa por sete camadas de couro taurino revestidas por oitava brônzea faiscante, obra monumental de labor primoroso confeccionada por exímio artesão coureiro – Tíquio –, que resiste incólume, apenas reboando, ao portentoso tiro de ingente pedra negra desferido por Heitor (*Ilíada*, VII.219-24; 263-7). Sua forma é especialmente singular: semelha a uma torre, ou bastião de uma muralha (*Ilíada*, VII.219). Sob sua proteção se refugia Teucro, hábil arqueiro, quando em combate se associa ao irmão: espiona os adversários aproveitando os deslocamentos com que o move Ajax, e rápido alveja um, logo se recolhendo àquele abrigo como criança que afunda no regaço materno.⁶ Arma rara, inusitada, relíquia da memória poética.⁷

⁶ *Ilíada*, VIII.266-72. Prudente modo de combate de um arqueiro, pois quando Teucro, animado pelo rol de adversários assim mortalmente feridos, delongou-se fora da proteção do escudo, falhando já por duas vezes em alvejar cobiçado inimigo, Heitor mesmo, e insistiu em um terceiro disparo, o adversário acertou-o primeiro com portentosa pedrada, baqueando-o por terra desarmado. Então, presa inerte do *cão raivoso*, ainda o salvou o irmão, resguardando-o pela proteção de seu escudo brandido ao redor. (*Ilíada*, XI.330-1)

⁷ O escudo-torre, retangular alongado a cobrir as pernas também joelho abaixo, é apenas atestado arqueologicamente por representações figuradas datáveis do século XVI a.C. (Courbin, *Problèmes de la Guerre*, p. 95)

Pelo escudo bem se distingue e identifica Ajax.⁸ Então, *pyrgos* – torre, bastião – denomina tanto o escudo, quanto o guerreiro que o porta.⁹ Assim, pois, Homero diz do armamento e da idiosincrasia de Ajax.

Firmeza de manutenção de posicionamento e solidez de resistência guerreira que defronta e barra, inabalável, tenaz, jamais cediço ou fatigado, os avanços inimigos. Quando Idomeneu pondera junto a Meríones o ponto onde deveriam ambos adentrar o combate, que mais necessitado fosse de defesa face à furiosa arremetida troiana contra as naus aqueias, logo descarta aquele em que depara Ajax. O rei cretense aprecia então a excelência guerreira que o distingue. (*Ilíada*, XIII.321-5)

*o grande Ajax Telamônio não recuaria diante de um homem
que mortal fosse, que o fruto de Deméter comesse,
e que pelo bronze ou por enormes pedras vulnerável fosse.
Nem mesmo a Aquiles rompedor cederia
no corpo-a-corpo; mas este, pela corrida, jamais teria rival.*

Não há poder guerreiro, desde que humano, que mova Ajax a ceder sua defesa: não o conseguiria nem mesmo o maior herói, excelência suprema de potência guerreira ofensiva, a abalar e fazer recuar defesas inimigas, Aquiles. Recuo de Ajax, a retroceder sua defesa guerreira, só é admissível se concebido através de expressa decisão divina.

E é assim que Zeus o detém, infunde-lhe temor, e o obriga à retirada dando realização ao avanço troiano que acossa os aqueus junto às naus. Então Ajax retrocede, escudo lançado às costas, mas só bem vagarosamente, compassando volteios de furor apavorante com que contém seus perseguidores. Acata o retrocesso imperioso e, todavia, não é a saraivada de golpes com que o atingem que o força, a eles obstinadamente indiferente. Pelo contrário, é ele quem comanda os movimentos, que determina quando e quanto permite de avanço inimigo. Eis como, retrata Homero (*Ilíada*, XIII.569), Ajax recuava e, assim o fazendo, justamente *a todos impedia de se encaminharem para as céleres naus*. Ambígua concepção poética do retrocesso de um baluarte guerreiro que jamais, mesmo então, quando recua, perde sua precípua potência de barragem.

Ajax, pois, bem compõe paralelo heróico com Aquiles, marcando realizações extremas de excelência de potência guerreira no cerco de Tróia. Assim o figurou o aedo (*Ilíada*, VIII.224-6), ao expor qual era a disposição das tendas dos heróis que alinhavam o acampamento aqueu: diz que eles ambos, *em sua coragem confiantes e na força de seus braços, puxa-*

⁸ Cebríones, combatendo como cocheiro ao lado de Heitor, adverte-o da carga furiosa do avanço aqueu, logo apontando o guerreiro assassino que o comanda: *é Ajax Telamônio, bem o reconheço, pois largo em torno dos ombros tem o escudo*. (*Ilíada*, XI.526-7)

⁹ Odisseu precisamente assim qualifica a figura de Ajax: ele é a torre dos aqueus. (*Odisseia*, XI.556)

ram suas naus para os extremos. Postando-se como baluartes terminais da formação aquéia, cada um por si mesmo defendendo aquelas posições singularmente diferenciadas por destacado perigo guerreiro, os dois heróis proclamavam a primazia de suas excelências em afirmando a autonomia da bravura precípua com que as fundam. Mas, simetria especular de excelência guerreira suprema por distintos princípios de eficácia beligerante: com Aquiles, furor de agressão ofensiva, com Ájax, baluarte de resistência defensiva. Suas armas distintivas simbolicamente os assinalam: a lança para Aquiles, o escudo para Ájax. (Méautis, 1957, p. 14-15)

A EXPEDIÇÃO TROIANA

Então, a plêiade de heróis que compõe o corpo expedicionário grego a Tróia configura mosaico completo de diversos recursos de competências beligerantes, todos configurados ao nível de excelência heróica, cuja composição e soma é devidamente requerida e apropriada para o melhor êxito da campanha bélica. Cada *areté* assim reclamada destaca no empreendimento beligerante conjunto a presença e efetividade de uma precípua figura heróica, bem nomeada por consoante fama. Cada e todo herói, participante do esforço bélico contra Tróia, afirma justa excelência como condição de sua presença e, pois, como princípio guerreiro do êxito aqueu e causa da ruína de Tróia.

Plêiade de heróis, diz o mito, desde o princípio destinada para a guerra troiana, pois originariamente congregada como rol de pretendentes a disputarem a mão de Helena, tendo juramentado a obrigação de seu singular empenho guerreiro na defesa da união conjugal então consumada. Todos os heróis, menos um, Aquiles, naquela ocasião, diz o mito, ainda muito jovem para postular reclamos nupciais. Mas, assim que os aqueus decidiram mover guerra contra Tróia, Calcas, sábio profeta, bem os advertiu: que fossem em busca também de Aquiles, pois, sem seu concurso guerreiro, a fortaleza jamais seria tomada. (Apolodoro, *Biblioteca*, III.10; Hesíodo, *Catálogos* 68)

Então, assim completos, congregaram-se os heróis aqueus pelo empreendimento guerreiro contra Tróia.

A chefiar inúmeras incursões fulminantes, Aquiles arrasa o país troiano, saqueia e pilha por todos os lados, multiplicando-se os nomes das cidades vencidas em terra e por mar, e acumulando-se os bens e valores tomados como despojos. O próprio herói, na cena da embaixada em que argumenta denunciando a ingratidão de Agamêmnon no comando régio da expedição, realça o alcance devastador de sua potência guerreira (*Iliada*, IX.328-9):

*Doze cidades dos homens com minbas naus devastei,
e por terra afirmo que foram onze, na fértil Tróade.*

De muitas incursões memorizou-se apenas o nome da cidade arruinada, cujo registro meramente acrescia marcas à fama de Aquiles, eversor de cidades. Assim Lesbos, Focéia, Cólofon, Esmirna, Clazômenas, Cime, Egíalo, Tenos, As Cem Cidades, Adramiteo, Side, Êndion, Colone, Tebas Hipoplácia, Lirnesso, Antandro, e ainda várias outras de que, entretanto, a memória helênica não guardou o nome. (Apolodoro, *Epítome*, III.33)

E, também os príncipes troianos, filhos de Príamo, tomaram pelas mãos de Aquiles. Assim, Troilo, de quem se diz que só nominalmente era seu filho, pois Hécuba o gerara de Apolo. Uma profecia prognosticava a invencibilidade de Tróia, caso esse príncipe chegasse aos vinte anos de idade. Mas Aquiles desfez as esperanças troianas, cortando-lhe antes o fio da vida.¹⁰

E eram já decorridos dez anos de guerra incessante, plenos de devastações e mortes, sem que, nem assim, caísse a cidadela. Pois, o troiano, filho de Príamo, que primava por sua defesa era um não menos formidável herói, Heitor, de elmo flamejante, obstáculo inexpugnável a frustrar as pretensões aquéias.¹¹

Mas as tramas dos desígnios divinos enredaram em um episódio os destinos dos dois magníficos heróis, antagonísticos diante de Tróia, Heitor a defendê-la, e Aquiles a investi-la. Esse episódio, principiado apenas como mais uma das inúmeras partilhas de despojos troianos, mas que agora envolvia a honra do poder apolíneo através da figura de seu venerando sacerdote, Crises, então aviltado por Agamêmnon, desdobrou-se pela ira de Aquiles, desonrado pelo Atrida que o privara de seu justo prêmio de guerra.

O RETIRO DE AQUILES

Aquiles, alheio aos combates, isolado em sua tenda, em cisão contra os aqueus: paradoxal desenlace da opção de um destino guerreiro. Pois, após longos dez anos de extenuantes esforços belicosos, acumulando feitos e mais feitos a afirmar sua excelência heróica, obteve Aquiles, como resultado desse primor de viver guerreiro, a desonra! O episódio, portanto, frustra a opção heróica de Aquiles, já que os esforços e riscos guerreiros valem pela contrapartida de honras que eles finalizam. Ora, Aquiles cumpre os trabalhos da guerra, mas deles não lhe advêm honras, pelo contrário, é delas privado. É essa negação do sentido próprio de seu singular destino, que ele, queixoso, lamenta perante sua mãe, Tétis (*Iliada*, I.352-6):

¹⁰ Confirmam-se as indicações dadas por Frazer em suas notas ao texto de Apolodoro, v. 2, p. 202.

¹¹ Estrabão (*Geografia*, XIII.1.27, 594C) conta uma anedota: quando Fimbria, o questor romano destacado para as operações na Ásia Menor por ocasião da I Guerra Mitridática, tomou de assalto, após um cerco de dez dias, a cidade de Ilium, pôs-se exultante a gabar-se de seu feito, proclamando que o que Agamêmnon, provido de milhares de navios mais toda a Grécia, levava dez anos para consumir com muita dificuldade, ele realizara em apenas dez dias. Mas um dos habitantes da cidade logo replicou: "Sim, pois o campeão da cidade não era Heitor".

*Mãe, já que me geraste, todavia para breve existência,
honra, porém, a mim devia conceder o Olímpio,
Zeus trovejante. Mas, agora não me honra nem um pouco,
pois o Atrida Agamêmnon, poderoso senhor, me
desonrou: tomou e detém minha recompensa, que ele mesmo tirou.*

Na prece que dirige à mãe, Aquiles, lamentando os dissabores de seu destino guerreiro, queixa-se, não diretamente contra Agamêmnon, que o desonrara expropriando-o de seu prêmio honorífico, mas, sim, contra Zeus, dado como o princípio de determinação responsável pelo devido cumprimento desse destino enquanto plenificação de honras.

O rogo de Aquiles fora, assim, muito bem endereçado. Pois não só reclamava distinções honoríficas da devida instância de poder divino a quem justamente competiam os favores de sua concessão, Zeus Olímpio, quanto, ainda, intermediava seu pedido através da pessoa de Tétis, a quem favores passados, prestados ao tempo em que Zeus firmava seu poder soberano, obrigavam o beneplácito do rei dos deuses.

Assim formulado por Tétis e anuído por Zeus, viabilizou-se o modo pelo qual se realizaria o destino honorífico da existência guerreira de Aquiles. Ele, que só dissabores e desgostos colhia de seus empenhos guerreiros, retirava-se dos combates, inativo em sua tenda. Dada esta sua ausência guerreira, aguardava-se o êxito troiano a crescer vitórias sobre vitórias, em avanço irresistível contra as naus aquéias. Os gregos, então, assim terrivelmente acossados pela derrota, a acumular-lhes mortes sobre mortes, ver-se-iam obrigados a admitir sua dependência para com a força guerreira de Aquiles, cujo retorno à atividade exigiria, agora, a plena satisfação de sua finalidade honorífica, a cumulá-lo de bens e distinções.

Então, a efetivação do sentido honorífico do destino guerreiro, por que optara o viver de Aquiles, conformava, agora por sua ausência da guerra, a mais profunda contradição: paradoxalmente, a honra do herói advém não quando e porque ele guerreia, mas, sim, quando e porque se afasta dos combates, evita a guerra.

E a decisão de Zeus, atendendo à súplica de Tétis, se realiza. A ausência de Aquiles enseja a reversão do sentido por que, até então, se direcionavam os esforços do confronto guerreiro: pela falta de Aquiles, cessa a agressão do cerco aqueu que acuava os troianos na cidade-la, dando lugar ao avanço da defesa troiana, agora já configurada como ofensiva que rechaça mesmo os gregos contra suas naus acampadas na orla praiana, a ponto de ameaçar incendiá-las.¹² Assim, os troianos avançam decididos, imbatíveis em sua investida, comandados e insuflados por Heitor, e os gregos, embora denodadamente heróicos, recuam, retrocedem no campo de batalha, e são empurrados contra as naus.

Tempo de guerra em que, agora, os gregos estão compelidos à defensiva. E os gregos,

¹² *Ilíada*, v.787-791. Vejam-se os comentários de Edwards, 1987, p. 86.

agora, atualizam uma diversa comunidade guerreira associada diante de Tróia: sem o concurso da ação de Aquiles, entretanto inativo em sua tenda. Já os troianos, Heitor bem os comanda, insuflando furioso o ataque. Então, pelo interregno desse tempo que a ira de Aquiles demarca, bem se realiza o primado do princípio heróico precípua da *areté* de Ajax, baluarte gigantesco e jamais cediço de resistência defensiva, verdadeira torre a conter e deter as agressões comandadas por Heitor. E assim Ajax bem se distingue e prima, dentre os aqueus todos, por enfrentar Heitor: duela gloriosamente com o campeão troiano e, depois, mais do que todos defende as naus aquéias do iminente incêndio com que as ameaça o herói troiano. Pelo tempo da ausência de Aquiles, Ajax é, certamente, dada a atualização desse justo sentido defensivo do empenho guerreiro helênico, *o melhor dos aqueus*.

E assim claramente o consignou o poeta, ao catalogar a comunidade aquéia congregada no cerco, inquirindo a Musa a declarar-lhe justamente essa questão (*Ilíada*, II.763-79):

*As éguas de longe melhores eram as Fereciadas,
que Eumelo dirigia, velozes como pássaros,
de mesmo pêlo, mesma idade e com dorsos nivelados.
Elas que, na Piéria, Apolo do arco argênteo criou,
ambas fêmeas, portadoras do terror de Ares.
Dentre os guerreiros, de longe melhor era Ajax Telamônio,
enquanto Aquiles esteve irado; pois ele era bem superior,
e também seus cavalos, condutores do irrepreensível Pelida.
Mas, ele nos navios recurvos, cruza-mares,
quedava, rancoroso contra Agamêmnon, pastor de povos,
o Atrida; e os guerreiros junto ao quebrante das ondas
divertiam-se com discos e com dardos a disparar,
mais setas; e os cavalos, cada um junto a seus carros,
a pastar o lótus e a salsa dos pântanos
ficavam; e os carros, bem recobertos, permaneciam nas régias
tendas; e eles, pelo comandante caro a Ares pesarosos
erravam pra cá e pra lá, através do acampamento sem combater.*

A Musa, assim interpelada pelo aedo a declarar-lhe quem era, dentre os heróis aqueus sitiados de Tróia, o melhor, distingue dois tempos. Uma ação demarca essa dissociação temporal: Aquiles em ira contra Agamêmnon. Aquiles irado, rancoroso contra Agamêmnon, insubordinado à chefia da expedição, situa precípua inação guerreira. Retirado dos combates, quedava sua potência bélica inerte no acampamento. Ao seu redor, polarizado solidariamente pela resolução régia soberana, o espaço demarcado pela comunidade dos Mirmídones é similarmente contaminado por esse efeito de anulação guerreira. Dos guerreiros, uns/ora, mais despreocupados, entretêm-se compondo os prazeres atléticos próprios da dignidade heróica do lazer guerreiro; já outros/ora, tomados de pesar, vagueiam errantes por esse espaço, traçando percursos inúteis, cuja única ação consiste em dissipar o tempo beligerante. Idêntico

destino de inação guerreira alcança seus precípuos recursos e agentes de mobilidade bélica, condutores do irrepreensível Pelida: carros recolhidos, abrigados por cobertas protetoras; e cavalos que apenas pastam, prolongando contínuo o tempo que, entretanto, assim teria sentido só momentâneo, a alternar ações beligerantes enquanto revigoramento.

Portanto, na atualidade desse tempo da ira de Aquiles, *o melhor dos aqueus* é Ajax Telamônio, pois então anula-se, nega-se a *areté* de Aquiles. Se não, *o melhor dos aqueus* é Aquiles, pois bem superior era.

ODISSEU

Mas então, Pátroclo, o brioso companheiro de Aquiles, não mais resistiu à aflição angustiante de permanecer assim inativo, excluído das realizações guerreiras, especialmente quando sua atuação era mais reclamada. Rogou ao caro amigo que o liberasse para a luta. Aquiles, embora apreensivo, autorizou-o a retornar ao campo de batalha, e até mesmo lhe cedeu, emprestada, sua própria armadura. E a investida beligerante de Pátroclo foi brilhante, devastadora, a rechaçar o ataque troiano e, inclusive, a reverter a sorte da batalha. Mas, foi também o fim de Pátroclo, que então tombou morto aos golpes de Heitor, com quem se conluíara o poder de Apolo.

A ira de Aquiles, assim, paradoxal e tragicamente, finaliza com a morte de Pátroclo. Agora o herói, furioso contra Heitor, assassino do querido amigo, encerra o rancor contra Agamêmnon, termina o tempo da ira, e retorna aos combates. É o fim de Heitor. Mas, o fim de Heitor é também o princípio do fim de Aquiles.

Ora, morto o Pelida, novo tempo principia, atualizando diversa comunidade aquéia sitiante de Tróia: agora irremediavelmente privada de Aquiles. Ação beligerante de cerco a uma cidadela agora também diversamente solicitada em seu empenho: não há mais Heitor a combater, o guardião magnífico que obstava o empreendimento de sua tomada, afastando das muralhas as pretensões de investidas invasoras. Pois, agora, o princípio de *areté* firmado por Aquiles já o removera.

Na atualidade bélica reclamada por este outro tempo, consubstanciado por essa precisa ação beligerante de invasão e tomada da fortaleza, quem é, agora, *o melhor dos aqueus*? Ajax e Odiseu postam pretensões a tal honra heróica. Mas Ajax é *areté* guerreira de potência mais precipuamente defensiva, bem apropriada para eficaz resistência contra avanços de forças inimigas, cujo empenho, entretanto, não é mais agora decisivamente reclamado.

Ora, o que é agora então precipuamente reclamado como efetividade guerreira – penetrar na cidadela, assim ultrapassando o obstáculo de tremendas muralhas intransponíveis –, requer recursos de excelência bélica que nem força, nem coragem, nem bravura ou quaisquer outros modos de mera virilidade guerreira suficiente e apropriadamente contemplam:

mesmo o herói que, entretanto, era por essas virtudes supremo de excelência, Aquiles, não consumou tal feito militar, ainda que realizando desempenho guerreiro irrepreensível diante de Tróia. Após dez anos de extenuantes empenhos de sua, entretanto, terrível potência guerreira agressiva, permaneciam incólumes as muralhas, inviolado o interior citadino troiano. Onde nível de força descomunal é reclamado do herói, inalcançável mesmo para sua grandeza heróica, fica inviabilizada a força mesma como recurso de sua superação. Assim, adentrar a cidadela supõe tramas especiais, pois, para superar o adversário há que, paradoxalmente, contar com a própria cumplicidade da vítima a viabilizar sua derrota.¹³ O feito heróico exitoso supõe agora outra via, a dos logros e ludibrios: a ação da inteligência astuciosa, a obra de *métis*.¹⁴

Ao eleger Odisseu, agora, *o melhor dos aqueus*, em ajuizando a precípua efetividade ruínosa de seu princípio de excelência heróica para o destino do cerco de Tróia, os gregos reconheceram e consagraram a realidade desse fato da história da guerra na Antigüidade, que destaca também a *métis*, a astúcia, como arte igualmente apropriada, ao lado das potências mais estritamente beligerantes de agressão e defesa, para o êxito último de sua singular finalidade ruínosa. Pela simbologia emblematizada nas excelências heróicas de Aquiles, Ajax e Odisseu, a memória mítica helênica condensa a consciência histórica que conceptualiza as realidades de seus distintos modos de prática guerreira. Assim, ao tempo heróico do primado de Aquiles, apenas cindido pelo interregno do tempo heróico do primado de Ajax, sucede o tempo heróico do primado de Odisseu. É o tempo da efetividade astuciosa decisiva, emblematicamente atualizada pela *métis* do Cavalo de Pau. É o princípio último do fim de Tróia. Ao contemplarem Odisseu, figura de realização heróica desse princípio, digno sucedâneo de Aquiles, com o apanágio honorífico de *o melhor dos aqueus*, os gregos obravam justo reconhecimento, tanto mais objetivo e imparcial quanto espelhava a realidade mesma dos fatos de sua história, nem só grega, como ainda do mundo antigo em geral.

PIRES, F. M. Heroic *arete* and the Trojan War: the best Achean (Achilles, Ajax and Odisseus). *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 143-162, 1996/1997.

¹³ Este mesmo modo de trama astuciosa está suposto no *Ajax* sofocleano, na cena em que o herói, ludibriado pela *métis* de Atena, acaba por confessar seus atos criminosos contra os aqueus, assim fornecendo a Odisseu as provas que o incriminam decisivamente. Vejam-se nossos comentários no texto *Ajax, Atena e os (des)caminhos da métis* (cf. Pires, 1994/5).

¹⁴ Confirmam-se os preceitos com que Nestor ensina seu filho, Antíloco, a alcançar a vitória quando em situação de inferioridade de *bíe* (*Iliada*, XXIII.304-348). Na *Odisséia*, as aventuras do herói reiteradamente afirmam esse princípio heróico, exemplarmente assinalado pelo episódio de seu defrontamento com Polifemo.

ABSTRACT

The article offers a reconsideration of the (in)justice concerning the award of Achilles's arms to Odysseus as *the best of the Achaeans* through an appreciation of the homeric concept of *areté*.

Key-words: Areté; Homer; Ajax; Achilles; Odysseus.

Referências bibliográficas

- APOLLODORUS. *The Library*. With an english translation by Sir J.G. Frazer. London/Cambridge: William Heinemann-Harvard University Press, 1954 [1921].
- ARISTOPHANE. *Les Cavaliers*. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- BERNABE PAJARES, A. *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*. Madrid: Gredos, 1979.
- EDWARDS, M.W. *Homer, Poet of the Iliad*. Baltimore and London: John Hopkins, 1987.
- FISHER, N. R. E. *Hybris*. Warminster: Aris and Phillips, 1992.
- HESIOD. *Hesiod, the Homeric Hymns and Homericica*. With an english translation by H. G. Evelyn-White. London/Cambridge: William Heinemann/Harvard University Press, 1967 [1914].
- HOMER. *The Iliad*. With an english translation by A.T. Murray. London/Cambridge: William Heinemann/Harvard University Press, 1971 [1924].
- HOMER. *The Odissey*. With an english translation by A.T. Murray. Cambridge/London, Harvard University Press: William Heinemann, 1938 [1919].
- KIRK, G.S. *The Iliad: a Commentary*, v. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- LYRA GRAECA. v. I. Newly edited and translated by J.M. Edmonds. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1934 (1922).
- MÉAUTIS, G. *Sophocle. Essai sur le Héros Tragique*. Paris: Albin Michel, 1957.
- MEIER, Ch. *De la Tragédie Grecque comme Art Politique*. Tradução francesa de M. Carlier. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- NAGY, G. *The Best of the Achaeans*. Baltimore: John Hopkins, 1986.
- PAUSANIAS. *Description de la Grèce*. Livre I, texte établi par M. Casewitz, traduit par J. Pouilloux et commenté par F. Chamoux. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- PIRES, F. M. Ajax, Atena e os (des)caminhos da méti. *Classica*, 7/8 (1994/5): p. 195-209.
- PLATÃO. *Diálogos*. Seleção, introdução e tradução de J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 1957.
- SOPHOCLE. *Ajax*. Tome I, texte établi et traduit par P. Masqueray. Paris: Les Belles Lettres, 1922.
- VERNANT, J. P. *Problèmes de la Guerre en Grèce Ancienne*. Paris/La Haye: Mouton, 1968.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

HIÉROCLES, O ADIVINHO: UMA VISITA DO SUBLIME AO GROTESCO

SÍLVIA DAMASCENO

Universidade Federal Fluminense

RESUMO

Considerando que o discurso cômico é caracterizado pela liberdade, este trabalho visa refletir sobre os meios que Aristófanes encontrou para colocar o signo lingüístico livre no *agón* da peça, cujos caracteres são Trigeu, o protagonista cômico, e Hiérocles, o adivinho. Observamos que, ainda que o adivinho parece de forma caricatural, seu discurso mantém conotações enigmáticas, mesmo quando parecem sem sentido. A repetição do discurso de Trigeu leva à dissipação dessas conotações, ressaltando que, neste ponto, o signo lingüístico está livre, mas os significantes são mantidos com várias significações, considerando que os falantes são antagonistas.

Palavras-chave: Hiérocles; Sublime; Grotesco; Comédia.

O discurso cômico-satírico da comédia aristofânica tem como meta destruir suas vítimas, caricaturando-as implacavelmente. Assim procedendo, esse discurso exerce uma crítica corrosiva ao que parodia, transfigurando e deformando seus alvos, desestruturando-os. Por essa razão, o universo dito “sério” a quem a comédia antagoniza constantemente, sem cessar – a tragédia, em especial – aparece referido pela comédia em todos os seus componentes essenciais.

Na comédia *A Paz* encontramos múltiplos procedimentos satíricos, tanto velados por insinuações mais ou menos evidentes, quanto através de referências diretas a textos trágicos.

Há, entretanto, na peça, um momento que nos parece singular: trata-se do instante em que o universo regido pela seriedade dialoga, agonisticamente, com a nova concepção de mundo proposta pela comédia: referimo-nos à chegada à cena cômica do adivinho Hiérocles e ao conseqüente diálogo travado entre esse personagem, oriundo do universo épico-trágico, e Trigeu, protagonista da comédia. A presença física de Hiérocles assinala-se no verso 1.043, mas o adivinho manifesta-se lingüisticamente a partir do verso 1.052 e sai de cena no verso 1.125.

Na comédia em pauta, os personagens, em sua maior parte, apesar das aparências, não representam pessoas nem indivíduos, mas, sim, símbolos dos diversos segmentos sociais. Desta forma, a sátira demolidora dirigida a um determinado personagem visa, na verdade, a atingir, através dele, toda uma classe que aos olhos do poeta cômico mostra-se perniciososa e ameaçadora à coletividade: destruir simbolicamente o personagem através do ridículo, buscar-lhe e assinalar-lhe a perfeita antinomia, significa tentar destruir a própria realidade a que se ligam – ou, quem sabe? – enfraquecer as representações coletivas de que o personagem é parte integrante.

A chegada do adivinho Hiérocles à cena começa a ser preparada no verso 1.026. Através do neologismo *mantikôs* cujo sentido é “como um adivinho”, ocorre o primeiro movimento do texto cômico para a desconstrução da imagem tradicional do adivinho, apresentada tanto pela epopéia quanto pela tragédia.

O neologismo citado ocorre no momento da peça em que o protagonista Trigeu, depois de ter libertado a deusa Paz, com a ajuda de trabalhadores de todas as regiões da Grécia, consegue integrar a deusa definitivamente entre os Gregos. Para celebrar esse fato, Trigeu e o escravo iniciam o sacrifício ritual de um cordeiro, a que o coro assiste. De tal modo o herói obteve êxito na libertação da deusa Paz, que o coro o exorta a se incubir também de conduzir a cerimônia ritual. Trigeu ordena ao criado imolar a vítima, mas este prefere concretizar a ação longe da deusa, isto é, fora da cena e longe dos olhos dos espectadores, sob o pretexto de evitar derramamento de sangue diante da Paz. Trigeu, então, mal organiza os gravetos para a fogueira ritual, vai logo dizendo: “Então, não te pareço colocar a lenha ‘adivinhosamente’?”. (*Paz*, v. 1.026)

O neologismo *mantikôs* parece-me de extrema importância nesse momento do texto, não só para preparar a chegada de um adivinho, que ocorrerá posteriormente, como também para alicerçar a crítica satírica dirigida a esse personagem, originário do universo parodiado e criticado com veemência pela comédia.

Nos rituais sacrificiais, na Grécia, os adivinhos, além das funções que lhes eram inerentes, poderiam, também, ocupar-se da cerimônia ritual, geralmente pertinente ao hierofante. Ao proferir, em cena, o termo *mantikôs*, Trigeu faz aflorar nos espectadores a imagem mental do adivinho, difundida pela épica e pela tragédia, isto é, evoca a imagem já codificada pelo senso comum. A comédia, pois, traz à cena a idéia de um personagem estruturado de modo mais ou menos uniforme pelos demais gêneros literários e que, evidentemente, será comparado à nova imagem do adivinho construída pela comédia através da caricatura. E para trazer à memória da platéia a imagem estereotipada de um adivinho, Aristófanes recorre a um neologismo; embora esse termo derive de outro, de largo uso na língua grega – *mántis* – adivinho, o fato de ser um neologismo confere-lhe a possibilidade de carregar sobre si mais expressividade que os termos usuais da língua, por vezes já desgastados pelo uso freqüente.

Além do mais, nesse neologismo ocorre um procedimento lingüístico freqüentemente encontrado na comédia *A Paz*: Aristófanes cria o novo a partir do familiar, conseguindo exercer sua criatividade e, ao mesmo tempo, se fazer entender rapidamente pelo público, como bem convém aos procedimentos cômicos.

Entretanto, não se resumem apenas nesses fatos referidos, as leituras sugeridas, no texto, pelo neologismo *mantikôs*, como pode ser depreendido da resposta do coro à pergunta de Trigeu: “Por que não? O que te escapa que seja necessário a um homem sábio? O que é que não sabes que distingue um espírito sábio e uma coragem salutar?”. (*Paz*, v. 1.027-1.031)

A resposta do coro a Trigeu reveste o termo *mantikôs* de outros matizes semânticos, além dos já assinalados, ao mesmo tempo que mascara uma sutil e ferina crítica. Relembremos que a tarefa realizada por Trigeu e considerada *mantikôs* resumira-se em o herói arrumar os gravetos para a fogueira ritual e, em conseqüência disso, o coro considera o personagem *Sophôn Ándra* (v. 1.028). O vocábulo *sophón* que na primeira acepção significa *hábil*, pode, no dialeto ático, ser empregado com o valor de *sábio* (Platão, *Apol.*, 20d.). Ao analisarmos o contexto em que ocorre o termo *sophón*, encontramos as seguintes palavras que cumpre ressaltar: *phroneís* (v. 1.027), de *phronéo*, *pensar, ter no espírito*; e, em seguida, a expressão *sophêi phrení* (v. 1.030-1), *com a mente sábia*.

O campo semântico, com efeito, em que ocorre o sintagma *sophôn ándra* liga-se essencialmente à atividade intelectual e esse fato nos permite traduzir a expressão por *homem sábio*.

A resposta do coro à pergunta de Trigeu conduz-nos às seguintes conclusões: inicialmente, cumpre-nos assinalar o descompasso entre a realidade vista pelo público e o modo elevado como se nomeia essa realidade, pois o fato de se juntarem gravetos para fazer uma fogueira – atividade concreta, prosaica e sem nenhuma complexidade – induz o coro a considerar o protagonista sábio, classificando de intelectual uma atividade meramente física. Trata-se de mais um procedimento eficaz na obtenção do riso e, a nosso ver, esse descompasso provoca também uma transferência de notoriedade ou de importância do celebrante da tarefa religiosa para o próprio ato, ao mesmo tempo que se evidencia para o público como essa ação é simples. Desse modo, o fato de se conferir o estatuto intelectual a um ato prosaico e simples, ironicamente, dessacraliza a função de adivinho.

Esse processo de desconstrução da figura convencional do adivinho também pode ser percebido através de outros aspectos do texto. O processo caricatural está apenas iniciando-se e, por ora, só se deformaram alguns traços que compõem a imagem desse tipo social.

A partir do verso 1.026 ressaltam-se dois signos essenciais para criar-se, na platéia, a expectativa da chegada do adivinho: o signo lingüístico *mantikôs* e um outro, visual, depreendido da fala dos personagens: a fogueira ritual de que se ocupa Trigeu. Evidentemente, ambos os signos, o lingüístico e o visual, evocam a imagem mental do adivinho, antes que este chegue

à cena.

No verso 1.043 o escravo volta à cena trazendo o cordeiro já sacrificado, ao que Trigeu recomenda: “Vamos, põe estas carnes para assar, como é necessário. Vê aquele ali que se aproxima, coroadado de louros”. (*Paz*, v. 1.043-1.044)

Embora não haja indicações cênicas explícitas no texto cômico, os signos lingüísticos podem, por vezes, levar-nos a depreender gestos dos personagens e o mesmo ocorre com a indumentária ou adereços usados por eles. No verso 1.043 a expressão *kai gàr outosí* anuncia-nos a chegada à cena de um terceiro personagem: o pronome demonstrativo reforçado pela partícula dêtica de valor intensificador que, segundo Carrière (1968, p. 40), nos permite supor a presença acessória de um gesto, leva-nos a concluir que Trigeu aponta em direção ao estranho.

Antes de o terceiro personagem se manifestar verbalmente, tomamos conhecimento, através de Trigeu, de que o estranho está adornado com uma coroa de louros: ... *dáphnei ... estephanómēnos*.

O adereço, no teatro, situa-se entre as linguagens paraverbais e mantém estreita relação com o personagem que os usa para diversos fins. Recorrendo-se ao contexto histórico-social da comédia, constatamos ser a coroa de louros ou de flores usada por participantes de cerimônias rituais que, habitualmente, terminavam em banquete comunitário. No contexto extraficção, pois, a coroa de louros aponta, primordialmente, para a idéia abstrata do ritual religioso; contém porém, de modo implícito, a idéia subsidiária de participação em banquetes.

Em *A Paz* – como é peculiar ao gênero literário a que pertence – privilegia-se o concreto em detrimento do abstrato: Trigeu recomenda cuidado ao escravo com a carne que está assando, por alguém aproximar-se com uma coroa de louros na cabeça, e, dessa forma, acena para o fato subsidiário contido neste signo paraverbal – o estranho participa com freqüência dos banquetes decorrentes de ritos sacrificiais e, certamente, vai querer comer.

A coroa de louros, como vimos, no contexto extraliterário habitualmente remete a duas realidades colocadas em ordem de prioridade – a metafísica e a concreta – mas a comédia as privilegia ao inverso, ignorando o lado metafórico e enfatizando o concreto, ou seja, enfoca no adivinho o lado pragmático, prosaico e fisiológico, nivelador de todos os seres humanos, e que a tragédia, por sua própria natureza, não enfoca.

Antes de o personagem manifestar-se verbalmente e de se identificar, o texto, de modo pleonástico, refere-se à coroa de louros, posto que o personagem já estava visível ao público, com o referido adereço na testa. A peça preparou a platéia para a vinda de um adivinho e a seguir o traz à cena, porém impõe o aspecto do personagem que deseja enfatizar.

O fato de a comédia inverter as realidades contidas na coroa de louros não vem, entretanto, eliminar nenhuma delas, pois uma não exclui a outra. O novo personagem, ao ingressar no universo da comédia, mostra-se tão dúplice quanto o signo paraverbal que carrega e que,

no texto, foi focalizado em primeiro lugar. Ao mesmo tempo que ele faz parte da raça humana, como o demonstram as referências a seus hábitos alimentares, também distingue-se dos demais homens, possui uma certa notoriedade naquele momento, devido ao fato de ser um celebrante de rituais religiosos.

Após a referência ao adereço do novo personagem, surge no texto um outro termo, importante para a transfiguração do estereótipo do adivinho, que, evidentemente, visa a satirizar o visitante, oriundo do universo oposto ao da comédia. Olhando o novo personagem ainda mudo, o escravo pergunta a Trigeu se este sabe de quem se trataria, ao que o herói cômico responde: “Parece um vigarista!”. (Paz, v. 1.045)

O novo personagem da comédia, cuja chegada começou a ser preparada do verso 1.026 até o verso 1.045, não foi completamente identificado e o primeiro termo para classificá-lo, *alazón*, *vigarista*, não ocorre como afirmação, mas como possibilidade, visto estar acompanhado de *phaínetai*, *parece*. Entretanto, embora não se afirme ser o personagem *alazón*, a menção deste termo começa a criar uma atmosfera negativa em torno do personagem, sobretudo no tocante às futuras palavras que venha a proferir. Instaura-se, a partir do termo *alazón*, uma expectativa de incredulidade na platéia, que se infiltrará em qualquer ato futuro do personagem. Esse procedimento caricatural e satírico, que mal começa a se delinear na peça, intensifica-se nos versos seguintes, no diálogo travado entre o escravo e Trigeu:

Escravo – É algum adivinho.

Trigeu – Não, por Zeus; mas é Hiérocles, o proferidor de oráculos, aquele oriundo de Oreo
(Paz, v. 1.046-1.047)

A oposição estabelecida no texto entre *mántis* e *kbresmológos* leva-nos a traduzir o segundo termo por “falador ou proferidor de oráculos” e podemos depreender, nessa oposição, uma sutil ironia que, evidentemente, deveria ser melhor estabelecida oralmente, através das diferentes entonações com que os dois signos lingüísticos deveriam ser proferidos.

É importante ressaltar que nesse jogo de palavras, utilizado com o objetivo de desmitificar Hiérocles, não se trata, simplesmente, de caracterizar, de forma cômica, um personagem fictício. No caso em questão, o personagem caricatura é uma pessoa, visto ter existido em Oreo, na Eubéia, um adivinho chamado Hiérocles. A desmitificação de Hiérocles tanto visa a atingir a pessoa do adivinho, quanto a espriar-se por toda a classe social a que ele pertence, ou, pelo menos, por grande parte dela.

Ernst Kris, em *Psicanálise da arte* (1968, p. 133), ao referir-se à caricatura, revela-nos que esta consiste sobretudo no exagero de traços de modo a provocar o desequilíbrio entre o modelo retratado e sua nova imagem.

Esse processo da criação do contraste entre a imagem de um personagem histórico conhecido, talvez pela maioria do público, e o perfil dele que a caricatura começa a compor, in-

tensifica-se na seguinte pergunta do escravo a Trigeu: "O que irá ele dizer?". (*Paz*, v. 1.048)

Quando o coro solicita a Trigeu que este prepare o ritual no lugar de um hierofante ou de um adivinho, percebemos uma inversão de papéis e este fato substancia-se nessas últimas falas do escravo e de Trigeu: o adivinho Hiérocles está presente em cena, mas cabe ao protagonista, um simples agricultor, fazer a previsão do futuro, como se pode depreender pela pergunta do escravo ao amo.

A caricatura com fins satíricos traça o perfil da vítima, buscando deformar a realidade, exagerando seus traços desproporcionalmente, com o objetivo de desacreditá-la e dilacerá-la. Essa deliberada transfiguração, contudo, não deve ser total, de modo a possibilitar que o novo perfil caricaturado mantenha a maior semelhança possível com a pessoa retratada. Criar-se, pela caricatura, um retrato que possibilite reconhecer o parecido no diferente provoca enorme efeito cômico, ainda que determinados traços do modelo original tenham sido aumentados desmesuradamente. E vários são os procedimentos utilizados na comédia *A Paz* para desfigurar a imagem estereotipada de um adivinho. Enfoca-se no adivinho Hiérocles a sua ambivalência ao chegar ao universo da comédia, como também se ressalta o caráter dúplice da razão de sua visita. Vejamos o que pensam Trigeu e o escravo a respeito da visita do adivinho.

Trigeu – É evidente que terá algum obstáculo para o acordo da paz!

Escravo – Não! Ele se aproximou por causa do cheiro de carne! (*Paz*, v. 1.049-1.050)

A comédia, preocupada em retratar o instante que passa, aborda, em Hiérocles, o seu lado humano, que o torna semelhante a todos os homens. Dessa forma, o personagem, que nos demais gêneros literários tem priorizado seu aspecto metafísico, em *A Paz* oscila entre o abstrato e o concreto, e esse fato coloca lado a lado componentes incompatíveis e combina facetas do personagem jamais unidas. O ridículo desse personagem emerge a partir do momento em que surge, na mente do público, uma comparação entre a imagem estereotipada do adivinho e a que se vai, aos poucos, delineando no palco.

A deformidade do personagem satirizado, no entanto, não deve ser total – como vimos – a ponto de torná-lo irreconhecível. Para tal, Hiérocles, ao assistir a Trigeu e ao escravo prepararem a vítima sacrificial, tenta orientá-los na empresa, demonstrando ao público ser versado no assunto. Mas Hiérocles somente assume as específicas funções de adivinho, integra-se perfeitamente nesse papel, quando toma conhecimento de estar Trigeu fazendo um sacrifício à deusa Paz. Tal fato se concretiza através da linguagem, visto haver a partir de então uma nítida ruptura no discurso de Hiérocles e o adivinho começar a usar frases ambíguas e de caráter oracular, sobretudo com termos tomados de empréstimo à epopéia e à tragédia. Assim se manifesta Hiérocles: "Ó inúteis e ingênuos mortais... os que não compreendem racionalmente os deuses! Vis homens, fizestes um acordo com macacos de olhares brilhantes..." (*Paz*, v.

1.062 e ss.)

Estabelece-se, a partir desta fala de Hiérocles, um debate entre o adivinho e Trigeu, e, através dessa luta, os dois universos opostos representados por eles se defrontam no palco.

Antes de saber estar Trigeu fazendo um sacrifício à Paz, Hiérocles manifestava-se verbalmente, valendo-se de termos do dialeto ático do Vº século a.C.; entretanto, ao saber terem os gregos restabelecido a paz, o discurso do adivinho transforma-se, e isso já se evidencia na sua fala, anteriormente analisada. O adjetivo *méleos*, que significa *inútil, vão, infeliz*, é largamente empregado por Homero e pelos trágicos (Homero, *Ilíada* X, 480; XXI, 473; *Odisseia*, V, 416; Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 779); o outro adjetivo empregado para classificar os mortais, *népioi, infantis, pueris, tolos*, também aparece registrado em Homero (*Ilíada*, II, 136; V, 480; IX, 440); observe-se o dativo em *-esi*, na forma *opharadiesi* (Paz, v.1.063), *ir-reflexão, imprudência*: nesse caso, além de se tratar de uma forma de dativo homérico, o termo em questão também é amplamente empregado pelo poeta épico especificamente no dativo, como estereótipo. (*Ilíada*, v. 649; X, 122, XVI, 354, etc.)

Cumpre-nos assinalar, ainda, dentro dessa primeira fala de Hiérocles, a expressão *kharopoîsi pithékois*, com *macacos de olhares brilhantes*: este sintagma causa estranheza, pois *kharopós* aparece em Homero acompanhando *léon, leão*. Esse sintagma *kharopoîsi pithékois* possui duas funções: inicialmente, a utilização do adjetivo, consagradamente empregado para classificar *léon*, aplicado a *píthekos* degrada inicialmente a fala nobre do adivinho. Em segundo lugar, ao examinarmos mais detidamente a expressão, verificamos que, independente da função de transformar um discurso nobre em outro, cômico e degradado, o sintagma é uma alusão pejorativa aos espartanos, pois foi com estes que os atenienses estabeleceram a paz.

Parece-nos necessário fazer uma reflexão acerca dessa súbita transformação do discurso de Hiérocles. Sendo o adivinho um representante-símbolo do mundo antagonônico ao da comédia, sua postura deve opor-se à de Trigeu, visto ser impossível ao adivinho ajustar-se plenamente a um universo regido por leis antitéticas às que regem seu *habitat* natural. E, por isso, Hiérocles que chega à cena, dúplice, ao saber do restabelecimento da paz, assume a postura de adivinho, como pudemos perceber através de sua fala, e mostra-se favorável à continuidade da guerra. Para simbolizar o mundo dito “sério”, Hiérocles emprega linguagem comum à tragédia e à epopéia e, a partir de então, um diálogo de caráter agonístico será travado entre os dois personagens, representantes de mundos opostos.

O conflito dá-se face a face e a situação, apesar de cômica, deixa-nos entrever o seguinte: não é mais o momento de os gregos buscarem solução para os seus conflitos nos heróis ou nos animais míticos, povoadores da epopéia e da tragédia, uma vez que esse tempo miraculoso acabou. Cabe agora, aos gregos, homens comuns, prosaicos, buscarem a deusa Paz com seus instrumentos de trabalho. O mundo novo, tão vivamente desejado por todos, só poderá nascer na medida que houver uma forte ruptura com as antigas tradições, mostradas pela

comédia como distantes dos homens de sua época e, além disso, inoperantes. Cabe a cada grego ajudar a fundar novas tradições para encontrar a Paz.

Hiérocles representa, na comédia *A Paz*, todo o mundo sério e, por isso, Aristófanes canaliza para esse personagem toda sua sátira corrosiva, visando deformar e dilacerar a imagem de Hiérocles, ainda que simbolicamente, com o objetivo de anular antigas tradições e, sobretudo, destruir, na platéia, o medo dos componentes desse mundo; o poeta cômico almeja, também, inverter a relação de poder, ainda que tal inversão dure o tempo que perdurar o riso.

A chegada de Hiérocles ao mundo cômico divide-se em duas etapas fundamentais: em primeiro lugar, o adivinho é enfocado duplamente, ou seja, na sua condição de ser humano e na função de adivinho, Hiérocles, mostrado do verso 1.042 ao verso 1.062, é tão dicotômico quanto o adereço que lhe adorna a testa.

A partir, contudo, do momento em que a paz é mencionada, há uma ruptura no comportamento do adivinho, como tentamos evidenciar na análise do discurso desse personagem; quando, pois, Hiérocles toma conhecimento de que os Gregos libertaram a deusa Paz e acabaram com a guerra, transforma-se em porta-voz do mundo sério e eclipsa uma das duplas faces que possui ao ingressar no mundo cômico.

Trava-se, a partir de então, um verdadeiro diálogo de caráter agonístico entre Hiérocles e Trigeu; mas, na verdade, são os dois universos a que pertencem os dois personagens que se confrontam e, assim sendo, Trigeu e Hiérocles emitem seu pensar a respeito da guerra.

Hiérocles manifesta sua oposição à paz através de frases enigmáticas, semelhantes às falas oraculares, porém plenas de elementos estranhos a esse tipo de discurso. No que concerne ao tempo oportuno para o restabelecimento da paz, assim se manifesta o adivinho: “Não agrada aos deuses bem-aventurados fazer cessar o clamor da guerra, antes de o lobo casar com a ovelha!”. (v. 1.075-1.076)

E mais adiante diz Hiérocles: “Enquanto a barata, fugindo, largar seus traques bem fedorentos e o pintassilgo estridente, apressando-se, der à luz filhos cegos, não é desta vez, ainda, que se fará a paz”.

Trigeu, após ouvir Hiérocles, pergunta ao adivinho quando será o momento oportuno de os Gregos restabelecerem a Paz e obtém como resposta o enigma, elevado ao “nonsense”: “Nem nunca hás de tornar liso um ouriço crispado!”. (v. 1.086)

E prossegue o debate entre os dois personagens representantes de mundos antagônicos, enquanto a carne vai assando.

Mas, ao vê-la pronta, diz Hiérocles: “Derrama-me também uma libação e passa-me ainda uma porção de entranhas”. (v. 1.105)

Nesse momento, assinalamos a retomada da duplicidade inicial de Hiérocles: é um ser humano, desejoso de comer carne, embora continue sendo adivinho. Entretanto, aos poucos, o adivinho vai-se transfigurando à medida que lhe cresce o desejo de comer carne, do mesmo

modo que anteriormente era imenso, em Trigeu, o desejo pela paz. Assim se eclipsa em Hiérocles a função de adivinho e esse se torna um simples ser humano, sendo a vontade de se alimentar o elemento que o nivela aos demais homens. Inverte-se, nesse momento, a situação: no mundo imediato, concreto, prosaico, Trigeu, homem do povo, ocupa um lugar hierarquicamente superior em dignidade a Hiérocles. O ex-adivinho pergunta ao protagonista cômico quando irá comer, ao que o Trigeu responde: “É-nos impossível dar-te (carne), antes de o lobo casar com a ovelha!”. (v. 1.111-1.112)

A fala seguinte de Hiérocles leva-nos a depreender estar ele em posição de suplicante, configurando-se totalmente a inversão de papéis: “Por favor, pelos teus joelhos!”. (v. 1.112)

E Trigeu responde-lhe:

*Não adianta suplicares de nenhuma maneira!
Nunca hás de tornar liso um ouriço crispado!* (v. 1.114)

No verso 1.125, finalmente, Hiérocles sai de cena, sem comer carnes e sendo fragorosamente agredido pelo escravo de Trigeu.

Acompanhamos, na comédia *A Paz*, a trajetória de um personagem oriundo do universo “sério” e procuramos evidenciar de que modo este personagem foi desconstruído pela caricatura, perdendo sua magnificência e tornando-se um ser diminuto, mesquinho como todos os demais personagens do mundo cômico. Cumpre-nos, no entanto, chamar a atenção para um fato que nos parece extremamente interessante. Quando Hiérocles surge em cena, enfoca-se nele, além do lado humano, a sua função de adivinho, ainda que transfigurada pela caricatura. E como a caricatura leva a reconhecer o diferente no parecido, embora haja um desacordo entre a imagem convencional do adivinho e a que a comédia nos apresenta, inegavelmente Hiérocles guarda traços que o ligam ao modelo caricaturado. As frases enigmáticas que ele profere, ainda que levadas ao “nonsense”, guardam camadas semânticas superpostas que remetem a possíveis interpretações. Permanece, em torno de Hiérocles, um contexto situacional que confere às suas palavras um certo sentido metafórico e enigmático.

No entanto, Trigeu repete as mesmas frases, e os sentidos metafóricos e enigmáticos desse discurso dissipam-se, restando, apenas, o sentido próprio, imediato. Concluímos pois que, embora os significantes sejam os mesmos nas falas de Hiérocles e Trigeu, os significados divergem, visto serem opostos os contextos dos falantes.

Evidencia-se que Aristófanes, nesse momento da comédia *A Paz*, libera o signo linguístico, imprimindo-lhe diferentes significados, sem deformar seu significante, através do recurso de fazê-lo proferido por falantes diferentes e antagonicos.

DAMASCENO, S. Hierocles the diviner: a visit from the sublime to the grotesque. *Classica*, São Paulo, n. 9/10, p. 163-172, 1996/1997.

ABSTRACT

Assuming that comic speech is characterized by freedom, this work aims at reflecting on the ways Aristophanes found to set the linguistic sign free in the *agón* of the play, the characters in which are Trygaios, the comic protagonist and Hierocles, the guesser. We observe that although the guesser appears caricatured, his discourse keeps enigmatic overtones even when they appear to be nonsense. Trygaios repetition of the speech brings out those overtones dissipation, stressing that on this point the linguistic sign is set free, but the significant is kept with various significations, taking into account the fact that the speakers are antagonists.

Key-words: Hierocles; Sublime; Grotesque; Comedy.

Referências bibliográficas

- ARISTOPHANE. *La paix*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par H. Van Dalle. Paris: Les Belles Lettres, 1952.
- BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: BOGATYREV *et al.* *O signo teatral*. Rio de Janeiro: Globo, s/d, p. 15-32.
- CARRIÈRE, J. *Stylistique Grecque pratique*. Paris: Klincksieck, 1968.
- CEBE, Jean-Pierre. *La caricature et la parodie, dans le monde romain antique des origines à Juvenal*. Paris: E. de Boccard, 1966.
- ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*. Paris: José Conti, 1985.
- KRIS, Ernest. O cômico. In: *Psicanálise da arte*. Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense, 1968, p. 133-178.
- THIERCY, Pascal. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica*. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 1977.

EFEITOS DE HUMOR NO POEMA VIII DE CATULO

PAULO SÉRGIO DE VASCONCELLOS

Departamento de Linguística
Instituto de Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO

Neste artigo apresenta-se uma contribuição ao estudo dos efeitos de humor no poema VIII de Catulo; de fato, além do metro dessa composição e de outros elementos criadores de distanciamento irônico que os estudiosos têm apontado, um outro aspecto de sua forma, ainda pouco percebido, guia a leitura para essa interpretação: o jogo, à maneira de anagrama imperfeito (o “hipograma”, ou, mais precisamente, “criptograma”, de Saussure), com os sons do nome da amada, aparentemente calado. É mais uma das maneiras com que o poeta elabora a jocosa diferença entre o que se diz e o que, sentido e reprimido, deixa-se, porém, transparecer.

Palavras-chave: Poesia latina; Catulo; Coliambo.

Ninguém ousará hoje negar, assim o cremos, que, no tão discutido poema VIII de Catulo, há boa dose de humor; ficaríamos perplexos, talvez, se alguém manifestasse hoje, diante de sua leitura, os mesmos sentimentos que o historiador inglês Macaulay dizia sentir, incapaz de ler tais versos sem chorar... (Fordyce, 1961, p. 110),¹ exemplo significativo de uma certa recepção romântica da poesia subjetiva latina.² Nosso objetivo ao retornar a um

¹ Mas já em 1909, Morris (apud Wheeler, 1974, p. 228-229) apontava o lado humorístico do poema, em análise algo viciada, contudo, pelo biografismo. Por outro lado, ressaltamos que o *universo* (no sentido etimológico do termo) de leituras desse nosso poema é absolutamente insondável e imponderável, em face do que observamos na nota seguinte; entretanto, por vícios de escola..., o estudioso tende a chamar leitores, sem adjetivação, apenas a certo leitor “ideal”, supostamente privilegiado e exclusivo, aquele esclarecido pela literatura filológica... uma ave raríssima ou quase extinta em um país como o nosso...

² Certos teóricos da literatura argumentariam que mesmo nossa proposta de leitura não “romântica” é datada, inserida no tempo, como qualquer outra, e, portanto, discutível, além de pretenciosa; um texto latino, como qualquer outro texto literário (como *todo* texto?) não contém uma verdade atemporal que caberia ao estudioso-filólogo determinar, mas instaura, como qualquer outro, o espaço de signos para infinitas possíveis (re)leituras – não é possível abordá-lo sem intermediação de nosso próprio universo cultural. Entretanto, parece-nos óbvio que há leituras mais opacas do que outras, que perdem mais elementos da significação e sectariamente deixam de lado o que não cabe em seu esquema interpretativo – riscos sobretudo das leituras sociologizantes, “feministas”, “psicológicas”, etc.; assim, uma leitura exclusivamente sentimental do

texto tão comentado e debatido é fornecer uma breve leitura de alguns elementos cômicos desse poema, ainda não percebidos, ao que nos conta. Para chegarmos a essa meta, porém, será interessante recordar alguns indícios que apontam para uma leitura em que o jocoso, ainda que não exclua o sentimental e o patético (parece-nos que essa mescla de tons, tipicamente alexandrina e, portanto, neotérica, também aqui se faz presente), perpassa o conjunto do texto.

Inicialmente, é preciso falar do metro, o chamado “iambo manco” (coliambo), hiponac-teu ou “escação”, um trímetro iâmbico com um troqueu ou espondeu no último pé. Como se sabe, essa ruptura brusca do ritmo cria um efeito de estranheza que era utilizado por seu provável criador, Hipônax de Éfeso, para criar ou realçar o cômico. Catulo o emprega em oito poemas, dentre os quais os de número 22, 37, 39, 44 e 59 são claramente satíricos, em maior ou menor grau; excluindo-se o 8, que aqui discutiremos, restam os de número 31 e 60. O 31 dirige uma saudação à Península de Sírmió, onde a família do poeta possuía uma casa, e o tom é festivo:

*Salve, o uenusta Sirmio, atque ero gaude;
Gaudete uosque, o Lydiae lacus undae;
Ridete, quicquid est domi cachinnorum.* (v. 12-14)

“Salve, ó encantadora Sírmió, e com teu senhor alegre-te;
Alegrai-vos também, ó ondas lídias do lago;
Ride, gargalhadas, quantas em casa houver!”

Resta o de número 60, queixa contra alguém “de coração demasiado cruel”, em cinco versos, com referências mitológicas, helenismo no léxico (*leaena*), adjetivo raro (*libystinis*) e um *tópos* que remonta a Homero e Eurípidés. Se tendemos a ver funcionalidade no emprego do coliambo, isto é, se achamos que tal verso era empregado em poesias com algum traço que fosse de ironia ou festividade, este poema apresenta-nos uma incógnita. Mas resta o fato de que em Catulo o metro é empregado prevalentemente em composições de certo tipo; somos levados a crer que uma certa jocosidade, comum em tantas *nugae* de Catulo, é a característica compartilhada por esse conjunto; quanto à exceção, talvez não seja despropositado recordar que o metro definidor da elegia, o dístico justamente chamado elegíaco, também se empregou, especialmente em suas origens gregas, com outros conteúdos que não os da elegia amorosa latina (pensemos em Sólon, por exemplo).

Concentremo-nos brevemente nessa relação entre métrica e tema: teria havido o sentimento, entre os poetas da Antiguidade e, por certo, seu público, de uma adequação entre, por

poema VIII não deixa espaço para o humor e a ironia, que cabe ao estudioso revelar, sem pretensões de ter descoberto a chave interpretativa. Por outro lado, reconstituir dados da recepção do leitor implícito não é sem interesse, ainda que se defenda a parcialidade dessa tarefa: trata-se de respeitar a alteridade, a historicidade, a emergência de uma voz do passado que difere da nossa tradição cultural mais próxima.

exemplo, o metro elegíaco e seus conteúdos mais frequentes?

Pierre Grimal, em seu *Le Lyrisme à Rome*, dá uma explicação para o emprego do dístico elegíaco na poesia de tom melancólico ou choroso: ao hexâmetro dactílico regular se sucede um pentâmetro que constitui, de fato, duas tripodias dactílicas catalépticas justapostas, dando a impressão “d’un développement heurté, comme brisé par un sanglot” (p. 117). Horácio também aponta a associação original do metro ao tema; o dístico teria sido empregado num primeiro momento para a poesia do lamento:

Versibus impariter iunctis querimonia primum (De Arte Poetica, v. 75)

“Na união de versos desiguais (encerrou-se), primeiramente, o lamento...”

Notemos *querimonia*, na elegia I, 18, de Propércio, que traz a situação elegíaca típica: em metro elegíaco, num ambiente de *bucólica*, o primeiro verso programaticamente anuncia a mescla de gêneros, ou, se se prefere, a ambientação bucólica da situação elegíaca; a última palavra do primeiro hexâmetro como que anuncia a interferência genérica:

Haec certe deserta loca et taciturna querenti

“Estes lugares desertos e taciturnos são ideais *para quem se lamenta...*”

Um exemplo claríssimo de que o dístico elegíaco era sentido como apropriado ao amor infeliz, temos no mesmo Ovídio; numa epístola das *Heróidas*, Safo, prevendo o espanto de seu Fáon por receber dela versos elegíacos, justifica o abandono dos metros em que ela se especializara pela mudança de tema – deve cantar matéria adequada à elegia:

*Forsitan et quare mea sint alterna requiras
Carmina, cum lyricis sim magis apta modis.
Flendus amor meus est; elegia flebile carmen;
Non facit ad lacrimas barbitos ulla meas. (XV, v. 5-8)*

“Talvez perguntes por que sejam alternados
Meus versos, embora seja melhor nos ritmos líricos.
Devo chorar meu amor; a elegia é poema choroso;
Não se ajusta a minhas lágrimas lira alguma”.

A ruptura da expectativa – a um ritmo dactílico regular segue-se um esquema que parece quebrar a estrutura rítmica anterior – pode, talvez, explicar não só a adequação do dístico aos versos de tom tristonho como também, em sua evolução, aos epigramas satíricos (paradoxo saboroso) e à poesia de invectiva: o efeito de ruptura certamente era sentido como apto a reproduzir a expressão de afetos intensos ou de uma dissonância explorada para fins cômicos. Ao falar de sua renúncia a escrever uma epopéia para se dedicar aos seus *Amores*, Ovídio

conta que começara a compor hexâmetros mas que veio Cupido e roubou um pé do segundo verso (*unum surrupuisse pedem* – I, 1, v. 4): o pentâmetro é, pois, visto como uma espécie de hexâmetro de ritmo quebrado, lacunar, que, num dístico, rompe com a sublimidade do primeiro verso (o próprio Horácio, no passo citado mais acima, compara o dístico a uma parrelha de cavalos desiguais, “um mais fraco” atrelado a “outro mais forte”, na interpretação de Rostagni), como a contraposição ovidiana parece nos mostrar bem:

Sex mihi sugart opus numeris, in quinque residat! (*Amores*, I, 1, v. 27)

“Que a obra se me alce em seis pés, em cinco se abaixe!”

Os verbos grifados são empregados de forma ambígua: que a obra se *inicie* com seis e *termine* com cinco pés, mas também se *eleve* com o hexâmetro e se *abaixe*, isto é, desça das alturas a que aparentemente se elevava, com o pentâmetro: ao primeiro pé adequado a matéria nobre e solene se sucede um pé diverso, que cria o efeito de distorção, um como que hexâmetro abortado...

Por outro lado, verificaremos facilmente que o dístico elegíaco, considerado por excelência o metro do lamento, não se restringe aos conteúdos elegíacos; assim, seria preciso distinguir a especialização de uma dada forma a uma certa temática, tal como a podemos sentir a partir da prática concreta dos poetas, e sua eventual utilização minoritária em outros domínios; a observação é sobretudo relevante para nos prevenir contra uma demasiado superficial consideração dos gêneros a partir dos metros, afinal, a partir da tradição, os poetas podem (e, de fato, comumente, fazem-no) jogar com as expectativas do leitor diante de um certo ritmo – temos um exemplo instigante na décima bucólica, tal como revelado pela leitura de Gian Biagio Conte. (Conte, 1984, p. 13)

Se o dístico elegíaco parece apropriado aos lamentos, seu emprego não se limita à elegia amorosa; similarmente, se o hexâmetro, por exemplo, é metro épico por excelência, e os Antigos tentavam explicar por quê,³ é também empregado na poesia didática, nos idílios virgilianos e em certos epigramas de Marcial. Concluamos: também o colíambo, ritmo da jocosidade, não se reduz aos versos satíricos, apesar de ser sentido como especialmente apto a esse uso.

³ Para Aristóteles, o chamado verso “heróico” é adequado à epopéia porque “é o mais grave e o mais amplo” e por isso “acolhe melhor vocábulos raros e metafóricos” (*Poética*, XXIV, 154, trad. de Eudoro de Souza). Ovídio o chama de *gravis* e adequado a tratar das façanhas bélicas:

Arma graui numero uiolentaque bella parabam

Edere, materia conveniente modis. (*Amores*, I, 1, v. 1-2)

“Armas e violentas guerras, num ritmo grave, preparava-me
Para celebrar, matéria adequada a essa cadência”.

Notemos a *arma* inicial, a evocar, sem sombra de dúvida, a mais célebre epopéia dos Romanos, a *Eneida*. Expressando a desistência de compor uma epopéia, diz o poeta:

No entanto, se a consideração do metro por si só pode não parecer decisiva,⁴ a presença de outros elementos que apontam para uma “intenção” (no sentido da *intentio operis* de Eco) humorística, leva-nos a ver nos colímbos do poema VIII de Catulo sua feição satírica mais comum. Pouparemos o leitor de uma leitura mais detalhada do poema, especialmente porque já o fizemos numa dissertação de mestrado; deter-nos-emos no que nos parece ser seu aspecto humorístico mais visível, para então acrescentarmos algo à leitura que a crítica vem realizando nesse campo dos efeitos do humor.

No poema VIII, o leitor como que surpreende um momento de monólogo interior em “Catulo”, na verdade um diálogo, pois que nesse poeta o solilóquio é dramatizado na “conversa” de duas instâncias de sua *persona*; como no poema 76, “Catulo 1”, através de pensamentos cheios de bom-senso romano, tenta levar “Catulo 2” a renunciar a uma paixão que só causa infelicidade; como se vê, trata-se de incursão catuliana pelo gênero da *renuntiatio amoris* (Cairns, 1972, p. 80).⁵ “Encenação” semelhante de conflito interior se encontraria no poema 51, se a última estrofe dessa ode sáfica pertence mesmo a tal composição, do que estamos mais do que convencidos (dentre outros motivos, por razões formais: nesses últimos versos se repete a forte aliteração em /t/ que permeia quase todo o restante do poema).

Depois de mencionar um passado de felicidade (destacado pela *Ringkomposition*), quando a *puella* e “Catulo” tinham a mesma vontade, ele se exorta à renúncia, a também “não querer”, agora que a moça “já não quer” – total submissão do apaixonado ao arbítrio de um outro que Lucrecio denunciara como um dos malefícios da paixão (*De Rerum Natura*, IV, 1.115).⁶ Como alguém que aparenta ter aprendido bem a lição de moral de um tutor, “Catulo” se dirige à moça:

Ferrea cum uestris bella ualete modis! (v. 28)

“Férreas guerras, com vossa cadência, adeus!”

Também Horácio aponta a adequação do hexâmetro a esse tipo de temática:

Res gestae regumque ducumque et tristia bella

quo scribi possent numero, monstrauit Homerus. (*De Arte Poetica*, v. 73-74)

“As façanhas dos reis e dos chefes e as tristes guerras, em que metro se poderiam narrá-las, mostrou Homero”.

⁴ Mas leiam-se as considerações de Achcar, 1994, sobre o efeito humorístico da nota dissonante propiciada pelo metro neste poema (pp. 17-18).

⁵ Um belo exemplo de que os poetas usam com liberdade e criatividade os tópicos de determinado “gênero”: aqui, trata-se de uma tentativa de *renuntiatio*, cujo fracasso o leitor acompanhará ao longo dos versos. No poema LXXVI, apela-se aos deuses para a solução de um conflito que parece humanamente insanável.

⁶ Note-se o expressivo quiasmo:

Quae tu uolebas nec puella nolebat. (v. 7)

Nunc illa non uolt; tu quoque, impotens, noli (v. 9)

O jogo com os nomes e pronomes que representam amante e amada prossegue:

Vale, puella. iam Catullus obdurat. (v. 12)

A alternância contínua entre um e outro ressalta a discordância, a cisão das vontades outrora irmanadas. Vê-se quão burilado (*uigilatum*) é este poema que aparenta a espontaneidade de uma conversa consigo mesmo em tom confessional.

*Vale puella. Iam Catullus obdurat,
nec te requiret nec rogabit inuitam.* (v. 9-10)

Inuitam: novamente, se a moça não quer, “Catulo” também não deve querer... Mas os versos que seguem acabam revelando que, apesar do tom aparentemente decidido, “Catulo” continua apaixonado, dependente e atado ao passado. Prevê um futuro triste para a amada: em interrogativas retóricas aparentes (“Quem se apaixonará de ti?”, isto é, “Ninguém se aproximará de ti”), com o ritmo sôfrego das anáforas, *parece* acreditar que a garota não será por mais ninguém amada, ao passo que o tom deixa transparecer preocupação, sofrimento, tensão. Catulo ameaça a amada com a visão de um futuro a ela cruel, mas parece chegar à conclusão não explicitada de que seu próprio destino é que se afigura penoso. Aqui, o brilho técnico dessa composição: o poeta consegue criar “falas” de uma personagem cujo conteúdo superficial é desmentido pelo modo de enunciação, sem necessidade de apor comentário algum, adendo algum, a não ser o verso final de todo o poema: “At tu, Catulle, destinatus obdura”. (v. 19)

“Catulo” se incitara à resolução decidida: *obdura* (v. 11); dirigira-se à sua garota dizendo-se já mudado: *Iam Catullus obdurat* (v. 12); no verso final, o imperativo volta – *obdura*, mostrando que a lição não foi aprendida, que Catulo sofre, ama, não esquece: em suma, não deixou de *querer*. Assim, o verso final irradia sobre o que precede a desconfiança de que “Catulo” expressa uma determinação que está muito longe dele. Mais intrigante: *At tu, Catulle* evoca o anterior *At tu dolebis* (v. 14), que saberemos dirigido à moça ao final do verso. Quando se lê *At tu dolebis*, num poema em que o eu-poético conversa consigo, de início se é confundido: esse *tu* que sofrerá é Catulo; a seqüência *do verso (cum rogaberis nulla*, apontando para o sujeito feminino) nos diz que é a amada, ao passo que a seqüência do *poema* nos sugere que, de fato, é Catulo... Trata-se de um jogo sutil entre o que se diz e o que se deixa dizer nas entrelinhas.⁷

Algo, porém, deve ser notado: quem é a tal *puella*? Ninguém duvida de que é Lésbia, especialmente porque a *puella* de sua poesia erótica é Lésbia, num ciclo comparável ao dos poemas a Cíntia, a garota properciana. Mas o nome da amada é calado. Aparece como *puella* (v. 7 e 12), *illa* (v. 9), *quae fugit* (10) e *tu* (v. 14). É interessante que os prazeres do passado recordados com nostalgia são designados também por uma *illa (iocosa)*, neutro plural; assim, o verso 9 admitiria outra interpretação que se somaria à que todo mundo, inclusive nós, fazemos:

Nunc iam illa non uolt: tu quoque impotens noli
“Agora ela já não quer; tu também, fraco, não queiras...”

⁷ Que o tema deveria ser tópico, comprova-o, além de Plauto (*Truculentus*, v. 759-769; Bacchides, v. 500-525 – exemplos apontados por Morris *apud* Wheeler, 1974, p. 229) e os elegiacos, uma sentença de Publílio Siro: *amans iratus multa mentitur sibi*: no poema de Catulo, o amante, etiquetado como *Catullus*, deixa transparecer ao leitor sua vã auto-ilusão...

“Agora (ela) já não quer (aquelas coisas prazerosas que mencionei...); tu também não queiras...”

Mas o que realmente nos motivou a voltar a tratar deste poema vem dito a seguir. Charles Martin vê em *dolebis* o anagrama (é verdade que imperfeito) de...Lésbia (Martin, 1992, p. 110), uma leitura que queremos referendar e desenvolver. De fato, parece-nos significativo que “Catulo” cale o nome da amada e a ela só se refira indiretamente:⁸ aparenta distanciamento; mas os sons de seu *dolebis*, anagrama “involuntário” perpetrado pela *persona Catullus*, revela, em novo jogo entre aparência e desmascaramento, que a paixão continua intensa e obsessiva... Para nós, o nome da amada é também sugerido por outros sons que percorrem os versos finais e que evocam Lésbia:

doLEBIS...nuLLA (v. 14)
uidEBERIS BELLA (v. 16)
laBELLA mordEBIS (v. 18).

Ao leitor do ciclo esses sons, reiterados, em anagramas imperfeitos ou *criptogramas* (reiteração sonora, em anagramas, de “nomes ou palavras que não são pronunciados no decorrer da peça”, na definição de Saussure, 1978, p. 17), fazem ecoar o nome da amada: notemos, sobretudo, os dois jogos fônicos finais, criados a partir de expressões da linguagem coloquial (*bella, labella*), numa espécie de quiasmo, se podemos empregar esse termo fora do âmbito restrito da sintaxe.

Ao descobrir esses anagramas, somos tomados de um ceticismo inicial e receamos, ao propor tal análise, estar imbuídos daquele “descarado heroísmo de afirmar” que, para o Raposo de *A Relíquia*, “cria, através da universal ilusão, ciências e religiões”..., mas a reflexão sobre a estrutura do poema, com aquele desmascarar para o leitor da fala superficial do eupoético, a consideração de que o nome da amada é superficialmente silenciado, o jogo *At tu, Catulle* (tu = Catulo), *At tu dolebis* (tu = Lésbia), confirma-nos a possibilidade de aqui estar uma faceta mais sutil e particularmente saborosa de seu humor, que teria passado desper-

⁸ No poema LXXVI, que divide com o poema VIII em mais de uma característica: o solilóquio dramatizado, em auto-incitação à renúncia (v. 10-12, 14-16), um possível eco verbal (*desinis esse miser*, v. 12/ *Miser Catulle, desinas impertire*, VIII, 1), o tópos da *renuntiatio amoris* impossível, a sugestão de um investimento emocional que dá em nada (*Omniaque ingratae perierunt credita menti*, v. 9/ *Et quod uides perisse, perditum ducas*, VIII, v. 2), nesta bela elegia, de notável *páthos*, o nome da amada também não é expresso, ao passo que o de Catulo, sim (*Catulle*, v. 5) – ela é a *ingratae...menti* (v. 9) e *illa*, um efeito de distanciamento que julgamos comparável ao do poema VIII. Em leitura que leve em conta o ciclo de Lésbia, *illa* evoca, ao lado das conexões intertextuais, essa amada cujo nome se silencia. Mas nem é preciso dizer que, ao contrário do que ocorre no poema VIII, não há sinal de jocosidade, o tom é elegíaco no sentido primeiro do termo, e a mudança de metro (o colíambo pelo dístico elegíaco) parece sinalizar para a diferença de tom: estamos longe do tom ligeiro e por vezes francamente humorístico de certa produção elegíaca da época de Augusto. É curioso que *illa(m)* também designe a amada no poema XCII, após o nome Lésbia ter sido expresso duas vezes, em contraposição a *ego* (*Lesbia mi.../ Lesbia me...*, v. 1-2) e venha salientado, o lado do nome próprio, no poema LVIII: *Lesbia illa, Illa Lesbia*, em quiasmo.

cebida aos estudiosos da obra de Catulo.

Ao invés de falarmos em “anagramas” imperfeitos, poderíamos tomar ao mesmo Saussure sua definição de “hipogramas”, um dos vários termos que o lingüista empregou, em curiosa vacilação quanto à terminologia, para destacar um fenômeno percebido especialmente no verso satúrnio latino:

(...) *trata-se ainda no ‘hipograma’ de sublinhar um nome, uma palavra, esforçando-se por repetir-lhe as sílabas, e dando-lhe uma segunda maneira de ser, fictícia, acrescentada, por assim dizer, à forma original da palavra* (p. 14).

Talvez menos evidentes, mas dignas de nota estas outras reiteraões fônicas:⁹

Fulsere quondam candidi tibi soles. (cf.: *dolebis*)
Cum uentitabas quo puella ducebat
Amata nobis quantum amabitur nulla.
Ibi illa multa tum iocosa fiebant,
Quae tu *nolebas* nec puella *nolebat*.
Fulsere uere candidi tibi soles. (v. 3-8)

Notáveis as assonâncias em /a/, /e/ e /i/, as vogais do nome *Lesbia*.

Alguns números sobre a repetição de sons que recordariam, no conjunto, o nome silenciado mas presente pela evocação criptográfica:

le(s) – oito vezes (Catulle, duas vezes; *soles*, duas vezes; *iolebas*; *nolebat*; *dolebis*; *scelesta*);
note-se que em três passos vemos surgir toda a sílaba inicial *les* (v. 3, 8 e 15);
bi – doze vezes (*tibi*, três vezes; *nobis*; *amabitur*; *ibi*; *rogabit*; *dolebis*; *adibit*; *amabis*; *basiabis*; *mordebis*);
a – notável: *amata nobis quantum amabitur nulla* (v. 5)
Ibi illa multa tum iocosa fiebant (v. 6)¹⁰

Pode-se ainda ressaltar a presença de outras associaões (como os sons *ba* e *be*, reiterados cinco e duas vezes, respectivamente; a forte repetição dos *ll*, em dez palavras), mas pessoalmente preferimos focalizar a evocação do nome Léssia nos versos finais do poema, a nosso ver uma evidência, cujo sentido já interpretamos.

Se nossa leitura é correta, o jogo fônico do poema VIII de Catulo é absolutamente semelhante ao identificado por Saussure em sua análise de versos latinos e gregos: reiteração,

⁹ Levou-me a essa análise uma observação sobre a forte presença dos /l/, feita por meu aluno José Carlos Bacarat Júnior, a quem aqui agradeço.

¹⁰ A quantidade, como se vê, não prepondera sobre o timbre da vogal a ponto de excluir certos sons do anagramático; já o observara Saussure.

pela evocação dos sons que o compõem, de uma “palavra-tema”, geralmente um nome próprio, quase criptográfica, ainda que certamente mais evidente para os leitores da Antiguidade, superiormente sensíveis à parte material dos signos de uma literatura feita para ser lida em voz alta.

Uma associação que não encontramos em Saussure, mas que nos parece relevante: sabe-se que nos hinos religiosos e situações de discurso similares bem como na poesia amorosa dos latinos, pode-se identificar um outro tipo de reiteração fônica, de matiz originalmente religioso, comparável à do “hipograma”, cuja origem, na expressão cautelosa de Saussure, pode ter sido também religiosa:¹¹ como já apontamos em trabalhos anteriores, no chamado “Hino a Vênus” de Lucrecio, bem como no poema LI de Catulo ou em trecho do canto quarto da *Eneida*, reiteram-se obsessivamente os sons que evocam a segunda pessoa, *tu*, seja através da repetição do pronome em vários casos, seja através dos sons no interior de outras palavras, o que geralmente se associa com uma forte aliteração em /t/. Ilustremos com versos de Lucrecio (assinálamos em negrito a reiteração direta ou indireta do pronome de segunda pessoa do singular em vários casos, e em itálico a aliteração em /t/ não assinalada nos pronomes):

per *te* quoniam genus omne animantum
 Concipitur, uisitque exortum lumina solis:
Te, dea, *te* fugiunt uenti, *te* nubila caeli,
 Aduentumque tuum; *tibi* suaues daedala tellus
 Summittit flores; *tibi* rident aequora ponti,
 Placatumque *nitet* diffuso lumine caelum. (I, v. 4-9)

*Pois que é através de ti que toda espécie de seres animados
 é concebida e contempla, ao nascer, a luz do sol:
 de ti fogem, ó deusa, de ti os ventos, de ti as nuvens do céu,
 e de teu advento; para ti, suaves, a industriosa terra
 produz flores; para ti sorriem os plainos do pélagos
 e serenado se inunda de luz o céu.*

A evidente reiteração fônica dos sons evocativos da segunda pessoa mostra que o princípio da composição em anagramas na poesia dos Antigos, defendido por Saussure (para quem até na prosa os escritores pareciam obedecer ao exercício do criptograma da palavra-tema),¹² não é, afinal de contas, fenômeno tão singular a nos fazer ceticamente pensar em excessos interpretativos; veja-se como o texto de Lucrecio (aceite-se ou não a análise do lin-

¹¹ “A razão *pode ter residido* na idéia religiosa de que uma inovação, uma prece, um hino, só produzia efeito com a condição de misturar as sílabas do nome divino ao texto”. (1978, p. 22)

¹² Entre hesitações e cautelas, uma afirmação mais enfática (e, sem dúvida, equivocada em seu exagero): “Desde os mais antigos monumentos saturninos até a poesia latina que se fazia em 1815 ou 1820, não houve jamais outra maneira de escrever versos latinos senão parafraçando cada nome próprio sob as formas reguladas do hipograma...”. (Starobinski, 1974, p. 90)

güista, que vê ao longo de toda a invocação o criptograma de Afrodite) insiste numa série de sons que parecem presentificar a força divina da deusa invocada na própria composição. Similarmemente, no poema LI de Catulo o poder de Lésbia sobre *Catullus* é realçado pela ênfase na segunda pessoa e, no poema VIII, criptograficamente, na evocação do nome ausente da *puella*.

Por outro lado, esse aspecto verdadeiramente lúdico da poesia não era trascurado pelos alexandrinos, e não o seria pelos neotéricos. Ilustremos com acrósticos que a crítica recente descobriu em Aratos e Virgílio. O primeiro, num passo dos *Fenômenos*, traz:

ΛΕΠΤΗ μὲν καθαρὴ τε περὶ τρίτον ἡμᾶρ ἐοῦσα
Εὐδίος κ' εἶη, λεπτὴ δὲ καὶ εὖ μάλ' ἐρευθῆς
Πνεύματι· παχίων δὲ καὶ ἀμβλείησι κεραταῖς
Τέταρτον ἐκ τριτάτοιο φῶς ἀμηνηνὸν ἔχουσα
Ἡὲ νότου ἀμβλύνετ' ἢ ὕδατος ἐγγύς ἐόντος.
εἰ δὲ κ' ἀπ' ἀμφοτέρων κεράων τρίτον ἡμᾶρ ἄγουσα
μήτ' ἐπινευστάζῃ μήθ' ὑπτιώωσα φαεῖνη,
ἀλλ' ὀρθαὶ ἐκάτερθε περιγνάμπτωσι κεραταῖαι,
ἔσπεριοί κ' ἄνεμοι κείνην μετὰ νύκτα φέροιντο.
(*Fenômenos*, v. 783-791)

A descoberta desse acróstico (o adjetivo *δ,ΒΖ*, que inicia o verso primeiro desse trecho, é retomado pelas primeiras letras dos versos seguintes) foi feita por Jacques, em 1960, segundo Farrell (1991, p. 82); ora, Virgílio, imitando esses versos, também cria um acróstico, com sua “assinatura”:

Luna reuertentis cum primum colligit ignis,
si nigrum obscuro comprehenderit aera cornu,
MAXimus agricolis pelagoque parabitur imber;
at si uirgineum suffuderit ore rubentem,
VENTus erit; uento semper rubet aurea Phoebe.
Sin ortu quarto (namque is certissimus auctor)
PURa neque obtusis per caelum ibit,
totus et ille dies et qui nascentur ab illo
exactum ad mensem pluuiā uentisque carebunt,
uotaque seruati soluent in litore nautae
Glaucō et Panopeae et Inoo Mēlicertae. (*Geórgicas*, I, v. 427-437)

Na tradução de Odorico Mendes (com alguma modernização da grafia):

“Se, as luzes recobrando, abraça a Lua
 Com atro corno a cerração, tormenta
 Se apresta ao mar e à terra; mas, se as faces
 Cora em pejo virgíneo, o vento é certo:
 Sempre ao vento enrubece a loura Phebe.
 Se pura ao quarto assomo, o que não falha,
 Já das pontas não romba se espacea,
 O mês, desde esse dia até que finde,
 Será tranqüilo e estivo; os nautas salvos
 Promessas pagarão na praia a Glauco,
 A Melicerta, Inô e Panopéia”.

Esse acróstico foi descoberto por Brown em 1963, sempre segundo Farrell. A “chave” de leitura encontra-se no adjetivo *pura*, tradução virgiliana para o καθορή de Aratos, indicando por onde se inicia a leitura; no poema latino, de baixo para cima, pulando-se um verso a cada formação da sílaba inicial de seu nome, *Publius Vergilius Maro*. Evidentemente, o fato de que esse acróstico ocorra num trecho em que Virgílio imita de muito perto, reelaborando, um predecessor dá a esse “tour de force” um sabor especial: o poeta, rivalizando com Aratos, deixa a marca pessoal, a evocação de seu nome próprio!, até mesmo no aspecto mais lúdico da poesia do imitado... Note-se, por outro lado, que no trecho aparece o adjetivo *uirgineum*; tem-se discutido se na época do poeta já se associava o seu nome a *uirgo*, “virgem” (a vida de Donato, 35, 11 e a de Sérvio, 7-8, nos dizem que por sua vida proba, Virgílio, ou melhor, Vergílio, era dominado Παρθενίος, “filho de uma virgem”? “virginal”?, por uma associação falsa com *uirgo* – embora a exata significação dada ao apelativo seja objeto de polêmica); se aceitamos essa interpretação, a presença do adjetivo aqui funciona como um outro “sinalizador” para a descoberta do acróstico.¹³

Apontemos mais um acróstico virgiliano (mas desta vez ignoramos quem o detectou pela primeira vez), desta feita na *Eneida*, no episódio em que se abrem as portas do templo da Guerra:

*Mos erat Hesperio in Latio, quem protinus urbes
 Albanæ coluere sacrum, nunc maxima rerum
 Roma colit, cum prima mouent in proelia Martem,
 Siue Getis inferre manu lacrimabile bellum. (VII, v. 601-604)*

¹³ Num livro recentíssimo, James O'Hara (1996) aponta a provável relação etimológica a que o poeta aludiria aqui entre o nome *Vergilius* e *uirgo*. Com certa cautela, sugere que a expressão *certissimus auctor* “pode também sugerir, secundariamente, a noção de um ‘autor’ literário” (p. 264). Outra observação desse autor (p. 36) parece-nos trazer indício suplementar para a comprovação do jogo de Virgílio com seu próprio nome: Aratos inicia o poema *Fenômenos*, imitado pelo poeta latino, evocando seu nome (ἄρρητον, v. 2).

“Havia um costume no hespério Lácio, que sempre as cidades Albanas, sagrado, cultivaram, agora a mais poderosa de todas, Roma, cultiva, quando excitam Marte para os primeiros combates Ou (se preparam para) levar aos getas a lacrimante guerra...”

Em Lucrécio, os estudiosos apontam, entre outros, este curioso jogo de palavras do elogio a Epicuro, que sugere a etimologia de *superstitio*, a monstruosa superstição que teria sido vencida pelos ensinamentos corajosos dos epicuristas; antes do filósofo grego, a “religião” aterrorizava os mortais, do alto do céu, com seu aspecto horrível:

Quae caput a caeli regionibus ostendebat,
Horribili *super* aspectu mortalibus *instans*. (*De Rerum Natura* I, v. 65-66)

“Que das regiões do céu mostrava a cabeça,
ameaçando de cima os mortais com seu horrível aspecto”.

Aqui, Lucrécio ataca o *religio*, identificada à *superstitio*, evocada esta por sons que lhe traçam a etimologia: *quod super (in)stat* (West, apud, Kenney, 1974, p. 21). Dessa forma, associando “religião” a “superstição” e decompondo esta última palavra nos elementos que revelariam sua ação nefasta sobre os homens, Lucrécio insiste também de forma mais subliminar nos malefícios de um conjunto de crenças que a doutrina epicurista pretende denunciar e substituir pela explicação racional do universo.

Esse aspecto da poesia de fatura alexandrina pode parecer à primeira vista mero exibir de habilidade, arroubos de técnica para criar prazer lúdico sem maior importância para a significação, mas a análise do trecho das *Geórgicas* e, sobretudo, do poema VIII, mostram-nos que efeitos brilhantes grandes poetas podiam extrair desses nada inócuos jogos com as sonoridades. Assim, nenhum estudioso da poesia greco-latina deve ignorá-los nem deixar de interpretá-los como elementos importantes da significação.

Concluamos: no poema VIII de Catulo, ouve-se pelo menos mais uma voz, além das duas que estabelecem o solilóquio dramatizado com que *Catullus* se incita a si mesmo à renúncia – uma voz que revela ao leitor o caráter auto-ilusório da renúncia de Catulo e que é criada por astúcias da forma. Se a repetição do incitamento a resistir, a *tenir bon*, é um dos elementos a “sinalizar” para essa leitura, o é, igualmente, porém de forma mais sutil, quase criptográfica para nossas leituras silenciosas da poesia antiga, o recurso ao anagrama: ecoando sons do nome de Lésbia com certa insistência, quando esse nome é supostamente calado, o eu-poético trai o amor não refreado, desdiz-se, contradiz-se, numa transparência irônica criada com sutileza genial.

VASCONCELLOS, P. S. Effets d’humour dans le VIII poème de Catulle. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 173-186, 1996/1997.

RÉSUMÉ

Dans cet article, on présente une contribution à l'étude des effets d'humour dans le poème VIII de Catulle. En fait, outre le mètre de cette pièce d'autres éléments que les savants ont signalés, un autre aspect de sa forme, encore peu aperçu, guide l'interprétation dans les sens de l' (auto) ironie: le jeu, à manière d'anagrammes imparfaites (les "hypogrammes" de Saussure), avec les sons du nom de l'aimée, apparemment silencieux. C'est une des façons avec lesquelles le poète crée la différence humoristique entre ce que l'on dit et ce qui, senti et réprimé, se laisse, toutefois, transparaître.

Mots-clés: Poésie latine; Catulle; Coliambe.

Referências bibliográficas

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- CAIRNS, Francis. *Generic composition in greek and roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- CONTE, Gian Biagio. *Virgilio, il genere e i suoi confini*. Milano: Garzanti, 1984.
- FARRELL, Joseph. *Vergil's Georgics and the traditions of ancient epic*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.
- FORDYCE, C.J. *Catullus, a commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- GUBERNATIS, Lenchantin de. *Il libro di Catullo*. Torino: Loescher, 1980.
- KENNEY, E.J. — Viuida uis. Polemic and pathos in Lucretius I. 62-101. In: WOODMAN, T. & WEST, D. *Quality and Pleasure in Latin Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974, pp. 18-30.
- MARTIN, Charles. *Catullus*. New Haven, London: Yale University Press, 1992.
- MENDES, Odorico. *Virgilio Brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, s./d.
- O'HARA, James. J. *True Names. Vergil and Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1966.
- ORAZIO. *Arte Poetica*. Introduzione e commento di agosto Rostagni. Torino: Loescher, 1986.
- OVIDE. *Héro^des*. Paris: Les Belles Letres, 1965.
- OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Letres, 1930.
- PROPERCE. *Élégies*. Texte établi et traduit par D. Paganelli, Paris: Les Belles Letres, 1947.
- QUEIROZ, Eça de. *A Relíquia*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

- SAUSSURE. As palavras sob as palavras. Tradução de Carlos Vogt. In: *Os Pensadores*. 2. ed., São Paulo: Abril, 1978, p. 1.
- STAROBISNKI, Jean. *As palavras sob as palavras. Os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Tradução de Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- WHEELER. *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1974.

EL ESPACIO DEL *FURTIVUS AMOR* EN EL DISCURSO AMOROSO DE CATULO

ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE

ALICIA SCHNIEBS

MARÍA EUGENIA STEINBERG

MARCELA SUÁREZ

ANA MARÍA MOSQUEDA

Equipo de investigación a cargo del Programa "El imaginario femenino en la literatura latina: fines de la República y principado de Augusto". Universidad de Buenos Aires (UBA/UBACYT)

RESUMO

Este trabalho sintetiza as conclusões parciais de um estudo mais abrangente sobre "O imaginário feminino na literatura latina: fim da república e principado de Augusto", focalizado pelo grupo de pesquisa dentro do contexto institucional da Universidade de Buenos Aires (UBACYT). Partindo do *corpus* dos poemas II a XI de Catulo, analisa-se a inter-relação existente entre o vínculo amoroso e o espaço, com especial interesse no tipo de construção dos sujeitos homem e mulher.

Palavras-chave: Catulo; Lírica amorosa; Espaços institucionais; Sujeitos homem e mulher.

En su trabajo acerca de los poemas de ruptura dentro de la poesía erótica latina, Antonella Tedeschi (Tedeschi, 1990, p. 163) comenta que este tema es una especie de *leitmotiv* y observa (p. 157) que términos como *divortium* y *discidium*, que son elegidos para comunicar en latín dicha separación, tienden a transcribir a nivel espacial lo que sucede en el nivel sentimental. Siempre según esta autora (Tedeschi, 1990, p. 164), se configuraría una retórica del abandono que se puede articular mediante una serie de rasgos calificantes que se agregan según la modalidad de cada autor en particular. En el caso de Catulo, el *discidium* implicaría el ejercicio de ciertas cualidades como la *constantia* y la *duritia* que la mentalidad romana atribuye al varón. Centrándose particularmente en los poemas VIII y XI, Tedeschi (Tedeschi, 1990, p. 167-177) sugiere que la recuperación de su condición de *vir fortis* aparece expresada en parte a través del código espacial y que presupone la inversión del

status que ese sujeto varón había asumido durante la vigencia de la relación amorosa. Los poemas VIII y XI integran un ciclo de composiciones formado por los poemas II a XI, que tal como lo observa Williams (Williams, 1968, p. 469-470), actúan como una suerte de *framework*, esto es, de un entramado o armazón básico al que se remite el resto de la colección. Este carácter unitario y prologal del citado conjunto se asienta, en opinión de Williams, particularmente en la relación Catulo-Lesbia. En ese sentido, los poemas II, III, V, VII, VIII y XI narrarían los distintos momentos del vínculo amoroso. La unidad del ciclo centrada en la relación Catulo-Lesbia, observada también por otros críticos (Grimaldi, 1965, p. 87-95; Bright, 1966, p. 105-119), ha sido detalladamente analizada por C. Segal (Segal, 1968, p. 305-321), quien, entre otras consideraciones, marca que los diez poemas están temáticamente conectados por dos asuntos recurrentes: Lesbia y el motivo del viaje o de lugares geográficos distantes (Segal, 1968, p. 307). A pesar del minucioso análisis de Segal, este autor no encara la interrelación de ambos temas.

Basándonos en las tres afirmaciones hechas por la crítica – la unidad del ciclo de los poemas II a XI, la presencia de dos temas recurrentes (amor y espacio) y la formulación espacial del *discidium* – intentaremos analizar el citado *corpus* para determinar la interrelación existente entre el vínculo amoroso y el espacio, con especial interés en el tipo de construcción de los sujetos varón y mujer y de las relaciones entre ellos. Para hacer este análisis nos centraremos en primer lugar en el tipo de vínculo ilegítimo en el cual el sujeto femenino es una mujer casada que mantiene una relación furtiva con un sujeto varón que es la *persona* Catulo.¹ La caracterización resultante a su vez podrá ser comparada con el tipo de construcción espacial que presuponen, dentro del poemario catuliano, otros dos vínculos varón-mujer: el matrimonial y el que se establece con una prostituta. Cabe aclarar que consideramos dentro del tema espacio no sólo los espacios en sí mismos sino también las acciones de los sujetos en relación con esos espacios.

En general la crítica estudia agrupados por pares los poemas del ciclo de Lesbia en función de un tema en común: II-III (*passer*), V-VII (*basia*), VIII-XI (*discidium*). En estos tres pares el segundo componente, que incluye referencias a espacios individualizados, por completo ausentes en el primero, marca asimismo un cierto grado mayor de displacer en el vínculo amoroso. El poema III que lamenta la muerte del *passer*, se refiere a las *malae tenebrae/Orci* (13-14); en el VII, donde la incipiente ruptura se insinúa en las expresiones *furtivos amores* (8) y *vesano...Catullo* (10), se mencionan Libia (3) y Cirene (4). En el poema XI, fi-

¹ Nos referimos a la *persona* Catulo para obviar la ambivalencia erótica en el discurso catuliano del ciclo de Lesbia. En tal sentido, Ellen Greene (Greene, 1995, p. 78), dice: *the complex configuration of voices and speakers in many of the Lesbia poems suggests rather a confusion of identity that make it impossible to associate Catullus' poetic ego with any particular person outside the poem. Rather than revealing the truth of who Catullus is, the poet's use of multiple speaking voices dramatizes the fragmenting effects of amatory experience and reveals paradoxes that inhere in erotic discourse.*

nalmente, donde la ruptura es definitiva aparecen menciones de lugares geográficos distantes como la India (3-5), Egipto (7-8) o Britania (11-12) (Cf. Segal, 1968, p. 308 et seqs.). En estos tres poemas los lugares referidos tienen, por distintos mecanismos que luego se comentarán, una carga semántica negativa estrechamente asociada a ese rasgo de displacer de la relación. Parecería, por los datos mencionados, que el espacio tiene una función importante en la caracterización de la relación amorosa.

Los poemas II y III han sido objeto de numerosos estudios críticos. Más allá de las posibles identificaciones del *passer*,² nos interesa destacar que el verso que inicia el poema II y que se repite idéntico en el III 4: *passer, deliciae meae puellae*, predica al *passer* como *deliciae*. Este sustantivo, en el marco del ciclo II-XI y aun fuera de él, indica preferentemente placer consumado, objeto de ese placer.³ La estructura hímica del poema II,⁴ a través de su *hypomnesis*, le permite al poeta focalizar la presentación del *passer*, no en el *passer* mismo, sino en el tipo de relación que mantiene con Lesbia. De tal modo, los versos 2-8 del poema, que refieren la actividad del *passer*, pueden leerse como una explicación o justificación de la predicación *deliciae*. Esta misma función explicativa puede asignarse a los versos 5-10 del poema III, que siguen a la repetición del citado verso común. Más allá del plano referencial, estos dos poemas pueden leerse como la descripción de un cierto tipo de vínculo que desencadena el placer de Lesbia.

Ahora bien, esa relación de placer que es el presente del c.II y el pasado del c.III tiene, en ambos casos, una referencia espacial muy clara: *in sinu* (II 2), *nec sese a gremio illius movebat* (III 8). Esto es, el espacio en que ese placer se verifica es el espacio de la mujer y, más aún, la mujer misma. Por otra parte, la estructura sintáctica y el léxico empleado, caracterizan este vínculo como un tipo de relación desigual en lo que hace a los dos sujetos que participan de ella: Lesbia y su objeto de placer.

En el poema II el *passer* es la figura invocada; sin embargo, no es el sujeto sintáctico de ninguna de las acciones allí mencionadas, muy por el contrario, nos encontramos con un motivo (*gravis...ardor*, 8) por el cual en un tiempo determinado por su propia voluntad (*cum...libet*, 5-6) Lesbia acostumbra jugar con el avecilla, retenerla en su regazo, su espacio (2-4). El otro sujeto de la relación, el *passer*, responde a ese deseo de Lesbia y lo satisface como lo indica la predicación *deliciae* (1), en una actitud que señala la necesidad, la expectativa expresadas por el *adpetenti* (3).

En el carmen III, Catulo modifica la estrategia y presenta la pasividad del *passer* no desde la sintaxis sino desde el léxico y sus connotaciones, enfatizando la relación unilateral y de

² Para las posibles identidades del *passer* cf. H. D. Jocelyn. (1980, p. 421-441)

³ J. N. Adams (1982, p. 171) considera el término *deliciae* como una designación por metonimia del placer resultante del sexo ilícito. Con todo, en Catulo el término indica no el placer sexual en sí mismo, sino el objeto que lo provoca: II 2, VI 1, XXXII 2.

⁴ La estructura hímica la observan y comentan: G. Williams (1968, p. 140-142) y J. D. Bishop. (1966, p. 158-167)

clara subordinación. Si bien el *passer* es sujeto de las acciones, éstas aparecen acompañadas de determinaciones que marcan la dependencia del gorrión. En este sentido, los términos *mater* (7) y *domina* (10) atribuidos a Lesbia presuponen para *passer* los roles dependientes de hijo y esclavo respectivamente, indicando el recorte de la posibilidad real de las actividades de desplazamiento (8-9) y expresión (10) que se le atribuyen. Este sometimiento a la autoridad de Lesbia y esta exclusividad⁵ claramente señalada por el *solam* (10) es por lo demás y precisamente en función de esos roles, unilateral, ya que la madre y la *domina* son únicas respecto del hijo y del esclavo, pero no viceversa. De todo lo dicho puede deducirse que el tipo de relación que se identifica con el espacio dominado por la mujer es un tipo de relación unilateral determinada por la voluntad y el deseo de ésta. El otro sujeto de la relación queda así constituido como un objeto más de placer caracterizado por una actitud de sometimiento y a la vez de expectativa de la satisfacción de su propio deseo. En el poema II se presenta una clara tensión entre el *passer* predicado como *deliciae* (1), esto es como deseo satisfecho y placer obtenido, y Lesbia como *desiderium* (5)⁶ esto es, como objeto de deseo no satisfecho. Es preciso destacar que ese espacio que la mujer domina y administra en función de su propia satisfacción es su propio cuerpo.

Este tipo de relación marcada por una cierta administración del espacio se clausura en el poema III por la muerte del *passer* la cual, en consonancia con este planteo, está presentada como un *iter* (11). El componente sometido de la relación abandona el espacio luminoso de la mujer (*nitenti*, II 5) para adentrarse en el espacio oscuro – obsérvese la recurrencia de *tenebricosum* III 11/ *tenebrae* III 13 – de la no mujer, de la muerte en un viaje que claramente se especifica como sin regreso (III 12). En el poema V, primer poema del segundo par, parecería desaparecer la relación unilateral. Ambos poemas presentan una tensión entre deseo y realidad. El poema V pretende superar la relación unilateral en tanto que el poema VII muestra el rechazo por parte de Lesbia de una posible relación compartida. El predominio de la *deixis* de la primera persona plural en el poema V – *vivamus* 1, *amemus* 1, *aestimemus* 3, *nobis* 5, *fecerimus* 10, *conturbabimus* 11, *sciamus* 11 – indica la propuesta de una relación bilateral recíproca caracterizada como una búsqueda de la plenitud, de la infinitud, de la superación del tiempo de la muerte con una clara remisión a los poemas II y III a través del contraste luz-sombra (*soles* 4, *lux* 5, *nox* 6) y del *redire* (4). Este tipo de relación carece de toda marca espacial.

En el poema VII desaparece dicha *deixis* y en lugar de ello nos encontramos con una Lesbia que, en pleno dominio de su espacio-cuerpo, inquiera cuánto debe aportar de éste para conformar a Catulo, como lo señala la reiteración del *satis et super* (2 y 10). La hipérbole con que responde Catulo ilustra el deseo aún no satisfecho de un sujeto expectante (3-7). En

⁵ La exclusividad de Lesbia respecto del *passer* en este poema la observa H. Akbar Khan. (1967, p. 34-36)

⁶ Para el significado de *desiderium* en este poema, si bien no para su interpretación, cf. S. Baker, 1958, p. 243-244.

consonancia con este displacer de la relación, en el poema VII, segundo elemento del par, se mencionan una serie de espacios. Al respecto, si bien la referencia a la arena y a las estrellas como lo incontable es un *locus communis*,⁷ no puede decirse lo mismo de la precisión y exceso de detalles geográficos, que como dice Grimaldi (Grimaldi, 1965, p. 52), invitan a indagar sobre su connotación. Siguiendo a este mismo autor, es interesante observar que los datos suministrados por Catulo connotan la enfermedad denotada en el *vesano* (10): así la referencia al *laserpicium* (4), la planta curativa por excelencia de la antigüedad,⁸ a Júpiter Ammon (5) cuya estatua estaba en Cirene junto a la de Asclepios y al mismo Battus (6) que, según Pausanias (Pausanias, X 15,7) logró curar su enfermedad luego de fundar la citada ciudad. Si el tipo de relación bilateral deseada y propuesta por el sujeto varón en el poema V no presenta ningún marca de espacio, la relación del poema VII, unilateral, vuelve a presentar marcas de un espacio hostil. Finalmente, el poema VII explicita la caracterización de esta relación como una relación adúltera (*furtivos amores*, 8).

Este tipo de relación confluye en los dos poemas que, en distinto grado, marcan la ruptura del vínculo amoroso: el VIII y el XI. El poema VIII presenta el pasado, el presente y el futuro de la relación. El pasado aparece en los vv. 3-8:

*fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas, quo puella ducebat
amata nobis, quantum amabitur nulla!
ibi illa multa cum iocosa fiebant,
quae tu volebas nec puella nolebat,
fulsere vere candidi tibi soles.*

Se observan aquí las siguientes coincidencias:

- La relación está formulada en términos de un espacio dominado por la mujer (4).
- No aparece la primera persona plural.
- Las acciones están distribuidas entre una tercera persona – la mujer – que decide y acepta (*ducebat* 4, *nec nolebat* 7) y una segunda persona – el varón – que obedece y desea (*ventitabas* 4, *volebas* 7).
- El espacio amoroso conlleva una marca de luminosidad (*fulsere candidi soles* 3 y 8) que puede asociarse con el *desiderio meo nitenti* (II 5) y el *soles occidere et redire possunt* (V 4).
- El espacio está asociado a un tiempo (*quondam* 3) que, en función de esa actitud dominante de la mujer, puede remitirse al *cum...libet* (II 5-6).

El presente aparece en los vv. 9-12:

⁷ El mismo Catulo utiliza esta imagen en uno de sus epitalamios para indicar la intensidad del juego amoroso: LXI 206-10.

⁸ Plinio se refiere a esta planta como *inter eximia naturae dona numeratum*, HN XXII 101.

*nunc iam illa non vult: tu quoque, impotē<ns, noli>
nec, quae fugit, sectare nec miser vive,
sed obstinata mente perfer, obdura.
vale, puella. iam Catullus obdurat*

La clausura del pasado (*nunc* 9) aparece determinada por la voluntad de la mujer (*illa non vult* (9)). Ante ello, el sujeto varón afirma, a través de una imagen espacial, su decisión de no reproducir ese mismo vínculo unilateral del pasado (*nec, quae fugit, sectare* 10). Por otra parte, como señala Tedeschi (Tedeschi, 1990, p. 169-171), los términos *obstinata mente, perfer, obdura* (11), *obdurat* (12), *destinatus obdura* (19), connotan una actitud de permanencia e inmovilidad para el sujeto varón y por lo tanto su resistencia a seguir el movimiento dispuesto por la mujer. Esta inversión de los términos espaciales de la relación anterior se subraya en el *vale, puella* (13) que pone de manifiesto la intención del sujeto varón de administrar su propio espacio y el de la mujer. Al excluirla del espacio amoroso, la condena a un futuro de displacer. Las preguntas retóricas que cierran el poema (15-18) presentan como un *adynaton*⁹ la imposibilidad de que la mujer pueda volver a obtener placer en este tipo de relación unilateral. El objeto de amor será para ella, por lo tanto, no *deliciae* sino *desiderium*.

El poema XI, que muestra la ruptura definitiva, incluye referencias a lugares geográficos distantes que, según Bright (Bright, 1966, p. 116), predicen sobre la *puella* porque connotan lujuria, crueldad, traición y avidez de conquista. Los versos 18 a 21:

*Cum suis vivat valeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans vere, sed identidem omnium
ilia rumpens;*

muestran una imagen hiperbólica del tipo de relación unilateral vista hasta ahora: la *puella*, que en el poema II retenía en su regazo al gorrión (*in sinu tenere, ... solet*, 2-4) aparece ahora abrazando (*complexa* 19) a la vez (*simul* 19) a sus trescientos amantes (*suis... moechis ... trecentos*, 18-19). El tipo de actividad que satisfacía el deseo en el poema II (*solet incitare morsus* 4) se intensifica con el *identidem omnium/ ilia rumpens* (20-21).

Del análisis efectuado se puede deducir que esta relación encuadrada como *furtivos... amores* (VII 8) tiene, desde el punto de vista espacial, las siguientes características:

- una relación unilateral en la cual la mujer es la dueña de su propio espacio y, además, lo administra. En este caso, el hombre para la mujer es *deliciae* – objeto de placer satisfecho – pero la mujer para el hombre es *desiderium* – objeto de placer no satisfecho.
- una relación bilateral, que es una expresión de deseo por parte del hombre, donde no hay marcas de espacio.

⁹ La idea de que estas preguntas retóricas son *adynata* la desarrolla Tedeschi. (Tedeschi, 1990, p. 170)

En el resto del *corpus*, el tipo de relación unilateral con las características mencionadas se asemeja a la que se establece entre un sujeto varón y una *scortum*, como puede verse en el carmen XXXII, dirigido a Ipsitilla. Allí la *scortum* está dotada de voluntad: *iube* (3), *ius-seris* (4), *lubeat* (6), *iubeto* (9). Esa voluntad se ejerce sobre el espacio del cual es dueña y administradora: *abire* (6), *maneas* (7). Por oposición a ella, la *persona* Catulo permanece inmovilizada (*iaceo* 10) y pendiente de la voluntad de aquélla. Esta semejanza se prueba además por el hecho de que en el epílogo de la relación Catulo-Lesbia, ésta aparece como una *scortum*, en el c. LVIII:

*Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
illa Lesbia quam Catullus unam
plus quam se atque suos amavit omnes:
nunc in quadriuis et angiportis
glubit magnanimi Remi nepotes.*

La contracara de esta relación es, en términos de espacio, el vínculo matrimonial. En él, la mujer es llevada del regazo de su madre (*dedis a gremio suae/ matris* LXI 58-59) a la casa de su esposo (*en tibi domus ut potens/ et beata viri tui* LXI 156-157). En esta relación legítima, la mujer no es dueña ni administradora de su cuerpo:

*virginitas non tota tua est, ex parte parentum est:
tertia pars patrist, pars est data tertia matri,
tertia sola tua est: noli pugnare duobus
qui genero sua iura simul cum dote dederunt* (LXII 63-66).

En el matrimonio, el sujeto varón es el dueño y administrador de su propio espacio y del espacio de la mujer. Este hombre autónomo responde al prototipo del *vir romanus*. Es esta tipología la que intenta reasumir la *persona* Catulo en el poema VIII al resistirse a continuar una relación en la cual la mujer es dueña y administradora del espacio, relación que subvierte la distribución de los roles varón – mujer propia de la sociedad romana. Recuperada la *duritia* y *constantia* que le son propias por su condición de *vir*, la *persona* Catulo se adueña del espacio y expulsa de él a la mujer. Al hacerlo, la confina al espacio que es propio de la *scortum*: la calle (LVIII) y la taberna (XXXVII).

De lo expuesto se infiere que el espacio es un elemento importante en la caracterización del vínculo hombre-mujer en este discurso amoroso y que esa caracterización responde a los parámetros establecidos para los sexos y sus relaciones en la sociedad romana.

DEL SASTRE, E. de, SCHNIEBS, A., STEINBERG, M. E., SUÁREZ, M., MOSQUEDA, A. M. L'espace du *furtivus amor* dans le discours amoureux de Catulle. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 187-194, 1996/1997.

RÉSUMÉ

Ce travail synthétise les conclusions partielles d'une étude plus large à propos de "L'imaginaire féminin dans la littérature latine (fin de la république et principat d'August)", envisagée par le groupe de recherche dans le cadre institutionnel de la Université de Buenos Aires (UBACyT). A partir des poèmes II-XI du *corpus* de Catulle, on analyse le rapport qui existe entre le lien amoureux et l'espace en attachant un intérêt tout particulier au type de construction des sujets homme et femme.

Mots-clés: Catulle; Poésie lyrique; Espace; Homme et femme.

Referências bibliográficas

- ADAMS, J.N. *The latin sexual vocabulary*. London, 1982.
- AKBAR KHAN, H. A note on the expression solum...nosse in Catullus. *Classical Philology*, LXII(1), 1967.
- BAKER, S. Catullus' cum desiderio meo. *Classical Philology*, LIII(4), 1958.
- BISHOP, J.D. Catullus 2 and its hellenistics antecedents. *Classical Philology*, LXI(3), 1966.
- BRIGHT, D. Non bona dicta: Catullus' Poetry of Separation. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 21, 1966.
- GREENE, E. The Catullan ego: fragmentation and the erotic self. *American Journal of Philology*, 116(1), 1995.
- GRIMALDI, W. The Lesbia love lyrics. *Classical Philology*, LX(2), 1965.
- JOCELYN, H.D. On some unnecessary indecent interpretations of Catullus 2 and 3. *American Journal of Philology*, 101, 1980.
- SEGAL, Ch. The order of Catullus, Poems 2-11. *Latomus*, XXVII(2), 1968.
- TEDESCHI, A. *Così non può continuare: ovvero la separazione. Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*. Bari, 1990.
- WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford, 1968.



CLASSICISMO
E
MODERNIDADE

MICHELANGELO E O LAOCOONTE

MARIA C. L. BERBARA

Departamento de História
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO

A exumação do *Laocoonte* vaticano em 1506 provocou um enorme impacto na cultura artística romano-florentina do século XVI. O grupo escultórico tornou-se um *exemplum* para os artistas do período, notadamente para Michelangelo. O artista florentino utilizou o modelo laocoontiano em seu desenho para Vittoria Colonna representando uma Crucificação; este desenho, por sua vez, determinaria um novo padrão de representação de Cristo na cruz a partir de meados do século XVI, e durante todo o século XVII.

Palavras-chave: Laocoonte; Michelangelo; Renascimento; Roma.

*Come fiamma più cresce più contesa
dal vento, ogni virtù che 'l cielo esalta
tanto più splende quant'è più offesa.*
Michelangelo, fragmento 48

A DESCOBERTA DO LAOCOONTE

Em janeiro de 1506 foi encontrado, em uma vinha no Monte Oppio, nas imediações de Santa Maria Maggiore, Roma, o grupo escultórico *Laocoonte* (Fig. 1). Segundo uma carta redigida em 1567 por Francesco da Sangallo, filho do célebre arquiteto Giuliano da Sangallo, para Vincenzo Borghini, o próprio Michelangelo compareceu ao local das escavações:

La notizia, ch'io ho delle statue antiche di Fiorenza, si è in questo modo: io ero di pochi anni la prima volta, ch'io fui a Roma, che fu detto al papa, che in una vigna presso a S.Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. Il papa comandò a un palafreniere: va, e di a Giuliano da S.Gallo, che subito le vada a vedere. E così subito s'andò. E per-

*ché Michelangelo Buonarroti si trovava continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del papa; volle, che ancor lui andasse; ed io così in groppa a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue: subito mio padre disse: questo è Laocoonte, di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca, per poterlo tirare fuori; e visto, ci tornammo a desinare: e sempre si ragionò delle cose antiche, discorrendo ancora di quelle di Fiorenza...*¹



Figura 1 – Laocöonte. Hagesandro, Polidoro e Atenodoro. Cortile Belvedere, Museu do Vaticano. Foto: Andrea, B. *Laocöonte e La Fondazione di Roma*. Tradução por Mauro Tosti Croce. Milão: Il Saggiatore, 1989. Fig. 1

A passagem pliniana referida por Francesco – a partir da qual Giuliano identifica imediatamente o grupo escultórico recém-exumado – encontra-se na *Historia Naturalis*, XXXVI, 37, onde Plínio menciona um *Laocöonte* no palácio do Imperador Tito (a quem os livros são

¹ A carta é publicada em Fea, C. *Miscelanea filologica critica e antiquaria* (Roma, 1790), I, p. 329-331. Cfr. Agosti e Farinella, 1987, p. 54.

dedicados), feito *ex uno lapide* pelos escultores ródios Hagesandro, Polidoro e Atenodoro; Plínio define-o, ainda, como *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*, i.e., “uma obra que deve ser preferida a todas as outras na pintura e na escultura”.²

Pelo menos desde que Francesco Petrarca, em 1350, adquirira em Mântua o manuscrito da *Historia Naturalis*, e principalmente a partir da tradução feita por Cristoforo Landino, em 1476, dos trinta e sete livros que a compõem, o texto tornou-se uma leitura freqüente entre os artistas e os amantes da arte, constituindo uma fonte de máxima autoridade em matéria de arte antiga. A afirmação pliniana da superioridade do *Laocoonte* sobre quaisquer outras obras de arte conhecidas pelo autor deve ter produzido, portanto, um enorme impacto e uma grande curiosidade.

O grupo escultórico, com efeito, já era famoso antes mesmo de sua descoberta. Na *villa* projetada pelo próprio Giuliano da Sangallo para Lourenço Magnífico, em Poggio a Caiano, há na parede oriental do átrio um afresco inacabado de Filippino Lippi, representando a morte de Laocoonte e seus filhos.³ Segundo Bernard Andreae (Andreae, 1989, p. 35), o afresco, realizado em c.1484, pretendia rivalizar com aquela que havia sido descrita como a mais insigne obra de arte, enquanto a *villa* de Lourenço deveria, por sua vez, equiparar-se à *Domus Aurea* de Tito – onde, de acordo com Plínio, encontrava-se o *Laocoonte*.

Quando, em 1506, o grupo escultórico foi exumado, toda a cidade afluiu ao local das escavações para visitá-lo. Um correspondente de Roma de Sabadino degli Arienti assim descreveu a agitação ao redor do *Laocoonte*: *Tutta Roma die noctuque concorre a quella Casa che li pare il jubileo. La maggior parte dei Cardinali sono iti a vedere*.⁴ Diversos poemas foram compostos para comemorar a excepcional descoberta; o mais célebre, talvez, seja o de Jacopo Sadoletto, redigido por encomenda do papa Júlio II (que adquiriu o grupo em 23 de março de 1506 e o alojou poucos meses depois em um lugar de honra no *Cortile Belvedere*), no qual se afirma que o *Laocoonte* – cuja exumação é comparada a uma ressurreição – podia agora saudar as muralhas de uma “Roma rediviva” ou “Roma secunda”.⁵ Cartas foram escritas por artistas, amantes da arte, monarcas, levando a notícia da descoberta para toda a Itália: invariavelmente citavam as palavras de Plínio, comentavam a excelência do grupo e a sua colocação no *Cortile Belvedere*.⁶ Foram feitas diversas cópias do *Laocoonte*, tanto em gravu-

² Bernard Andreae (1989, p. 141-143), entretanto, apresenta uma nova possibilidade de interpretação da passagem.

³ Segundo Vasari, a cena representava “un sacrificio” (ed. L. e C. Raghianti, 1973, II, p. 496). A partir de dois desenhos de Lippi, o primeiro dos Uffizi e o segundo da coleção König de Haarlem (perdido durante a Segunda Guerra Mundial) foi possível identificar o tema do afresco de Poggio a Caiano com o da morte de Laocoonte e seus filhos.

⁴ A carta é publicada por Ansaldo, 1945, p. 55. Van Essen, 1955, publica uma compilação das fontes onde são narrados o episódio da descoberta do grupo e as festividades que se seguiram.

⁵ O poema é transcrito por Lessing em seu *Laokoon* (1766), cap. 6, nota 2. Cfr. também Bieber, 1967, pp.13-15, e D’Alfonso, 1929, p.12-16.

⁶ Para uma enumeração das cartas sobre o *Laocoonte* escritas nos meses seguintes à sua descoberta cf. Venturi, 1889, p. 98. Particularmente interessante é a carta de Cesare Trivulzio a seu irmão Pompônio, datada de 1 de junho de 1506, onde se comenta que Michelangelo, após haver examinado o grupo, concluiu que ele não é feito de um só bloco mármoreo

ras e desenhos quanto em esculturas de bronze, mármore e terracota; entre as mais significativas, poder-se-ia citar as gravuras de Marco Dente, Gian Antonio da Brescia e Beatricetto; os desenhos de Francisco de Hollanda e, já no século XVII, de Rubens; o mármore de Baccio Bandinelli, e os bronzes de Ludovico Lombardi e Primaticcio.⁷

A TRADIÇÃO DO MITO NA ANTIGÜIDADE

Uma razão adicional para o sucesso do *Laocoonte* pode ser tributada à tradução de Cristoforo Landino, em 1478, da *Eneida*, contendo o primeiro comentário moderno da obra. No livro II, o episódio da morte de Laocoonte e seus filhos é descrito de maneira extremamente vívida e detalhada: indagado pela rainha Dido, no final do livro I, a respeito das ciladas dos gregos e das desgraças dos troianos, Enéias narra como os aqueus navegaram para a ilha Tênedos fazendo com que os teucros acreditassem que haviam retornado a Micenas, deixando porém diante das muralhas de Tróia o insidioso cavalo de madeira, encerrando em seu ventre guerreiros armados. Estando os troianos indecisos sobre o que fazer com o simulacro, o príncipe Laocoonte atira uma lança contra o costado do animal, exortando-os a não confiar nos gregos e em seus presentes:

*O miseri, quae tanta insania, cives?
Creditis auctos hostes? aut ulla putatis
Dona carere dolis Danaum? sic notus Ulixes?
Aut hoc inclusi ligno occultantur Achivi,
Aut haec in nostros fabricata est machina muros
Inspectura domos venturaque desuper urbi,
Aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes.* (2, 42-9)

Nesse momento surge, agrilhado, o argivo Sínon, que com um relato artificioso tenta induzir os troianos a introduzir o cavalo de madeira na cidade: segundo Sínon, os gregos haviam abandonado o animal como oferenda para aplacar os deuses ofendidos pelo furto do Paládio; se os troianos o destruíssem, grande desgraça abater-se-ia sobre o império de Príamo; se, porém, estes o acolhessem no interior de suas muralhas, toda a Ásia viria até aos muros de Pélops. Um terrível espetáculo, então, veio confundir ainda mais os troianos: enquanto Laocoonte – *ductus Neptuni sorte sacerdos* – imolava um touro ante os altares solenes, duas enor-

– como havia dito Plínio – mostrando *circa a quattro commettiture; ma congiunte in luogo tanto nascosto, e tanto bene saldate e ristuccate, che non si possono conoscere facilmente se non da persone peritissime di quest'arte.* (Bottari-Ticozzi, 1922, v. 3, p. 474, n. 196)

⁷ Para uma abrangente lista das reproduções do *Laocoonte* cfr. Brummer, 1970, p. 91-99.

mes serpentes vindas de Tênedos dirigiram-se aos seus dois filhos, envolvendo-os com suas espirais e lhes mordendo o corpo. O sacerdote, vindo em seu socorro, foi arrebatado ele próprio pelos répteis. O poeta compara a sua morte ao sacrifício de um touro:

*Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno,
Clamores simul horrendos ad sidera tollit,
Quales mugitus, fugit quum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.* (2, 220-4)

Mortos Laocoonte e seus filhos, as serpentes escondem-se no templo de Atena. Os troianos, clamando que o sacerdote expiou justamente seu crime, pois atirara sua lança contra o animal sagrado, conduzem o simulacro ao interior dos muros da cidade.

Durante a noite, estando os teucros entregues ao sono, após as festividades comemorativas do fim da guerra, Sínon liberta os guerreiros escondidos no interior do cavalo, enquanto as embarcações gregas retornam de seu esconderijo na ilha Tênedos.

Enéias é então visitado em sonhos por Heitor, que chorando conclama-o a fugir: a queda da cidade de Príamo é inevitável, mas ele próprio ainda se pode salvar, levando consigo os Penates de Tróia.

Nesse ínterim, a batalha inicia-se; Enéias, despertado pelos gritos e pelo clangor das armas, prepara-se para o combate e se une aos seus companheiros. Vários troianos são mortos; o palácio de Príamo é assaltado, e o rei assassinado por Pirro. O herói vê então Helena, tentando esconder-se; assaltado pela fúria, pensa em matá-la, quando sua mãe Vênus aparece-lhe, em uma segunda visão, incitando-o a abandonar a cidade destinada à destruição. O herói apressa-se para ir até sua casa, e, tomando nos ombros o pai Anquises – que leva nas mãos não manchadas de sangue os Penates – põe-se em fuga acompanhado da esposa Creúsa e do filho Iulo. A caminho das portas da cidade, porém, Enéias percebe que sua esposa já não os segue; deixando o pai e o filho em local seguro, retorna para procurá-la, quando então seu simulacro aparece-lhe em uma terceira visão: os deuses não permitiram que o herói a levasse consigo, mas era preciso que ele prosseguisse até a terra longínqua onde correm as águas do rio Tibre, na qual fundará um novo reino e terá uma esposa régia.

Retornando ao local onde havia deixado os seus, Enéias encontra muitos outros companheiros, que, prontos para o exílio, dispõem-se a segui-lo. Iniciam todos, então, a longa viagem que os levará à Itália.

Segundo Bernard Andreae, no livro II da *Eneida* é revelada paulatinamente a Enéias, através de uma série de sinais, a elevada missão que o espera: salvar os Penates de Tróia, renovando-a no povo romano. O primeiro dessa série de sinais é a morte de Laocoonte, seguindo-se a aparição de Heitor, de Vênus e, por fim, de Creúsa.

Andrae lembra que o sacerdote é comparado a uma vítima no altar de sacrifícios, tornando-se evidente que é ele próprio a oferta sacrificial. Mesmo querendo a destruição de Tróia, os deuses desejam vê-la ressurgir, através de Enéias, em Roma; por isso sacrificam Laocoonte – que se opunha a tal deliberação – fazendo ao mesmo tempo com que sua morte constitua o primeiro de uma série de sinais que levarão Enéias a compreender que, sendo a queda de Tróia inevitável, caber-lhe-ia renová-la no povo romano. A morte de Laocoonte constituiria, por conseguinte, o sacrifício necessário para a fundação de Roma. (Andrae, 1989, p. 22-25; Cfr. Janson, 1977, p. 143)

Na tradição literária mais antiga, a conexão entre a morte de Laocoonte e a fuga de Enéias manifesta-se claramente. A primeira menção ao mito aparece na *Iliupersis* – um dos poemas do assim chamado Ciclo Épico (séculos VII-V a.C.) – de Arctino de Mileto, conhecida através da compilação de Proclo. Segundo esta versão, os troianos debatiam a respeito do que fazer com o cavalo de madeira deixado pelos gregos; alguns sugeriam queimá-lo, outros atirá-lo dos rochedos, outros ainda dedicá-lo a Minerva. Tendo prevalecido esta terceira opinião, os teucros entregaram-se às festividades comemorativas. Nesse momento, duas serpentes apareceram e destruíram Laocoonte e um dos seus filhos; o portento a tal ponto alarmou Enéias e os seus que eles fugiram, incontinenti, para o monte Ida. A relação entre o prodígio das serpentes e a fuga de Enéias é explícita: a morte de Laocoonte e seu filho constitui o sinal ao qual o guerreiro deve a sua salvação. A catástrofe de Laocoonte – presságio da ruína de Tróia – não estava portanto ligada a nenhum demérito da vítima. Determinava a destruição do sacerdote não alguma falta por ele cometida, mas, ao contrário, a sua própria excelência, visto que do seu sacrifício dependia a salvação dos Penates troianos:

Il fatto aveva decretato che Ilio fosse distrutta, ma non che perissero anche tutti i suoi eroici e sfortunati difensori; la stirpe degli Eneadi con a capo Enea medesimo poteva trovar scampo all'eccidio, a patto però che si pagasse per questo salvamento un gravissimo prezzo. Sicché la vittima non poteva che essere grande e degna di un tal sacrificio, e grandezza e dignità dovevano rifulgere in questo sacerdote fiero di amor di patria.⁸

No século V a.C., no entanto, é introduzida uma culpa em Laocoonte: segundo a versão de Baquilides – em um poema intitulado “Laocoonte e sua esposa”, cujo desenho geral chegou-nos através de Sérvio (*ad Aen.*, 2, 201) – Laocoonte, sacerdote de Apolo, teria se unido à esposa diante do simulacro do deus; este então o teria punido enviando duas serpentes para destruir seus filhos.

Sófocles dedicou-se à composição de uma tragédia sobre Laocoonte, da qual restaram,

⁸ Magi, 1960, p. 29. Magi, assim como diversos outros estudiosos, acredita que o *Laocoonte* vaticano – onde aparentemente o filho mais velho, à esquerda do sacerdote, será salvo – representa figurativamente a versão de Arctino, onde somente um dos filhos do sacerdote perece, juntamente com o pai.

entretanto, apenas poucos fragmentos.⁹ O poeta parece ter reunido ambas as versões precedentes: como em Baquilides, são os dois filhos de Laocoonte que perecem, enquanto ele próprio sobrevive; de outro lado, o traço mais característico da versão de Arctino, i.e., a relação entre o prodígio das serpentes e a fuga de Enéias, é mantido.¹⁰

Dois vasos descobertos no sul da Itália, datados de 430-25 e 380-70 a.C., representariam, consoante os estudiosos, o *Laocoonte* de Sófocles, ajudando a reconstituí-lo (Cfr. Simon, 1992, n. cat. I e II; Séchan, 1927, p. 160-166). Nos vasos é representada frontalmente, à esquerda da composição, a figura de Apolo, e mais ao centro, de perfil, o seu simulacro – levando portanto a crer que o local da representação seja o santuário do deus – em torno do qual se enrolam duas serpentes devorando pedaços dos filhos (ou do filho) de Laocoonte. À direita da estátua, a esposa do sacerdote, segurando um machado, está prestes a atacar as serpentes e o próprio simulacro de Apolo; ao seu lado aparece Laocoonte em uma atitude pesada (no vaso de Bari perderam-se o sacerdote e o machado brandido por sua esposa). As pinturas não poderiam estar relacionadas à versão de Arctino – pois lá são o próprio Laocoonte e um de seus filhos que morrem – mas à de Sófocles, onde somente os dois filhos do sacerdote perecem. Segundo Robert, Sófocles derivou de Baquilides tanto o fato de terem sido destruídos os dois filhos de Laocoonte quanto a culpa do sacerdote. O estudioso indica que o escoliasta de Lícofron – cuja dependência de Sófocles seria inegável – situa a catástrofe de Laocoonte no interior do templo de Apolo (como aparece nos vasos do sul da Itália), e lembra que na tragédia grega é comum localizar a punição no próprio local da ofensa. Por conseguinte, a falta de Laocoonte em Sófocles deve ter ocorrido no santuário de Apolo, como na versão de Sérvio – segundo a qual, como se viu, o sacerdote teria juntamente com sua esposa profanado o templo do deus. (Robert, 1881, p. 197-200)

Sérvio cita ainda o poeta alexandrino Euforíon, muito importante enquanto modelo para Virgílio. Como na *Eneida*, o Laocoonte de Euforíon havia sido escolhido sacerdote de Netuno pela sorte, uma vez que o sacerdote original do deus, não tendo conseguido com sacrifícios evitar o desembarque dos aqueus, fora apedrejado até a morte pelos troianos. Ainda como em Virgílio, Laocoonte é imolado juntamente com seus dois filhos. Nessa versão, porém, o sacerdote continua sendo um culpado perante Apolo por ter-se unido à esposa no santuário do deus (*ante simulacrum numinis cum Antiopa uxore sua coeundo*), ao passo que em Virgílio não é feita nenhuma menção a uma falta por ele cometida.

O mito de Laocoonte aparece ainda em Quinto Esmirneo, na *Bibliotheca Apollodorea*,

⁹ Cfr. Pearson, 1917, v. 2, p. 38-47. A versão de Sófocles foi reconstruída por Robert, 1881, e é seguida pela maior parte dos estudiosos.

¹⁰ Segundo Dionísio de Halicarnasso, de acordo com a tragédia de Sófocles Enéias abandona Tróia a conselho de Anquises, que prognosticara a ruína da cidade a partir dos avisos de Afrodite e da recente catástrofe sofrida “pelos laocoontidas”. Através destas últimas palavras, Robert infere que nessa versão eram os dois filhos de Laocoonte que pereciam. (Robert, 1881, p. 197)

em Higino e em Petrônio.¹¹ Este último distancia-se muito pouco do texto virgiliano; a *Bibliotheca Apollodorea* faz da morte de Laocoonte – sacerdote de Apolo – *semeion* da próxima ruína de Tróia; e Quinto Esmirneo, como Virgílio, estabelece uma relação entre o prodígio das serpentes e a advertência de Laocoonte a respeito do cavalo de madeira (nessa última versão somente os filhos do sacerdote são mortos pelos répteis, aqui enviados por Atena). Em Higino volta a aparecer a culpa de Laocoonte; a natureza dessa culpa, porém, difere daquela indicada por Sérvio. De acordo com Higino, o sacerdote teria ultrajado Apolo por ter-se casado e engrandado filhos contra a sua vontade; o deus teria retribuído a ofensa enviando duas serpentes para matar Laocoonte e seus filhos Antifantes e Timbreus (esta é a única fonte que fornece os nomes das crianças), os frutos da união ilícita. Os frígios, contudo, teriam acreditado que o sacerdote morreria por ter atirado sua lança contra o cavalo de madeira. Higino tem em comum com Virgílio o fato de Laocoonte ter sido escolhido pela sorte para sacrificar a Netuno, e de morrerem tanto o pai quanto os dois filhos.

A partir desse breve sumário das fontes literárias onde se menciona a catástrofe de Laocoonte é possível ter uma idéia da complexidade do mito, que surge de maneira tão variada em cada versão. Pode-se discernir, no entanto, a tradição segundo a qual Laocoonte aparece como um culpado perante Apolo, devendo portanto expiar a sua *hýbris*, da qual o sacerdote é absolutamente inocente, sua morte servindo apenas como um sinal para a fuga de Enéias (lembrando que em Sófocles ambas as versões parecem ter-se combinado). No caso particular de Virgílio, como notou Paratore, a morte de Laocoonte aparece como castigo de um sacrilégio, *ma non più un sacrilegio effettivo come quello che Bacchilide, Sofocle ed Euforione facevano punire da Apollo, bensì un sacrilegio presunto, apparente, perché anzi l'atto di Laocoonte di colpire il cavallo era un ammonimento provvidenziale che avrebbe potuto scongiurare la rovina di Troia; e solo l'implacabile intervento della dea lo faceva interpretare a torto come un atto sacrilego* (Paratore, 1979, p. 408). Na *Eneida*, os teucros relacionam o fato de Laocoonte ter atirado uma lança contra o cavalo de madeira – que, segundo Sínon, seria um *donum exitiale Minervae* – ao ataque das serpentes; concluem então que o animal era realmente uma oferta feita pelos helenos a Minerva para compensar o rapto do Paládio, e sem mais delongas transportam-no para o interior da cidade (Cfr. Austin, 1959, p. 16-25). Se a morte de Laocoonte e seus filhos, destarte, constitui praticamente uma confirmação do relato de Sínon, apressando a queda da cidade que o próprio sacerdote buscara salvar, por outro lado consiste também no primeiro de uma série de sinais que levam Enéias a compreender seu destino: renovar Tróia no povo romano.

¹¹ Cfr. Tracy, 1987, p. 452, nota 3, para uma lista das fontes da Antiguidade onde aparece o mito de Laocoonte. A passagem de Petrônio é transcrita por Lessing no *Laokoon*, cap. 5, nota 6. Para uma mais ampla discussão sobre os textos de Quinto Esmirneo e da *Bibliotheca Apollodorea* cfr. Funaioli, 1947, p. 300 e ss., e Paratore, 1979, p. 407 e ss. Para as *Fabulae* de Higino cf. Grant, 1960, p. 112.

MICHELANGELO E O LAOCOONTE

A descoberta do *Laocoonte* certamente suscitou em Michelangelo uma impressão profunda, e, ao longo do século, a relação entre ambos tornou-se um verdadeiro *topos* na cultura artística do Renascimento.

Segundo as já citadas cartas de Francesco da Sangallo e de Cesare Trivulzio, Michelangelo foi um dos primeiros a observar o *Laocoonte* recém-exumado, tendo se dedicado em seguida ao seu atento estudo. Em um testemunho mais tardio, aparece uma menção ao fato de o artista se ter referido ao grupo como um “portento da arte”: *Hanc (statuam) Michael Angelus dicit esse miraculum artis singulare: in quo divinum artificium debeamus suspicere ingenium potius quam ad imitationem nos accingere*.¹² Uma gravura de Nicolas Beatrizet,¹³ de 1547, representa a *Pietà* michelangiana de San Pietro em um cenário em ruínas, como uma obra antiga recentemente exumada, tendo no pedestal a seguinte inscrição: *Michelangelus Buonarotus Florent. Divi Petri in Vaticano ex uno lapide matrem ac filium divine fecit*. A expressão *ex uno lapide*, i.e., de uma só pedra, um só bloco marmóreo, é a mesma utilizada por Plínio ao mencionar o *Laocoonte*; o desenhista refere-se à obra do mestre florentino, assim, com os mesmos termos com que Plínio referira-se à escultura da Antiguidade, aludindo ao método tão apreciado por Michelangelo. No *Libro dei sogni*, de Lomazzo, desenrola-se um diálogo imaginário entre Fídias e Leonardo, onde este último proclama a superioridade de Michelangelo sobre os artistas gregos e egípcios, ao que Fídias responde: *questo Michel Agnolo, dil quale le opere paiono remazzate al paro di Laconte e figli (...)* (Citado por Agosti e Farinella, 1987, p. 107). Uma segunda fonte onde aparece esta equiparação é a carta de Anton Francesco Doni a Michelangelo, datada de 12 de janeiro de 1543: *Io temo che, se vo a Roma, io dirò che'l Zuccon di Donatello è bello et che l'Apollo et il Laocoonte sono bellissimi marmi sculpati in terra, ma che i vostri divini siano intagliati in cielo* (Barocchi e Ristori, 1965-1987, v. 4, carta MVI, p. 163). Nesta passagem as esculturas de Michelangelo são comparadas às do mais admirado escultor moderno, por um lado, e aos dois mais célebres *exempla* da estatuária antiga, por outro; segundo o autor da carta, entretanto, somente as obras de Michelangelo têm aquele sopro de espiritualidade que as torna superiores, e a seu realizador, divino.

É importante mencionar, finalmente, um desenho representando a cabeça do *Laocoonte* Vaticano, que, conforme alguns estudiosos, seria de autoria do próprio Michelangelo: (Fig. 2). Em 1975, na tentativa de encontrar uma outra saída para os visitantes das tumbas dos Medici na Sagrestia Nuova di San Lorenzo, em Florença, fez-se uso de uma câmara, sob a abside e as duas pequenas sacristias da Capela, que até então permanecera trancada; polidas as pa-

¹² J. J. Boissard, *Romanæ Urbis Topographiæ*, 1597. Citado por Agosti e Farinella, 1987, p. 56, nota 3.

¹³ Para uma reprodução da gravura cfr. Agosti e Farinella, 1987, p. 109-110.

redes, vieram à vista desenhos em carvão no estilo de Buonarroti – entre os quais a referida cabeça de Laocoonte – cuja descoberta foi anunciada em janeiro de 1976.

Em abril do mesmo ano, Paolo Dal Poggetto, então diretor do Museu das Capelas dos Medici e responsável pelo projeto de abertura da nova passagem, escreveu um artigo oferecendo informações sobre a descoberta:¹⁴ globalmente, os desenhos parietais são 56, subdivididos em 21 estudos de pernas e pés; 14 de cabeças; 20 de figuras inteiras, e um de cabeça de cavalo. As figuras são quase todas traçadas em negro. Dal Poggetto identifica vários dos desenhos da sacristia com obras de Michelangelo: há por exemplo o desenho das pernas de Giuliano, duque de Nemours; o do David-Apolo; o da Eva da Capela Sixtina; o do profeta Zacarias, na mesma Capela. Segundo o estudioso, com exceção de três ou quatro caricaturas e alguns perfis, os desenhos podem indubitavelmente ser atribuídos a Michelangelo; Dal Poggetto propõe, ainda, uma datação dos desenhos em torno de 1530, quando o mestre ter-se-ia escondido nos subterrâneos da sacristia para fugir à perseguição de Alessandro de' Medici. A cabeça de Laocoonte seria também de autoria de Michelangelo, explícita prova do interesse contínuo do artista pelo grupo escultórico.

Filippo Magi acredita igualmente na paternidade michelângiana do desenho parietal. De acordo com o estudioso, Michelangelo soube compreender e reproduzir neste desenho a essência do *Laocoonte*, a qual Baccio Bandinelli, por sua vez, não foi capaz de exprimir em sua reprodução marmórea:¹⁵

Laocoonte è (...) la vittima innocente, è l'uomo posto per lo popolo ai martiri: legge crudele e immorale, secondo il nostro giudizio e sentimento, ma non secondo quello degli dèi. E Laocoonte accetta questo suo tragico ruolo, e ne è consapevole. Ora, a ben guardare,



Figura 2 – Cabeça de Laocoonte. Sagrestia Nuova di San Lorenzo, Florença. Foto: Andreae, B. *Laocoonte e la Fondazione di Roma*. Tradução por Mauro Tosti Croce. Milão: Il Saggiatore, 1989, Fig. 12.

¹⁴ Em 1979, Dal Poggetto publicou um livro contendo informações mais detalhadas sobre os desenhos, no qual são também feitas algumas correções a partir das críticas elaboradas por Filippo Magi, o restaurador do *Laocoonte*. (Magi, 1977)

¹⁵ Dal Poggetto, em seu artigo de 1976, reproduzira a cabeça do *Laocoonte* de Bandinelli ao lado do desenho parietal (p. 26), procedimento criticado por Magi.

questo è anche ciò che Michelangelo esprime col suo disegno, e fa piacere constatarlo. Il grandissimo artista (...) per la sua straordinaria sensibilità, intuisce quello che il suo emulo Baccio Bandinelli, pur nella meticolosità della copia, non intese, né poteva intendere. Ed è inoltre questa manifesta intuizione del vero Laocoonte che conferma, se ce ne fosse bisogno, che il disegno è proprio di mano del Buonarroti. (Magi, 1977, p. 153-155)

É importante lembrar, contudo, que os estudiosos não são unânimes quanto à autoria michelângiana dos desenhos da sacristia, e particularmente da cabeça de Laocoonte. Segundo C. Elam, este último teria sido realizado por Montorsoli, o discípulo de Michelangelo que trabalhou no restauro do grupo escultórico em c.1532-1533 (Elam, 1981, p. 601). Bernard Andrae, por sua vez, propôs recentemente argumentos importantes a favor da paternidade michelângiana do desenho parietal (Andrae, 1989, p. 41-43). Em primeiro lugar, segundo o estudioso, não é possível mencionar nenhum outro artista do círculo de Michelangelo capaz de reproduzir de memória, com tamanha exatidão, uma imagem tão precisa quanto a cabeça de Laocoonte.¹⁶ Um segundo elemento que Andrae traz à consideração é o ponto de vista a partir do qual a cabeça é reproduzida: o artista que a desenhou via-a de cima para baixo, como se posicionado cerca de três metros acima do pavimento onde se apóia o pedestal do grupo; Andrae sugere, então, que este tenha sido o ângulo a partir do qual Michelangelo viu pela primeira vez o *Laocoonte*, ainda no local das escavações, quando o grupo se encontrava provavelmente desmembrado. E, finalmente, o estudioso aponta um episódio referido por Annibale Carracci: Michelangelo, recusando-se a participar de uma discussão acadêmica sobre o *Laocoonte*, traçou uma cópia em carvão do grupo (ou de uma parte sua) sobre uma parede, e, sorrindo, observou: *Noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani*.

Caberia recordar, ainda, que no inventário de Fulvio Orsini é mencionado um desenho de Michelangelo do *Laocoonte* (Cfr. De Nolhac, 1884, p. 434); se tal desenho realmente existiu, teríamos mais um argumento a favor da paternidade michelângiana do desenho de Florença, uma vez que o mestre teria já realizado, ou realizaria, outro ou outros desenhos do grupo escultórico, tornando mais verossímil a hipótese segundo a qual ele o teria reproduzido de memória na parede da câmara sob a sacristia.

Entretanto, mais do que quaisquer testemunhos contemporâneos e mesmo mais do que este desenho atribuído a Michelangelo, as próprias obras do mestre indicam a força do impacto exercido pelo *Laocoonte* sobre o artista florentino, a ponto de Bernard Andrae sugerir que sua obra possa ser dividida em antes e depois da descoberta do grupo (Andrae, 1989, p. 38). Não se trata de propor, naturalmente, uma súbita transformação estilística determinada pelo contato entre Buonarroti e o *Laocoonte* – mesmo em obras anteriores a 1506,

¹⁶ A excepcional memória de Michelangelo é comentada por Vasari: (*Michelangelo*) *è stato di una tenace e profonda memoria, che nel vedere le cose altrui una sola volta l'ha ritenute sì fattamente, e servitose in una maniera che nessuno sen'è mai quasi accorto. (Vite..., ed. Milanese, 1878-1906, v. 7, p. 277)*

como a *Batalha dos Centauros*, pode-se notar uma íntima afinidade entre ambos – mas certamente é lícito concluir que a visão do grupo ofereceu a Michelangelo a confirmação de suas próprias concepções artísticas.

A primeira obra que vem à mente do estudioso que se ocupar da relação entre o *Laocoonte* e Michelangelo é o *São Mateus* da Galleria dell'Accademia, em Florença, tanto por questões de ordem cronológica quanto pela notabilidade da semelhança entre o apóstolo e o sacerdote troiano; de fato, não é difícil reconhecer na figura atormentada de São Mateus, no movimento torcido de seus ombros, no *contrapposto* das pernas, na cabeça vigorosamente voltada para a direita, na expressão facial, o *exemplum* laocoontiano.

Em 24 de abril de 1503, Michelangelo assina um contrato com os cônsules da Arte della Lana e com a Opera di S. Maria del Fiore, no qual se compromete a realizar doze apóstolos de mármore para a catedral de Florença. O bloco para o primeiro da série chegou às suas mãos em dezembro de 1504, enquanto ele estava empenhado na realização do cartão para a *Batalha de Cascina*. Em março de 1505 o papa Júlio II lhe encomenda a execução da própria tumba; em abril o projeto é aprovado, e em maio Michelangelo parte para Carrara, a fim de escolher os mármore que utilizaria no trabalho. Sabemos, através de Vasari, que Michelangelo permaneceu oito meses nas montanhas. Em 18 de dezembro, portanto em seu último mês em Carrara, o contrato para as doze estátuas dos apóstolos é anulado; em janeiro o mestre encontra-se já de volta a Roma, e em 18 de abril, após o primeiro desentendimento com o papa, retorna a Florença. O único apóstolo que chegou a ser iniciado foi *São Mateus*. Uma vez que há apenas um intervalo de aproximadamente quatro meses entre o momento em que Michelangelo recebe o mármore para esculpir o apóstolo e a sua partida para Carrara, assume-se que pouco ou nenhum trabalho tenha sido realizado até seu retorno a Florença em 1506, tendo já conhecimento do *Laocoonte*. Michelangelo provavelmente trabalhou no *São Mateus*, portanto, entre seu retorno de Roma a Florença e sua partida para Bolonha, i.e., abril e novembro de 1506.¹⁷

A impressão de vigor e tensão muscular provocada pelo *São Mateus* distancia-o do desenho preparatório realizado pelo mestre entre 1503 e 1504 – antes portanto da descoberta do *Laocoonte* – representando o que seria a primeira versão do apóstolo.¹⁸ No desenho, São Mateus é representado em um estado de calma e contemplação: o pé repousa sobre uma base,

¹⁷ Apesar de o contrato já ter sido desfeito na época do retorno de Michelangelo a Florença, os estudiosos assumem que o mestre dera prosseguimento ao trabalho. Confirma esta hipótese uma carta de Soderini ao cardeal de Volterra, datada em 27 de novembro de 1506, dizendo que Buonarroti encontrava-se então trabalhando nos apóstolos (cf. De Tolnay, 1943-1960, v. 1, p. 169). Contra a hipótese da datação do *São Mateus* posterior a janeiro de 1506, entretanto, existe a carta do próprio Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci, datada de fins de dezembro de 1523 ou janeiro de 1524, na qual o artista recorda ter esboçado o apóstolo antes de sua viagem para Roma em 1505. (cf. Barocchi e Ristori, 1965-1987, carta DXCIV)

²³ O desenho encontra-se presentemente no British Museum, n. inv. 1895-9-15-496 r. (Cfr. De Tolnay, 1975-1980, v. 1, corpus 36r). A figura de São Mateus, na mesma pose, reaparece em um outro desenho de Michelangelo nos Uffizi. (*id.*, corpus 37r.)

a mão esquerda segura um livro, e a direita é levada ao queixo em um gesto que reaparecerá, posteriormente, no *Lorenzo* da Capela dos Medici. A transformação na concepção do apóstolo – entre o primeiro desenho preparatório e a versão de mármore atualmente conhecida – poderia ser atribuída, ao menos em parte, ao contato que Michelangelo tivera com o *Laocoonte* (Cfr. De Tolnay, 1943-1960, v. 1, p. 113-114; Liebert, 1983, p. 137-138) de quem o mestre parece derivar a expressão de sofrimento e o sentido de coerção e aprisionamento.

Nos afrescos do teto da Capela Sixtina, pintados por Buonarroti entre 1508 e 1512, é igualmente possível perceber a utilização do *exemplum* laocoontiano. A figura que mais claramente inspira-se no grupo escultórico é o *Haman* crucificado, à qual Vasari se refere como a mais bela e difícil entre as belas e difíceis (Cfr. Porthheim, 1889, p. 146) (Fig. 3). Segundo Liebert (Liebert, 1983, p. 137), o *Haman* seria uma derivação do *São Mateus*, denotando a progressão formal na expressão de sofrimento extremo:



Figura 3 – Haman. Michelangelo, 1511. Capela Sixtina, Museu do Vaticano. Foto: *L'Opera Pittorica completa di Michelangelo*. Milão: Série Classici Dell'Arte, Rizzoli Editore, 1966, 1977. Prancha 37.

Here the revolutionary beginning made in the St. Matthew is carried to the extreme in communicating excruciating effect. Haman and Matthew do not share identical positioning of body parts. The artist has, however, found a compositional formula that achieves a very similar impact.

De acordo com De Tolnay, o desenho michelangiano de um nu¹⁹ inspirado no *Laocoonte*, datado de 1506, teria sido utilizado pelo artista ao executar o *Haman*. Entretanto, a inspiração laocoontiana é notadamente percebida por esse estudioso na *Serpente de Bronze* (De Tolnay, 1943-1960, v. 2, p. 98), verticalmente oposta ao *Haman*, enquanto Cocke distingue-a na parte inferior do corpo do profeta Jonas. (Cocke, 1985, p. 113)

Finalmente, a utilização do *exemplum* laocoontiano por parte de Michelangelo no teto da Capela Sixtina vem sendo notada pela crítica nos assim chamados *ignudi*, i.e., os vinte jovens pintados em tons de carne que bordeiam cinco das nove cenas do gênesis. Ainda que pelas poses, pelo movimento, pelo vigor, pela potência anatômica, os *ignudi* em sua totalidade revelem a inspiração laocoontiana, há alguns jovens que mais claramente chamam a atenção

¹⁹ Reproduzido em De Tolnay, 1943-1960, v. 1, Fig. 125.

para esta relação: aqueles que se encontram sobre o profeta Isaías, e aquele à direita do profeta Jeremias.²⁰ Neles, a referência ao grupo escultórico manifesta-se especialmente na determinação da pose pela função de carregar as guirlandas, as quais poderiam corresponder às serpentes do *Laocoonte* em todo o seu poder coercitivo.

Percebe-se freqüentemente a inspiração laocoontiana nas obras de Michelangelo, ainda, no grupo de *Cativos* do Louvre e no da Accademia de Florença. Os *Cativos* foram provavelmente idealizados para participarem da tumba de Júlio II, cujo projeto, iniciado em 1505, não se completou senão em 1545, muito reduzido em relação à idéia inicial.²¹ Os assim chamados *Cativo Moribundo* e *Cativo Rebelando-se* (Louvre) foram realizados para a segunda versão do projeto (c. 1513), enquanto os quatro *Cativos* de Boboli (Florença), para a quinta versão, entre c. 1530 e 1534.²²

Como notou Panofsky, para compreender o significado dos *Cativos* é preciso levar em consideração o contexto do projeto da tumba no qual se inseriam. A partir dos testemunhos de Vasari e Condivi, é possível ter uma idéia de como seria o monumento de acordo com o projeto de 1505: sua estrutura seria retangular, erguendo-se em três andares de forma piramidal; na parte inferior ficariam em nichos as estátuas das *Vitórias*, semelhantes à que se encontra atualmente no Palazzo Vecchio, em Florença, flanqueadas pelos *Cativos*, sustentando o piso superior como atlantes. Nos quatro cantos da zona intermediária seriam representados Moisés, São Paulo, a Vida Ativa e a Vida Contemplativa; no topo, estariam duas figuras que, segundo Condivi, seriam anjos e, segundo Vasari, o Céu, sorrindo pelo contentamento de receber a alma do pontífice, e Cibele, a deusa da Terra, chorando por tê-la perdido. Estas duas figuras suportariam uma espécie de arca ou caixão, e provavelmente – segundo Panofsky – haveria ainda uma imagem do papa sentado; seu corpo, entretanto, ficaria num sarcófago no interior da estrutura.

Vasari, na edição de 1550 da *Vita*, interpreta os *Cativos* como símbolos das províncias subjugadas pelo papa; Condivi, em 1553, define-os como as Artes Liberais e as Artes Plásticas; na edição de 1568, Vasari reúne ambas as interpretações, comentando que os *Cativos* representam as províncias que, vencidas por Júlio, tornam-se obedientes à Igreja Apostólica, e as *arti ingegnose*, que estão tão sujeitas à morte quanto o pontífice, *che si honoratamente le adoperava*.

Críticos modernos, contudo, propuseram outras interpretações para os *Cativos* e para

²⁰ *The youth at the left above Isaiah was developed from Michelangelo's own epebeian youth in the background of the Doni Virgin (Thode), both reminiscent of the pose of the Laocoön* (De Tolnay, 1943-1960, v. 2, p. 65). Segundo Forratti (citado por De Tolnay, *id.*), o jovem à direita de Isaías recorda o filho da direita de Laocoonte.

²¹ Mesmo sendo a relação entre os *Cativos* da Accademia e a tumba de Júlio II geralmente aceita, alguns estudiosos põem que essas estátuas tenham sido feitas para a fachada de São Lourenço, em Florença. (Balas, 1983)

²² A datação destes últimos é, no entanto, particularmente controversa, e abrange um arco que vai de 1519 (Justi, Thode, Kriegbaum, Laux) a 1534 (De Tolnay, Baldini), passando por 1520-1522 (Toesa, Bottari, Carli); 1523-1525 (Wilde) e 1527-1530 (Popp).

o projeto em geral. Segundo De Tolnay, os *Cativos* originalmente combinariam o conceito cristão do triunfo da Igreja Apostólica sobre os pagãos infiéis, e o conceito neoplatônico da luta da alma contra as cadeias do corpo. Toda a zona inferior da estrutura teria um caráter claramente pagão, enquanto que na zona intermediária estariam representados os símbolos da instauração e difusão da nova fé, baseada nos Velho e Novo Testamentos (Moisés, São Paulo), e na nova vida inaugurada por essa fé (Vida Ativa e Contemplativa). No topo, seria representada a apoteose da Igreja, na figura do papa e dos anjos. Paralelamente, a estrutura figuraria ainda os sucessivos estágios de purificação da alma humana, ao ascender da *prigione scura* representada na zona inferior, passando pela vitória do Espírito sobre o Corpo, no segundo andar, e alcançando finalmente a liberdade da alma, no topo. (De Tolnay, 1943-1960, v. 4, p. 25)

Segundo Panofsky, igualmente, a estrutura do projeto inicial da tumba constitui uma visualização do processo de ascensão neoplatônica, que parte da vida terrena, representada no piso inferior, à vida no mundo translunar, figurada no piso superior. No piso intermediário teriam sido representadas as duas vias que, de acordo com a doutrina neoplatônica, conduzem a Deus: a Vida Ativa e a Contemplativa. Nesse contexto, as *Vitórias* e os *Cativos* poderiam ser interpretados como alegorias morais: os *Cativos* personificariam a alma humana escravizada pela matéria, e as *Vitórias*, a alma libertada. O macaco esculpido no bloco de pedra atrás do *Cativo Moribundo* e esboçado no *Cativo Rebelando-se* corroboraria a hipótese de Michelangelo ter querido representar, com os *Cativos*, a zona da “Alma Inferior”, que o ser humano tem em comum com os animais. (Panofsky, 1982, p. 153-199)

A relação entre os *Cativos* e o *Laocoonte* tem sido particularmente notada não apenas pela analogia das posições, mas justamente pela comum representação de um estado de aprisionamento, de coerção e luta. Segundo De Tolnay, *the hopeless struggle for freedom is the new feature in Michelangelo's Slaves. In antiquity prisoners were always represented in quiet and passive poses with an expression of apathy. Michelangelo's idea seems to be inspired by the Laocoön.* Um pouco mais adiante, referindo-se agora particularmente aos *Cativos* do Louvre, o estudioso comenta:

The analogies of the priest of Apollo are obvious and have been observed in the position of the legs, the torsion of the body and the upturned head of the Rebellious Slave. The Dying Slave has been compared with the younger son of the Laocoön. But more than the details is the struggle with fate which recalls the ancient group. (De Tolnay, 1943-1960, v. 4, p. 37)

Foram indicadas nessa exposição as obras michelangianas onde se revela mais claramente o *exemplum* laocoontiano, i.e., o *São Mateus*, os *ignudi*, o *Haman*, o *Jonas* e as figuras representadas na *Serpente de Bronze*, no teto da Capela Sixtina, e os *Cativos* da Tumba de Júlio II – tanto os do Louvre quanto os da Accademia. A lista poderia prolongar-se: já foram indicadas analogias com os nus das tumbas dos Medici e do *Juízo Final*, com o torso de São Pedro e com os anjos que circundam Cristo na *Visão de São Paulo*, na Capela Paolina. Estudo-

so chegaram a propor uma alteração na cronologia de certas obras de Michelangelo a partir da data de exumação do *Laocoonte*; é o caso de E. Balas, que, acreditando reconhecer no cartão da *Batalha de Cascina* o motivo do *Laocoonte*, propõe que Michelangelo tenha retomado os trabalhos nessa obra durante sua estadia em Florença entre abril e novembro de 1506, quando já conhecia o grupo escultórico: (*Michelangelo*) *completely changed the previously sketched composition, and introduced, in my opinion an entirely new motif on the basis of the Laocoon sculpture* (Balas, 1980, p. 21). As obras anteriormente citadas, entretanto, foram aquelas onde a crítica mais freqüentemente reconhece o emprego do *exemplum* laocoontiano, utilizado por Michelangelo em momentos em que se representavam estados de dor extrema e máxima tensão.

Finalmente, caberia ainda mencionar uma possível tentativa de restauro do grupo escultórico realizado pelo próprio Michelangelo. Quando o *Laocoonte* foi descoberto, faltavam-lhe alguns pedaços, entre os quais o braço direito do sacerdote; foram feitas diversas tentativas de restauro, tendo prevalecido aquele que deu a *Laocoonte* o braço direito alçado – determinado provavelmente pela intervenção de Montorsoli, em c. 1532-1533 – somente em 1957 substituído pelo braço original, dobrado, encontrado por Pollak em 1905. Durante séculos, entretanto, permaneceu no gabinete do grupo, no *Cortile Belvedere*, um braço inacabado, não alçado, mas dobrado de maneira semelhante à do braço original. No século XVIII, diversos autores – como Richardson, De Brosses, Keyssler, La Lande, Volkmann e o próprio Winkelmann – atribuíram-no a Michelangelo, enquanto outros – Fea, Heyne, Visconti – a Montorsoli. Importantes argumentos a favor da atribuição michelangiana foram trazidos, segundo Filippo Magi, pelo recente restauro do grupo (Magi, 1960, p. 46-50): quando o braço direito alçado de *Laocoonte* foi retirado, notou-se uma profunda cavidade em forma de “L” no ombro do sacerdote, à qual correspondia uma saliência do mesmo tamanho e forma no braço *non finito*; de acordo com Magi, tanto a cavidade quanto o braço deveriam forçosamente ter sido realizados pelo mesmo autor. Entretanto, em um molde brônzeo do *Laocoonte* realizado em 1540 por Primaticcio – no qual não é representado o restauro montorsoliano – a cavidade em “L” não aparece; além disso, Magi pôde notar que no *Laocoonte* vaticano uma considerável parte do ombro direito do sacerdote, que aparece no bronze de Primaticcio, fora cortada. A razão da mutilação teria sido aplainar a superfície ondulada do ombro e dar espaço para a inserção da cavidade em “L”. O bronze ao qual Magi compara o *Laocoonte* marmóreo foi moldado depois do restauro de Montorsoli e da realização da réplica de Baccio Bandinelli (1520-1525), de modo que não seria possível atribuir o braço ou a cavidade em “L” que lhe corresponde nem a um nem a outro. Por outro lado, segundo Magi, uma intervenção do tipo daquela realizada para a inserção do braço inacabado em uma obra tão célebre quanto o *Laocoonte* só poderia ter sido feita por alguém que tivesse grande autoridade e liberdade de ação no campo artístico de Roma. Tudo levaria a crer, portanto, que Michelangelo seja o autor do braço *non finito*: a tradição que lho atribui, a sua conhecida admiração pelo grupo, a gravidade

e ousadia da operação, e finalmente o *terminus post quem*. Michelangelo o teria realizado em c. 1541, após ter finalizado o *Juízo Final*; em sua intervenção, o mestre teria se aproximado da forma original do grupo, dando ao sacerdote o braço direito dobrado.

A IDENTIFICAÇÃO DE LAOCOONTE COM A FIGURA DE CRISTO

Em um famoso desenho para Vittoria Colonna,²³ realizado nos últimos anos da década de 1530, Michelangelo introduz um novo modelo na representação de Cristo na cruz, o qual guarda notáveis semelhanças com o *Laocoonte* (Fig. 4).

No norte da Europa, já no século IX o *Christus Patiens* substitui o *Christus Triumphans*; na Itália, entretanto, somente a partir do século XIII – notadamente com as Crucificações de Cimabue e de Giugna Pisano – começa-se a adotar o modelo de Cristo morto na cruz. Essa tradição persiste na Itália até a realização do supracitado desenho michelangiano,²⁴ onde Cristo é representado vivo,

(...) *ma non più nell'atteggiamento del vincitore coronato da un diadema regale, ma come un sofferente, con il corpo eroico che si divincola e con gli occhi levati al cielo, in atto di implorare al Padre. Questa immagine tragica di Cristo, che risale al ricordo del Laocoonte, era destinata a commuovere.* (De Tolnay, 1975-1980, v. 3, p. 66)



Figura 4 – Crucificação, Michelangelo. C. 1538-1540. British Museum. Foto: De Tolnay, Ch. *Corpus de disegni de Michelangelo*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, v. 3, 1978. Corpus 411.

As inovações michelangianas no desenho para Vittoria Colonna não passaram despercebidas aos contemporâneos do mestre, como Vasari, para quem o Cristo de Michelangelo estaria “recomendando seu espírito ao Pai”,²⁵ e Condivi, que comenta o fato de ele ter sido representado *non in sembianza di morto come comunemente s’usa, ma in atto di vivere, col volto levato al padre e par si dica: “Heli,*

²³ Conservado atualmente no British Museum, Inv. 1895-9-15-504 r.

²⁴ Se a datação proposta por Hartt, entretanto, é correta, o desenho michelangiano *As Três Cruzes* – segundo este autor de 1520-1521 – teria sido o primeiro a representar Cristo vivo na Cruz desde o século XIII italiano. (Hartt, 1971, p. 288)

²⁵ *Un Cristo confitto in croce, che, alzato la testa, raccomanda lo spirito al Padre, cosa divina.* (Vita..., ed. Barocchi, 1962, v. 1, p. 120-121)

beli”; dove si vede quel corpo non come morto abbandonato cascare, ma come vivo per l’acerbo supplitio risentirsi e scontorcersi. (Cfr. Frey, 1887, p. 122)

Segundo De Tolnay, as transformações introduzidas por Michelangelo enfatizam o sacrifício de Cristo: *The idea of showing Christ on the Cross, not dead, but undergoing his agony, becomes understandable if we realize that the intention of the artist was to make palpable the greatness of the sacrifice* (De Tolnay, 1943-60, v. 5, p. 59). Os elementos anteriormente indicados pelo estudioso – a torção e potência do corpo, os olhos voltados para o céu – levam a crer que mais uma vez Buonarroti tenha buscado o modelo laocoontiano.

Assim como o Cristo de Michelangelo, Laocoonte parece ter sido representado em seu último instante de vida, o corpo contraído no espasmo da morte, a expressão facial figurando extremo sofrimento. Segundo Filippo Magi, o sentimento prevalecente no sacerdote troiano é *la coscienza del sacrificio nobilissimo che il fato gli impone e che lo spirito accetta anche se la carne ricalcitra*. Um pouco mais adiante, o estudioso comenta que o rosto de Laocoonte *esprime una rassegnazione sublime, pur nel pieno del dolore spirituale e corporale, che farebbe ricordare (...) non poche teste del Salvatore morente sulla Croce*. (Magi, 1960, p. 30-31)

Ainda que Michelangelo tenha sido o primeiro artista a utilizar o *exemplum* laocoontiano para a representação de Cristo na Cruz, determinando em toda a Europa, como se verá, o surgimento de um novo padrão de Crucificação, ao menos dois artistas antes dele identificaram o sacerdote troiano com a figura de Cristo, em outros momentos que não a Crucificação.

Em uma plaqueta brônzea do gravador Moderno representando a Flagelação, Cristo aparece como uma cópia quase exata do *Laocoonte*.²⁶ Sentado sobre uma pequena banquetada encostada em uma coluna, ele mantém idêntica posição de pernas e de torso, o braço direito dobrado muito próximo à cabeça – recorde-se que na época da execução da plaqueta o braço do sacerdote ainda não havia sido restaurado – os mesmos traços fisionômicos e a mesma posição da cabeça.

Também no *Cristo Ressuscitado* do *Políptico Averoldi*, de Ticiano (1520-1522), foi freqüentemente notada a utilização do *exemplum* laocoontiano, enquanto que no *São Sebastião*, representado no canto inferior direito do políptico, poder-se-ia notar a inspiração no *Cativo Rebelando-se*, de Michelangelo (Cfr. Brendel, 1995, p. 118; Panofsky, 1990, p. 34). O

²⁶ Moderno foi um autor de plaquetas, incisor e ourives ativo nos últimos decênios do século XV e primeira metade do século XVI. Sua identidade é ainda ignorada; foi certamente nativo da Itália setentrional, e em Veneza – ou em alguma cidade vizinha, como Pádua – desenvolveu a maior parte da sua atividade. Venturi levanta a hipótese de sua identificação com o escultor Antonio Elia (Venturi, 1889, p. 108, nota 1), baseado na sua origem (provavelmente patavina) e no fato de também o escultor dedicar-se à reprodução em bronze de antiguidades em pequenas dimensões. Sabe-se que Antonio Elia fez uma cópia do *Laocoonte*, muito apreciada por Caradosso; a estreita afinidade entre o Cristo da plaqueta brônzea e o sacerdote troiano poderia, assim, fornecer um terceiro argumento a favor da identificação entre Moderno e Antonio Elia. Para uma reprodução da plaqueta de Moderno cfr. Planiscig, 1924, p. 247, n. cat. 408, e Brummer, 1970, p. 111, Fig. 99.

conhecimento do grupo escultórico por parte de Ticiano pode ser verificado na famosa caricatura feita pelo artista veneziano, que representa o sacerdote e seus filhos como macacos,²⁷ é possível, ainda, que o mestre tenha adquirido uma pequena cópia do *Laocoonte* em 1522 (Bieber, 1967, p. 18). Anos depois, Ticiano voltará a utilizar o modelo laocoontiano ao pintar a *Flagelação* do Louvre (c. 1540-1550), na qual “se sublinham crueldade e sofrimento mental, mais que físico, e manifesta-se claramente a renovada influência do *Laocoonte* – o *exemplum doloris* por excelência – que havia interessado Ticiano 20 anos antes e que, após o afastamento do *pathos* clássico dos anos 30, afirma agora o próprio poder com força redobrada”. (Panofsky, 1990, p. 38)

Entretanto, como foi dito, é somente a partir do desenho de Michelangelo para Vittoria Colonna que o padrão laocoontiano de Cristo na Cruz difunde-se por toda a Europa:

(...) *the type of living Christ with twisted body and eyes pathetically turned upward (i.e. the first version for Vittoria Colonna) became the most important later Crucifixion-type in Italy as well as in the North: El Greco's Crucifixion in Paris is a reversed version of it; Guido Reni, Rubens, Van Dyck, and other artists of the seventeenth century followed.*²⁸ (Tolnay, 1943-1960, v. 5, p. 60)

Dentre as diversas cópias realizadas a partir do desenho michelangiano do British Museum, destacam-se as de Marcello Venusti; uma delas – de proveniência desconhecida, adquirida em um leilão romano em 1925 e até hoje mantida em coleção particular – aproximar-se-ia, segundo Redig de Campos, de uma suposta pintura que o mestre florentino teria realizado, e que se teria perdido (Redig de Campos, 1964, p. 358 e seg.). De acordo com esse estudioso, o desenho não teria sido a obra presenteada por Michelangelo a Vittoria Colonna, mas tão-somente um estudo preparatório para a supracitada pintura.

Um dos artistas italianos que mais claramente expressam a influência do *Cristo-Laocoonte* de Michelangelo é Guido Reni. O mestre bolonhês realizou diversas versões de Crucificações e de *Ecce Homo*, nas quais Cristo sempre aparece com a mesma expressão de dor de Laocoonte, a cabeça erguida, os olhos voltados para o céu, os lábios entreabertos como se exalasses o último suspiro. Talvez os exemplos mais famosos sejam a *Crucificação* da Pinacoteca Nazionale de Bolonha (1617-1618), e o *Ecce Homo* do Detroit Institute of Arts (datação incerta; provavelmente de princípios dos anos 1630) (Fig. 5).

Em uma Crucificação posterior, em San Lorenzo in Lucina, Roma (1637-1638), Guido despoja inteiramente a tela de quaisquer figuras que não a de Cristo, cuja cruz destaca-se so-

²⁷ Catalogada em Passavant, J. D. *Le peintre graveur*. Leipzig, 1864, VI, p. 243, n. 97. A xilogravura em questão é reconhecida como uma cópia feita por Niccolò Boldrini, que trabalhou com Ticiano em 1566, a partir de um original do mestre. A xilogravura original poderia ser datada, segundo os especialistas, da década de 1550.

²⁸ Embora bem menos freqüente que esse padrão laocoontiano de Cristo vivo na cruz, a representação de Cristo morto também ocorre na Europa do século XVII. Cf. por exemplo a *Crucificação* de Velázquez no Museu do Prado, Madri, c. 1632.

litária sobre um céu azul escuro. Esse esquema austero de representação do sentimento cristão, assim como a expressão de sofrimento de Cristo, concorda perfeitamente com os ensinamentos pós-tridentinos, tendo sido seguido por diversos outros artistas do século XVII. De acordo com E. Mâle, nestas Crucificações *L'artiste veut moins nous émouvoir par la souffrance du Christ que nous attirer par sa profonde soumission à la volonté de son Père. Voici comment saint François de Sales se représente le Christ sur la croix: "Il souffre extérieurement, dit-il, avec un grand silence; les yeux doux et bénins regardent parfois au ciel dans le sein de la miséricorde du Père. Sa bouche n'est ouverte que pour jeter des soupirs de douceur et de patience."* C'est le Christ des artistes du XVII^e siècle (Mâle, 1932, p. 278). A descrição que Saint François de Sales faz de Cristo poderia referir-se, certamente, ao próprio Laocoonte.



Figura 5 – Ecce Homo. Guido Reni, C. 1630-1632. Detroit, Institut of Arts. Foto: Guido Reni 1575-1642. Catálogo da Exposição organizada pela Pinacoteca Nazionale di Bologna e pelo County Museum of Art of Los Angeles associados ao Kimbell Art Museum of Fort Worth. Bolonha: Nuova Alfa Editore, 1988, Fig. 56.

Outros teólogos da Contra-Reforma, como Possevino e Gilio,²⁹ citam o grupo escultórico como *exemplum* para a representação do martírio de Cristo e dos santos:

(...) Se si trovassero l'antiche pitture, molti segreti di piu si vederebbono nell'arte, che non si veggono hora: ma de le statue chiaro argomento cavar potiamo de la peritia de gli antichi pittori, e scultori, il che ciascuno di voi puo haver veduto in Roma in molte statue; e spetialmente nel Laocoonte di Belvedere; il quale parche co suoi figliuoli dimostri cosi annodato da i Serpenti l'angustia, il dolore, & il tormento che sentiva in quel atto. Certo sarebbe cosa nuova e bella vedere un Cristo in Croce, per le piaghe, per i sputi, per i scherni, e per il sangue trasformato. (...) Quanto maggior laude, gloria, e grandezza s'acquisterebbono i pittori in ben sapere isprimere le parti cosi sostantiali, che voi dian-

²⁹ Respectivamente em *Biblioteca Selecta*, 1593, p. 317, e *Due Dialoghi*, 1564, p. 87b. Ambos foram citados por Eitlinger, 1961, p. 126. O texto de Gilio foi publicado integralmente por Barocchi, P. Florença: Tabulae Artium, 1986. Para uma transcrição da passagem latina de Possevino, cfr. Moffit, 1984, p. 53-54.

zi diceste; ne le quali oltra che si vederebbe la verità, si cosidererebbe la crudeltà de i tirani, la pazienza de' martiri, e la forza de la divina gratia, che gli addolciua i tormenti, e faceuali costantemente sopportare ogni grave supplitio. (Gilio, op. cit.)

A essa altura, ao que tudo indica, a imagem de Laocoonte encontrava-se já estreitamente relacionada à do mártir cristão – para a representação do qual constituía um *exemplum* – e particularmente à figura de Cristo; essa identificação servia perfeitamente aos propósitos da arte contra-reformística, que procurava sensibilizar ao máximo o observador provocando-lhe terror pelo suplício ao qual foi submetido Jesus e ao mesmo tempo admiração pela sua imensa paciência e profunda submissão à vontade do Pai. A partir dessa época, assim, proliferarão as imagens da Crucificação de Cristo realizadas a partir do modelo laocoontiano empregado pela primeira vez por Michelangelo.

Guercino utiliza-o na *Crucificação* de Reggio Emilia (1625) e no *Ecce Homo* da Galeria Corsini (1635); Rubens na *Crucificação* de Toulouse (c. 1613-1615) e nos dípticos *Subida na Cruz* e *Descida da Cruz*, na Catedral de Antuérpia (c. 1610-1614),³⁰ Van Dyck na *Crucificação* de Viena (c. 1626) e na de Antuérpia (1627), entre outras; El Greco na *Crucificação* do Louvre (c. 1580) e na de Cleveland (c. 1587-1597).

Este último realizou também uma pintura onde é representada a morte de Laocoonte e seus filhos (c. 1608-1614), a única de sua vida em que utilizou um tema pagão (Fig. 6). Nessa obra, porém, El Greco distancia-se radicalmente do grupo escultórico: um dos filhos do sacerdote é representado de pé, à esquerda da composição, lutando contra uma das serpentes; o outro filho aparece já morto, e, caído ao seu lado, o pai é atacado pela segunda serpente. Duas misteriosas figuras – uma das quais apresenta um claro *pentimento* – encontram-se de pé, à direita, observando o episódio. Ao fundo, aparece a cidade de Toledo, às portas da qual se vê o enorme cavalo de madeira.

Moffitt recorda que, na época da execução do *Laocoonte* de El Greco, a Espanha já se encontrava profundamente imbuída das determinações teológicas da Contra-reforma (Moffitt, 1984, p. 44 e ss.). Segundo as prescrições tridentinas, as imagens deveriam servir para reforçar as crenças piás, tendo sempre aplicações didáticas num sentido puramente cristão. Aquelas pinturas que representassem “falsos dogmas” ou induzissem a “erros religiosos” deveriam ser censuradas. Em c. 1603, o próprio El Greco foi nomeado para participar do Conselho da Arquidiocese de Toledo, que tinha por função julgar o *decorum* doutrinal de todas as obras de arte realizadas na cidade. O estudioso chama a atenção, ainda, para o fato de Toledo – representada, como foi dito, na pintura de El Greco – ser considerada uma “segunda Roma” pelos toledanos, e lembra que em Virgílio o sacrifício de Laocoonte constitui um sinal para a fuga de

³⁰ Conforme mencionado supra, Rubens fez vários desenhos do *Laocoonte*, dos quais restaram várias cópias e um original conservado no Kupferstichkabinett de Dresden.

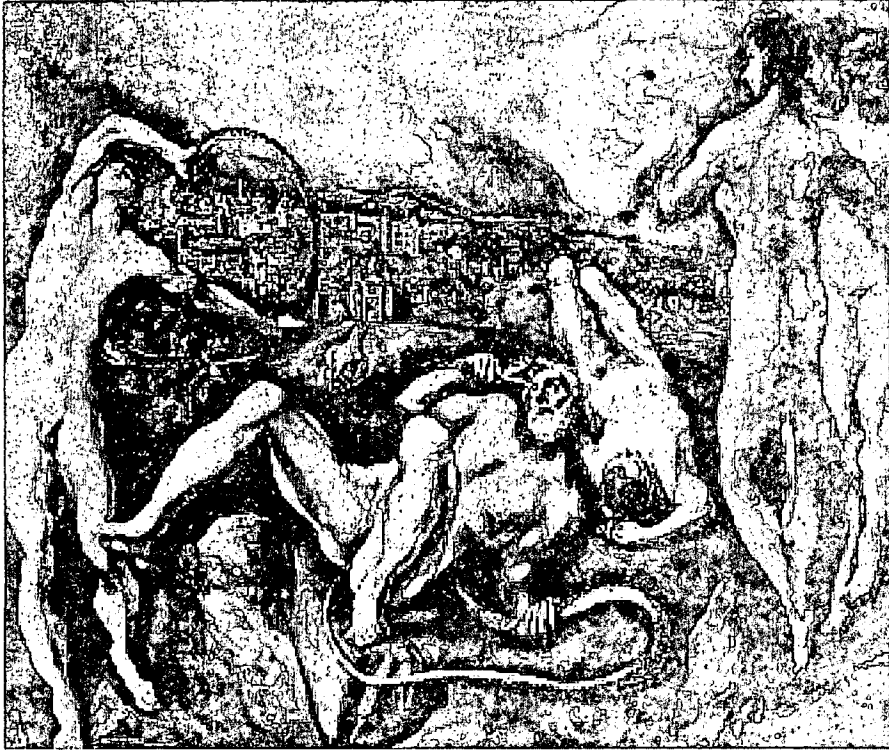


Figura 6 – Laocoonte. El Greco, C. 1608-1614. Washington, National Gallery
Foto: Gudiol, J. *El Greco*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1982, Fig. 250

Enéias e conseqüente fundação de Roma. O rosto do sacerdote – sempre segundo Moffitt – fora utilizado freqüentemente pelo artista, particularmente em representações do apóstolo Pedro, i.e., o primeiro *Pontifex Maximus, who himself suffered martyrdom in Rome, the city supposedly founded by Aeneas* (Moffitt, 1984, p. 50). Lembrando que o *Laocoonte* vinha se transformando, também na Espanha, em um *exemplum* para a representação do sofrimento de Cristo e dos mártires,³¹ Moffitt conclui que a pintura enquadrava-se perfeitamente na equação “Martírio de Laocoonte = Martírio de Santos Cristãos”, tendo sido imediatamente compreendida *as the representation of a typological exemplum doloris, serving as an exemplum doctrinae of the Counter Reformation, especially given the Roman Church’s emphasis on martyrology* (Moffitt, 1984, p. 55). O *Laocoonte* de El Greco, portanto, deixa de ser considerado como uma representação anômala na obra do artista, mostrando-se absolutamente apropriado ao processo de “Cristianização do Antigo”, que se seguiu à promulgação dos decretos tridentinos.

³¹ Moffitt cita três textos espanhóis onde o martírio de Laocoonte é apontado como *exemplum* para a representação do martírio dos santos cristãos. (Moffitt, 1984, p. 54-55)

Como foi dito, El Greco não se inspirou absolutamente no grupo escultórico; o artista referia-se portanto ao mito do sacerdote troiano, e não ao *Laocoonte* vaticano. Já foi referido, igualmente, que este é o único tema mitológico por ele representado. Já na época da realização dessa obra, portanto, não era somente por constituir um eficiente modelo formal de sofrimento que o *Laocoonte* era utilizado para a representação do martírio dos santos e, notadamente, da Crucificação de Cristo, mas também pelo fato de o próprio mito poder ser compreendido em um sentido cristão. El Greco, artista extremamente comprometido com as realizações artísticas da Contra-reforma, não poderia de nenhuma maneira fazer concessões à representação de quaisquer imagens que pudessem ser consideradas ímpias; Laocoonte, entretanto, já se encontrava a tal ponto identificado com os santos e com o próprio Cristo que a referência a ele, em uma obra de arte, revestia-se imediatamente de um caráter edificante e didático segundo a fé cristã.

Um outro exemplo dessa identificação é fornecido pelo afresco de Gaudenzio Ferrari em Varallo, na Igreja Santa Marie delle Grazie. Neste afresco, datado de 1513, Cristo é representado diante de Pilatos; em uma luneta sobre as figuras principais aparecem Laocoonte e seus filhos lutando contra as serpentes, e sob o grupo encontra-se a inscrição *Palatium Piliati*. Nesse caso, a relação entre Cristo e Laocoonte não pode absolutamente fundar-se no aspecto formal, uma vez que o grupo escultórico representado na luneta é completamente diferente do *Laocoonte* vaticano, sendo inclusive muito pouco provável que Ferrari o tivesse conhecido.³² A referência ao *Laocoonte*, ou antes ao mito de Laocoonte, deve portanto ter passado por um certo sentido iconológico, i.e., a identificação entre o sacrifício do sacerdote troiano e o sacrifício de Cristo – o qual as Crucificações contra-reformísticas, posteriormente, procurarão enfatizar.

Essa identificação tem sua origem no desenho michelangiano do British Museum, o qual determinará em toda a Europa o surgimento de um novo padrão de Crucificação de Cristo. Nas obras de Michelangelo anteriormente analisadas, Laocoonte é utilizado como um *tópos* para a representação da dor – seja física ou espiritual –, e no início do Quinhentos o mestre florentino pôde empregá-lo como modelo do pecador Haman; a partir do seu desenho para Vittoria Colonna, porém, a expressão do sofrimento laocoontiano é integrada a um sentimento puramente cristão, e o grupo escultórico transforma-se em um *exemplum doloris* válido somente para a representação do martírio de Cristo, dos santos e estóicos.³³

³² Cfr. Thomas, 1980. O afresco é também citado por Saxl, 1939, p. 350, nota 2.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Laocoonte talvez esteja entre os personagens da mitologia greco-romana que mais facilmente poderiam adaptar-se ao processo de cristianização da Antiguidade pagã: absolutamente inocente, o sacerdote é o mártir cujo sacrifício possibilita a fundação da futura sede da Igreja Apostólica. Em Virgílio, ainda que de maneira não explícita, mantém-se a conexão entre a morte de Laocoonte e seus filhos e a fundação de Roma, o que significa que na época da descoberta do grupo tal interpretação do mito deveria ser conhecida. A Roma de Júlio II, outrossim, encontrava-se imbuída desse espírito de renovação. Bernard Andreae chama a atenção para o famoso afresco *Incêndio no Burgo*, de Rafael (1514-1515), onde à esquerda da composição aparece Enéias, levando nos ombros o pai Anquises, acompanhado pela esposa e pelo filho Iulo. A inserção do grupo parece querer indicar que, assim como a nova Roma originase daquela destruída pelo incêndio de 847, também essa última deriva das ruínas de Tróia (Andreae, 1989, p. 39). O estudioso lembra ainda que Jacopo Sadoletto, em seu poema celebrativo redigido por encomenda do papa por ocasião da descoberta do *Laocoonte*, refere-se à “Roma rediviva” de Júlio II, e que o Pontífice alojara o grupo, no *Cortile Belvedere*; justamente entre o *Apolo* – deus protetor de Tróia – e a *Venus Felix*, divina mãe de Enéias e do povo romano, fazendo portanto com que todo o programa escultórico do *Cortile* tivesse em Roma o seu ponto de referência. Na época da exumação do grupo escultórico, portanto, a morte de Laocoonte – sacrifício necessário para a fundação de Roma – revestia-se de um significado absolutamente atual.

A relação entre o sacrifício de Laocoonte e a fundação de Roma fornecera, anos mais tarde, o elo iconográfico entre a figura de Cristo e o sacerdote troiano. A destruição de Laocoonte constitui o sinal que possibilitará a fuga de Enéias e a conseqüente fundação de Roma, enquanto a Crucificação de Cristo determina a expiação da velha Roma pagã e a sua renovação como sede do novo mundo cristão. O primeiro, portanto, deve ser sacrificado para que Roma possa existir, e o segundo, para que ela possa renascer, tornando-se, uma vez mais, *caput mundi*.

BERBARA, M. C. L. Michaelangelo and Laoconte. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 197-223, 1996/1997.

³³ Recorde-se por exemplo o laocoontiano *Catão* de Guercino. Para a interpretação do *Laocoonte* vaticano enquanto estóico *exemplum doloris* na Antiguidade e no Renascimento cfr. Eitlinger, 1961, p. 121-126.

ABSTRACT

The exhumation of the Vatican *Laocoön* in 1506 caused a strong impact on the roman-florentine artistic culture of the XVI century. The group became an *exemplum* for the artists of the period, particularly for Michelangelo. The Florentine artist used the laocoontian model in his drawing for Vittoria Colonna which represented the crucifixion; this drawing, in turn, determined a new pattern of the representation of Christ on the cross since mid XVI century, and during all the XVII century.

Key-words: Laocoön; Michelangelo; Renaissance; Rome.

Referências bibliográficas

- AGOSTI, G., e FARINELLA, V. *Michelangelo e l'arte classica*. Florença: Cantini Edizioni d'Arte, 1987.
- ANDREAEE, B. *Laocoonte e la fondazione di Roma*. Tradução por Mauro Tosti Croce. Milão: Il Saggiatore, 1989.
- ANSALDI, G. R. Il Laocoonte del Rinascimento e il Laocoonte dell'Antichità. *Emporium*. Bérgamo, p. 55-61, 1945.
- AUSTIN, R. G. Vergil and the Wooden Horse. *Journal of Roman Studies*. Roma, v. 49, p. 16-25, 1959.
- BALAS, E. P. *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance*. Budapeste: 1980.
- BALAS, E. P. Michelangelo's Florentine Slaves and the S. Lorenzo Façade. *Art Bulletin*. Nova York, v. 65, n. 4, p. 665-671, 1983.
- BAROCCHI, P., e RISTORI, R. *Il Carteggio di Michelangelo* (ed. póstuma de G. Poggi). Florença: Sansoni, 1965-1987, 5v.
- BIEBER, M. *Laocoon. The Influence of the Group since its Discovery*. Detroit: Wayne State University Press, 1967.
- BOTTARI, G. *Raccolte di lettere nella pittura, scultura ed architettura* (Roma: 1759). Ed. Ticozzi, S. Milão: 1922.
- BRENDEL, O. J. Borrowings from Ancient Art in Titian. *Art Bulletin*. Nova York, v. 28, p. 113-125, 1955.
- BRUMMER, H. H. The Statue court in the Vatican Belvedere. *Stockholm Studies in History of Art*. Estocolmo, n. 20. p. 75-119, 1970.
- COCKE, R. Michelangelo and the Dying Gaul in Naples. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Berlim, v. 48, n. 1, p. 109-116, 1985.
- D'ALFONSO, R. *Il Ritrovamento del Laocoonte vaticano e due umanisti di quel tempo*. Gubbio: Gubbio Scuola Tipografica, 1929.
- DAL POGGETTO, P. I disegni murali di Michelangelo scoperti sotto la Sagrestia Nuova. *Prospettiva*. Florença, v. 5, p. 11-46, 1976.

- DAL POGGETTO, P. *I disegni murali di Michelangelo e della sua scuola nella Sagrestia di San Lorenzo*. Florença: Centro Di, 1979.
- DE CAMPOS, D. R. Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna. In: *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*. Florença-Roma: 1964, p. 356-365.
- DE NOLHAC, P. Une galerie de peinture au XVI siècle. Les collections de Fulvio Orsini. *Gazette des Beaux Arts*. Paris, v. 29, I, p. 434, n. 72, 1884.
- DE TOLNAY, Ch. *Corpus dei disegni di Michelangelo*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1975-1980, 4v.
- DE TOLNAY, Ch. *Michelangelo*. Princeton: Princeton University Press, 1943-1960, 2. ed. revisada, 1969, 5v.
- ELAM, C. The mural drawings in Michelangelo's New Sacresty. *Burlington Magazine*. Londres, v. 123, n. 943, p. 593-602, 1981.
- ESSEN, C. C., VAN. La découverte du Laocoon. *Meddelingen der koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*. Amsterdã, v. 18, n. 12, p. 291-305, 1955.
- ETTLINGER, L.D. Exemplum Doloris. Reflexions on the Laocoon Group. In: *Essays in honor of Erwin Panofsky*. Nova York: De Artibus Opuscula, 40, p. 121-126, 1961.
- FREY, K. *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi* (Florença: 1553). Berlim, 1887, p. 122.
- FUNAIOLI, G. Sul mito di Laocoonte in Virgilio. *Atti del I congresso di studi romani*. Roma, v. 2, p. 291-304, 1929.
- GRANT, M. *The Myths of Hyginus*. Lawrence: University of Kansas Press, 1960.
- HARTT, F. *The Drawings of Michelangelo*. Londres: Thames and Hudson, 1971.
- JANSON, H. W. *History of Art*. Nova York: Englewood Cliffs, 1977.
- LIEBERT, R. S. *Michelangelo. A Psychoanalytic Study of his Life and Images*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1983.
- MAGI, F. Il ripristino del Laocoonte. *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. Vaticano, v. IX/1, p. 5-59, 1960.
- MAGI, F. Michelangelo e il suo disegno della testa di Laocoonte recentemente scoperto. *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. Vaticano, v. 48, p. 151-157, 1977.
- MÂLE, E. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Librairie Armand Colin, 1932.
- MOFFIT, J. F. A Christianization of Pagan Antiquity: Giovanni Andreae Gilio da Fabriano, Antonio Possevino, and the *Laocoön* of Domenico Theotocopouli. *Paragone*. Florença, v. 417, p. 44-60, 1984.
- PANOFSKY, E. *Estudos de Iconologia*. Tradução por Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- PANOFSKY, E. *Le Titien. Questions d'Iconologie*. Tradução por Eric Hazan. Paris: Hazan, 1990.

- PARATORE, E. Sull'episodio di Laocoonte in Virgilio. In: *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, I, p. 405-430, 1979.
- PEARSON, A. C. *The Fragments of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1917. 3v.
- PLANISCIG, L. *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs und Plaketten*. Viena: Kunstverlag Anton Strall & Co., 1924.
- PORTHEIM, F. Beiträge zu den Werken Michelangelo's. *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Viena, v. 12, p. 140-147, 1889.
- ROBERT, C. Bild und Lied. Berlin: *Philologische Untersuchungen*, V, p.192 e ss., 1881.
- SAXL, F. Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance. *Warburg Journal*. Londres, v. 2, p. 346-367, 1939.
- SÉCHAN, L. *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.
- SIMON, E. verbete *Laokoon*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurique e Munique: Artemis Verlag, 1992, v.bVI/1, p. 196-201.
- THOMAS, T. M. *Classical Reliefs and Statues in later Quattrocento Religious Paintings*. Berkeley: University of California, 1980.
- TRACY, S. V. Laocoon's Guilt. *American Journal of Philology*. Baltimore, v. 108, n. 2, p. 451-454, 1987.
- VASARI, G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Florença: ed. G. Milanesi, Milanesi, 1878-1906, 9v. Milão-Nápoles: ed. P. Barocchi, Riccardo Ricciardi, 1962, 5v. (somente para a *Vita* de Michelangelo). Milão-Roma: ed. L. e C. Ragghianti (1550), Rizzoli Editori, 1942, 4v.
- VENTURI, A. Il gruppo del Laocoonte e Raffaello. *Arquivo storico dell'arte*. Roma, v. 2, p. 97-112, 1889.

MARÍLIA DE DIRCEU

AMARYLLIDOS DIRCAEI

JOÃO BORTOLANZA

Centro Universitário de Corumbá – UFMGS

RESUMO

Amaryllidos Dircaeii aliquot selecta Lyrica, subtítulo de *Musa Latina* (1868, 1887) de Antônio de Castro Lopes, traz, *ad usum scholarum Brasiliensium*, 25 Liras de *Marília de Dirceu* em hexâmetros (21) e dísticos elegíacos (4) latinos de boa qualidade. Pretende-se, aqui, estabelecer um paralelo entre as versões de Gonzaga e Castro Lopes: estilo mais classicizante deste, a suprimir perífrases e *epitheta ornantia*, tão de gosto neoclássico; gosto de ambos pelas *figurae elocutionis*, com destaque para processos anafóricos e hiperbáticos. Atende-se ao objetivo do *Archivum Generale Poetarum Latinorum Brasiliensium* de divulgar a Literatura Brasileira de Expressão Latina.

Palavras-chave: Paralelo; *Epitheta ornantia*; Processos anafóricos; Clássico.

Amaryllidos Dircaeii aliquot selecta Lyrica in Latinum sermonem translata ad usum scholarum Brasiliensium, como subtítulo de *Musa Latina*, que teve duas edições, em 1868 e em 1887, é obra do exímio latinista carioca Antônio de Castro Lopes (1827-1901). A edição crítica de sua poesia latina encontra-se em minha tese de doutoramento, *Corpus da Poesia Latina de Antônio de Castro Lopes*.

“Ad usum scholarum Brasiliensium”, conforme a intenção do Autor, pretende-se divulgar este paralelo parcial entre o original português e a versão latina, com destaque especial para o caráter mais classicizante da tradução latina: supressão de *epitheta ornantia* e perífrases, tão de gosto neoclássico; maior contenção, evitando a constante invocação à Pastora; caráter mais sintético do texto latino. Por outro lado, o gosto clássico e neoclássico pelas *figurae repetitionis*, seja da *repetitio*, seja da *transgressio*, é patente em ambas as versões. Deixam-se de considerar outros aspectos, não menos relevantes para o objetivo de integração das disciplinas de Língua e Literatura Latinas e Literatura Brasileira, o que faz parte de um trabalho mais amplo.¹

* Centro Universitário de Corumbá – UFMGS.

¹ Trabalho de pesquisa que venho desenvolvendo junto ao *Archivum Generale Poetarum Latinorum Brasiliensium* da UNESP/Assis: “*Amaryllidos Dircaeii* de Dirceu – Análise da tradução latina e estudo dos processos anafóricos das versões portuguesa e latina”.

Para isso, valho-me de uma Lira completa e do excerto de outras.

Lira I da 1ª Parte

I

1. Rusticus, o Amaryllis, ego non, sole, geluque
2. Torridus, alterius qui servem armenta, bubulcus:
3. Fert oleum, fructus, fundus mihi, vina, legumen;
4. Lacte ovium vescor, tegit et me lana mearum:
5. Me fortunatum! tribuunt cui talia Divi!

II

6. Vultum, nec rugis fractum, modo fonte revisi,
7. Atque meum silvis baculum venerantur agrestes.
8. Invidet Alcestes mihi, cum sambuca movetur,
9. Huic socians vocem mea solum carmina ludo.
10. Me fortunatum! tribuunt cui talia Divi!

III

11. Rem quamvis magnam magni nunc aestimo tantum
12. Has Amaryllis opes, postquam dominumque gubernat.
13. Expedit armentum stabulis numerare refertis;
14. Armento potior regnoque Amaryllidis ardor.
15. Me fortunatum! tribuunt cui talia Divi!

IV

16. Nequaquam Phoebi lumen tua lumina vincit,
17. Candida mixta rosis simul induit ora papaver;
18. Aurea caesaries tibi, balsama corpus inhalat;
19. Nilque, decus Veneris, pretiosius exstitit unquam.
20. Me fortunatum! tribuunt cui talia Divi!

I

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, d'expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal, e nele assisto,
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite,
Das brancas ovelhinhas tiro o leite
E mais as finas lãs de que me visto.

Graças, Marília bela!
Graças à minha Estrela!

II

Eu vi o meu semblante numa fonte,
Dos anos inda não está cortado;
Os pastores, que habitam este monte,
Respeitam o poder do meu cajado;
Com tal destreza toco a sanfoninha,
Que inveja me tem o próprio Alceste:
Ao som dela concerto a voz celeste,
Nem canto letra que não seja minha.

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

III

Mas tendo tantos dotes da ventura
Só apreço lhes dou, gentil Pastora,
Depois que o teu afeto me segura,
Que queres do que tenho ser senhora.
É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho que cubra monte e prado;
Porém, gentil Pastora, o teu agrado
Vale mais que um rebanho, e mais que um [trono

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

IV

Os teus olhos espalham luz divina,
A quem a luz do Sol em vão se atreve;
Papoula, ou rosa delicada e fina,
Te cobre as faces, que são da cor da neve.
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;
Teu lindo corpo bálsamos vapora.
Ah! não, não fez o Céu, gentil Pastora,
Para glória de Amor igual tesouro!

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

V

21. Etsi flumen agros segetem mihi tollat inundans,
22. Cunctos absumat contagio saeva iuencos,
23. Haec patiar tamen haud auri caecatus amore:
24. Aspice me, ride; hoc satis est mihi vita beata.
25. Me fortunatum! tribuunt cui talia Divi!

VI

26. Incedes et rure, meo suffulta lacerto,
27. Vespere iucundam gremio captabo quietem:
28. Dum iuvenes luctantur agris, cursuque
laccessunt,
29. Te comam sertis, insculpam et cortice laudes.
30. Me fortunatum! tribuunt cui talia Divi!

VII

31. Nos postquam fatum rapiat, quacumque
moremur,
32. Tunc eadem corpus tellus consumat utrumque,
33. Atque legent tumulo cincto haec insculpta
cupressis
34. Pastores: "Fauste cupiat si quisquis amari,
35. "Normam sectetur positam, hos imitetur
amores."
36. Me fortunatum! tribuunt cui talia Divi!

V

Leve-me a sementeira muito embora
O rio sobre os campos levantado;
Acabe, acabe a peste matadora,
Sem deixar uma rês, o nédio gado.
Já destes bens, Marília, não preciso,
Nem me cega a paixão que o mundo arrasta;
Para viver feliz, Marília, basta
Que os olhos movas e me dês um riso.

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

VI

Irás a divertir-te na floresta,
Sustentada, Marília, no meu braço;
Ali descansarei a quente sesta,
Dormindo um leve sono em teu regaço:
Enquanto a luta jogam os Pastores,
E emparelhados correm nas campinas,
Toucarei teus cabelos de boninas,
Nos troncos gravarei os teus louvores.

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

VII

Depois de nos ferir a mão da Morte,
Ou seja neste monte, ou noutra serra,
Nossos corpos terão, terão a sorte
De consumir os dois a mesma terra.
Na campa, rodeada de ciprestes,
Lerão estas palavras os Pastores:
"Quem quiser ser feliz nos seus amores,
Siga os exemplos que nos deram estes."

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

FIGURAE ELOCUTIONIS

Sem o exagero cultista do Barroco, Gonzaga revela-se um profundo conhecedor e admirador dos *ornatus*, empregando freqüentemente a *repetitio*, desde o estribilho, um perfeito isócolo encetado pela anáfora *Graças/Graças*, com o homeoptoto quiasmático das perífrases e com a assonância da dupla rima toante. Vejam-se, por exemplo, as epizeuxes com ou sem diácope:

É BOM, minha Marília, É BOM ser dono (III)
Ab! NÃO, NÃO fez o Céu, gentil Pastora (IV)
ACABE, ACABE a peste matadora (V)
Nossos corpos TERÃO, TERÃO a mesma sorte (VII).

A valer-se do poliptoto, da diáfora, da figura etimológica, ora em anáfora de colos ou de versos, ora em simples epímones, observem-se as constantes repetições ocorrentes nas estrofes indicadas:

- (I) DE tosco trato, D'Expressões grosseiro,
DOS frios gelos e DOS sóis queimado (isócolos perfeitos)
- (III) QUE QUEres do QUE tenho ser senhora (belo parequema)
- (IV) TE cobre as faces, que SÃO da cor da neve.
Os TEUS cabelos SÃO uns fios de ouro
TEU lindo corpo bálsamos vapora. (Sublinhada a mesodiplose em eco)
- (V) Já destes bens, MARÍLIA, não preciso, Nem me cega a paixão que o mundo arrasta;
Para viver feliz, MARÍLIA, basta
Que os olhos movas e me dê um riso.
Graças, MARÍLIA bela,
Graças à minha Estrela!
- (VII) OU seja neste monte, OU noutra serra (polissindeto)
“QUEM quiser ser feliz NOS seus amores,
Siga os exemplos QUE NOS deram estes”.

Na estrofe III, a mesodiplose é muito expressiva:

Vale MAIS QUE UM rebanho, e MAIS QUE UM trono.

Na penúltima estrofe, *Toucarei/Gravarei* são expressivos homeoptotos em rima interna.

Muito bem empregados, os hipérbatos constituem-se normalmente de simples inversões, próprios da simplicidade popular de seus versos, dentro dos cânones neoclássicos, como se pode aferir destes:

d'expressões grosseiro, / Dos frios gelos e dos sóis queimado
Que queres do que tenho ser senhora
Teu lindo corpo bálsamos vapora
Nossos corpos terão, terão a sorte / De consumir os dois a mesma terra.

O texto latino também denota busca de ornatus, ora processos anafóricos, ora hiperbáticos. Para os primeiros, destaque-se, na I estrofe, a seqüência *Mibi/Me/Mearum/Me*, for-

mando mesodiplose, mesoteleuto e anadiplose, associados à figura etimológica e ao poliptoto; outra epímone da primeira pessoa, formando mesodiplose e mesarquia poliptóticas, orna as estrofes II (*Meum, Mihi, Mea, Me*) e V (*Aspice ME, ride; ^hoc satis est MIHI vita beata/ME fortunatum!*), reproduzindo a mesodiplose do texto português, além da bela epanadiplose poliptótica de verso e membro *Haec/hoc*. O poliptoto é reforçado pela forma de epizeuxe em que é colocado nos versos 11 (*Rem quamvis MAGNAM MAGNI nunc aestimo*) e 16 (*Phoebi LUMEN tua LUMINA vincit*). Entre as *figurae repetitionis*, sobreelevam, ainda: a figura etimológica da epífora *amari/amores*; o poliptoto em epífora de colos (epímone) *haec/hos*; a assonância *quacumque/utrumque*; e outra assonância dos homeoptotos *sectetur/imitetur*.

Quanto aos processos hiperbáticos, saliente-se, por exemplo, a distribuição dos adjetivos e substantivos, estabelecendo uma distribuição simétrica (*concinntitas*) no início e no fim de versos ou colos:

RUSTICUS, o Amaryllis, ego non, sole, geluque
TORRIDUS, alterius qui servem armenta, BUBULCUS (v. 1 e 2)
Armento POTIOR || regnoque Amaryllidis ardor (v. 14)
CUNCTOS absumat contagio saeva JUVENCOS (v. 22)
Vespere JUCUNDAM || gremio captabo QUIETEM (v. 27).

SUPRESSÃO DOS EPITHETA E PERÍFRASES E OUTRAS MODIFICAÇÕES DA VERSÃO LATINA

O texto latino, constituído de hexâmetros datílicos, tem um caráter mais clássico, suprimindo a adjetivação interna dos epitheta ornantia ou a adjetivação apenas ornamental, tão ao gosto dos neoclássicos: *frios gelos, brancas ovelhinhas, finas lãs, voz celeste, luz divina, rosa delicada e fina, lindo corpo, nédio gado, quente sesta, leve sono* (< *iucundam quietem*). Classicizante também é a supressão ou modificação de algumas perífrases: *dotes da ventura* > *opes*; *paixão que o mundo arrasta* > *amore auri (auri sacra fames!)*; *mão da Morte* > *fatum*; *da cor da neve* > *candida*. Este caráter classicizante se revela também na supressão de muitas das invocações à Marília, deixando apenas 3 sem adjetivação das 15, sendo 10 adjetivadas, de Gonzaga. A perífrase *gentil Pastora* por duas vezes vem substituída pelo simples nome *Amaryllis / Amaryllidis*, transportando toda a terceira estrofe da primeira para a terceira pessoa, estabelecendo um distanciamento bem mais clássico. Classicizantes também são as alusões mais claras à mitologia. O estribilho é transformado num ritornelo monóptico (*versus intercalaris*), substituindo a dupla invocação à Marília por uma expressão mais contida, mas não menos apostrófica, dirigida aos deuses (*Divi*): “*Feliz de mim, a quem os Deuses concedem coisas tais!*”. Na IV estrofe, as alusões ganham nome: Sol < *Phoebi* e Amor < *Veneris* (IV).

Com exceção da VII, a oitava em decassílabos transforma-se numa quadra composta de hexâmetros datílicos, demonstrando o caráter mais sintético do latim, o que, aliás, se verifica também no estribilho transformado em ritornelo: uma economia de 50%, com relação ao original português de Gonzaga.

Lira XIV – 1ª Parte (parcial)

1. Omnia cedunt: nil nobis, Amaryllis, in orbe
2. Tutum: succedunt alterne adversa secundis:
3. Diris ipsa Deum fatis subiecta voluntas:
4. Iam pecoris custos, caelo iam fugit Apollo.
5. Quod nobis carum, tandem mors tollit iniqua;
6. Nec variam tumulo fas est eludere sortem.
7. Mortuus hic manet in busto requietus avito:
8. Mortuus hic campo iacet, ossaque vellit aratrum.

Minha bela Marília, tudo passa;
 A sorte deste mundo é mal segura:
 Se vem depois dos males a ventura,
 Vem depois dos prazeres a desgraça.
 Estão os mesmos Deuses
 Sujeitos ao poder do ímpio Fado:
 Apolo já fugiu do Céu brilhante,
 Já foi Pastor de gado.
 A devorante mão da negra Morte
 Acaba de roubar o bem que temos.
 Até na triste campa não podemos
 Zombar do braço da inconstante sorte.
 Qual fica no sepulcro,
 Que seus avós ergueram, descansado;
 Qual no campo, e lhe arranca os frios ossos
 Ferro de torto arado.

Entre as figuras empregadas por Gonzaga, cumpre destacar a anáfora num paralelismo semanticamente quiasmático, mas sintaticamente homeoptótico: *Se vem depois dos males a ventura, / Vem depois dos prazeres a desgraça*. Uma mesarquia *já / Já* e outra anáfora *Qual / Qual* ornaram estas duas primeiras estrofes, além dos frequentes hipérbatos.

A versão latina faz corresponder a anáfora de membros (*Iam... || iam...*) e outra expressiva anáfora nos versos 7 e 8: *Mortuus hic manet in busto ... / Mortuus hic campo iacet*, com o mesmo paralelismo em quiasmo. Dentro do espírito mais classicizante da tradução, suprimem-se adjetivos internos: *Minha bela Marília – Céu brilhante – negra Morte – triste campa – frios ossos – torto arado*; reduz as perifrases: *A devorante mão da negra Morte < mors iniqua – Zombar do braço da inconstante sorte < variam eludere sortem – Sujeitos ao poder do ímpio Fado < diris fatis subiecta (voluntas) – que seus avós construíram < avito*; desfaz o paralelismo e a sinonímia dos versos 2 e 3: *Se vem depois dos males a ventura, / Vem depois dos prazeres a desgraça < succedunt alterne adversa secundis*

Lira XXX da 1ª Parte

1. Ad claram mater lympham consedit Amoris
2. Fulva manu vultus; advenit ecce sopor.
3. Prospicit hanc, illic currit laetusque Cupido;
4. Deceptus specie tum oscula fronte rapit.
5. Irata expergiscitur; est mox cognita nato,
6. Qui supplex orat, sic veniamque petit:
7. Te cernens, genetrix, Amaryllida cernere rebar,
8. Namque Amaryllidis est vultus et ipse tuus.

Junto de uma clara fonte
A mãe de Amor se sentou;
Encostou na mão o rosto,
No leve sono pegou.

Cupido, que a viu de longe,
Contente ao lugar correu;
Cuidando que era Marília,
Na face um beijo lhe deu.

Acorda Vênus irada:
Amor a conhece; e então
Da ousadia, que teve,
Assim lhe pede perdão:

“Foi fácil, ó Mãe formosa,
Foi fácil o engano meu:
Que o semblante de Marília
É todo o semblante teu.”

Esta lira anacreônica de Gonzaga constitui-se de 4 quadras em redondilhas maiores, com acento rítmico de acordo com as normas tradicionais de versificação. Vem, em sua singeleza, com toda a força da mitologia, situar o elogio à sua Marília nas atitudes e na fala do travesso Cupido. Duas frases simples formam cada quadra, com os colos correspondendo aos versos, havendo apenas um *enjambement* na 3ª estrofe, que não quebra o ritmo e permite a pausa. Ornaram esta lira várias figuras. Atente-se para os homeoptotos em rima final ou interna formando uma anadiplose e depois uma epanadiplose (... *se sentou* / *Encostou...* / ... *pegou*) e, em seguida, uma epífora *correu* / *lhe deu*. A *repetitio* evidencia-se em: *na mão* / *No leve sono* (mesarquia poliptótica); epímone combinada à diáfora (pronome / conjunção): *que a viu* / *Cuidando que* / *que teve* / *Que o semblante*; *a* / *lhe* (na 2ª e na 3ª estrofes) são poliptotos em epímone. A 4ª estrofe prima pela repetição: a epizeuxe em diácope e, ao mesmo tempo, em anáfora *Foi fácil, ó Mãe formosa, / Foi fácil* e, em seguida, a mesodiplose a reforçar a *distinctio* *o semblante de Marília é todo o semblante teu*; e os homeoptotos *o engano meu* / *o semblante teu*, onde a antítese *meu* / *teu*, em epífora e em rima, ganha destaque.

Nesta Lira, Castro Lopes prefere a tradução em dísticos elegíacos, mais próprios para o tema lírico. Cada verso latino corresponde a dois versos portugueses, e cada dístico, a uma estrofe. Entre os *ornatus*, destaque-se o duplo poliptoto em mesodiplose *cernens* / *cernere* – *Amaryllida* / *Amaryllidis*, bem como a epanadiplose em figura etimológica, abrindo e fechan-

do os mesmos versos 7 e 8: *Te / tuus*. A uma primeira enálage *consedit* segue-se uma seqüência verbal em homeoptoto, primeiro em início de colo e de verso (|| *advenit / Prospicit*), depois em final de colo ou de verso (*currit* || / ... *rapit – orat* || ... *petit*).

Num texto mais conciso, Castro Lopes suprime adjetivos em *leve sono – ó Mãe formosa* ou mesmo o substantivo em *Vênus irada*, modificando versos *Cuidando que era Marília < deceptus / Foi fácil o engano meu < Te cernens Amaryllida cernere rebar*, como se pode verificar nesta tradução literal:

*Junto à clara fonte sentou-se a mãe de Amor,
Irada desperta; é logo reconhecida pelo filho,
O rosto na mão apoiado; logo o sono chega.
Que súplice ora e assim pede perdão:
Avista-a Cupido e alegre para lá corre;
“Vendo-te, ó mãe, Marília pensava ver,
Pela beleza enganado, então beija-lhe a fronte.
Pois de Marília é o próprio rosto teu”.*

Concluo, repetindo Castro Lopes, que esta tradução latina, assim como a sua versão de trechos de *Os Lusíadas*, foi feita *ad usum scholarum Brasiliensium*, mantendo sua atualidade, não se justificando, portanto, o esquecimento a que foi relegada.

BORTOLANZA, J. Marília de Dirceu/Amaryllidos Dircaei. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 224-232, 1996/1997.

RÉSUMÉ

Amaryllidos Dircaei aliquot selecta Lyrica, sous-titre de *Musa Latina* (1868, 1887) de Antônio de Castro Lopes, apporte-t-il, *ad usum scholarum Brasiliensium*, 25 Lyres de *Marília de Dirceu* en hexamètres (21) et distiques élégiaques (4) latins de qualité. On prétend ici un parallèle entre les versions de Gonzaga et Castro Lopes: style plus classique de celui-ci, en supprimant des périphrases et des *epitheta ornantia*, au goût néo-classique; amour des deux pour les figurae elocutionis, surtout les répétitions et les inversions. On sert ici au but de l'*Archivum Generale Poetarum Latinorum Brasiliensium* de divulguer la Littérature Brésilienne d'Expression Latine.

Mots-clés: Parallèle; *Epitheta ornantia*; Anaphores; Classique.

Referências bibliográficas

- BORTOLANZA, J. *Corpus da poesia latina de Antônio de Castro Lopes*. Tese de doutorado. Assis: UNESP, 1994. 4v.
- ERNOUT, A. & THOMAS, F. *Syntaxe Latine*. Paris: Klincksieck, 1951.
- GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu e mais poesias*. Pref. e notas de M. R. Lapa. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1961.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. 2. ed. Lisboa: Gulbenkian, 1972.
- MAROUZEAU, J. *Traité de Stylistique Latine*. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1946.
- RUBIO, L. *Introducción a la Sintaxis Estructural del Latín*. 3. ed. Barcelona: Ariel, 1989.
- TAVARES, H. *Teoria Literária*. 4. ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1969.

GIBBON E A RELIGIÃO – NOTAS À MARGEM DO *DECLÍNIO E QUEDA* (ORIGENS E VITÓRIA DO CRISTIANISMO)

JOSÉ ANTONIO DABDAB TRABULSI
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

RESUMO

Tento, neste trabalho, através de uma análise passo a passo do texto de Gibbon, mostrar como a Antigüidade clássica, anterior ao cristianismo, funcionou como arma de luta para o pensamento iluminista. Com Gibbon se estabelece o que será a relação de força predominante na época contemporânea entre a história e a religião, ou seja, afirma-se uma interpretação histórica da religião, em lugar de uma interpretação religiosa da história.

Palavras-chave: Gibbon; Historiografia; Tradição clássica; Paganismo; Cristianismo.

Nos capítulos XV e XVI do *Declínio e queda*,¹ de Edward Gibbon, a decadência do Império romano e a difusão do cristianismo são apresentadas como desenvolvimentos históricos paralelos; mas, apesar das formulações explícitas muito incisivas, Gibbon se esforça para não estabelecer uma causalidade imediata e simplista entre as duas séries de dados. Esforço inútil (se não foi puramente retórico e, precisamente, com objetivos contrários), pois esta relação veio a ser designada como o “Gibbon’s problem”, e isto apesar de não ter sido ele o primeiro, longe disso, a estabelecer esta relação (Momigliano, 1983, p. 331). Como frequentemente em Gibbon, as considerações de método são utilizadas na argumentação:

¹ Com o objetivo de tornar as notas menos pesadas, e não cansar o leitor remetendo-o a cada instante às notas, optamos por inserir no texto as referências às passagens de Gibbon. Assim, *DQ* (*Declínio e queda*) se torna a abreviação de E. GIBBON (1983), volume 1; qualquer referência ao *Declínio e queda* é relativa ao volume 1, que trata da história do Ocidente, salvo indicação em contrário. É preciso também alertar o leitor para o fato de que trabalhei sobre o texto da tradução francesa, por razões práticas mas também materiais (indisponibilidade do texto inglês em Belo Horizonte). E como a análise é muitas vezes um estudo de estilo, temo ter me colocado “em perigo” algumas vezes. Mas não tinha outra escolha.

O teólogo pode se entregar ao prazer de se representar a religião como descendo do céu em todo o brilho da sua glória, e envolta em sua pureza primitiva. Uma tarefa mais triste é imposta ao historiador: ele deve descobrir a mistura inevitável de erro e de corrupção que a fé deve ter adquirido numa longa estadia entre seres fracos e degenerados. (DQ, p. 327)

Ele procura, assim, afastar, desde o início, a crítica cristã, através desta distinção de método.

A fim de explicar os progressos do cristianismo, Gibbon distingue cinco causas e, antes mesmo de se dar ao trabalho de enumerá-las, ele provoca uma inversão irônica entre fé e razão:

Sem dúvida esta vitória se deve à evidência convincente da própria doutrina e à providência invariável de seu grande autor. Mas não é um fato sabido que a razão e a verdade raramente encontram uma acolhida tão favorável entre os homens? (DQ, p. 327)

Após tal abordagem do assunto, ele indica as cinco causas:

1 – O zelo inflexível e, se nos é permitido dizê-lo, intolerante dos cristãos; zelo encontrado, é verdade, na religião judaica, mas livre deste espírito estreito e insociável que, longe de convidar os gentios a abraçar a lei de Moisés, desviou-os dela. 2 – A doutrina de uma vida futura, aperfeiçoada e acompanhada de tudo que podia dar peso e força a esta verdade importante. 3 – O dom dos milagres, atribuído à Igreja primitiva. 4 – A moral pura e aus-tera dos fiéis. 5 – A união e a disciplina da república cristã que foi formando, por etapas, no seio do Império romano, um Estado livre, cuja força se tornava cada dia mais considerável. (DQ, p. 327-328)

No exame das características do cristianismo e do paganismo, Gibbon é acusado de favorecer este último (Baridon, 1977, p. 162), que, segundo ele, era marcado pela harmonia religiosa e pela tolerância recíproca entre as “superstições”. Com uma exceção: os Judeus, que escondem assim um “ódio contra a humanidade”: “mas o sábio, o humano Maimônides, ensina abertamente que se um idólatra cai n’água, um Judeu não deve impedi-lo de morrer” (DQ, p. 328). Muitas observações e exemplos “assassinos” são subrepticamente lançados por Gibbon nas notas, como este último, que não é nem um pouco excepcional, mas, ao contrário, representativo dos preconceitos anti-judaicos de Gibbon. Em relação ao judaísmo, o cristianismo parece-lhe um progresso: “um culto puro, espiritual, igualmente adaptado a todos os climas e a todos os estados do gênero humano” (DQ, p. 331). O problema é que, em Gibbon, um elogio esconde sempre algo, como numa boneca russa, onde se deve sempre continuar procurando no interior. Aqui, após o elogio, ele introduz o seu *mas*, que é, no cristianismo, a obrigação de aceitar a fé e de comunicá-la aos outros.

No estilo de Gibbon, sempre é preciso buscar o sentido mais longe (Gay, 1990, p. 54); é uma das razões pelas quais sua leitura é tão instigante. Seu ceticismo, que poderia torná-lo amargo, é sempre compensado pela ironia. Assim, na análise de uma querela dos inícios do

cristianismo, ele filosofa: “A opinião mais rigorosa impôs-se sobre a mais doce, como naturalmente era de se esperar” (*DQ*, p. 334). Sua argumentação nunca é monótona. Quando ele ataca, adota a linha direta, quase sempre, mas muito astuciosa, alegando moderação e sugerindo que nunca irá até onde poderia. É ao mesmo tempo uma estratégia de prudência e um procedimento literário. Quando ele fala dos gnósticos, diz:

Há contra a autoridade de Moisés e dos profetas algumas objeções que se apresentam muito facilmente ao espírito cético, apesar de que estas objeções só tenham por princípio a nossa ignorância acerca de uma antiguidade muito remota, e a fraqueza do nosso espírito incapaz de formar uma idéia precisa sobre a economia divina. (DQ, p. 334)

Ou ainda, sobre as incoerências da Gênese, quando ele diz, numa nota: “O doutor Burnet discutiu os primeiros capítulos da Gênese com um tom picante demais, e com liberdade excessiva” (*DQ*, p. 335). Pode ser que Gibbon tenha considerado certas coisas, por vezes, como excessivas, mas certamente não o picante e a liberdade.

Vejamos um pouco mais em detalhe a sua análise do triunfo do cristianismo. Gibbon explica que o paganismo penetrava toda a vida privada e pública, e que era preciso muita vigilância ao cristão para escapar de sua influência. E cita Tertuliano, para o qual: “Se um amigo pagão (talvez quando alguém espirrava) se servia da expressão familiar: ‘Que Júpiter o abençoe’, o cristão era obrigado a protestar contra a divindade de Júpiter” (*DQ*, p. 339). Dessa descrição divertida, e atestada por... Tertuliano, os cristãos saem parecendo, no mínimo, um bando de chatos.

Enquanto os cristãos agem assim, os pagãos festejam, e as festas pagãs são um enorme perigo para os cristãos. Gibbon fala (*DQ*, p. 339, por exemplo) do paganismo de maneira neutra e “dos cristãos”, como se o próprio autor se excluísse deste grupo, o que, por si só, era um insulto à religião cristã. Gibbon discorre sobre o sagrado enquanto historiador, o que era inaceitável para os fiéis, e aliás, muito raro antes dos *Philosophes* (Baridon, 1977, p. 832). E, quando o tom neutro não basta, ele não recua diante da provocação. Por exemplo, falando sobre a doutrina da imortalidade da alma, ele diz:

No tribunal e no senado de Roma, os oradores mais hábeis não temiam ofender seus ouvintes apresentando esta doutrina como uma opinião vã e extravagante, que todo homem cujo espírito tinha sido cultivado pela educação rejeitava totalmente. (DQ, p. 341)

O tribunal e o senado de Roma são uma cortina de fumaça que permite a Gibbon opor um elemento fundamental da doutrina cristã à cultura e ao bom gosto.

A doutrina da imortalidade da alma é, para o nosso autor, um terreno muito favorável. Ele desenvolve uma rápida pesquisa sobre a questão em diversos povos e religiões. Isso permite a ele privar o cristianismo de uma especificidade quanto a este ponto importante, e justamente quando o objetivo proclamado da passagem seria o de mostrar os precursores como

uma marcha em direção à perfeição da revelação cristã. Cristãos e bárbaros tornam-se assim comparáveis, e Gibbon ainda pode caçoar. Entre os Gauleses, por exemplo: “nós podemos observar que eles confiavam, não apenas suas vidas, mas até seu dinheiro à garantia de um mundo no além” (DQ, p. 342). E os cristãos não são diferentes; num tom em que ele exagera na afetação de fé e sinceridade, ele diz:

Quando a promessa de uma felicidade eterna foi oferecida aos homens, sob a condição de adotar a crença e de observar os preceitos do Evangelho, não é surpreendente que uma proposta tão vantajosa tenha sido aceita por tantas pessoas de todas as religiões, de todos os estados, e de todas as províncias do Império romano. (DQ, p. 343)

A adesão à fé cristã se torna questão de “vantagens”, quase uma pechincha de feira livre.

Simetricamente ao uso falsamente positivo dos valores cristãos, Gibbon desenvolve muitas vezes um uso falsamente negativo dos seus próprios valores, como a “razão”. Assim, ele mostra que, na espera do fim do mundo, os cristãos previam as piores catástrofes e um incêndio total de Roma, sede de todos os vícios: “O cristão, que fundava sua crença menos nos argumentos enganadores da razão, que na autoridade da tradição e na interpretação das escrituras, aguardava com terror e confiança esta destruição total, persuadido de que ela chegaria em breve” (DQ, p. 345). Mas, em certos momentos, Gibbon pára com a brincadeira e adota um tom sério, sobretudo quando se trata de tolerância (Baridon, 1977, p. 428). Ele permeia o seu relato de condenações da intolerância. Acerca da danação prometida aos pagãos, ele desenvolve uma comparação favorável ao paganismo: “Estes sentimentos rígidos, que tinham sido desconhecidos pelo mundo antigo, pareciam ter espalhado amargura num sistema de amor e de harmonia” (DQ, p. 346). Gibbon relata também um ataque violento de Tertuliano, que ele interrompe bruscamente, dizendo: “Mas a humanidade do leitor me perdoará descer um véu sobre o restante desta descrição revoltante (...)” (DQ, p. 346). Desta forma, ele “poupa o leitor”, e excita a imaginação do mesmo! Procedimento literário de grande efeito.

Talvez ainda mais que a imortalidade da alma, os milagres desencadeiam a ironia de Gibbon. Para comentar milagres, sua inspiração está sempre a postos:

Os dons naturais que o cristão, dizia-se, recebia ainda durante esta vida (...) Além dos prodígios que, em diferentes ocasiões, puderam ser operados pela intervenção imediata de Deus quando, para o serviço da religião, ele suspendia as leis da natureza (...). (DQ, p. 346)

Esta “suspensão das leis da natureza”, para um homem do Iluminismo...

Gibbon se coloca o tempo todo fora do universo cristão (Gay, 1966, p. 207) e, às vezes, se coloca do lado pagão através da assimilação entre os seus próprios princípios e a conduta eventual dos pagãos. Assim:

Num período em que a fé podia se vangloriar de ter obtido tantas vitórias surpreendentes sobre a morte, é difícil explicar o ceticismo desses filósofos que rejeitavam ou que ousavam ridicularizar a doutrina da ressurreição. Um grego de nascimento nobre, defendendo o partido do erro contra Teófilo, bispo de Antioquia, reduziu toda a disputa a um só ponto, na verdade muito importante. Ele prometeu que se pudessem mostrar a ele uma só pessoa que tivesse sido tirada do reino dos mortos, ele imediatamente abraçaria a religião cristã. É um fato muito singular que o prelado da primeira Igreja do Oriente, apesar do seu zelo pela conversão do amigo, não tenha julgado apropriado aceitar este desafio simples e razoável. (DQ, p. 347)

A razão e o cristianismo, no *Declínio e queda*, são como o sol e a lua: encontram-se raramente. Gibbon se coloca ao lado dos que, no século XVIII, no prosseguimento do pensamento de Hume, querem submeter os milagres, e a religião em geral, à crítica histórica (Gay, 1990, p. 47). Ele não quer, ou não pode, simplesmente negar os milagres; seria talvez ainda excessivo e inaceitável na sua época e no seu meio. Procedendo então por distinções, e se perguntando em que momento cessaram os milagres, ele mostra uma diferença entre o ontem e o hoje: “Acostumados desde muito a observar e a respeitar a ordem invariável da natureza, nossa razão, ou ao menos nossa imaginação, não é suficientemente preparada para sustentar a ação visível da Divindade” (DQ, p. 349). Gibbon se salva do perigo através deste apelo ao relativismo psicológico.

Outra maneira, muito hábil, de proceder, é fazer associações que finge rejeitar, mas que são marcantes, como a que se segue: “Os cristãos foram outrora acusados de atrair para o seu partido os maiores celerados” (DQ, p. 350). “Cristãos” e “celerados” estão a algumas palavras de distância e, ainda que a acusação seja rejeitada, o mal está feito, e a ligação ficará na mente do leitor. Gibbon gostava muito de Luciano (DQ, p. 351, por exemplo), e seu elogio é sintomático dos próprios procedimentos de Gibbon, onde o distanciamento crítico e a ironia ocupam lugar tão importante.

Gibbon leva a *coquetterie* até o ponto de se colocar em “má companhia” voluntariamente. Ele reconhece aos cristãos uma grande força de persuasão através do exemplo das virtudes:

Uma doutrina tão extraordinária e tão sublime não podia deixar de atrair a veneração do povo; mas ela não era de forma alguma apropriada para ganhar o sufrágio desses filósofos mundanos que, no curso desta vida passageira, consultam apenas os movimentos da natureza e o interesse da sociedade. (DQ, p. 351)

Entre a doutrina sublime e o povo (a respeito do qual nós sabemos que Gibbon tinha a visão negativa típica de um burguês) de um lado, e os filósofos mundanos de outro, não temos nenhuma dificuldade em saber onde Gibbon estava mais à vontade. Ao lado dos judeus, o povo é outra categoria que conta pouco no pensamento de Gibbon. Falando, por exemplo, dos primeiros cristãos, ele deixa transparecer sua condição de burguês:

É um mérito fácil tanto quanto agradável para as últimas fileiras da sociedade aquele que consiste em desprezar a pompa e os prazeres que a fortuna coloca acima de seu alcance. A virtude dos primeiros cristãos, semelhante àquela dos primeiros cidadãos da república romana, foi com freqüência preservada pela sua pobreza e pela sua ignorância. (DQ, p. 353)

Em outros dois aspectos, o sexo e a guerra, Gibbon julga os cristãos desfavoravelmente. Ele explora as relações esquizofrênicas entre o cristianismo e o sexo com uma ironia permanente: “A enumeração das leis bizarras e minuciosas com as quais eles cercaram o leito nupcial arrancaria um sorriso ao jovem esposo, e faria enrubescer a virgem modesta” (DQ, p. 353). E, quando fala sobre alguns cristãos que desafiam o desejo carnal por provocação, acrescenta numa nota: “Bayle diverte seus leitores acerca deste assunto delicado” (DQ, p. 354). Quando comenta a aversão dos cristãos pela guerra e pelo governo, Gibbon critica: “Esta indiferença indolente ou até criminosa pelo bem público os expunha ao desprezo e à reprovação dos pagãos (...) A esta questão insultante, os apologistas do cristianismo respondiam com palavras obscuras e equívocas” (DQ, p. 355). O sexo e a guerra são manifestações viris indispensáveis. Se, por um lado, nós sabemos muito pouco sobre a vida sentimental de Gibbon, e nada sobre a vida sexual deste celibatário convicto, por outro lado, conhecemos muito bem seu apego ao papel patriótico das armas e o seu engajamento na Milícia, que lhe roubou momentos preciosos à sua atividade de historiador. (Baridon, 1977, p. 71)

O mais interessante é que, se os valores primordiais dos cristãos lhe parecem nefastos à vida social, quando os mesmos cristãos decidem assumir este papel, nem por isso passam a ser bem vistos por Gibbon. Ele mostra (DQ, p. 355) que, apesar desta aversão, foi preciso aos cristãos se organizar e que eles então caíram, com o agravante do zelo religioso, nas disputas e paixões políticas dos pagãos. E o luxo se insinuou na comunidade cristã:

É inútil observar que os padres humildes e piedosos que foram inicialmente revestidos da dignidade episcopal, nada possuíam e provavelmente teriam rejeitado o poder e a pompa que hoje cercam a tiara do pontífice romano ou a mitra de um prelado alemão. (DQ, p. 357)

Na sua análise das transformações do cristianismo, podemos constatar sua hostilidade ao poder e aos métodos da Igreja:

Os prelados do século terceiro mudaram imperceptivelmente a linguagem de exortação pela do comando; eles lançaram as sementes de suas usurpações futuras, e suprimiram a falta de força e razão através de alegorias tiradas das santas escrituras, e através das declamações dos oradores. (DQ, p. 358)

Assim, o cristianismo se torna duplamente desqualificado: ele é desqualificado pelos seus valores de origem, e também desqualificado pelo abandono dos mesmos valores. Sobre-

tudo, o método de Gibbon, analisando um período à luz do que aconteceu mais tarde, é uma forma de projetar sobre o passado longínquo os crimes das épocas posteriores. Noutro sentido, os crimes do passado são utilizados por Gibbon para pôr em dificuldade os escritores eclesiásticos; é o que acontece, por exemplo, quando ele chama a atenção para a resistência que as províncias, sobretudo Orientais, opuseram à preeminência de Roma, mostrando a dureza deste combate:

A dura necessidade de condenar a memória de um papa, ou a de um santo, ou a de um mártir, embaraça hoje os católicos, quando eles são obrigados a contar as particularidades de uma disputa na qual os defensores da religião se deixaram carregar pelas paixões que se revelariam mais convenientes nos acampamentos militares ou no senado. (DQ, p. 360-361)

Quando um meio adicional de dessacralizar o assunto se apresenta, podemos ter a certeza que Gibbon não o deixará escapar.

Com uma carga tão pesada lançada contra o cristianismo, era de se esperar que o paganismo saísse de sua análise com um novo brilho, o que de fato acontece. Quando ele comenta a distinção entre leigos e clérigos, inexistente no paganismo, ele logo acrescenta, acerca dos clérigos: “Classe de homens célebres para sempre, que forneceu os atores mais importantes da história moderna, ainda que nem sempre sejam os mais edificantes” (DQ, p. 361). Gibbon é um mestre incontestável da litote e, como dizia Gide, aliás, “o classicismo tende inteiramente em direção à litote”. (In: *Petit Robert*)

Outro meio frequentemente utilizado por Gibbon é o de provar afirmações delicadas ou ridículas para a Igreja através de testemunhos muito claros dos próprios cristãos. Assim, a respeito das doações à Igreja, ele utiliza autores cristãos e, logo em seguida, acrescenta:

(...) e que vários dos seus prosélitos tinham vendido suas terras e suas casas para aumentar os fundos públicos da sociedade, a expensas, na verdade, de seus desgraçados filhos, que se encontravam reduzidos à mendicância, pelo próprio fato de seus pais terem sido santos. (DQ, p. 362)

Vemos aqui a santidade dos pais como uma ameaça de mendicância para os filhos. E então lembramos o medo que sempre acompanhou Gibbon quanto à integridade da sua herança, ameaçada pela impecuniosidade do seu pai (que, quanto a si, não tinha nada de um santo) (Baridon, 1977, p. 25). Mas, pelo menos enquanto as doações permaneceram voluntárias, elas foram um fato positivo e, ele acrescenta, um poderoso instrumento, pois através da caridade, elas possibilitavam a difusão do cristianismo. E ele assimila estas obras à dos missionários modernos que “salvavam” milhares de recém-nascidos em Pequim. Gibbon se situa claramente, podemos constatar de passagem, na perspectiva de uma expansão benfiteira da Europa e, por extensão, da sua religião. Ele está entre os que lamentaram sinceramente a perda

do primeiro império colonial britânico. (Baridon in Gibbon, 1983, v. 1, p. vi)

Quando chega o momento do balanço das causas da vitória do cristianismo, Gibbon retoma o seu tom distanciado:

A última enfim fortaleceu sua coragem pela união, dirigiu suas armas, e deu a seus esforços esta impetuosidade irresistível, que freqüentemente tornou um pequeno grupo de voluntários intrépidos e bem disciplinados vitoriosos contra uma multidão confusa e indiferente quanto ao desenrolar de uma guerra cujo tema ela ignora. (DQ, p. 366)

Gibbon começa, pois, apregoando uma certa resignação diante do fato consumado, e um certo lamento sobre o rumo que a história não tomou. Além da força do cristianismo, a fraqueza do paganismo; ele explica que o ceticismo já tinha ganho muito espaço no interior do politeísmo, e em seguida medita: “Um estado de ceticismo e de incerteza pode distrair alguns espíritos curiosos e reflexivos; mas a prática da superstição é tão natural à multidão que, o charme rompido, ela sempre lamenta a perda de uma ilusão agradável” (DQ, p. 367). Ele semeia, assim, com maestria, uma dúvida sobre a letra do que diz, pois o seu leitor sabe muito bem que a incerteza do filósofo não pode, de forma alguma, para Gibbon, ser inferior à superstição da multidão. Ele se aproveita do clima criado pelo seu discurso para imaginar, com uma afetação de medo, o surgimento de uma outra forma de superstição se, neste momento de fraqueza do paganismo, “a sabedoria da Providência não tivesse enviado à terra uma revelação pura e sã” (DQ, p. 368). E é então, quando tudo parece no seu devido lugar, que ele vira a expectativa e causa a surpresa: “Se nós seguirmos esta reflexão em toda a sua extensão, longe de nos surpreendermos com os progressos rápidos do cristianismo, ficaremos talvez surpresos com o fato de que estes sucessos não tenham sido ainda mais rápidos e mais universais” (DQ, p. 368). É, como dizem os franceses, “o beijo que mata”, pois ele pode assim mostrar como o paganismo resistiu. Gibbon rouba a cena ao cristianismo na própria análise dos seus triunfos; pode, assim, colocar os cristãos, imediatamente, no papel de vilão. Com uma simples frase ele limpa todo o terreno diante de si, e pode começar o seu trabalho de reconstrução do passado.

Analisando os progressos do cristianismo no Oriente, ele faz numa nota esta observação importante segundo a qual, entre as igrejas orientais, “a de Atenas parece ter sido uma das menos florescentes” (DQ, p. 369). A cidade dos filósofos estava melhor armada para se defender contra a superstição; o subentendido não poderia ser mais claro. Sua análise histórica nunca é gratuita; a erudição pela erudição não faz seu gênero (Momigliano, 1983, p. 324). Freqüentemente, a análise é de uma modernidade espantosa e, como podemos facilmente supor, inaceitável para a Igreja. Assim, sobre a antigüidade das igrejas do Oriente, ele diz que: “até os enxames de gnósticos e outros heréticos que de lá saíram mostram o estado florescente da Igreja ortodoxa, uma vez que a denominação de herético sempre foi aplicada ao partido menos numeroso” (DQ, p. 369). Gibbon, mestre em escrever a história “contra as fontes”,

pode perfeitamente, por causa desta sua faceta, ser considerado um precursor da “história dos vencidos”; constatamos nele o mesmo combate contemporâneo contra o *establishment* (mas, no seu caso, num sentido puramente intelectual, já que politicamente ele é conservador), e a mesma projeção em direção ao passado dos valores do historiador, fazendo desses valores o fio da análise histórica.

Voltemos, portanto, à análise da construção gibboniana: acerca “deste tema obscuro, mas interessante” (*DQ*, p. 370), ele chega a conclusões estatísticas. Utilizando fontes cristãs, ele avalia em 100.000, num total de 500.000 habitantes, o número de cristãos em Antioquia na época de Teodósio. É um dado importantíssimo para Gibbon, pois, neste caso, o que dizer da proporção de cristãos: a) antes da liberdade de culto; b) no Ocidente; c) nas aldeias; d) nas regiões recentemente convertidas? Portanto, sob a aparência de um discurso sobre os progressos do cristianismo, ele fala, na verdade, sobre a resistência do paganismo.

Após o Oriente, Roma. Analisando os progressos do cristianismo na capital do Império, ele utiliza outra vez esta retórica subliminar que é um dos segredos do seu estilo:

Nesta mistura permanente de tantos povos, um ministro da verdade ou da mentira, o fundador de uma associação criminosa ou de uma sociedade virtuosa encontrava facilmente os meios de aumentar o número de seus discípulos ou de seus cúmplices. (DQ, p. 371)

E nós, à leitura desta passagem, nos perguntamos seriamente (?) se os cristãos são “discípulos” ou “cúmplices”. Mas há ainda exemplos mais interessantes e perversos; ele continua a passagem desenvolvendo um paralelo entre Tácito (falando sobre os cristãos de Roma) e Tito-Lívio (comentando o caso das bacanais):

Quando as bacanais acordaram a severidade do Senado, temeu-se que uma grande multidão, e por assim dizer um povo inteiro, tivesse sido iniciado nesses horríveis mistérios. Pesquisas mais exatas mostraram logo que os culpados não excediam o número de sete mil; número na verdade assustador, quando nós o consideramos como objeto da justiça pública. (DQ, p. 371)

E, numa nota, ele acrescenta: “Nada pôde ultrapassar o horror e a consternação do Senado, quando ele descobriu as bacanais, cuja licença desenfreada é descrita, e talvez exagerada, por Tito-Lívio” (*DQ*, p. 371). O que é um cúmulo: ao mesmo tempo que não se dá o trabalho de dirimir a ambigüidade sobre os “discípulos ou cúmplices” em relação às associações de Roma, ele ousa sugerir que a descrição das bacanais talvez tenha sido exagerada por Tito-Lívio. Fato que se torna ainda mais eloqüente quando nos lembramos que as manifestações do irracional, como as do culto báquico, não são bem vistas pelo Gibbon apólogo da razão. (Baridon, 1977, p. 740)

Gibbon recomeça seus cálculos, estimando em 50.000 o número de cristãos em Roma, num total de pelo menos 1.000.000 de habitantes, ou seja, “no máximo a vigésima parte”

(DQ, p. 372). Do Oriente, passando por Roma, ele chega à Gália:

Podemos julgar e nos afligir diante do estado definhante e deplorável do cristianismo nas províncias que tinham abandonado o celta pelo latim, quando vemos que nos três primeiros séculos elas não produziram nenhum escritor eclesiástico. (DQ, p. 372)

Ora, revemos aqui a mesma insinuação já avançada em relação a Atenas. Na mente de Gibbon, Gália equivale a França que equivale a cultura. Portanto, sua ausência... Esta ausência coloca o problema da fiabilidade das fontes. O silêncio é tão grande que:

(...) se nós quiséssemos abordar esta época e as circunstâncias de sua fundação, para suprir o silêncio da antiguidade, seríamos forçados a recorrer a essas lendas que a avareza ou a superstição ditou, muito tempo depois, a monges preguiçosos na solidão de seus claustros. (DQ, p. 373)

Das considerações gerais, ele passa ao ataque dirigido: “Entre todas estas ficções sagradas, as aventuras romanescas do apóstolo São Tiago merecem, pela sua extravagância singular (...)” (DQ, p. 374). E ele critica então “o tribunal terrível da Inquisição”, que afastou “todas as objeções de uma crítica profana” (DQ, p. 374), mostrando assim sua consciência do fato de que sua “crítica profana” (própria de Gibbon) só é possível em função da fraqueza contemporânea da Igreja.

Da longa discussão sobre os progressos do cristianismo, ele conclui que os cristãos, até a época de Constantino, na maior das estimativas, constituíam cinco por cento da população do Império. Lembremos aqui que Gibbon afirma escrever sobre “os progressos da religião e da barbárie”, e que esta proporção indicada de cristãos, cinco por cento, coincide com a proporção indicada pelos historiadores, um pouco mais tarde, para o número de bárbaros no Império romano! “Mas a natureza de sua fé, de seu zelo e de sua união parecia multiplicá-los” (DQ, p. 374). Portanto, após um longo desenvolvimento acerca da quantidade de cristãos, Gibbon termina seu capítulo XV com um debate sobre sua qualidade. No exame da questão sobre “se é verdade que os primeiros cristãos tenham sido ignorantes e de condição baixa”, reencontramos a mesma afetação de simplicidade superior do cristianismo. A adesão dos simples é oposta aos: “felizes do século (que) se contentam da posse deste mundo, e aos sábios que, entregues a suas dúvidas, ou levados por disputas inúteis, abusam de uma vã superioridade da razão e do saber” (DQ, p. 376). E, após uma listagem de sábios e escritores antigos que ignoraram o cristianismo, ele diz:

Entretanto (o que não causa menos surpresa que dor) todos estes sábios negligenciaram ou rejeitaram a perfeição da doutrina cristã. Sua linguagem ou seu silêncio mostram igualmente seu desprezo profundo pela seita nascente que, no seu tempo, tinha se espalhado pelo Império romano. (DQ, p. 376-377)

E Gibbon, estava ao lado dos “sábios” ou da “seita nascente”? Ele sugere a resposta:

Aqueles dentre eles que se dignaram falar dos cristãos olhavam-nos apenas como entusiastas fanáticos e pervertidos, que exigiam uma submissão implícita a seus dogmas misteriosos, sem poder produzir um só argumento capaz de satisfazer um homem sensato e instruído. (DQ, p. 377)

Aqueles dentre os sábios que consideram... O leitor não precisa de um grande esforço para alinhar Gibbon entre eles.

Se no capítulo XV Gibbon analisa sobretudo os progressos do cristianismo e suas causas, no capítulo XVI ele retorna a um exame mais detido da “conduta do governo romano em relação aos cristãos, desde o reinado de Nero até o de Constantino”. Seu eixo de argumentação é a dialética tolerância *vs* perseguição. Ele começa perguntando a razão da perseguição. Tema de espanto (apenas retórico, é claro) para ele, dado o caráter “benfazejo” da doutrina cristã e a “tolerância universal do politeísmo”:

(...) é difícil descobrir que nova ofensa os cristãos tinham cometido, que nova injúria tinha tornado amarga a doce indiferença da antiguidade, e tinha provocado os príncipes romanos, até então insensíveis ao espetáculo de todas as formas variadas da religião, que subsistiam em paz sob seu governo moderado. (DQ, p. 379)

Para Gibbon, é o cristianismo que, enquanto fato novo, afastou a “doce indiferença” do paganism e, portanto, “provocou” o problema. Historicamente falando, a tolerância teria sido diminuída para conter a difusão do cristianismo. Ele sugere imediatamente que seu objetivo é separar, nesta questão, o “autêntico” da “ficção”. E ele estabelece, logo de saída, uma relação de forças. Isto é tanto mais necessário quanto o assunto é, para Gibbon, muito delicado, tendo em vista seu apego à tolerância e o tom geral que ele quer imprimir ao seu tratamento do fato cristão:

Relatou-se com cuidado a morte de alguns mártires eminentes e, desde que o cristianismo foi revestido do poder supremo, os superiores da Igreja não se aplicaram menos a mostrar a crueldade de seus adversários idólatras que a imitar sua conduta. (DQ, p. 379)

Sua introdução do tema sugere na sua mente o esquema seguinte: provocação da violência => sofrimento e vitória => reprodução da violência.

Após esta abordagem geral do assunto, ele começa uma análise detalhada. Inicialmente, examina os motivos da perseguição: “Os direitos da tolerância apoiavam-se numa indulgência mútua; não se poderia mais reivindicá-los a partir do momento em que se recusava pagar o preço habitual” (DQ, p. 379). É deste raciocínio que provém a idéia já avançada de “provocação”. Judeus e cristãos estão juntos nesta posição. Gibbon é de um antisemitismo violento; ele chega a falar dos judeus como “uma raça de fanáticos”, “inimigos implacáveis,

não apenas do governo de Roma, mas de todo o gênero humano” (DQ, p. 380). A diferença é que “os judeus eram uma *nação*, e os cristãos uma *seita*” (DQ, p. 381). É interessante ver como ele provoca uma inversão, já que seu antisemitismo, que poderíamos qualificar como o velho antisemitismo do “deicídio”, é transformado, e como Gibbon chega, pelas necessidades da sua polêmica, ao ponto de se colocar do ponto de vista judeu. Falando, por exemplo, da ruptura cristã em relação ao judaísmo, ele diz: “Uma tal apostasia (se nós podemos nos servir desta expressão) (...)” (DQ, p. 382). Formulação na qual a observação entre parênteses serve para marcar sua audácia e chamar assim a atenção do leitor distraído ou ingênuo.

Este posicionamento discursivo (neutralidade aparente, na verdade arma de combate) é altamente agressivo para um leitor cristão. Mas, pelo menos, tem o mérito da clareza, na medida em que o espírito tortuoso de Gibbon nos permite falar assim. Pior ainda é a maneira como ele coloca sempre um sorriso no ar, ao restituir as críticas dos filósofos antigos ao cristianismo, manifestando uma reprovação tão explícita quanto afetada. Seu tom “inchado” denuncia a insinceridade manifesta da letra do seu discurso. Por exemplo:

Num célebre diálogo atribuído a Luciano, pretende-se ridicularizar e tratar com desprezo o dogma misterioso da trindade. Esta obra mostra como o autor conhecia pouco a fraqueza da razão humana e a natureza impenetrável das perfeições divinas. (DQ, p. 383)

Quando nos lembramos do parentesco espiritual que existe entre Luciano e Gibbon...

Ao longo de todo o capítulo, Gibbon procura apresentar o assunto através de uma série de pinceladas muito hábeis. Assim, ele mostra que as reuniões de cristãos pareciam aos imperadores um desafio à sua autoridade. Mas esta atitude era, segundo ele, geral, pois a desconfiança era a regra diante de qualquer associação. Ele cita o caso (e vemos imediatamente sua intenção) de uma associação de bombeiros, em Nicomédia, proibida por Trajano. Assim, os cristãos são recolocados num contexto geral. E a grande vantagem de Gibbon é sua erudição (Momigliano, 1983, p. 326). Ele raciocina como filósofo, mas ele prova como um erudito, com citações sempre pertinentes e bem feitas; ele se torna portanto irrefutável, pelo menos quando se entra na sua lógica.

Uma outra estratégia é a de jogar os cristãos da Antiguidade contra eles próprios, e contra os cristãos modernos. Gibbon mostra a forma como seus costumes são objeto de calúnia e como eles são acusados dos mais horríveis crimes. Mas, diz ele, quando eles acusam os heréticos (que também são cristãos) dos mesmos crimes, estão fazendo, aos olhos dos pagãos, uma verdadeira confissão. Os cismáticos faziam as mesmas acusações aos ortodoxos. Isto no que se refere à Antiguidade. Os imperadores modernos (cristãos) são ainda mais culpados pelas perseguições religiosas (pois foram criados dentro do cristianismo) que os antigos. Seu discurso comparativo tende a atenuar a perseguição:

A história, que tenta relatar os acontecimentos passados para a instrução dos séculos futuros, seria indigna deste emprego honrado, caso se rebaixasse defendendo a causa dos tiranos ou justificando as máximas da perseguição. Entretanto, é preciso confessar, a conduta dos imperadores que apareciam como os menos favoráveis à Igreja primitiva não é certamente tão criminosa quanto a dos soberanos modernos que empregaram a arma do terror e da violência contra as opiniões religiosas de uma parte de seus súditos. (DQ, p. 386)

Passagem em que vemos a simetria cara ao seu classicismo, onde a chave da argumentação é dada pela fórmula de transição entre as duas metades: “entretanto, é preciso confessar...”. Por outro lado, Gibbon pertence a uma época em que os conflitos religiosos começam a cansar a todos. Por isso ele se sente em posição de força para atacar a religião. E esta condenação da violência moderna, despótica (Baridon, 1977, p. 107), não deixa de se projetar positivamente sobre o politeísmo antigo e sua tolerância. (Baridon, 1977, p. 428)

Mais “compreensível”, a repressão foi, por várias razões, também, muito mais lenta: “A mesma razão que torna sua conduta menos odiosa, contribuiu, segundo todas as aparências, para retardar o rigor de suas perseguições” (DQ, p. 387). E aqui intervém um elemento importante da sua análise. Ele mostra que o que é muito importante para os cristãos, e que aparece assim nas fontes cristãs, é ridiculamente pouco importante nas fontes não-cristãs da mesma época, mesmo no caso dos relatos mais circunstanciados. Gibbon aparece assim, mais uma vez, muito moderno no seu método. Ele mostra, em particular, como judeus e cristãos eram confundidos pelos contemporâneos. Seu antisemitismo se projeta, transborda um pouco sobre o cristianismo. Ora, Gibbon é um autor preocupado com a sorte da sua obra e espera tocar um público com idéias iconoclastas. Em outras palavras, seu ataque ao cristianismo é uma “necessidade social” do momento.

Podemos ter a medida da “fé” de Gibbon através de uma observação como a seguinte:

Talvez os judeus, mais ciumentos da sua própria fé e animados por um zelo mais violento, não tenham demorado a se aperceber que seus irmãos nazarenos se separavam cada dia mais da sinagoga; eles teriam com prazer apagado esta heresia no sangue dos que a tinham abraçado. Mas os decretos do céu tinham já retirado qualquer arma ao seu ódio; pois alguém já lhes tinha retirado a administração da justiça criminal (...)

Eram, portanto, os romanos, mais “calmos”, que julgavam. Ele estabelece aqui uma correspondência fictícia “decretos do céu” = “alguém”, que esconde a correspondência real “decretos do céu” diferente de “alguém”; “alguém”, na verdade, são os romanos (causas humanas) e não a Providência divina.

Isso porque as querelas entre judeus e cristãos são, para os romanos, totalmente desprezíveis: “A ignorância e o desprezo protegeram a inocência dos primeiros cristãos; e o tribunal dos magistrados idólatras tornou-se freqüentemente seu asilo mais seguro contra o fu-

ror da sinagoga” (DQ, p. 388). Gibbon opera assim uma reviravolta, temporária é verdade, mas tão sutil quanto total: de perseguidores, os romanos se tornam protetores. Ainda com o apoio “indiscutível” das fontes cristãs, Gibbon minimiza (DQ, p. 388) o martírio e as viagens dos apóstolos. Ele relativiza tudo; acerca dos cristãos como bode expiatório do incêndio de Roma, sob o reinado de Nero, ele questiona, provisoriamente (mas mesmo assim seu argumento tem um funcionamento corrosivo), a responsabilidade de Nero no sinistro episódio. Gibbon é mais anti-católico que anti-cristão, mais anticlerical que anti-católico, e sobretudo contra a alta hierarquia:

Aqueles que contemplam com olhos curiosos as revoluções do gênero humano, podem observar que os jardins e o circo de Nero no Vaticano, que foram regados com o sangue dos primeiros cristãos, tornaram-se ainda mais famosos que o triunfo da religião perseguida, e através do abuso que ela fez de suas vitórias. No mesmo local os pontífices cristãos elevaram em seguida um templo que ultrapassa em muito os antigos monumentos da glória do Capitólio. São aqueles que, tirando de um modesto pescador da Galiléia suas pretensões à monarquia universal, sucederam ao trono de César. (DQ, p. 389)

Gibbon combate a visão da história eclesiástica sobre esta época, mostrando que o fato cristão era pouco conhecido e nada importante. Ele sublinha, por exemplo, a ignorância quase total de Plínio o Jovem, na época de Trajano, acerca dos cristãos. Fica claro que ele pretende mostrar os progressos do cristianismo como tendo sido muito lentos, e não rápidos como pretendia a história eclesiástica. Segundo ele, até a autoridade pública é indiferente à questão: “(...) e que, quaisquer que tenham sido as medidas anteriormente empregadas contra os cristãos, ainda não tinha havido decisão suficientemente respeitável nem suficientemente autêntica a ponto de servir de modelo a um magistrado romano” (DQ, p. 395). Ele faz o elogio das disposições de Trajano, que não se recusa a punir, mas descarta a denúncia anônima. E, no elogio da moderação no combate anti-cristão, ele insere, como que por acaso, a lembrança do que virá a ser a atitude cristã:

Ao invés de usar o zelo implacável de um inquisidor ávido em descobrir os mais leves traços de heresia, glorificando-se com o número de suas vítimas, o imperador se preocupa mais em proteger o inocente que em impedir o culpado de escapar. (DQ, p. 389)

Constatamos aqui uma temática freqüente em Gibbon, que é a da autoridade pública esclarecida funcionando como uma muralha contra as paixões irracionais das multidões. No caso em questão, ele indica os clamores populares que acusavam os cristãos de responsáveis por todas as catástrofes, humanas e até naturais, mas diz que imperadores como Adriano e Antonino Pio moderaram as queixas e tomaram medidas para limitar as punições. E ele acrescenta, numa nota: “Encontramos nos autos do martírio de São Policarpo uma pintura viva destes tumultos, que eram normalmente alimentados pela malvadez dos judeus” (DQ, p. 396). Ve-

mos aqui outra vez o preconceito cristão do deicídio. Da mesma forma como no caso dos movimentos de massa, Gibbon nos aparece nesta questão muito longe dos projetos generosos que culminarão com a emancipação dos judeus sob a Revolução.

“Relativizemos” e “citemos o adversário”, são duas das divisas de Gibbon. Quando ele relata (o que ele faz) as vexações contra os cristãos, não deixa passar a ocasião de formular um julgamento sobre as fontes cristãs: “Os monges dos séculos seguintes que, em sua solidão pacífica, tiravam grande prazer em diversificar a morte e os sofrimentos dos primeiros mártires, inventaram freqüentemente tormentos de uma espécie mais refinada e mais engenhosa” (*DQ*, p. 397). Neste sentido, ele cita fontes cristãs, entre elas Tertuliano (!) para afirmar que imperadores e magistrados foram na maior parte das vezes uma proteção: “Todas as vezes que se lhes remetia um poder ilimitado, eles se serviam dele menos para oprimir a Igreja do que para socorrê-la na sua aflição” (*DQ*, p. 398). Às vezes somos nós que sorrimos, à leitura do texto de Gibbon, como na passagem acima, ou ainda quando ele cita entre os castigos “mais brandos” infligidos aos cristãos o trabalho nas minas! E sem ironia, pelo menos perceptível.

Gibbon sempre provoca os autores eclesiásticos, citando textualmente Orígenes quando este afirma que o número de mártires foi pouco considerável:

Sua autoridade [de Orígenes] bastaria, sozinha, para destruir este exército inumerável de confessores cujas relíquias, tiradas em sua maioria das catacumbas de Roma, encheram tantas igrejas e cujas aventuras maravilhosas foram o tema de tantos romances sagrados. (*DQ*, p. 398)

E, numa nota: “Depois de dez séculos de um comércio livre e aberto [das relíquias], algumas suspeitas se ergueram entre os católicos instruídos (*DQ*, p. 398). Ou ainda: “Para dar uma idéia sobre estas lendas (...)” (*DQ*, p. 398). Gibbon situa, assim, romances sagrados e lendas de um lado (Baridon, 1977, p. 133), suspeitas oriundas da instrução do outro.

Gibbon sempre coloca as coisas em perspectiva; sim, houve massacres contra os cristãos, mas eles não foram os únicos. Ele mostra que quatro imperadores e suas famílias também foram massacrados, no período de tempo em que São Cipriano dirigia tranqüilamente a igreja de Cartago. Outra estratégia gibboniana é situar as perseguições no contexto legal romano. Ele denuncia assim o anacronismo dos autores eclesiásticos, e afirma desta forma sua superioridade de método. Ainda acerca de São Cipriano, ele diz:

O tipo do seu suplício era o mais doce e o menos doloroso que se podia infligir a um homem acusado de crime capital; e não se usou a tortura para forçar o bispo de Cartago a renunciar a seus princípios ou a revelar o nome de seus cúmplices. (*DQ*, p. 401)

Observemos, de passagem, este “cúmplices” de um santo. Após a sua morte, inclusive, funerais importantes e públicos foram realizados sem obstáculo e sem repressão. E Gibbon cita, numa nota: “M. de Tillemont ficou aborrecido ao ver afirmado de forma tão peremptória que

não houve um só bispo entre os mártires dos primeiros séculos” (DQ, p. 402). Gibbon usa todos os materiais que consegue enxergar. No martírio de um bispo ele chama a atenção... para a raridade do fato! Ele não poderia deixar de marcar este ponto contra a hierarquia da Igreja.

O tema do martírio exalta Gibbon. Entre os “diversos motivos que levavam os cristãos a buscar o martírio”, ele inclui este: “A garantia de uma reputação em terra, motivo tão próprio a acariciar a vaidade do homem, animava freqüentemente a coragem dos mártires (DQ, p. 402). A “busca” do sofrimento não tinha nada para seduzir alguém como Gibbon, mas o que é mais irritante, no caso, para os cristãos, é a indicação de uma causa tão baixamente humana para um fenômeno tão valorizado pelos fiéis.

Gibbon, quando faz um elogio, separa nitidamente ontem e hoje, através de um discurso sobre a diferença:

Hoje que o entusiasmo deu lugar a uma circunspeção reservada, estaríamos mais dispostos a criticar que a elogiar, mais dispostos ainda a elogiar que a imitar o fervor dos primeiros cristãos que, segundo a viva expressão de Sulpício Severo, desejavam o martírio com mais ardor que seus contemporâneos quando solicitavam um bispado.

Ele joga com o passado longínquo contra um passado mais próximo ou o presente, dizendo em suma, “cristãos, vocês não são mais o que eram”; e ele joga, ao mesmo tempo (e é fascinante observar sua maestria) o presente contra o passado, dizendo, “felizmente a razão fez progressos, e vocês já não são tão loucos quanto antes”.

Esta postura de Gibbon é muito clara, pois, quanto ao martírio, ele se alinha juntamente com os filósofos antigos. Ele cita os exemplos de vários cristãos que buscaram, provocaram ou exigiram o martírio, e diz:

Uma conduta tão digna de nota não podia escapar à atenção dos antigos filósofos; mas parece que ela lhes inspirou bem menos admiração que espanto. Incapazes de conceber os motivos que transportavam por vezes a coragem dos fiéis além dos limites da prudência ou da razão, eles atribuíam este desejo de morte ao resultado estranho de um desespero obstinado, de uma insensibilidade estúpida ou de um frenesi supersticioso. (DQ, p. 403)

Gibbon brinca ainda, no que toca aos efeitos da passagem do tempo sobre os homens, indicando que o ardor diminuiu e que certos meios para escapar ao martírio foram reconhecidos. Esta prática, condenada por Tertuliano, excita a verve de Gibbon contra este autor: “Ele escreveu a este respeito um Tratado que é cheio do fanatismo mais extravagante e das declamações mais ridículas. É entretanto um fato curioso que Tertuliano não tenha, ele próprio, sofrido o martírio! (DQ, p. 405)

Em resumo, portanto, as perseguições existiram, mas se deve desconfiar dos cristãos: “Todas as vezes que se exerceram alguns atos de severidade em diversas partes do Império, os

primeiros cristãos deploraram e, talvez, exageraram seus próprios sofrimentos”. (*DQ*, p. 406)

Assim, constatamos que Gibbon ataca o cristianismo e a interpretação eclesiástica da história da Igreja, seja nos detalhes, seja no exame dos grandes problemas. Podemos citar, por exemplo, sua denúncia freqüente quanto aos absurdos cronológicos relativos aos autores e tradições cristãs. Sabemos, aliás, que os problemas de cronologia por vezes perturbaram o seu sono. Lembremos ainda sua retórica subliminar, quando mostra os cristãos “protegidos” pelos tiranos mais abjetos, como Cômodo, ou ainda sua maneira de lançar, como que por acaso, frases cheias de conseqüências; como a seguinte, que mostra a que ponto ele enxergava cristianismo e Império como incompatíveis (Momigliano, 1983, p. 329): “A ascensão de Galiano, aumentando as calamidades do império, deu um pouco de paz à Igreja”. (*DQ*, p. 410)

É importante para Gibbon não apenas lançar dúvidas sobre a Igreja no seu conjunto, mas também sobre cristãos tomados individualmente. Mostrar que os membros da Igreja primitiva não eram seres superiores corresponde a dessacralizar a história eclesiástica. Para falar, por exemplo, dos costumes dissolutos de Paulo de Samósata, ele desarma a crítica dizendo, numa nota: “Se nós quiséssemos dissimular os vícios de Paulo, seria necessário supor que os bispos do Oriente reunidos encheram com as mais culpadas calúnias as cartas circulares que eles endereçaram a todas as igrejas do império” (*DQ*, p. 411). Num segundo movimento, ele ataca:

*Apesar destes vícios escandalosos, se Paulo de Samósata tivesse conservado a pureza da fé ortodoxa, seu reinado sobre a capital da Síria só teria terminado com o fim de sua própria vida, e se por acaso uma perseguição tivesse começado, um esforço de coragem o teria talvez elevado ao nível dos santos e dos mártires. Mas ele tinha tido a imprudência de adotar alguns erros sutis e delicados em relação à doutrina da Trindade (...). (*DQ*, p. 411)*

Se há um ponto em que Gibbon não tem “razão” é quando se queixa, *a posteriori*, do escândalo provocado pelo seu livro (o primeiro *in-quarto*) (Baridon, 1977, p. 152). Ele sabia muito bem onde estava indo, provocava com conhecimento de causa, e a prova disso é que se protege de todos os lados, e interpõe repetidas vezes autores cristãos como escudos:

*A corrupção dos costumes e dos princípios, em relação à qual Eusébio se queixa com tanta força, pode ser considerada não apenas como uma conseqüência, mas também como uma prova da liberdade da qual desfrutavam e abusavam os cristãos sob o reinado de Diocleciano. (*DQ*, p. 413)*

E ele prossegue, numa nota: “Os que consultarem o original (Eusébio) não me acusarão de forçar o quadro”. Ou ainda: “(...) e a fé muito viva que distinguia sempre os cristãos do gentio brilhava bem menos na sua conduta do que nos seus escritos sobre temas de controvérsia”.

Gibbon, quando precisa pôr numa balança fé pagã e fé cristã, por convicção ou por cálculo, se inclina em direção à segunda, pelo menos na aparência, já que nos raros casos em

que isto acontece, ele encontra sempre motivos de recriminação:

Nunca poderíamos lamentar suficientemente que os padres da Igreja, reconhecendo que o paganismo compreendia coisas sobrenaturais, ou, como eles acreditavam, infernais, tenham aniquilado com suas próprias mãos a grande vantagem que, sem esta confissão, nós poderíamos retirar das liberais concessões dos nossos adversários. (DQ, p. 414)

Estes “momentos de fraqueza” são raros e, quer se trate de circunstâncias particulares ou de comportamentos gerais, os cristãos estão quase sempre em posição desconfortável no relato de Gibbon. Ele reduz muitas das ações que os cristãos apresentavam como sendo decorrentes da perseguição como simples resultado da lei romana, aplicada de forma habitual:

Encontraríamos poucos governos que deixariam impune a ação do centurião Marcelo. Um dia de festa pública, este oficial, após ter jogado seu talabarte, sua espada e as insígnias do seu estatuto, disse em alto e bom som que só obedeceria a Jesus Cristo, rei eterno, e que renunciava para sempre às armas temporais e ao serviço de um senhor idólatra. (DQ, p. 415)

Quando analisa a perseguição de Diocleciano, Gibbon desaprova com firmeza a violência, que ele não pode negar. Mas, seguindo o dia a dia dos acontecimentos, indica também as possíveis razões do imperador:

No espaço de quinze dias o fogo se manifestou duas vezes no palácio de Nicomédia, até no quarto de Diocleciano; e apesar do fato de que nessas duas ocasiões o fogo tenha sido apagado antes de ter causado estragos maiores, a repetição estranha do mesmo acidente pareceu, com razão, uma prova evidente que ele não tinha sido o efeito do acaso ou da negligência. A suspeita caía naturalmente sobre os cristãos. (DQ, p. 418)

Até aqui ele se limita a uma utilização de palavras tais como “razão”, “repetição estranha”, “prova evidente”, “naturalmente”, do ponto de vista do imperador. Mas ele chega ao ponto de levantar a questão em seu próprio nome: culpados ou inocentes? “Mas como não foi possível arrancar nenhum esclarecimento sobre este complô tenebroso, parece que devemos presumir a inocência dos cristãos, ou então admirar sua firmeza” (DQ, p. 418). O simples fato de levantar tal questão, no contexto daquela que é considerada a pior das perseguições, soa como uma acusação aos cristãos. E, através de uma observação de método, ele parece se eximir de responsabilidade, no estilo “não me acusem, vocês têm uma imagem muito deformada dos fatos: os historiadores eclesiásticos, nossas únicas fontes acerca desta perseguição, e que nos deixaram noções incompletas e cheias de parcialidade, não sabem como explicar os temores e o perigo corrido pelos imperadores” (DQ, p. 418). Gibbon, enquanto historiador erudito, não podia se limitar a considerações gerais. Ele faz, portanto, um relato por região das perseguições, insistindo nos textos oficiais, condenando a violência, mas restituindo de forma neutra as acusações lançadas contra os cristãos. Em seguida, quando faz um balanço das perse-

guições, ele começa colocando em dúvida as fontes:

Nesta exposição geral sobre a perseguição que os editos de Diocleciano inicialmente autorizavam, omiti conscientemente o quadro dos sofrimentos particulares e da morte dos mártires. Teria sido fácil para mim retirar da história de Eusébio, das declamações de Lactâncio e dos autos mais antigos uma longa série de pinturas horríveis e revoltantes. Poderia ter falado detalhadamente dos cavaletes e dos chicotes, dos ganchos de ferro, dos leitões em brasa, e de toda esta diversidade de tormentos que o ferro e o fogo, os animais selvagens e os carrascos mais selvagens ainda podem infligir ao corpo humano. Estas tristes cenas poderiam ter sido acompanhadas de muitas visões e milagres destinados a retardar a morte dos mártires, a celebrar seu triunfo, ou a descobrir as relíquias dos santos canonizados. Mas eu não posso determinar o que eu devo escrever, enquanto ignorar o que eu devo acreditar. Um dos mais sérios autores da história eclesiástica, Eusébio em pessoa, confessa indiretamente que relata tudo que possa aumentar a glória da Igreja, e que suprime tudo que pudesse desonrá-la. (DQ, p. 426)

Nesta longa passagem ele exprime sua recusa da facilidade (e nós sabemos que Gibbon não detestava agradar o leitor pelo colorido do relato), e suas dúvidas em relação à interpretação do passado. De tudo isso, ele salva ao menos uma certeza: os historiadores eclesiásticos não são confiáveis. Gibbon mantém um olho sobre a perseguição e o outro fixado no comportamento dos cristãos. Ele chega a fazer uma lista (DQ, p. 427) dos possíveis comportamentos errados dos cristãos, e diz: “Duas circunstâncias, entretanto, imprudentemente reveladas, fazem crer que, em geral, o tratamento dos cristãos entregues à justiça não foi tão intolerável quanto imaginamos com frequência” (DQ, p. 427). Gibbon é um ser dividido. Se, por um lado, o fidalgo Gibbon demonstra, na vida social, um cristianismo de bom tom, por outro lado, o historiador Gibbon pensa que a história da perseguição é uma história de vencedores (os cristãos), questiona o valor das fontes e tenta fazer um pouco uma história dos vencidos (os pagãos):

Quando a Igreja triunfou sobre seus inimigos, o interesse e a vaidade dos cristãos que tinham sido perseguidos os levaram a exagerar o mérito de seu respectivo sofrimento (...) as lendas mais extravagantes, desde que contribuíssem à honra da Igreja, eram aceitas com aplauso pela multidão crédula, sustentadas pelo poder do clero, e atestadas pelo testemunho suspeito da história eclesiástica. (DQ, p. 427)

Logo a seguir, sua última investida se refere ao número de mártires e a relativização deste número: “Escritores mais antigos se contentam em espalhar, desordenadamente e em profusão, invectivas patéticas, e não se preocupam em fixar o número dos que tiveram a felicidade de selar com o seu sangue a crença no Evangelho” (DQ, p. 427). Gibbon tem prazer em fazê-lo, e a partir de dados de Eusébio, para a Palestina, faz uma projeção numérica que dá, no total, duas mil pessoas, durante os dez anos de perseguição mais intensa. Ele chega, assim, a um total surpreendentemente baixo, e inaceitável para os cristãos. Mas o que se segue é ainda pior, um verdadeiro ataque cerrado:

Nós terminaremos este capítulo com uma verdade triste, que, apesar da nossa repugnância, somos obrigados a reconhecer; é que, mesmo admitindo, sem hesitar e sem nenhum exame, tudo o que a história relatou ou tudo o que a devoção inventou acerca dos mártires, devemos ainda confessar que os cristãos, no desenrolar de suas lutas internas, causaram-se a si próprios males muito maiores que os que lhes foram causados pelo zelo dos pagãos. (DQ, p. 428)

O que abre a Gibbon a oportunidade de atacar a ortodoxia romana: “A Igreja de Roma defendeu com a violência o império que ela tinha adquirido pela fraude: proscições, guerras, massacres, e a instituição do santo ofício logo desfiguraram um sistema de caridade e de paz” (DQ, p. 429). E ele conclui comparando os números muito mais assustadores dos massacres cristãos.

Os capítulos XV e XVI são os últimos do primeiro *in-quarto*, que na edição original foi publicado muito antes dos demais. Gibbon termina, como vemos, com uma acusação em regra contra o cristianismo, em que tudo que é desfavorável é explorado. A dessacralização da história da Igreja, uma revalorização do paganismo, uma revisão completa, metódica, argumentada e provada a cada passo, na maior parte da vezes através de dados dos próprios autores cristãos! Na história dos inícios do cristianismo em Gibbon, tudo era motivo de descontentamento para os leitores cristãos praticantes. Mas, mais ainda que isso, são os procedimentos narrativos, seu estilo, sua ironia, sua maneira de insinuar, de duvidar, de fingir indignação ou, ao contrário, sua maneira de se excluir da comunidade cristã que tornaram seu livro muito ofensivo. Ele não pode reivindicar inocência. Sabemos que Gibbon trabalhou sobre estes capítulos mais que sobre todos os outros, que ele os redigiu, corrigiu, condensou mais de uma vez, até que os considerasse prontos. Vemos também que ele antecipou no próprio texto respostas a muitas acusações que achava que seriam feitas contra ele.

Mas a amplitude das reações foi sem dúvida maior que a esperada, e Gibbon se sentiu no direito e no dever de responder, através de uma pequena obra, onde dá a réplica às acusações (Baridon, 1977, p. 152). E esta polêmica não deixará de marcar a redação dos volumes seguintes.

É verdade que a posição de Gibbon não era fácil, pois ele ficava dividido entre os dois pólos da sua educação (Baridon, 1977, p. 299); do lado franco-helvético, ele tirava seu desejo de liberdade, o seu lado de filósofo contestador e neo-pagão; e do lado inglês vinha o seu grande desejo de ordem e respeitabilidade. Por outro lado, ele queria ser reconhecido como um grande autor. Então, era-lhe necessário encontrar um equilíbrio: dar livre curso à contestação filosófica que estava no ar da época, mas sem ir longe demais e ultrapassar os limites do aceitável. No calor do momento, Gibbon pode ter tido medo de ter ultrapassado os limites. Mas, ainda em vida, o sucesso de sua obra e, mais ainda, a permanência da associação do seu nome a um sopro de liberdade mostram que ele teve razão em ousar tanto quanto ousou.

TRABULSI, J. A. D. Gibbon et la religion. Notes sur Le Declin et la Chute (origines et victoire du Christianisme). *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 233-254, 1996/1997.

RÉSUMÉ

J'essaie, dans ce travail, par le moyen d'une analyse serrée du texte de Gibbon, montrer la façon dont l'Antiquité classique, antérieure au christianisme, a fonctionné comme une arme de lutte pour la pensée des Lumières. Avec Gibbon se mettent en place les rapports de force nouveaux entre histoire et religion, à savoir, l'affirmation d'une interprétation historique de la religion, à la place d'une interprétation religieuse de l'histoire.

Mots-clés: Gibbon; Historiographie; Tradition classique; Paganisme; Christianisme.

Referências bibliográficas

- BARIDON, M. *Edward Gibbon et le mythe de Rome. Histoire et ideologie au siècle des Lumières*. Paris: Champion, 1977.
- BIELMAN, A. *Histoire de l'histoire ancienne et de l'archéologie à l'Université de Lausanne, 1537-1987*. Lausanne: Université de Lausanne, 1987.
- BURCKHARDT, J. *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*. Paris: Plon, 2 tomos, 1885.
- DEMAROLLE, J. M. La redécouverte de Julien l'Apostat à la Renaissance. In: CHEVALLIER, R. (ed.), *L'influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne*. Paris: Les Belles Lettres, 1977, p. 87-100.
- FEBVRE, L. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1974.
- GAY, P. *O estilo na História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- GAY, P. *The enlightenment: an interpretation. The rise of modern paganism*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1967.
- GIBBON, E. *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire Romain*. Tradução Guizot. Paris: Robert Laffont, 1983.
- GIBBON, E. *Mémoires*. Trad. de G. Villeneuve. Paris: Criterion, 1992.
- GOULEMOT, J. M. Diderot mythologique (La mythologie dans les Salons), *La mythologie, clef de lecture du monde classique*. Tours, 1986, tomo II, p. 423-431.
- GOULEMOT, J. M. Éléments pour l'analyse du texte Brutus au XVIIIe siècle. In: CHEVALLIER, R. (ed.), *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne*. Paris: Les Belles Lettres, 1977, p. 201-213.

- LE GOFF, J. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.
- LE GOFF, J. *Les intellectuels au Moyen Age*. Paris: Seuil, 1957.
- LOSURDO, D. Rivoluzione francese e imagine dell'Antichità classica: da Constant a Nietzsche, *Quaderni di storia*, 26, 1987, p. 93-106.
- MAHÉ, N. *Le mythe de Bacchus*. Paris: Fayard, 1992.
- MARTIN, P.-M. Présence de l'histoire romaine dans la Révolution Française. In: CHEVALLIER, R. (ed.), *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne*. Paris: Les Belles Lettres, 1977, p. 215-226.
- MICHEL, A. La mythologie chez Vico, *La mythologie, clef de lecture du monde classique*. Tours, 1986, tomo II, p. 411-417.
- MOMIGLIANO, A. *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*. Paris: Gallimard, 1983.
- PARKER, H. *The cult of Antiquity and the French revolutionaries*. Chicago, 1937.
- SCHLEICH, T. Mably e le antiche costituzioni, *Quaderni di storia*, 23, 1986, p. 173-197.
- SEZNEC, J. *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et l'art de la Renaissance*. Paris: Flammarion, 1993.
- VIDAL-NAQUET, P. *La démocratie grecque vue d'ailleurs*. Paris: Flammarion, 1990.
- VOVELLE, M. *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe siècle*. Paris: Seuil, 1978.

DO PÓS-MODERNO AO PÓS-ANTIGO

MARCUS VINICIUS DE FREITAS

Departamento de Letras Vernáculas
Faculdade de Letras – UFMG

RESUMO

Por paralelismo com o conceito de *pós-moderno* seria possível pensar o conceito de *pós-antigo*? Este último termo é usado de maneira rápida por Mikhail Bakhtin em sua análise da obra de François Rabelais, ao reportar-se à Antigüidade tardia. Para além do recorte histórico incluso no termo, pode-se perceber uma tentativa de uso conceitual que revela uma atitude crítica em relação ao conhecimento da Antigüidade. O presente texto propõe-se justamente avançar, a partir das categorizações propostas pela pós-modernidade, o proto-conceito bakhtiniano, especialmente no que concerne às questões da originalidade, do lugar do saber teórico e dos usos da tradição.

Palavras-chave: Pós-moderno; Pós-antigo; Gêneros literários; Luciano.

*El pasado es arcilla que el presente
labra a su antojo. Interminablemente.*

Jorge Luis Borges

DO PÓS-MODERNO AO PÓS-ANTIGO

Obra crítica de Mikhail Bakhtin pode ser vista como um esforço incessante para definir e expor o que, em suas próprias palavras, seria o *cânon* grotesco. Os esforços sobre as obras de Luciano, Rabelais ou Dostoiévski constituiriam, vistos dessa perspectiva, estudos de caso a partir dos quais o grotesco se mostraria. Oposto ao *cânon* clássico, de largo conhecimento e reconhecimento na cultura ocidental, o *cânon* grotesco demandaria um trabalho de reconstrução crítica capaz de informar obras deixadas de lado pela história da crítica, exatamente por terem sido submetidas a critérios alheios a elas, critérios clássicos:

*No domínio artístico, conhecemos o **cânon** clássico, que nos serve de guia até um certo ponto na atualidade; o mesmo não ocorre com o **cânon** grotesco que já há muito tempo deixou de ser compreensível ou do qual temos apenas uma compreensão distorcida. A tarefa dos historiadores e teóricos da literatura e da arte consiste em recompor esse **cânon**, em restabelecer seu sentido autêntico.* (Bakhtin, 1993, p. 26)

Bakhtin coloca-se na perspectiva de quem pensa a história da arte como história dos gêneros. Deve-se sobretudo compreender que, aqui, história significa *mudança*, ou seja, gêneros não são formas fixas, ao contrário, são estruturas em mutação. O pensamento bakhtiniano, sempre coerentemente dialógico, propõe uma visão agonística dos discursos. Não por acaso, Bakhtin tem especial predileção pelos momentos de “crise” do clássico (a palavra deve vir entre aspas exatamente porque aceitar os momentos de irrupção do grotesco como *crise* do clássico seria não enxergar o topocentrismo conceitual aí presente). Dentre esses momentos, o final da antigüidade possui especial relevo: “Nos fins da Antigüidade, o tipo de imagem grotesca atravessa uma fase de eclosão e renovação, e abarca quase todas as esferas da arte e da literatura. (Bakhtin, 1993, p. 28)

Esse momento é designado pelo autor como *pós-antigo* (Bakhtin, 1993, p. 28). O termo possui, no contexto do raciocínio de Bakhtin, ao mesmo tempo uma função cronológica e qualitativa. Pós-antigo é o que segue cronologicamente ao antigo, sobretudo é o que coloca em jogo esse antigo, que repensa, refaz e recontextualiza o antigo. Pós-antigo é um modo de lidar com a tradição. Ainda que seja anacrônico, parece que estamos diante de uma problemática semelhante à que o pós-moderno coloca frente ao moderno.¹ Tomemos como exemplo e ponto de partida o trabalho de Italo Moriconi (Moriconi, 1994), que estrutura seu raciocínio sobre o pós-moderno a partir da duplicidade conceitual criada pela justaposição do prefixo *pós* à palavra *moderno*. Se pensássemos o *pós* como situação diacrônica, pós-moderno reduzir-se-ia a neo-moderno, já que o moderno define-se intrinsecamente por essa busca da superação de si mesmo, por um movimento contínuo de revolução. Por outro lado, vistos de uma perspectiva sincrônica, moderno e pós-moderno são linhas de forças, princípios motores atuantes na história, para além de situações cronológicas rígidas:

Enquanto gesto de periodização histórica, o pós-moderno repete o moderno; enquanto força de retrospectção e reelaboração, repõe o moderno em diferença.

É interessante observar que, no segundo caso, a duplicidade original se desdobra noutra duplicidade: mesmo havendo aí diferença, há também repetição do moderno. (Moriconi, 1994, p. 22)

¹ Devo ao Prof. Jacyntho Lins Brandão a primeira sugestão da possibilidade de aproximar a problemática pós-moderna da reflexão crítica que a Antigüidade Tardia constrói sobre a Antigüidade Clássica, especialmente através da obra de Luciano de Samósata.

Entre os pólos da diferença e da repetição, a afirmação de Moriconi explicita uma das mais importantes articulações propostas pelo pós-moderno, a partir da qual cabe pensar o pós-antigo: a superação da querela sobre a originalidade. A ansiedade do original não mais influencia os autores pós-modernos, e não se trata de descartar simplesmente a noção de original, mas de compreendê-la como uma das formas de repetir o já dito. Na repetição em diferença, paradoxo funcional, constitui-se o pós-moderno.

Essa lição é fundamental no movimento de repensar o pós-antigo. Se no pós-moderno, através da consciência da repetição, supera-se o mito da originalidade, no pós-antigo, através da consciência da originalidade supera-se o mito da repetição, em um raciocínio ao mesmo tempo simétrico e inverso. De fato, a primeira e constante afirmação da crítica é a de que não se poderia falar em originalidade, quando se trata da Antigüidade tardia (caracterizada no movimento da segunda sofística, que já para os antigos não constitui uma *néa* sofística e sim uma *deutéra*, a qual, sendo uma *segunda* e não uma *nova*, de alguma forma repete a antiga sofística).² Se para muitos críticos seria impropriedade falar sobre originalidade na Antigüidade tardia, dada a amplitude da teoria e da prática da *mimese*, cabe lembrar que tal raciocínio deriva de uma compreensão estática da *mimese*, que a reduz a simples imitação, quando se trata fundamentalmente de uma prática de reelaboração, uma forma da *póiesis*.³ Por esta última via, se compreendemos que a originalidade absoluta é uma miragem, exatamente por isso podemos recolocá-la em circulação ao falarmos da Antigüidade tardia, como bem coloca Jacyntho Lins Brandão:

Originalidade absoluta, entendida como o absolutamente novo, não existiria não só na Antigüidade, mas em qualquer outro período da longa história da literatura européia. Esta constitui um conjunto que torna inteligível sua própria denominação só porque se manifesta como uma rede em que os objetos – os textos – estão em constante relação. É o sentido da história que regula essa relação, o que faz com que o novo esteja sempre colocado em face do que o antecedeu, processo de onde decorre seu sentido e o sentido novo que o antecedente assume a cada etapa de sua história. (Brandão, 1992, p. 106)

O raciocínio de Brandão, tão explicitamente pós-moderno na sua concepção da história, constitui, quando aplicado à Antigüidade tardia, a noção de pós-antigo, ainda que aquele autor não use o conceito bakhtiniano. O rendimento do conceito de pós-antigo está no fato de que, a partir das reflexões pós-modernas, ele nos ajuda a nos desvencilharmos do elogio estéril dos clássicos, considerados como fontes, e da depreciação igualmente estéril da história

² Sobre a Segunda Sofística, conferir Cassin (1990). O pensamento da autora, que produz importantes ecos na reflexão pós-moderna sobre a relação entre discurso e verdade, procura compreender a segunda sofística no horizonte de uma *logologia*, e não mais da filosofia, ou seja, ao critério da verdade sobrepõe-se o critério do discurso.

³ Sobre o conceito de *mimese* como não-imitação, conferir Lima (1980); e também Brandão (1992). Sobre a relação entre *mimese* e *póiesis*, cf. Iñigo (1961).

literária, considerada como imitação. Pós-antigüidade constitui uma atitude crítica em relação à Antigüidade, posicionamento de repetição e diferença, que tanto se localiza no pós-antigo historicamente considerado (a Antigüidade Tardia), quanto no pós-antigo de qualquer época, força atuante na história.

Em sentido inverso, o pós-antigo, enquanto afinidade eletiva do pós-moderno, enquanto precursor construído, traz ao próprio pós-moderno uma consciência histórica, uma linha de tradição, e o vacina contra a doença infantil da invenção da roda. O pós-moderno ganha, assim, história, e pode-se pensar diacronicamente.

Para além da questão da originalidade, outro ponto de contato entre pós-moderno e pós-antigo configura-se no lugar ocupado pela teoria. Criticado em sua possibilidade de produzir conhecimento, o saber disciplinar viu-se, em nosso tempo, confrontado com outras formas de saber advindas dos planos vividos dos conteúdos históricos. As disciplinas universitárias, confrontadas com o mundo extra-muros, caminharam no sentido de diluir fronteiras, como aponta Frederic Jameson: “Hoje, se pratica mais e mais uma espécie de escrita simplesmente denominada ‘teoria’ que, ao mesmo tempo, é todas e nenhuma dessas matérias (...)”. (Jameson, 1985, p. 17)

O saber pós-filosófico da teoria constrói-se do intercâmbio entre disciplina e experiência, entre saber formal e práticas vitais, entre ação e contemplação. Daí o espaço agonístico ser o campo do pós-moderno. Tal dramatização do saber constitui-se também como valor fundamental no pós-antigo. Quando no diálogo de Luciano (Luciano, 1981, p. 381-382), o galo Pitágoras produz seu discurso cínico para o sapateiro Micilo, o que vemos é a produção de uma Filosofia prática, uma pós-filosofia que historiciza o saber filosófico através do riso; que faz a filosofia descer da pretensão à verdade e aterrisar no plano dos discursos e da temporalidade:

Micilo – E em que homem ou mulher te converteste depois de ser Aspásia?

Galo – No cínico Crates.

Micilo – Pelos Dioscuros! Que diferença! De cortesã em filósofo!

Galo – Depois fui rei, posteriormente pobre, um pouco depois Sátrapa, depois cavalo; rã e outras incontáveis formas — seria longo enumerá-las todas —. Ultimamente tenho sido galo repetidas vezes, pois me agrada este tipo de existência...

Se a voz sagrada de Pitágoras revela-se na boca de um galo cínico, já não há mais lugar para verdades filosóficas. Luciano, pós-antigo, manipula em sua teoria todo o saber da tradição, sem qualquer falso respeito, ao contrário, a partir da repetição em diferença, a partir do ato de colocar em tensão todos os discursos, seja a filosofia, a história ou a literatura.

No modo de lidar com a tradição, sobretudo, está o lugar de contato entre pós-antigo e pós-moderno. Micilo, o sapateiro, foi acordado de um sonho pelo canto do galo, que imediatamente começa a falar. O sapateiro indaga a si mesmo se não será aquilo também um sonho,

um galo que fala e, sobretudo, que revela ser o filósofo Pitágoras reencarnado. A presença de um sonhador e seu sonho, que problematizam os limites da realidade, e cujo sonho/galo fala sobre a tradição, são uma imagem da afirmação de Ricardo Piglia: “La tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos”. (Piglia, 1991, p. 60)

A relação da pós-modernidade com a tradição, relação esta que pode ser projetada na pós-antigüidade, constitui-se como um sonho de imagens alheias, uma manipulação da memória coletiva, um discurso com palavras estranhas em uma língua que é de todos porque já não é de ninguém. A obra de Ricardo Piglia, um escritor ciente das questões colocadas pela pós-modernidade, está povoada de imagens dessa natureza, onde a cultura contemporânea aparece metaforizada na recordação da memória alheia. Um exemplo seria a personagem Lazlo Malamüid, húngaro, especialista no *Martín Fierro*. Laslo só conhece do espanhol esse seu poema fundador (no caso argentino), e com ele tenta expressar-se.

Sempre achei que esse homem que tentava se expressar numa língua da qual só conhecia o seu poema maior era uma metáfora perfeita da Máquina de Macedônio. Contar com palavras perdidas a história de todos, narrar numa língua estrangeira. (Piglia, 1993, p. 24)

A máquina enlouquecida de Macedônio Fernandez, imagem da tradição fragmentada, da tradução impossível, aproxima-se do galo que cacareja a tradição. Uma diferença importante talvez seja o fato de que há na imagem de Piglia um traço de nostalgia que o ácido humor do diálogo luciânico não apresenta. Talvez o pós-moderno seja mais antigo do que o pós-antigo na sua nostalgia de um discurso impossível, na aceitação do passado como espólio.

Em outro texto de Luciano, *O deserddado*, o tema da tradição é investigado de maneira muito peculiar, que o aproxima da noção de manipulação dos saberes herdados, que vimos apontando como lugar de diálogo entre pós-moderno e pós-antigo. Um pai deserda seu filho que, expulso, exilado, consegue estudar medicina. Quando seu pai enlouquece (lembremos da Máquina de Macedônio) e é dado como caso perdido, o filho consegue curá-lo, sendo novamente aceito na família. Entrementes, a madrasta do jovem também enlouquece. Como o médico diz que não pode curá-la, seu pai quer novamente deserdá-lo. O texto constitui-se na defesa do rapaz, carregada de ironia sobre o discurso do pai (a tradição).

A crítica tem classificado esse tipo de texto como apenas um exercício retórico, no qual o autor, escolhendo um “caso fictício”, como diria Botella (Luciano, 1981, p. 224), exercita dispositivos discursivos. Devo discordar do comentador pois a escolha do assunto nunca é gratuita em um autor de ficção.

Antes de mais nada, cabe lembrar que o jovem torna-se médico, profissão que, por excelência, apresenta-se na obra luciânica como modelo do *saber*. Bakhtin, buscando no pós-

antigo as referências dos textos de François Rabelais, aponta que a imagem do médico-filósofo é aquela que, sobre todas as outras, informa o pensamento do autor francês. A relação entre o sábio e a sabedoria, entre o saber da tradição e o saber da experiência hodierna são buscados por Rabelais na medicina hipocrática: “(...) *transportar a sabedoria para a Medicina e a Medicina para a sabedoria (...) pois, na realidade, não há diferença entre a sabedoria e a Medicina (...)*”. (Hipócrates *apud* Bakhtin, 1993, p. 315)

O mesmo fundamento hipocrático aparece na obra de Luciano, em que o médico, nos vários diálogos em que sua figura é central, apresenta-se sempre como o sábio ao mesmo tempo integrado à tradição e dela distanciando-se, a partir de um ponto de vista crítico, especialmente quando a tradição constitui-se em discurso autoritário.

Desta forma, além de médico-filósofo (colocado em perspectiva crítica), o jovem é também “estrangeiro”, dado que seu saber foi constituído como deserddado, longe da casa paterna. A própria personagem explica sua des-herança e sua deserção por ser ele mesmo “in-tratável e desobediente” (Luciano, 1981, p. 226); por envergonhar seu pai e ser indigno da família. No estatuto irônico do texto, o que se revela da fala do jovem é o fato de que sua posição em relação à tradição não é a da continuidade, como também não é a da ruptura, já que ele volta para curar o pai. A loucura paterna é exatamente o desejo de continuidade. Quando o filho cura o pai louco, o que ele cura é a tradição impositiva, e por isto mesmo impostora. Como seu saber, capaz de curar a tradição, foi adquirido enquanto estrangeiro, fora da própria herança, saber este que se volta para a mesma herança, não há mais como ser deserddado. Não há mais como deserddar quem já não está mais submetido às leis da herança, assim como não há tradição que possa impor-se sobre uma prática que já se tenha libertado das imposições da origem, da originalidade, tenha-se libertado da fidelidade da cópia ou da traição da paródia (também fiel, ainda que por oposição), prática que se constitui pela repetição em diferença.

Pensar as relações entre pós-moderno e pós-antigo parece-me importante em um duplo sentido. Recuperando a função conceitual do termo bakhtiniano, liberta-se o estudo da tradição da busca da matriz e o estudo da modernidade da crítica às fontes, por um lado; por outro, ao fundarmos precursores para a reflexão pós-moderna, evitamos a falácia de pensá-la como moda e, sobretudo, como última moda. Não há fim da história, porque não se pensa mais em começo. Há apenas jogo, embate, história.

FREITAS, M. V. From post-modern to post-ancient. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 255-261, 1996/1997.

ABSTRACT

Could we parallel the concept of *post-modern* with the notion of a *post-ancient*? the Cladder is used en passant by Mikhail Bakhtin in his analysis of François Rabelais's work when referring to the late Ancient Times. Besides the historical slant inherent to the term, there is an attempt to build a concept in its own right, which reveals a critical view of Ancient Times. From the perspective of the categorization built upon post-modernity, this work is an attempt to advance this bakhtinian proto-concept with regard to three specific issues: originality; the place of theoretical knowledge; and the use of tradition.

Key-words: Post-modern; Post-ancient; Literary genres; Lucian of Samosate.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. 2. ed., Brasília/São Paulo: EdUnB/Hucited, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1980.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro – identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. São Paulo: Curso de Pós-Graduação em Letras da FFLCH/USP, 1992 (tese de doutorado).
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. "Doentes, doença, médicos e medicina em Luciano de Samósata". In: *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*. Campinas: Série 2, II(2): 145-164, jul./dez. 1990.
- CASSIN, Barbara. *Ensaio sofisticado*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- IÑIGO, Emílio Lledó. *El concepto póiesis en la filosofía griega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- JAMESON, Frederic. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, 12, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. São Paulo: Graal, 1980.
- LUCIANO. *Obras*. Trad. y notas Andrés Espinosa Alarcón y Juan Zaragoza Botella. Madrid: Gredos, 1981. 3v.
- MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. "Memória y tradición". In: *Anais do 2º Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1991. p. 60-66.

Página anterior:

Atos dos Apóstolos e Epístolas. (Pergaminho, séc. XI, 112 x 78 mm. Moscou, Biblioteca da Universidade ms. 2)

L'ÉPIGRAPHIE GRECQUE

GEORGES ROUGEMONT

Institut Fernand-Courby
Maison de l'Orient Méditerranéen en
Université Lumière – Lyon 2

L'épigraphie grecque est l'étude des inscriptions grecques antiques. Or les inscriptions grecques antiques parvenues jusqu'à nous se comptent par dizaines de milliers, sinon par centaines de milliers. Chaque année on en trouve et on en publie de nouvelles. Beaucoup de ces inscriptions sont courtes, beaucoup sont mutilées, mais beaucoup d'autres sont des textes longs, entièrement rédigés, sans une abréviation. Les documents de plusieurs dizaines de lignes sont courants. Les documents de plusieurs centaines de lignes ne sont pas rarissimes. Par conséquent, à côté des textes littéraires grecs célèbres ou obscurs, transmis par les copistes de l'Antiquité et du Moyen-Age, à côté des papyrus grecs que, malheureusement, le climat ne conserve guère qu'en Egypte, les inscriptions constituent une masse considérable de textes grecs, dont le nombre ne cesse d'augmenter, et qu'aucun helléniste ne peut se permettre d'ignorer, même s'il n'est pas lui-même épigraphiste.

Pour recourir aux inscriptions avec profit, il faut d'abord avoir une idée de ce qu'on peut y trouver. Pas de chefs-d'œuvre littéraires, naturellement (mais on possède beaucoup de poèmes gravés sur pierre – des épitaphes ou des ex-voto versifiés – qui sont loin d'être tous mauvais). Les inscriptions n'apportent pas non plus de révélations sur la pensée grecque (encore qu'une inscription célèbre, mais unique en son genre, ait conservé des fragments importants d'un traité de philosophie épicurienne). Le contenu des inscriptions grecques n'en est pas moins très varié. On y trouve, bien entendu, des épitaphes, très nombreuses, souvent longues, très souvent versifiées; mais on y trouve aussi des décrets d'assemblées, des traités internationaux, des bornes routières, des hymnes en l'honneur des dieux, parfois accompagnés de leur partition musicale, des baux ruraux, des ex-voto, des recueils de lois, des graffiti injurieux ou obscènes, des pièces de comptabilité publique, des listes de soldats tombés au champ d'honneur, des lettres officielles de rois ou d'empereur, des tarifs de denrées, des règlements de culte, des actes de vente, des devis d'architecte, des fondations pieuses, des documents hypothécaires, des actes d'affranchissement d'esclaves, des récits de guérisons miraculeuses... Bref: une multitude de documents précieux et même indispensables pour faire l'histoire de la

civilisation grecque. L'épigraphie grecque est donc une discipline auxiliaire de l'histoire, comme la papyrologie ou la numismatique. L'épigraphiste est un historien, spécialisé dans l'étude d'une des catégories de documents (en l'occurrence, les inscriptions) grâce auxquelles on écrit l'histoire du monde antique.

Encore parlons-nous ici surtout des inscriptions gravées sur la pierre ou le bronze. Il y avait beaucoup d'autres, sur des supports les plus variés. Les amphores de terre cuite portaient souvent des timbres inscrits, imprimés sur les anses avant cuisson, qui permettent de nombreuses conclusions sur les lieux de production et sur le commerce du vin. Des inscriptions du même genre figuraient sur des tuiles. Sur les poids et, naturellement, sur les monnaies, des inscriptions apportaient la garantie de l'Etat émetteur. Dans les magasins et les entrepôts, le contenu de certains vases était identifié par des inscriptions peintes sur les vases, quelquefois conservées. Les Grecs utilisaient souvent de fines feuilles de plomb pour y graver des textes que nous écrivons sur papier: sur la côte française du Languedoc, un document de ce type écrit en dialecte ionien conserve le souvenir de transactions commerciales réalisées au V^{ème} siècle avant notre ère entre un Grec et des indigènes. Les consultants de l'oracle de Zeus et Dioné à Dodone, en Epire, rédigeaient les questions qu'ils désiraient poser aux dieux sur de petites lamelles de plomb; on en a retrouvé plusieurs centaines, naïves, concrètes, étonnamment diverses: à travers elles on touche du doigt ce qu'était la "demande" quotidienne des simples gens qui recouraient à la divination.

Quelle sorte d'histoire les inscriptions aident-elles à écrire? L'histoire politique et militaire, bien sûr. Mais il faut bien avouer qu'en ce domaine, rien ne vaut un texte de Thucydide ou de Polybe: les inscriptions apportent à l'histoire des guerres et des royaumes des compléments, indispensables, souvent décisifs, qu'il n'est pas permis d'ignorer, surtout pour les périodes où nous ne possédons aucun exposé historiographique suivi, mais elles ne permettraient pas, à elles seules, d'écrire un récit continu des grands événements de l'histoire grecque. En revanche, ce sont les inscriptions qui contiennent les renseignements les plus précis, les plus concrets et même, dans certains cas, les seuls renseignements disponibles sur l'histoire sociale, l'histoire des cultes, l'histoire du droit, l'histoire économique, l'histoire de la langue grecque, l'histoire de la culture, des loisirs, des spectacles et des concours, l'histoire des artisans, des artistes et des athlètes, l'histoire des mentalités religieuses, et même l'histoire des paysages, – sans parler de l'histoire de régions entières du monde grec, celles dont les écrivains grecs conservés parlent peu ou ne parlent pas. Bien sûr, sur tous ces aspects de l'histoire grecque, les textes littéraires ne sont pas tous muets; mais les informations qu'ils contiennent sont rares, dispersées, isolées, et même, dans certains cas, presque inexistantes. Ainsi le droit et les institutions politiques des cités grecques autres qu'Athènes, la plupart des dialectes grecs, la plupart des concours et des spectacles grecs, de très nombreux cultes, les prix des denrées, la "religion populaire", les rapports entre les Grecs et les peuples non grecs de l'Orient, la vie des colonies grecques des rives de la Mer Noire, – tout cela serait presque inconnu sans les

inscriptions grecques. Et ce ne sont là que des exemples.

Malheureusement, la documentation épigraphique n'est pas également répartie entre toutes les régions du monde grec, ni entre toutes les époques de l'histoire grecque. Par exemple les inscriptions grecques de l'époque archaïque sont très rares, presque toujours très courtes, souvent difficiles à comprendre. Au V^{ème} siècle avant notre ère, les inscriptions sont nombreuses à Athènes, mais seulement à Athènes. C'est au cours du IV^{ème} siècle qu'elles se multiplient partout, et l'âge d'or de l'épigraphie grecque, c'est l'époque hellénistique et l'époque de l'Empire romain. Or on sait qu'à partir du début de l'époque hellénistique, le grec est la langue véhiculaire et la langue de culture de tous les pays de la Méditerranée orientale et du Proche-Orient, avant de devenir la langue dominante de toute la moitié orientale de l'Empire romain. Par conséquent les inscriptions grecques sont très nombreuses non seulement tout autour de la Mer Egée, mais aussi en Asie Mineure et sur les côtes ouest et nord de la Mer Noire, à Chypre, en Syrie, en Palestine, en Egypte et en Cyrénaïque. En revanche, à toutes les époques, elles sont rares dans toute la moitié occidentale du monde grec: en Italie du Sud, en Sicile, en Provence et même sur la façade occidentale de la péninsule grecque. Il semble que ce phénomène ait une cause purement matérielle: dans tout l'Occident grec, on gravait sur le bronze plutôt que sur la pierre; or le bronze se conserve rarement.

Ajoutons que l'usage des inscriptions a certainement été, dans l'Antiquité gréco-romaine, plus qu'un trait culturel parmi d'autres: c'était, en vérité, un fait de civilisation majeur. Deux faits le prouvent. D'abord, en Grèce et dans la Méditerranée orientale, la profusion des inscriptions. Les pierres de l'Agora d'Athènes, les murs du sanctuaire de Delphes, les places publiques, les rues, les colonnades, les gymnases, les théâtres d'Ephèse, de Milet et d'ailleurs en sont couverts. A la sortie des villes, les inscriptions sont présentes dans les nécropoles, couvrent parfois les sarcophages. Dans la campagne, les bourgs et les sanctuaires isolés avaient aussi leurs inscriptions, souvent nombreuses. Les plus petites cités de la Mer Egée ont presque toutes livré au moins une poignée d'inscriptions. Mais il existe une autre preuve, plus forte encore, peut-être, que cette profusion et, peut-on dire, plus émouvante, c'est la présence d'inscriptions grecques isolées aux extrémités les plus lointaines du monde antique: à peu près partout où des hommes et des femmes parlant grec se sont rendus et ont vécu, ils ont laissé des inscriptions. Au Nord-Est de l'Afghanistan, aux confins du Tadjikistan, un philosophe disciple d'Aristote a fait graver sur une grande stèle les maximes des Sept Sages, qu'il avait soigneusement copiées dans le sanctuaire de Delphes. Sur la côte iranienne du Golfe arabo-persique, une cité grecque créée par un roi séleucide rend des décrets où elle rappelle fièrement ses origines ioniennes. Dans l'île de Failaka, au large du port de Koweït, une garnison de soldats grecs a laissé plusieurs inscriptions. Dans le sud de l'Afghanistan, à quelques kilomètres de Kandahar, un roi indien est obligé de faire graver ses édits en grec pour qu'ils puissent être lus par la population locale. Dans l'Occident romain, les Orientaux hellénophones ont laissé pareillement leur trace: il y a des inscriptions grecques non seulement dans le Midi de la Gaule,

mais aussi à Autun et à Lyon; il en a au Maroc, et même sur le *limes* de Germanie.

Pour tirer de ces inscriptions innombrables toutes les informations qu'elles contiennent, est nécessaire avant tout de comprendre à quoi elles servaient. Pour les épitaphes, les bornes routières, les inscriptions gravées sur les bases de statues des grands hommes, nous le comprenons sans effort, parce que des inscriptions du même type existent dans le monde moderne. Nous comprenons aussi que les Grecs aient gravé et exposé des traités internationaux: leurs clauses étaient ainsi définitivement soustraites à toute contestation. Nous comprenons qu'une cité victorieuse ait remercié les dieux de sa victoire en leur consacrant un *ex-voto* inscrit, exposé bien en vue dans un sanctuaire international: le vainqueur pérennisait ainsi à la fois le souvenir de son triomphe, le souvenir de l'humiliation infligée au vaincu, et le souvenir de sa propre piété. Mais pourquoi, par exemple, gravait-on sur pierre, par milliers, des actes d'affranchissement d'esclaves ou des décrets accordant à des particuliers des privilèges honorifiques?

La réponse à cette question n'est pas évidente; ou, plutôt, les réponses qui, au premier abord, peuvent paraître évidentes sont fausses. Les inscriptions n'étaient pas des archives. Comme nous, les Grecs avaient des archives, publiques et privées, sur papier (sur papyrus). Ils étaient même très paperassiers. Bien entendu, ces archives sont perdues, sauf en Egypte, où le climat permet la conservation du papyrus. Les inscriptions n'étaient pas des affiches: comme nous, les Grecs pratiquaient l'affichage. Simplement, leurs affiches n'étaient pas, comme les nôtres, des feuilles de papier collées sur un mur: les documents qu'on voulait afficher étaient peints sur de grands panneaux de bois préalablement blanchis, qu'on exposait ensuite sous les portiques des places publiques. Autrement dit, les décrets, les comptes ou les actes d'affranchissement que nous lisons gravés sur pierre étaient tous, par ailleurs, enregistrés: c'est en les archivant qu'on garantissait leur *conservation*, comme chez nous. Certains de ces documents étaient en outre affichés: par l'affichage on leur assurait, comme chez nous, une *publicité temporaire*. Mais parmi tous ces textes conservés en archives et, pour certains d'entre eux, affichés, il y en avait auxquels on voulait assurer, en plus, une *publicité définitive* ou, comme on disait, "éternelle". Ce sont ces textes qu'on gravait, – souvent, d'ailleurs, mais pas toujours, sous une forme abrégée.

Par conséquent, avant d'utiliser un document gravé, l'historien doit se demander pourquoi on a choisi ce document pour le graver, pourquoi on a souhaité pour lui une publicité pérenne. Chercher et trouver la bonne réponse à cette question, c'est d'abord s'éviter des erreurs d'interprétation; mais c'est aussi un des meilleurs moyens de comprendre certains traits fondamentaux de la civilisation grecque antique. Pourquoi a-t-on choisi d'assurer à tant de documents publics une publicité "éternelle"? Avouons-le: la réponse n'est pas toujours claire. En général, toutefois, elle l'est; seulement elle varie d'une inscription à l'autre, ou du moins, d'une catégorie d'inscriptions à une autre. Heureusement, le texte même du document inscrit fournit souvent cette réponse. Si l'on a gravé tant de décrets décernant à des bienfaiteurs des

privilèges honorifiques, ce n'était pas essentiellement pour satisfaire la vanité des bienfaiteurs: c'était, comme le disent sans fard des dizaines de décrets, "afin qu'à jamais tout le monde sache que la cité sait se montrer reconnaissante envers les hommes qui lui rendent des services et pour qu'ainsi leur zèle trouve à l'avenir de nombreux imitateurs". Graver sur la pierre ou le bronze des documents publics choisis, c'était une façon de satisfaire aux exigences les plus fondamentales de la démocratie et du civisme grecs: publicité des lois, transparence de la gestion publique, bien sûr, mais aussi et surtout appel constant à l'esprit civique et à l'émulation entre les citoyens, sur quoi reposait entièrement le fonctionnement de la cité.

Seulement tout cela a une conséquence très gênante pour l'historien de l'Antiquité. L'historien des temps modernes ou contemporains, quand il étudie des archives, travaille sur des séries complètes de documents (tous les actes de vente enregistrés chez un notaire de telle date à telle date, toute la correspondance diplomatique d'une ambassade à une époque donnée). Cela lui permet toutes sortes de comparaisons chiffrées, de statistiques et, donc, de conclusions qui lui seraient inaccessibles s'il ne disposait que d'un choix de documents. Puisque les textes grecs gravés sur pierre sont, par définition, des textes choisis, l'historien spécialiste des inscriptions grecques ne peut jamais en faire autant, et il ne le pourrait pas davantage si, par miracle, la totalité des inscriptions grecques de l'Antiquité était parvenue jusqu'à nous. L'histoire quantitative, en particulier, lui est presque toujours interdite, à de très rares exceptions près.

Citons, tout de même, deux ou trois exceptions notoires. A Delphes, en l'an 200 avant notre ère, on décida soudain, pour une raison que nous ne connaissons pas, de graver sur pierre la totalité des actes d'affranchissement d'esclaves. Ces actes étaient en fait des actes privés; toutefois la procédure suivie était particulière. L'esclave achetait sa liberté en versant à son maître une somme d'argent variable; mais une fiction juridique voulait que l'esclave "confiât au dieu la vente", c'est-à-dire que le maître était censé vendre l'esclave à Apollon moyennant la somme d'argent fixée (fournie en réalité par l'esclave), "à condition que l'esclave fût libre de faire ce qu'il voulait et d'aller où il voulait": sa liberté future était garantie par le dieu et les prêtres d'Apollon étaient témoins de l'acte. Les textes gravés (beaucoup plus d'un millier sont conservés, en tout ou en partie) étaient souvent abrégés, mais pas toujours: ils livrent une foule de détails concrets sur la procédure suivie, le prix versé, les restrictions apportées à la liberté de l'esclave (par exemple il devait rester au service de son maître, ou des enfants de son maître, jusqu'à la mort de ces derniers), etc. Les affranchissements de Delphes offrent ainsi à l'historien une mine de renseignements concrets sur la vie des familles et sur la société d'une petite cité grecque (la cité de Delphes) à l'époque hellénistique. La série, malheureusement, n'est pas absolument complète: l'obligation de graver tous les actes ne fut strictement respectée que pendant quelques décennies, au début du II^{ème} siècle avant notre ère. Heureusement, pendant cette période, les actes furent gravés sur le grand "mur polygonal" qui soutenait la terrasse du temple d'Apollon; or ce mur est le monument le mieux conservé de Delphes: on dis-

pose ainsi d'une série de plusieurs centaines d'actes complets.

A Délos, au III^{ème} siècle avant notre ère, les administrateurs du sanctuaire d'Apollon faisaient graver chaque année un compte-rendu détaillé de leur gestion sur des grandes stèles de pierre, en partie conservées. On dispose ainsi, pour certaines années, de la liste complète des recettes et des dépenses du sanctuaire, des travaux de réparation et d'entretien qui y étaient effectués, et de l' "état des lieux" qui est établi chaque année, temple par temple, of-frande par offrande. Pour certaines denrées de première nécessité, que le sanctuaire achetait fréquemment, on peut suivre l'évolution des prix sur plusieurs décennies. Apollon possédait aussi, hors du sanctuaire, des propriétés foncières, domaines ruraux et maisons urbaines, louées à des particuliers: là aussi, on établissait tous les dix ans un état des lieux très précis (on comptait un par un les figuiers, les pieds de vigne...); chaque année on enregistrait la rentrée des loyers, les loyers impayés, etc. On voit ainsi fonctionner dans le détail la gestion d'un grand sanctuaire. Bien entendu, beaucoup de textes sont perdus, beaucoup d'autres sont mutilés: la série, là encore, n'est pas complète, il s'en faut de beaucoup. En outre le vocabulaire employé, souvent technique, n'est pas toujours parfaitement clair pour nous.

A Delphes encore, au début du IV^{ème} siècle avant notre ère, le temple d'Apollon fut détruit par une catastrophe naturelle, probablement un glissement de terrain. Sa reconstruction occupa plusieurs décennies. Nous possédons, gravée sur pierre, une partie de la comptabilité des magistrats chargés du financement (complexe) des travaux. On suit ainsi les étapes successives de la reconstruction, perturbée par la guerre et les aléas de la politique internationale. On connaît le salaire des ouvriers, la provenance des matériaux, qu'une commission internationale faisait venir de diverses régions, la gestion des diverses sources de financement, etc.

Quand une cité avait décidé que tel ou tel document serait gravé, un magistrat mettait en adjudication le travail de gravure. Le lapicide (ouvrier graveur) choisi recevait une copie sur papyrus, en écriture cursive, du texte qu'il devait graver. Il commençait par travailler la pierre de façon à ce que la surface à graver soit à peu près lisse. Puis il dessinait sur la pierre des traits horizontaux, analogues aux lignes de nos cahiers; quelquefois même il les gravait: il arrive donc que ces "lignes" soient conservées. Jusqu'au début du III^{ème} siècle avant notre ère, certains lapicides dessinaient également des lignes verticales: l'ensemble de la pierre était alors couvert d'un véritable carroyage, analogue à nos grilles de mots croisés. Dans ce cas, on gravait une lettre par "carré" et chaque ligne comportait forcément le même nombre de lettres (gravure dite *stoichédon*).

Après quoi, dans la plupart des cas, le lapicide *dessinait* entièrement son texte sur la pierre, lettre par lettre non pas, sauf exception, en écriture cursive, mais en "majuscules", sans jamais séparer les mots. Ensuite seulement il *gravait*, une par une, les lettres qu'il avait dessinées. Souvent il gravait d'abord tous les traits verticaux du texte, puis tous les traits horizontaux, etc.; bien entendu, il lui arrivait d'en oublier. Enfin, quand la gravure proprement dite était achevée, il *peignait* l'intérieur des lettres, afin que le texte fût lisible quel que soit l'éclai-

rage. On utilisait souvent pour cela de la peinture rouge. Quelquefois, dans les textes très longs gravés en petites lettres, on facilitait la lecture en faisant alterner les couleurs ligne par ligne: une ligne peinte en rouge, la suivante en noir, la troisième à nouveau rouge, etc. Alors seulement le travail était terminé. Toutefois, le lapicide n'était payé que lorsque le magistrat responsable avait vérifié son travail. Ce contrôle était le plus souvent purement formel, mais pas toujours: on connaît quelques inscriptions où certaines fautes du lapicide ont été systématiquement corrigées après l'achèvement de la gravure.

La connaissance de ce processus matériel est nécessaire à la critique des textes. Car ceux-ci ne sont pas toujours clairs pour nous: dans ce cas la tentation est forte, pour l'épigraphiste, de supposer que le lapicide s'est trompé. Or les lapicides se trompaient quelquefois, mais rarement: quand on copie un texte lettre après lettre, on se trompe moins souvent que quand on écrit au stylo, sur un papier, en écriture cursive. Surtout, on ne commet pas les mêmes erreurs. Par exemple un lapicide peut oublier ici ou là une lettre (dans ce cas, l'ouvrier rajoutait parfois, entre deux lignes, la lettre oubliée); il peut même, exceptionnellement, sauter une ligne du texte qu'il a sous les yeux; en revanche il y a très peu de chances pour qu'il déforme complètement un mot ou un membre de phrase, comme le faisaient parfois les copistes du Moyen-Age, qui copiaient en cursive des textes vieux d'un millénaire, quelquefois difficiles à comprendre pour eux.

Comment travaille l'épigraphiste?

Puisque faire de l'épigraphie, c'est tout bonnement faire de l'histoire avec une catégorie particulière de documents, l'épigraphie n'a pas de *méthode* qui lui soit propre: sa méthode, c'est tout simplement la méthode historique. L'épigraphie ne possède en propre que quelques techniques de recherche. Ces techniques n'ont absolument rien de savant, rien de mystérieux, rien de difficile. Il s'agit, pour l'essentiel, de techniques de collecte de la documentation et d'établissement des textes. Ces techniques sont, en substance, les mêmes que celles qu'on utilise dans d'autres disciplines auxiliaires de l'histoire: l'épigraphiste doit seulement les adapter aux particularités de la documentation épigraphique.

On collecte les inscriptions par la fouille, par la prospection, ou par l'inventaire des réserves de musées (lesquelles contiennent encore bien des documents inédits) – à condition, bien entendu, d'y être autorisé par les autorités archéologiques du pays concerné. Jusqu'ici, le travail de l'épigraphiste ne diffère pas du travail de l'archéologue. Mis en présence d'une pierre incrite, l'épigraphiste la mesure, la décrit, toujours comme le ferait un archéologue. Il en photographie au moins la face inscrite, sous l'éclairage le moins défavorable possible, l'idéal étant évidemment un éclairage "frisant". Et puis, bien sûr, il en copie le texte, en majuscules, en imitant aussi exactement que possible la forme et la disposition des lettres sur la pierre. Et voici le premier grand secret du métier: pour lire et copier une inscription, si la pierre est usée, il faut, certes, avoir de bons yeux; mais il faut surtout avoir lu beaucoup d'inscriptions analogues: celui qui lit le mieux est très souvent celui qui sait le plus de choses, celui dont la

mémoire contient le plus grand nombre de textes semblables à celui qu'il copie.

Voici maintenant le second secret du métier d'épigraphe, le plus "technique" de tous: l'estampage. Ce n'est pas un bien grand mystère. On lave la pierre à grand eau, on plaque sur la face inscrite une mince feuille d'un papier spécial (le "papier à estampage"), proche du papier buvard; puis, avec une grosse bosse à poils fins et serrés (la "brosse à estampage"), on frappe longuement, à petits coups, cette feuille de papier qu'on a appliquée sur la pierre: peu à peu, le papier mouillé pénètre dans les lettres gravées et dans les moindres aspérités de la pierre, il en épouse exactement la forme. Et puis, on laisse sécher. Une fois sec, l'"estampage" ainsi obtenu offre une empreinte exacte de la surface inscrite, que seul le feu ou les rats peuvent détruire (on possède et on utilise des estampages vieux de plus de cent ans), que l'on peut emporter dans sa valise et, plus tard, étudier chez soi, en faisant jouer sur lui la lumière bien plus commodément qu'on ne pourrait le faire sur la pierre. Autre technique (si l'on peut dire): le "charbonnage" des inscriptions très effacées. Sur la surface inscrite abondamment mouillée, on répand un peu de charbon de bois réduit en poudre et l'on frotte doucement avec le gras du doigt: la poussière de charbon se rassemble dans le creux des lettres, et l'on arrive ainsi souvent (mais pas toujours!) à déchiffrer des textes très usés.

La "technique" de l'épigraphie ne s'arrête pas tout à fait là: on est capable aujourd'hui, par exemple, d'appliquer à des inscriptions difficiles des techniques modernes de photographie qui permettent d'en améliorer la lecture. D'autres techniques sont utilisables à l'occasion. Mais, il faut le dire, les conditions matérielles nécessaires non seulement à l'utilisation de ces techniques, mais aussi à leur succès, sont, en pratique, trop rarement réunies: dans la plupart des cas, les secrets de l'épigraphe se bornent bel et bien à l'utilisation de l'estampage et du charbon de bois. Encore faut-il qu'il ait un peu de temps, de l'eau en suffisance, et aussi, s'il travaille en plein air, que le vent ne souffle pas trop fort et que le soleil ne soit pas trop chaud (un estampage doit sécher lentement).

Quant à l'établissement du texte, les techniques de l'épigraphie diffèrent peu des techniques de la philologie. Elles sont même beaucoup plus simples, puisqu'on lit normalement sur la pierre un texte gravé immédiatement après sa rédaction: l'établissement du texte de Sophocle ou de Démosthène ne serait-il pas infiniment plus simple si nous lisions non pas un manuscrit médiéval, mais la première copie qui en aurait été établie, directement sur le manuscrit de l'auteur? Une seule technique d'établissement des textes épigraphiques mérite un mot d'explication, parce qu'elle impressionne les profanes: c'est la restitution des textes incomplets. Le principe en est pourtant très simple: quand une partie du texte a disparu, on peut la restituer si on connaît des textes analogues complets ou, au moins, plus complets que le texte qu'on étudie, — autrement dit si l'on connaît des textes *parallèles*. Déchirez un article de journal, et essayez de restituer les parties manquantes: s'il s'agit d'un article sportif, vous y parviendrez d'autant mieux que vous serez un lecteur régulier de la presse sportive, habitué aux formules employées par les journalistes sportifs, et au courant de l'actualité sportive, du langa-

ge technique de chaque sport, de la règle du jeu, etc. Il en sera de même d'un éditorial politique ou d'une critique de cinéma. Inutile d'insister: l'épigraphiste restituera d'autant mieux les textes mutilés qu'il aura lu davantage d'inscriptions et qu'il sera mieux instruit des détails de l'histoire et de la civilisation grecques. A une condition: qu'il sache s'en tenir aux restitutions assurées. Car il ne s'agit pas de refaire un texte plausible, chose facile (si l'on sait le grec), mais qui ne sert absolument à rien: il s'agit de retrouver le texte tel qu'il était réellement, en y laissant des "blancs" chaque fois que la restitution n'est pas certaine, au moins en substance.

On voit: le travail de l'épigraphiste ne comporte aucun secret. Il suppose simplement qu'on sache le grec, qu'on ait lu beaucoup de textes, et que l'on sache beaucoup d'histoire. Il s'agit d'un travail – c'est là tout à la fois son intérêt et sa difficulté – qui tient à la fois du travail de terrain de l'archéologue et du travail de cabinet du philologue, mais qui reste, par l'essentiel, un travail d'historien.

L'étude scientifique des inscriptions, comme presque toutes les sciences de l'Antiquité, a vraiment pris naissance au XIX^{ème} siècle en Allemagne: le premier grand livre d'épigraphie grecque reste le *Corpus inscriptionum graecarum* (CIG) de Boekh, Franz, Curtius et Kirchhoff (1828-1877), et il n'est pas encore entièrement périmé. Berlin et Vienne sont restés les centres où s'élaborent les grands corpus d'inscriptions grecques que sont les *Inscriptiones Graecae* et les *Tituli Asiae Minoris*. Une part prépondérante de l'épigraphie grecque s'exprime toujours en langue allemande. La France, puis les autres pays, ont suivi le mouvement à partir de la fin du XIX^{ème} siècle.

C'est à partir de cette date, en effet, que l'exploration archéologique de la Grèce, de l'Asie Mineure et du Proche-Orient a pris un élan décisif. Les grandes fouilles lancées dans les trente dernières années du XIX^{ème} siècle et, encore, dans la première du XX^{ème} siècle (en Grèce, par exemple, Delphes, Olympie, Délos, plus tard l'Agora d'Athènes et bien d'autres) ont permis la découverte de dizaines de milliers d'inscriptions nouvelles, renouvelant complètement, par l'épigraphie autant que par l'archéologie, notre connaissance de l'histoire ancienne. Ces grandes fouilles, concédées par la Grèce de l'époque aux nations occidentales (Delphes et Délos à la France, Olympie à l'Allemagne, l'Agora d'Athènes aux Etats-Unis, etc), ont du même coup développé dans chacune de ces nations l'étude de l'épigraphie grecque. À côté des grands corpus en latin hérités de la science allemande du XIX^{ème} siècle se sont développés des corpus de sites (*fouilles de Delphes*, *Inscriptiones de Délos*, *Inscripfen von Olympia*, etc.) en langues modernes, accompagnés d'une multitude d'articles et d'ouvrages.

Dans la constitution de l'épigraphie comme discipline scientifique auxiliaire de l'histoire, trois grands noms se détachent: ceux de l'Autrichien Adolf Wilhelm, du Français Maurice Holleaux et de son élève Louis Robert, – le premier de tempérament plus "philologue", le second plus "historien", le troisième, le plus grand, peut-être, ajoutant aux apports de tous ses devanciers une attention particulière à la géographie ancienne et moderne, aux réalités du terrain. Ce sont eux qui ont établi et imposé dans toute sa rigueur la méthode de restitution des

textes mutilés par le recours aux “parallèles”, méthodiquement réunis, comparés et classés. D'autres épigraphistes ont publié autant qu'eux et, pour certains, aussi utilement qu'eux. Mais ce sont eux qui ont fait le plus pour que l'épigraphie devienne une discipline historique rigoureuse, véritablement scientifique.

Pourtant, il faut l'avouer, l'épigraphie grecque peut paraître décourageante pour un non spécialiste. Essayons tout de même d'ouvrir quelques voies.

Il n'existe pas de bon manuel récent et détaillé d'épigraphie grecque. Le livre le plus commode pour un profane est l'ouvrage italien de M. Guarducci, *Epigrafia greca*, en quatre volumes (1967-1978) remarquablement illustrés. C'est une anthologie de textes (traduits et commentés en italien) autant et plus qu'un traité scientifique; ce n'en est pas moins une bonne introduction, très accessible et même séduisante. Une présentation de l'épigraphie grecque à la fois plus cursive et plus scientifique, la meilleure malgré sa brièveté et sa date relativement ancienne, a été fournie par Louis Robert dans *L'Histoire et ses méthodes (Encyclopédie de la Pléiade)*, Paris, 1961, p. 453-497. Elle a été traduite en allemand (et augmentée de notes) sous le titre *Die Epigraphik der klassischen Welt* (Bonn, 1970). Enfin, pour s'orienter dans la bibliographie, il existe heureusement un guide excellent, précis, sûr, facile à utiliser grâce à son plan, aux explications qu'il contient et à ses *indices*: F. Bérard, D. Feissel, P. Petitmengin, M. Sève, *Guide de l'épigraphiste*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989. On y trouvera tous les moyens d'accéder aux recueils et aux grandes études disponibles. La consultation des trois ouvrages que nous venons de citer peut suffire à mettre à pied d'œuvre un helléniste désireux de se mettre au courant des acquis de l'épigraphie grecque. Il suffit d'ajouter à cette liste deux instruments de travail qui permettent de se tenir au courant chaque année des découvertes nouvelles: d'abord le “Bulletin épigraphique” de la *Revue des Études Grecques*, tenu jadis par P. Roussel, puis, de 1938 à 1984, par J. e L. Robert, et continué depuis 1986 par un groupe de savants français sous l'impulsion de Ph. Gauthier; ensuite le *Supplementum Epigraphicum Graecum*, utile surtout à partir du tome 26, c'est-à-dire depuis que H. W. Pleket et R. Stroud ont relancé, en 1979, cette entreprise ancienne: le “SEG”, comme le “Bulletin Épigraphique” avant 1985, couvre désormais chaque année l'ensemble du domaine de l'épigraphie grecque et comporte de bons *indices*.

L'ÉDITION CRITIQUE DES TEXTES GRECS ANCIENS

FRANÇOIS JOUAN
Université de Paris X Nanterre

L'éditio critique est la base du travail philologique pour toute recherche impliquant des textes littéraires grecs. Son but est double: fournir au lecteur un texte aussi proche de l'original que nos moyens scientifiques le permettent; lui procurer également grâce à l'apparat critique de bas de page toutes les variantes significatives offertes par les témoins de la tradition et les meilleures conjectures savantes: ainsi sera-t-il à même de remettre – s'il y a lieu – en question les choix textuels de l'éditeur. Cette tâche est dans une large mesure une ascèse: elle exige beaucoup de travail, de minutie et de rigueur, car elle doit commencer par une lecture directe de toutes les sources connues du texte à éditer et des recherches antérieures; elle demande une connaissance sûre, non seulement du grec en général, mais aussi des habitudes de style de l'auteur et de sa place dans l'histoire des idées. Elle demande encore, nous le verrons, la maîtrise de plusieurs disciplines spécialisées. Celles-ci s'enseignent dans un certain nombre d'universités et d'instituts de recherche, mais ce savoir peut être acquis par un travail solitaire, appuyé sur d'excellents outils de travail de tous ordres. Ce sont ces indications dont nous voudrions fournir ici l'essentiel.

Donner au public une bonne édition critique est peut-être plus difficile que de lui offrir un brillant exposé littéraire sur un auteur ou sur un problème littéraire. La tâche de l'éditeur de texte peut sembler plus humble, mais son rôle scientifique est essentiel. Car on ne peut plus fonder un travail scientifique sur des éditions bilingues courantes, comme celles de la Collection Loeb, ou de médiocres éditions "critiques" du XIX^{ème} siècle (comme la plupart des "Didot"). Je me souviens de l'exposé d'un historien qui s'appuyait sur le texte d'une édition Loeb et s'était fourvoyé sur un point essentiel, faute de connaître une variante importante que lui aurait fourni une édition critique. On pensera aussi qu'en regard de certains travaux rapidement périmés, l'"espérance de vie" d'une solide édition critique s'établit sur des décennies, parfois sur plus d'un demi-siècle: qu'on pense au Thucydide de Hude, à l'Euripide de Murray ou au Li-

banios de Foerster. Ajoutons que ce travail a le mérite d'opérer dans le concret, au plus près des textes, et offre des joies modestes, peut-être, mais concrètes, du maçon qui, brique après brique, édifie un mur qui défie le temps. Et l'on sait ce qu'il en va d'un bel édifice dressé sur des fondations ruineuses!

Pourquoi, dira-t-on, de nouvelles éditions critiques? Il en existe déjà de satisfaisantes pour la plupart des grands textes. C'est vrai, en gros, pour les auteurs principaux; et à leur sujet, il ne serait peut-être pas nécessaire de refaire ce qui a été bien fait. On pourrait imaginer à ce propos un processus légal qui permettrait d' "emprunter" un texte bien établi pour y joindre une traduction ou un commentaire dans la langue de l'emprunteur.¹ Ce souhait, plusieurs fois formulé dans des conclave de philologues, reste malheureusement à ce jour un vœu pieux!. Mais il y a des exceptions, parfois surprenantes, et il reste une masse de textes, mineurs ou tardifs, loin d'être dépourvus d'intérêt, et pour lesquels l'édition la plus récente est une "vieille Teubner" de plus d'un siècle, voire une édition du XVIIIème siècle qu'on ne peut vraiment qualifier de critique. Du reste, il n'est guère d'édition critique, même de qualité, qui ne puisse s'améliorer sur un point ou un autre. Mais il faut bien s'entendre: "démarquer" une édition antérieure en se contentant de changer le texte çà et là par l'insertion de variantes ou de conjectures écartées par le prédécesseur, – ce qui, hélas, s'est réalisé plus d'une fois, – n'est pas faire oeuvre d'éditeur.

Le processus que nous allons décrire pour la confection d'une édition critique suppose par postulat que l'on part *ex nihilo*, ce qui est, bien sûr, une utopie: même si les modèles sont médiocres, ils existent pratiquement toujours, et les travaux antérieurs peuvent épargner de longues et pénibles collations de témoins inutiles. Mais même une recherche soignée peut comporter des accroc. Je me permettrai ici un exemple personnel: éditant un texte de Dion Chrysostome, je m'appuyais sur l'édition réputée de Hans von Arnim (Berlin, 2v, 1893-1896). Mes collations coïncidaient presque toujours avec les siennes, sauf pour un *Parisinus*, un des manuscrits de base, où nous étions continuellement en désaccord. Comme Arnim avait eu l'honnêteté de préciser dans sa *Préface* qu'il avait confié cette collation à "un sien ami en séjour à Paris", j'ai pu vérifier que cet ami avait collationné un *autre* manuscrit de Dion portant un numéro voisin. Mais nul ne s'en était aperçu durant soixante-dix ans...

Ceci pour rappeler que, comme dans tous les compartiments de la recherche, la confiance dans les travaux antérieurs n'exclut pas les vérifications, en sorte que tel ou tel des préceptes qu'on trouvera ci-dessous gardera son utilité, à un moment ou un autre, certaines étapes restant de toute façon indispensables pour le bon aboutissement du projet.

Les "sources primaires" de l'édition sont constituées par les témoins antiques et médiévaux du texte: pour certains auteurs, des papyrus, presque toujours fragmentaires, échelonnés de la fin du IVème siècle av.J.C. au VIème après; mais pour à peu près tous, des manuscrits by-

¹ Cela se fait parfois sans entente préalable, mais c'est illégal!

zantins en écriture minuscule, copiés entre le IX^{ème} et le XVI^{ème} siècle, soit en Orient, soit, surtout à la fin de la période, en Occident. On y joindra les "sources secondaires", c'est-à-dire les citations de ces textes par d'autres auteurs, antiques et byzantins, qui offrent parfois un texte plus pur que celui qui s'est déformé au cours des siècles de la transmission.

Les étapes successives de l'édition de textes sont donc:

1. *La recherche des témoins*: papyrus (s'il y a lieu), manuscrits et testimonia.
2. *La collation des témoins*, pour réunir les variantes.
3. *L'établissement des familles de manuscrits*, et la constitution d'un *stemma*.
4. *La détermination des manuscrits qui seront retenus pour l'édition*.
5. *L'inventaire des conjectures de philologues*.
6. *La critique textuelle et l'établissement du texte*.
7. *La rédaction de l'apparat critique et la préparation du document pour l'impression*.

LA RECHERCHE DES TÉMOINS

Toutes les éditions critiques fournissent une liste des manuscrits connus de l'auteur. Dans les plus récentes, cette liste est à peu près complète. Il s'y ajoute en général la référence aux travaux concernant l'histoire du texte. Néanmoins, pour des textes qui n'ont pas été édités depuis longtemps, une recherche systématique peut être nécessaire, et cela à travers les catalogues de collections de manuscrits.

Pour un premier contact, citons un ouvrage ancien, mais qui garde encore son utilité:

Paul MASQUERAY, *Bibliographie pratique de la littérature grecque* (des origines à la fin de la période romaine), Paris, Klincksieck, 1914 (pour chaque auteur, une liste des principaux manuscrits, des éditions de scholies, des éditions du texte, générales ou partielles, des lexiques, des traductions françaises et des principaux travaux à consulter, y compris sur la critique de textes).

PAPYRUS. Un répertoire indispensable:

R. A. PACK, *The Greek and Latin Literary Texts of Greco-Roman Egypt*, 2. éd., Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1965. Il faut toujours mentionner le numéro de Pack². La seule source importante exclue est celle des Papyrus d'Herculanum. 3.100 numéros, avec référence à l'*editio princeps* et aux principaux travaux. Mais nombre de papyrus littéraires ont été publiés depuis, et une troisième édition se prépare au *Centre de Documentation photographique des papyrus littéraires* de l'Université de Liège (Place du XX août, B4000 Liège). Quelques éléments du futur catalogue ont été publiés (papyrus médicaux ou tragiques). On peut consulter ce centre pour un auteur particulier.

MANUSCRITS. Plus de 56.000 manuscrits grecs sont recensés dans le monde entier. La majorité est regroupée dans les grandes bibliothèques (plus de mille respectivement à Florence, Vatican, Paris, Mont Athos, Athènes, Oxford, Venise, Milan, etc., mais plus de 600 bibliothèques comptent au moins 20 manuscrits). Un guide précieux dans cet univers:

M. RICHARD, *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs*, 3^{ème} éd. entièrement refondue par J. M. OLIVIER. Turnhout: Brepols, 1995, p. XVI-953 (2.507 Notices). Le catalogue d'une bibliothèque mineure peut révéler un manuscrit qui a échappé à l'attention des éditeurs.

Sur ce monde des manuscrits grecs, on aura une idée de la bibliographie sur trente ans dans:

J. IRIGOIN, "Les manuscrits grecs", 1931-1960, dans *Lustrum*, 7, 1962, p. 5-93.

Environ 5.000 de ces manuscrits ont une réelle importance pour le philologue, le reste étant formé de copies se situant en majorité aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles.

LA COLLATION DES TÉMOINS

PAPYRUS. Tous les éditeurs de papyrus littéraires donnent de ces textes une lecture et une transcription qui ne nécessitent pas en général un accès direct au fac-similé. Si l'on a toutefois besoin d'une initiation à la papyrologie, on pourra recourir aux ouvrages suivants, comportant des planches:

E. G. TURNER, *Greek Papyri. An Introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

M. NORSI, *La scrittura letteraria greca*, Florence, Calderini, 1935.

N. H. ROBERTS, *Greek Literary Hands (350a.C.-400p.C.)*, Oxford, Clarendon Press, 1956.

MANUSCRITS. Leur lecture relève de la *Paléographie*, science de l'écriture et de la matière à écrire, à laquelle s'ajoute l'histoire et la datation des manuscrits, du VIII^{ème} au XVI^{ème} siècle. La *Codicologie*, elle, s'intéresse surtout à l'aspect matériel du manuscrit (composition, disposition, reliure, commerce, etc.). Toutes deux entrent dans la discipline plus générale de l'*Histoire des Textes*. On citera deux excellents manuels d'initiation:

A. DAIN, *Les manuscrits*, Paris, Belles Lettres, 1949.

R. DEVREESE, *Introduction à l'étude des manuscrits grecs*, Paris, Klincksieck, 1954 (18 Pl.).

Pour des travaux plus approfondis, on pourra citer:

E. MIONI, *Palaeografia greca*, Padoue, Liviana Editrice, 1973.

J. BOMPAIRE – J. IRIGOIN (éd.), *La Paléographie grecque et Byzantine*, Paris, CNRS, 1977, 587p. (Actes d'un colloque international tenu à Paris en 1974).

D. HARLFINGER (éd.). *Griechische Kodikologie und Textüberlieferung*, Darmstadt,

Wissensch. Buchgesellschaft, 1980 (collection d'articles).

L'éditeur de textes grecs, pour sa part, est surtout tenu de savoir lire les manuscrits. Cette lecture exige un apprentissage à base d'exercices répétés, pour lesquels il lui faudra recourir à des traités d'initiation, de préférence accompagnés de planches avec transcription. Quelques titres:

B. A. VAN GRONINGEN, *Short Manual of Greek Palaeography*², Leyde, Sitjhoff, 1955.

Th. LEFORT – H. COCHEZ, *Palaeographische Album*, Louvain, 1932; réimp. 1943.

WATTEMBACH, *Scripturae graecae specimina*⁴, Leipzig, 1936.

R. BARBOUR, *Greek Literary Hands (a. d. 400-1600)*, Oxford, Clarendon Press, 1981 (110 Pl.).

N. WILSON, *Mediaeval Greek Bookhands*, 2 fasc., Cambridge Mass., 1972.

De nombreux autres recueils de planches, et même des fac-similés entiers de manuscrits de grands textes (Homère, Euripide, Platon...) peuvent tous servir à des exercices de lecture.

L'*onciale*, qui prolonge l'écriture des papyrus, est facile à lire, mais elle ne concerne qu'un très petit nombre de textes profanes. La *minuscule ancienne* est née dans les centres de copie byzantins vers le début du IX^{ème} siècle: elle permettait d'économiser la matière à écrire (parchemin) et d'accélérer l'écriture. Elle est assez facile à lire avec un peu de pratique. Dans la seconde moitié du X^{ème} siècle se développent, dans l'*onciale moyenne*, (950-1.100 environ), deux pratiques qui compliquent pour nous la lecture: les ligatures et les abréviations. Les *ligatures* permettent au scribe d'écrire d'affilée plusieurs lettres sans avoir à lever la plume, d'où e gain de temps, mais cela entraîne la déformation des lettres qu'il devient difficile d'identifier. Les *abréviations*, qui se multiplient en particulier dans la *minuscule nouvelle* (XII^{ème}-XIV^{ème} s.) permettent encore des économies de place et de temps. Elles sont de divers ordres: abrègement de fins de mots (*arctatio*), abréviation sténographique de petits mots et de syllabes, types empruntés à certains domaines (abréviations liturgiques ou astronomiques). On en trouvera des nomenclatures dans les manuels (par exemple V. GARDTHAUSEN, *Griechische Palaeographie*, II, 1913, p. 319-352, et surtout T. W. ALLEN, *Abbreviations in Greek Manuscripts*, Oxford, Clarendon Press, 1889; réimp. Hildesheim, G. Olms, 1967 (11Pl.). Mais il faut en mémoriser les plus courantes.

Comment se procurer les fac-similés de manuscrits (photographies ou microfilms) nécessaires? On peut s'adresser directement aux départements des grandes bibliothèques où les manuscrits sont conservés. On aura plus souvent intérêt à se tourner vers l'*Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Section Grecque* (52 rue du Cardinal-Lemoine 75005 Paris, tél. 01.44.27.18.70), dont les riches collections de fac-similés comportent la plupart des témoins nécessaires au travail philologique.²

² Il est dans certains cas nécessaire de vérifier des lectures sur l'original ("autopsie"), par soi-même ou grâce à un mandataire compétent.

Comment, maintenant, mener à bien une collation? On partira de la photocopie d'une édition antérieure – autant que possible celle qui admet le moins de conjectures de philologues –,³ découpée page par page, chacune étant collée sur une des doubles feuilles d'un cahier, ou sur une feuille blanche ménageant un espace généreux pour la mention des variantes. Il sera pratique d'utiliser pour chaque manuscrit une encre de couleur différente. On notera avec soin, non seulement les variantes, mais aussi les corrections de première, seconde ou troisième main, les ajouts interlinéaires ou marginaux, le début et la fin de chaque folio et son numéro, bref tout ce que nous "dit" le manuscrit sur son histoire.

Faut-il collationner *tous* les manuscrits d'un texte? En stricte logique, il faudrait répondre affirmativement. En général, c'est à la fois impossible, car ils sont trop nombreux, et inutile, car beaucoup ne sont que des copies sans intérêt. Il faut, dans un premier temps, faire confiance aux précédents éditeurs et ne retenir que les meilleurs représentants de chaque famille. Il sera temps, ensuite, de rectifier ce choix, si des sondages prouvent l'utilité d'un témoin jusque-là négligé.

On complètera cette collation en rassemblant les variantes fournies par la tradition indirecte, c'est-à-dire les citations (ou allusions) des auteurs plus récents, antiques ou byzantins. On trouvera ces références, soit dans l'apparat critique des éditions, soit dans la rubrique des *testimonia*, *testes* ou *loci similes* placés entre le texte et l'apparat critique, soit dans un *Appendix conjecturarum* en fin de volume. Il appartiendra au nouvel éditeur de compléter ces listes, si ses recherches lui permettent de découvrir d'autres références.

LA CONSTITUTION DES FAMILLES ET LA RÉDACTION D'UN *STEMMA*

Jusqu'ici la tâche, quoique exigeant une attention soutenue, était en quelque sorte mécanique. L'étape suivante fait plus largement appel à la réflexion. Le problème est celui des moyens à employer, à partir de cette masse de documents, pour déterminer les "familles" de manuscrits représentant les différents rameaux d'une tradition qui remonte jusqu'à l'auteur. Empiriquement, la concordance à peu près constante des leçons donne déjà de sûres indications sur les rapports des manuscrits entre eux. Mais depuis un siècle et demi, on a imaginé des méthodes de classement qui s'appliqueraient à tous les cas: classement fondé sur les *fautes communes* (Lauchman, 1842), sur les *accidents de matière et de copie* (Clarke, 1918), sur les *variantes communes* (Dom Quentin, 1926; Dom Froger, 1968, avec utilisation de l'ordinateur), sur l'*examen des données extra-textuelles* (Dain, 1932). Les études théoriques, assoupies pendant quelques décennies, connaissent de nouveau un regain de vigueur. Quoi qu'il en soit, l'utilisation au moins des trois derniers procédés est souvent à combiner pour dé-

³ Certains utilisent la photocopie d'un manuscrit, mais c'est moins pratique.

terminer non seulement les groupes de manuscrits mais les rapports chronologiques et de filiation, parfois complexes, à l'intérieur d'un même groupe.

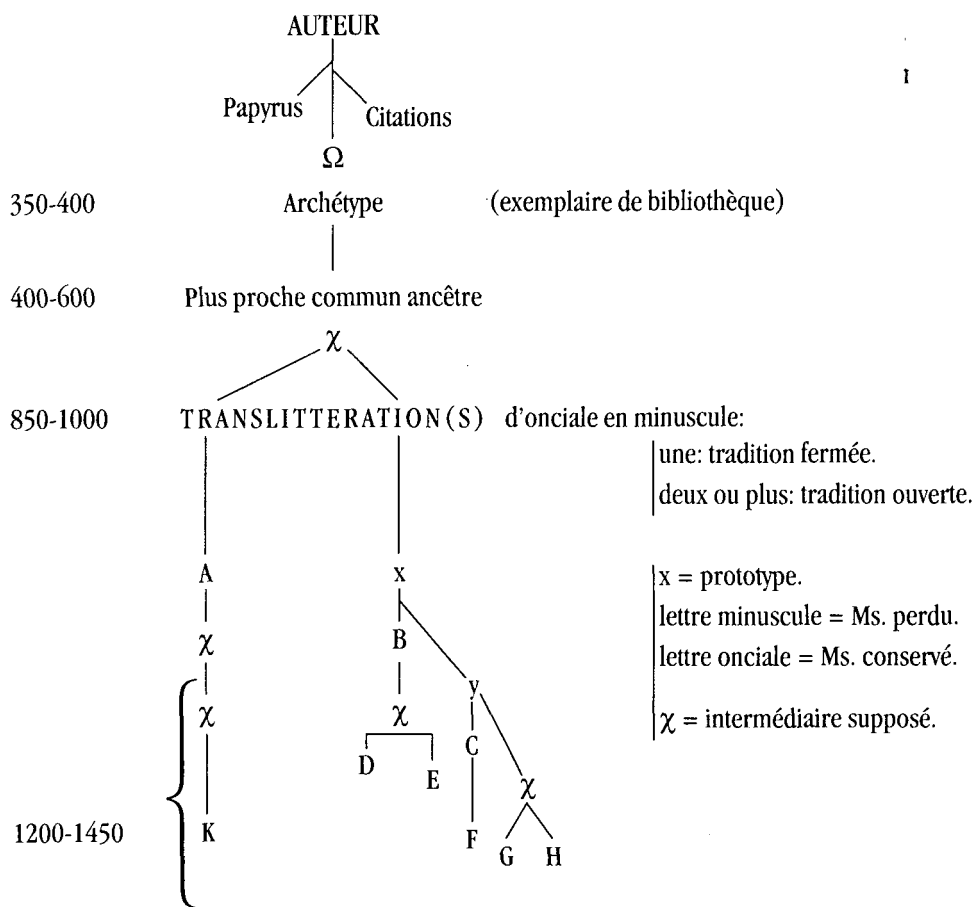
Lorsque les témoins sont nombreux (par ex. textes bibliques, Homère) et l'œuvre étendue, la collecte des variantes devient énorme. On a tout naturellement songé, dans la seconde moitié de ce siècle, à utiliser les ordinateurs pour le classement des variantes. Les premiers essais, pratiqués sur l'énorme corpus des textes bibliques, ont été peu concluants, mais depuis les méthodes se sont affinées. Un important colloque international, tenu à Paris en 1978, a été consacré à ces problèmes: J. IRIGOIN – G. P. ZARRI, (éd.), *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, CNRS, 1979, 190p. Les exposés et les discussions ont montré beaucoup de variétés, et même de divergences, dans les méthodes élaborées, en sorte qu'on a dû diviser les communications sous trois rubriques: méthodes statistiques, méthodes algorythmiques, méthodes formelles. L'utilité de ces procédés n'est pas contestable, mais naturellement le tri opéré par la machine ne peut être que quantitatif, et non qualitatif, et il va de soi que les ordinateurs ne sont pas en état de faire une collation directe des manuscrits: la main de l'homme doit intervenir d'abord, et son cerveau ensuite!

Les recherches de "l'école française" (C. Graux, A.-M. Desrousseaux, A. Dain, J. Irigoin) ont eu le mérite de mettre l'accent sur deux points. Le premier est le fait que, quelle que soit sa valeur intrinsèque, un manuscrit ne doit pas être considéré isolément, mais comme un jalon dans la suite des témoins qui nous ont transmis l'œuvre antique à travers les siècles. A ce titre, c'est un élément constitutif de l'*histoire du texte* de l'auteur, qui va de l'original aux derniers manuscrits, contemporains de la naissance de l'imprimerie. A ce type de travaux se rapportent des ouvrages de valeur, que nous rappellerons seulement par le nom de l'auteur grec et du philologue qui a tracé l'histoire de ses œuvres: Platon (Alline, 1915); Aristophane (Boudreaux, 1919); Enée le tacticien (Dain, 1946); Pindare (Irigoin, 1951); Aratos (J. Martin, 1956); Quintus de Smyrne (Vian, 1959). Parmi les travaux de "l'école italienne", un grand livre est consacré à l'histoire des textes: G. PASQUALI, *Storia delle tradizioni e critica del testo*, Florence, 1952.

Le second point est l'étude du manuscrit comme un objet – et un objet considéré comme précieux – qui a sa propre histoire: il est né en un temps et un lieu précis, de la main d'un scribe qu'il est assez souvent possible d'identifier, écrit soit sur du parchemin, soit sur un papier dont on peut déterminer l'origine et la date par le filigrane. Il a eu une vie parfois agitée, ponctuée de voyages (d'Orient en Occident, notamment), passant de main en main, prêté, vendu ou légué, pour aboutir en général dans une grande collection publique. Ces aventures l'ont marqué de plaies et de bosses: avaries, mouillures, pages écornées ou arrachées, rongées par les rats ou percées par les vers. Ou encore des folios ont été déplacés à l'occasion d'une nouvelle reliure. Il arrive même que le manuscrit ait été démembré en deux ou trois parties. Tous ces accidents, légers ou graves, auront d'évidentes répercussions sur les copies ul-

térieures faites sur ce témoin. D'autres indices viennent des diverses mentions portées autour du texte par le scribe, les correcteurs, ou encore les propriétaires successifs, dont certains ont traité le manuscrit comme un "livre de raison". Autant d'indications précieuses pour dater les témoins et reconstituer les lignées.

Lorsque l'histoire du texte est considérée comme suffisamment établie, il est possible de la représenter graphiquement sous la forme d'un *stemma* (on disait au début un *schéma*). Celui-ci, à la différence de l'arbre généalogique des familles humaines, se développe de haut en bas. Nous proposerons ci-dessous un schéma purement théorique, mais qui reproduira les étapes normales de l'histoire d'un texte grec antique.



Dans un tel schéma, les manuscrits utiles pour l'édition seraient: A pour la première famille; B, C, G, H, pour la seconde, puisque les autres (K, D et E, F) sont des copies de manuscrits existants. Ils ne peuvent guère qu'ajouter des erreurs, les corrections "savantes" justifiées étant très rares.

Outre la matérialisation des familles, les données traduites par le *stemma* devraient permettre de remonter de proche en proche vers le haut de la tradition, donc vers l'auteur. Par exemple dans le schéma ci-dessus, l'accord de G et de H fournirait le texte de leur modèle commun, puis l'accord de celui-ci et de C, la leçon de γ (perdu), etc. Mais l'expérience prouve qu'on ne peut franchir la barrière de la translittération.

Le parti éditorial qui résulte de ces recherches est de prendre en compte un nombre restreint de manuscrits (à la limite, l'édition de DAIN-MAZON (Belles Lettres) se fonde sur l'unique manuscrit L). En définitive, le but paradoxal serait d'établir l'édition sur les manuscrits perdus.

Cependant, on a nié la valeur exemplaire du *stemma* et parfois dénoncé "l'idéologie stemmatique". Les conséquences tirées de cette conception de la tradition du texte pour la pratique de l'édition ont été contestées en particulier par ce qu'on peut appeler "l'école de Cambridge" (D. Page, J. Diggle, R. D. Dawe...) dans la mesure où elle postule *a priori* l'étanchéité des branches de la tradition. Ces philologues estiment au contraire que, surtout dans les cas de tradition ouverte, des contaminations "horizontales" entre les familles se sont produites très tôt (cf. E. D. DAWE, *The Collation and Investigation of the Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge Univ. Press, 1964), alors que A. Dain ne l'admettait que depuis la fin du XIII^{ème} siècle, pour se généraliser en des temps où "la collation d'un manuscrit réputé sur l'autre devint la loi de la philologie". Par le jeu de cette "transmission horizontale" ou contamination, remontant aux origines de la tradition byzantine, les schémas de familles sont brouillés, en sorte que des leçons anciennes peuvent s'être glissées jusque dans des témoins tardifs, qu'il faut dès lors prendre aussi en compte. Ainsi R. D. Dawe a fait l'édition Teubner de Sophocle avec de 16 à 20 manuscrits. Malgré tout, les cas de bonnes leçons conservées seulement dans des manuscrits tardifs sont rares et isolés.

Quels que soient les choix mis en œuvre pour le classement des manuscrits et la sélection des leçons, les spécialistes s'accordent à reconnaître qu'ils ne peuvent résulter de l'emploi d'une formule mathématique. Le classement des manuscrits, pour A. Dain, "est un art plus qu'une technique" et pour la critique des textes, un des responsables du Colloque sur la pratique des ordinateurs concluait qu'elle n'est pas "scientifique au sens étroit du terme: elle relève plutôt du domaine de l'ingénieur".

LA CRITIQUE VERBALE ET L'ETABLISSEMENT DU TEXTE

C'est là le point crucial du travail de l'éditeur. L'ensemble de son processus continue à susciter l'intérêt du monde savant, comme en témoigne l'impressionnante série de colloques nationaux ou internationaux consacrés à ces questions dans les dernières années. Ils ont donné lieu à des publications où, au milieu de beaucoup de redites inévitables, on trouve nombre de suggestions intéressantes.

En voici une liste, qui n'est sans doute pas complète:

1971 *La critica del texto* (Atti del secondo Congresso Internazionale...), Florence, 1139p. en 2 vol.

1979 *La pratique des ordinateurs...* (voir *supra*)

1986 *La critica textual y los textos clásicos*, Université de Murcie, 167p.

1987 *Text und Textkritik* (J. von DUMMER éd.), Berlin, Akademie-Verlag, 638p.

1989 *Editing Greek and Latin Texts*, 23rd Annual Conference on Editorial Problems (J. N. GRANT éd.), Un. of Toronto, XII-197p.

1992 *Les problèmes posés par l'édition critique des textes* (J. HAMESSE éd.), Louvain la Neuve, XIII-522p.

Quelques ouvrages moins volumineux n'en restent pas moins des points d'ancrage assurés:

Paul MAASS, *Textkritik*, Leipzig, Teubner, 1927 (un "classique", plusieurs fois réédité).

B. A. VAN GRONINGEN, *Traité d'histoire et de critique des textes grecs*, Amsterdam, 1963, 126p. (simple et clair: une très bonne initiation).

M. L. WEST, *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart, Teubner, 1973, 155p. (clair et pratique).

L'établissement d'un texte critique comporte trois temps:

1° L'élimination des fautes des sources.

2° Le choix entre les leçons.

3° Le recours aux conjectures, si aucune leçon ne semble satisfaisante.

1. L'ÉLIMINATION DES FAUTES: "Le critique textuel est un pathologiste", écrit Martin West. C'est une loi sans exceptions qu'un texte se dégrade d'une copie à l'autre: il est facile d'en faire soi-même l'expérience. Et même, en avançant, les fautes de copie croissent en proportion géométrique. Aussi, une suspicion plus lourde pèse sur les copies les plus récentes, quoique celles-ci puissent être au bout d'une chaîne comportant peu d'intermédiaires. L'élimination de la plupart des fautes a été menée à bien par les éditeurs successifs, grâce à la connaissance des processus d'erreurs les plus courants et des facteurs psychologiques du travail de copiste. On peut relever dès 1904 l'admirable *Manuel de critique verbale* de Louis HAVET. (Paris, 1904)

B. A. van GRONINGEN, dans le *Traité* cité *supra* (p 88-102) récapitule les principales sources d'erreurs de copie: mélecture de l'onciale, ou de la minuscule, et mauvaise coupe des mots; fautes de "dictée intérieure" du scribe (iotacisme); erreurs sur les abréviations; inversion de lettres, de syllabes, de mots, voire de phrases; fautes grammaticales; omissions, particulièrement de petits mots, prépositions, conjonctions, particules, négations, etc.; saut du même au même; dittographie; introduction dans le texte de gloses marginales ou substitution de ces gloses à la leçon originale; insertion de remarques de lecteurs; fausse correction "savante", ou tout simplement effets de la fatigue ou de la distraction du scribe. La liste est longue,

elle n'est sûrement pas complète, mais elle ne porte pas condamnation de la corporation des copistes, moines ou écrivains professionnels, gens expérimentés, consciencieux et attentifs dans leur très grande majorité. Les éditeurs sagaces ont été assez nombreux depuis la Renaissance pour déjouer la plupart de ces pièges, mais on en découvre encore tous les jours...

2. LE CHOIX DES LEÇONS. C'est là que se distingue le vrai philologue, qui doit choisir entre deux ou trois variantes des témoins *a priori* également acceptables. Là, il n'est possible que de formuler quelques recommandations: ne pas donner d'emblée la préférence au manuscrit "le meilleur" ou "le plus ancien" ("recentiores, non deteriores", disait Pasquali). De fait, alors qu'on pouvait s'attendre à ce que la leçon beaucoup plus ancienne des papyrus soit meilleure que celle des manuscrits byzantins, c'est rarement le cas; ne pas privilégier non plus la leçon de la "majorité des témoins": un manuscrit, seul contre tous, peut avoir raison; tenir compte des habitudes de style de l'auteur, rechercher des expressions voisines chez lui ou chez ses contemporains; enfin, ne pas rejeter la *lectio difficilior*, compte tenu de la tendance instinctive du copiste à simplifier et à normaliser son texte.

Sur cette partie, qui est la plus personnelle du travail, nous n'en dirons pas plus. Tout est affaire de connaissance, d'expérience, de tempérament, et aussi de formation. On connaît des éditeurs "conservateurs", qui s'accrochent à la tradition au point de livrer un texte incompréhensible; d'autres toujours habités par le soupçon, et qui athétisent un passage sitôt que l'auteur emploie une expression qui ne leur paraît pas acceptable; d'autres encore, toujours prêts à substituer d'ingénieuses conjectures au texte reçu, qui s'en passerait bien. La sagesse, à coup sûr, est d'éviter de tels excès et de ne corriger que modérément et à bon escient. Mais il est vrai que souvent on ne peut éditer le texte tel qu'il nous a été transmis, soit que de proche en proche il ait été irrémédiablement gâté, soit que la faute remonte à l'archétype lui-même, soit encore qu'on ait affaire à deux recensions mélangées d'un même passage. Il faut alors recourir à une conjecture.

3. L'INVENTAIRE DES CONJECTURES ET LEUR EMPLOI. Dès l'antiquité les savants ont cherché à émender les passages fautifs. Ces travaux ont été énergiquement poursuivis du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, mais c'est dans la seconde moitié du XIX^{ème} que ces efforts ont atteint leur plus forte intensité, sous l'influence de la philologie germanique. Cette pluie de conjectures est maintenant à peu près tarie, économisant beaucoup de papier et de matière grise dépensée pour peu d'effet.

De fait, les conjectures les plus faciles et les plus sûres sont l'œuvre des éditeurs et des critiques expérimentés des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Beaucoup sont entrées définitivement dans les éditions (parfois à tort). D'autres, considérées comme possibles, sont mentionnées dans les apparats. Enfin, des listes en sont données, comme nous l'avons dit, dans certaines éditions, parfois dès la fin du siècle dernier. Il est rare de découvrir une variante vraiment suggestive dans ces *coniecturae minores*, mais la tâche de l'éditeur suppose qu'on en ait fait le

tour de manière aussi complète que possible. Et puis il n'est pas rare que l'attribution à tel savant du passé soit fautive, les éditeurs successifs se contentant de se copier l'un l'autre, ou qu'une conjecture ait été imaginée par un autre, à une date plus ancienne. Pour se retrouver dans ce monde des savants d'autrefois, un guide utile: F. G. ECKSTEIN, *Nomenclator Philologorum*, Leipzig, Teubner, 1871; réimp. Hildesheim, G. Olms, 1966.

On supposera maintenant que, sans tenir compte de vos prédécesseurs, vous vouliez réaliser par vous-même un inventaire complet des conjectures proposées au cours du temps. Notez que la bibliographie qui va suivre peut concerner n'importe quel autre genre de travail sur les auteurs grecs.

Des origines à 1790: FABRICIUS, *Bibliotheca Graeca (sive Notitia Scriptorum...)* 13 vol. Plusieurs fois réédité et mis à jour. Dernière édition: 1790. Le 13^{ème} volume est un index. Intéressant surtout pour les débuts des éditions et travaux critiques.

1700-1878: W. ENGELMANN – E. PREUSS, *Bibliotheca Scriptorum Classicorum.*, 8^{ème} éd., Leipzig, 1880, 1 vol. pour le grec. Intérêt historique de travaux dépassés.

1878-1896: R. KLUSMANN, *Bibliotheca Scriptorum Classicorum*, 2 vol. pour le grec. Certains travaux peuvent encore être utiles.

1896-1914: J. MAROUZEAU – S. LAMBRINO, *Compléments de Bibliographie Classique*, tome I (auteurs), Paris, 1951.

1873-1956: BURSIAN – KROLL, *Bibliotheca Philologica Classica*, (bibliographie annuelle), plus *Jahresberichte über die Fortschritte der cl. Altertumswissenschaft*, Berlin et Göttingen: étude chaque année de quelques thèmes ou auteurs particuliers et analyse critique des études jusqu'au rapport précédent. La formule est reprise avec moins d'ampleur dans la revue LUSTRUM.

1914-1924: J. MAROUZEAU, *Dix années de bibliographie classique*, 2 vol. (=Ann. Philol., T. 2).

Depuis 1928: *L'ANNÉE PHILOLOGIQUE* (annuel) (t. 3 = 1924-27)

Pour faire la liaison entre le dernier tome paru de l'*Ann. Phil.* et la plus proche actualité, la revue GNOMON publie plusieurs listes bibliographiques dans l'année.

Il est recommandé de conduire sa recherche de bibliographie en remontant le temps, les ouvrages les plus utiles risquant d'être plus récents.

Ce travail de rassemblement et d'examen des conjectures achevé, on a établi le texte tel qu'il sera imprimé. Le plus simple pour cela sera de reprendre le modèle primitif et de reporter les modifications, comme on le fait pour des corrections typographiques, mis à part les passages où les changements seront trop importants et où un nouveau texte sera rédigé. Il faudra aussi tenir compte des usages de la collection où ce texte sera éventuellement publié (chiffre, alinéas, majuscule ou non après un point, disposition des répliques dans un texte théâtral, etc.)

LA RÉDACTION DE L'APPARAT CRITIQUE

L'apparat (qui sera toujours rédigé sur des feuillets à part) est destiné à fournir au lecteur tous les éléments de la tradition, et éventuellement certaines conjectures de philologues. Il doit être à la fois bref, complet et clair:

- *bref*, pour des raisons d'économie: d'où l'emploi du latin et d'un langage abrégé et conventionnel;
- *complet*, rendant compte de toutes les leçons de toutes les sources choisies par l'éditeur.
- *clair*, enfin, pour ne jamais laisser le lecteur dans l'incertitude sur les leçons de chaque témoin.

La forme de l'apparat peut présenter quelques variations d'une collection à une autre, mais l'accord général réalisé sur des principes communs permet à tout utilisateur de déchiffrer l'apparat de toute édition critique. Cet accord ne s'est pas fait en un jour, et le chemin a été long. Quelques dates:

L HAVET, *Règles et recommandations pour éditions critiques*, Paris, B. L., 1924.

1929: *Accademia dei Lincei: Norme per i collaboratori all'edizione nazionale dei classici greci e latini*, Rome.

1932: *Union Académique Internationale. Emploi des signes critiques. Disposition de l'apparat dans les éditions savantes de textes grecs et latins* (BIDEZ, DRACHMANN et HUDE), Paris.

1938 2^{ème} éd. de l'ouvrage précédent (DELATTE et SEVERYNS), Bruxelles.

1972: J. IRIGOIN, *Règles et recommandations pour les éditions critiques* (série grecque), Paris, Belles Lettres.

Ce dernier volume, rédigé à l'intention des collaborateurs de la Collection des Universités de France (Budé), a connu une large diffusion. Il est d'un usage assez général pour me dispenser de reprendre tout ce que l'on trouvera avec la plus grande précision dans ce petit volume. Je me contenterai ici de quelques remarques marginales.

- une édition critique comporte obligatoirement une *Notice* sur les problèmes de l'établissement du texte (en latin ou dans la langue de l'éditeur). Elle indiquera, au moins brièvement, les manuscrits utilisés, les raisons de leur choix, éventuellement un *stemma*, les partis adoptés par l'éditeur, la mention des éditions antérieures et des principaux travaux consultés.
- une page des Sigles (également en latin), située avant la *Notice* ou entre la *Notice* et le texte, indiquera les manuscrits (ou papyrus) dont les leçons se retrouveront obligatoirement dans l'apparat (sauf ceux qui seront signalés comme rarement mentionnés). Les Sigles (de préférence des capitales romaines) qui représenteront chaque témoin seront, autant que possible, ceux des éditions antérieures, consacrés

par l'usage. Pourront être cités sous forme abrégée quelques éditions de références ou noms de philologues (Wil. = Wilamowitz). Voir IRIGOIN, p. 7.

- Pour la *présentation du texte*, cf. Irigoin, pp. 8-24.
- L'apparat critique se décompose en *unités critiques* (voir Irigoin, p. 31-34). Chacune concerne *une* variante (en principe, un mot): elle comprend: la référence chiffrée au texte; le *lemme*, c'est-à-dire la forme éditée; sa ou ses sources, manuscrit(s), citateur ou auteur de la conjecture. Deux points précèdent les leçons écartées, dans l'ordre d'éloignement croissant du lemme, avec leurs supports. Pour les très nombreux cas particuliers, nous renvoyons à J. Irigoin. On trouvera ci-dessous la liste des abréviations latines les plus couramment utilisées dans l'apparat critique, tirée du même traité avec l'aimable autorisation de l'auteur. (*op. cit.*, p. 47)

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES DANS D'APPARAT

a. c.	ante correctionem	interp.	interpunctit
		iter.	iteravit
add.	addidit	lac.	lacuna
adn.	adnotationem	litt.	litterae
alt.	alterum	mg.	(in) margine
cett.	ceteri	om.	omisit
cod. codd.	codex, codices	p.c.	post correctionem
coll.	collato, collata	pr.	prius
coni.	coniecit	prop.	proposuit
corr.	corrector	ras.	(in) rasura
def.	deficit	recc.	recentiores
del.	deleuit	rell.	reliqui
des.	desinit	secl.	seclisit
dett.	deteriores	s.l.	supra lineam
dist.	distinxit	suppl.	suppleuit
dubit.	dubitanter	susp.	suspensus est
ed., edd.	editio, editor, editiones, editores	tert.	tertium
ed. pr.	editio princeps	test.	testimonia, testes
		transp.	transposuit
		transt.	transtulit
excl.	exclisit	uett.	ueteres (editores, editiones)
fort.	fortasse	uid.	uidetur
gr.	γράφεται		
inc.	incipit		
ind.	indicavit		

Remarque: Les abréviations des formes verbales s'emploient indifféremment pour la 3^{ème} personne du singulier ou pour celle du pluriel. A la 1^{ème} personne du singulier, on écrit la forme en toutes lettres: *addidi*, *deleui*, *distinxi*, etc.

On rappellera qu'à côté de l'apparat de type Budé, plusieurs collections utilisent un apparat de type *négatif*, qui, sauf risque d'équivoque, ne reproduit pas le *lemme*, mais seulement les leçons rejetées avec l'indication de leurs sources: c'est le cas, avec de légères variantes, des éditions Teubner et des Oxford Classical Texts.

Pour des besoins particuliers, on peut concevoir des aparats d'un autre type, comme le Pindare de Tycho Mommsen, qui donnait les leçons des 160 manuscrits du poète. Mais on ne peut plus considérer comme de véritables éditions critiques celles qui se contentent d'un choix de variantes (éditions Loeb), ou d'une utilisation minimale des manuscrits, comme l'Eschyle de Paul Mazon ou les *Vies* de Plutarque de R. Flacelière. Les exigences philologiques du monde savant se sont haussées maintenant à un niveau plus élevé.

La préparation du manuscrit pour l'impression

C'est une tâche qu'il ne faut pas négliger: un manuscrit bien préparé réduit dans une forte proportion les frais de correction, toujours à la charge de l'auteur. C'est d'autant plus important pour l'édition de textes grecs, qui met en jeu plusieurs types de machines. Il existe quelques ouvrages d'assistance au futur éditeur: O. STAEHLIN, *Praktische Editionstechnik*, Leipzig, Teubner, 1914, réimp. 1968.

E. RAGON, *L'art de se faire imprimer*, s.l. n.d.

E. HALKIN, *La technique de l'édition*⁴, Bruges, Desclées, 1946.

Prévoir la "signalisation": titre courant, divisions d'un texte de prose, et préparer les *indices* (à chiffrer sur épreuves).

La saisie du texte informatisé sur disquette permet d'importantes économies d'impression. Mais la combinaison du texte et de l'apparat semble susciter des difficultés encore mal résolues il y a quelques années (voir P. PETITMENGIN, dans *La pratique des ordinateurs*, (p. 275-76).



Les préceptes rassemblés dans les pages qui précèdent pourraient faire croire que la technique de l'édition de textes présente des difficultés presque insurmontables. Ce n'est pas du tout le cas, et en plaçant la barre un peu haut je ne voudrais aucunement décourager des vocations naissantes. Comme tout "métier", l'édition de textes demande un apprentissage. Il est pour cela des lieux privilégiés, comme, en France, la quatrième section de l'École Pratique des Hautes Études, dans l'enceinte de la Sorbonne, ou le foyer accueillant aux hellénistes de la section grecque de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. Mais il existe maintenant

des instruments de travail remarquables, il existe toujours de par le monde de la philologie des chercheurs prêts à aider des confrères moins expérimentés, et suffisamment d'éditions critiques de bonne qualité pour fournir des modèles à méditer et à imiter. Beaucoup d'éditions critiques actuelles sont vieilles et demandent des remplaçantes: il ne manque pas de chantiers à ouvrir. L'auteur d'une édition critique soignée se gagne, souvent sans le savoir, la gratitude de nombreux chercheurs de tous pays qu'il a aidés dans leur travail. A la tranquille satisfaction de l'artisan au terme de la tâche bien remplie s'ajoute le plaisir du service rendu à la communauté des philologues.

यायप्रवचने च । सत्यं च स्वाध्यायप्र
वचने च । दमश्च स्वाध्यायप्रवचने
वचने च । अग्रयश्च स्वाध्यायप्रवचने
वचने च । अतिथयश्च स्वाध्यायप्रवच
वचने च । प्रजा च स्वाध्यायप्रव
वचने च । प्रजातिश्च स्वाध्यायप्रवचने

सत्यवचा रथीतरः । तप इति तपोनि
वने एवेति नाको मौद्गल्यः । तद्धि त

ENSAIO BIBLIOGRÁFICO

VARIAÇÃO LINGÜÍSTICA NA ÍNDIA ANTIGA: UMA QUESTÃO SEM FIM

CARLOS ALBERTO DA FONSECA

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

RESUMO

Estudiosos da linguagem na Índia antiga, em trabalhos relativos aos mais variados domínios – fonética, fonologia, morfologia, sintaxe, semântica, estilística etc. –, sempre se referiram à variação lingüística: desse modo, seria óbvio entender porque nunca estabeleceram qualquer norma lingüística que excluísse todas as outras como erradas e porque sempre elaboraram gramáticas da fala. Essa não é, entretanto, a visão que se pode depreender do trabalho dos sanscritistas – que, de obra a obra, de década a década, insistem em recomeçar, com a lingüística indiana antiga, um diálogo sempre truncado. Este ensaio, relendo a Grammaire sanskrite de Louis Renou, estabelece um balanço e um contraponto de textos significativos para o assunto.

Palavras-chave: *Sânscrito; Lingüística sânscrita; Lingüística indiana; Variação lingüística; Variação lingüística na Índia antiga.*

*D*entre as muitas assim chamadas gramáticas “do Sânscrito” ou “da língua sânscrita” – ou ainda “sânscritas” –, desde a enxutiíssima e portátil Grammaire du Sanskrit, de Jean Varenne, até a moderninha e mais abrangente Sanskrit: an introduction to the classical language, de Michael Coulson, sem dúvida alguma a Grammaire sanscrite de Louis Renou ocupa um lugar privilegiado. Entretanto, em função de uma hesitação continuada com relação ao desenho e à aceitação de uma, digamos, “ontologia do ser Sânscrito”, pode-se dizer que esse privilégio se deu por uma razão de certo modo equivocada.

A Grammaire sanscrite de Louis Renou sempre foi colocada no mesmo corredor, na mesma estante, na mesma prateleira, de todas as outras gramáticas de Sânscrito elaboradas em quaisquer latitudes e longitudes desde o século XVIII. Ou seja: sempre foram todas elas concebidas como “gramáticas prescritivas da língua que se falava na Índia antiga”. Entretanto, basta dar uma olhada nos paradigmas da declinação dos temas nominais consonânticos [por exemplo, como o do masculino rājan “rei” e o do neutro nāman

“nome”] para começar a perceber que, dadas as formas *rājñi* e *rājani* para o mesmo locativo singular masculino, as formas *nāmni* e *nāmani* para o mesmo locativo singular neutro e as formas *nāman* e *nāma* para o mesmo vocativo singular do mesmo neutro, alguma coisa começa a ficar estranha: que “língua” dita “perfeita” é essa que, não tendo jamais sofrido qualquer modificação, como se diz, por cuja correção e eternização morfológica os falantes zelavam – como é que essa “língua” pôde ter chegado a apresentar formas duplas para uma mesma função? O que determinou o uso de uma ou de outra forma?

Se continuarmos a folhear as gramáticas, vamos verificar que a duplicidade de formas se repete não só em muitos outros paradigmas de declinação nominal, mas também nos modos de “arredondamento sonoro da frase”, o chamado *saṁdhi* “*sāndi*”, do mesmo modo como também em Português, por exemplo, no sintagma /os olhos azuis/ realizado por falantes do Português do Brasil de diferentes regiões.

E, então, abrindo a segunda edição da *Grammaire sanscrite* de Louis Renou, de 1975, então revista, corrigida e aumentada, tomos I e II reunidos num só volume, detemo-nos no primeiro parágrafo de seu “*Avant-propos*”. Afirma ali seu autor (p. i):

Pretendeu-se apresentar aqui ao público francês uma exposição relativamente detalhada da gramática sânscrita clássica: exposição sustentada por um lado pela teoria dos gramáticos hindus [sic] da escola de *Pāṇini*, de outro pelas informações sobre os fatos de língua apresentadas pelos dicionários, pelos manuais, pelos trabalhos de detalhe.¹

Chama a atenção aí uma certa insistência no detalhe: tanto no método de exposição praticado pelo sanscritista francês quanto nos fatos lingüísticos apresentados. E, observe-se definitivamente, fatos lingüísticos do Sânscrito clássico segundo a ótica da escola *pāṇiniana*. Bem, mas o que Renou entende/delimita como “clássico”? Leiamos seus segundo e terceiro parágrafos (p. i):

A palavra “clássico” é entendida aqui no seu sentido amplo, quer dizer, inclui as *Upaniṣad* e os *Sūtra*. Não que o aparecimento das *Upaniṣad* e dos *Sūtra* marque a bem dizer uma época lingüística, mas incorporar esses textos fornece a vantagem de extrair da literatura védica aquilo que permaneceu no fundo comum da língua, sem que se tenha de levar em consideração as sobrevivências de um estado anterior./Do lado budista, ficou-se na fronteira do Sânscrito com o assinalar os fatos de língua mista representados pelo *mahāvastu* e pelo *Lalitavistara*.²

¹ “On a voulu présenter ici ao public français un exposé relativement détaillé de la grammaire sanscrite classique: exposé soutenu d'un côté par la théorie des grammairiens hindous de l'école de Pāṇini, de l'autre par les renseignements sur les faits de langue que contiennent les dictionnaires, les manuels, les travaux de détail”.

² “Le mot ‘classique’ s’entend ici au sens large, c’est-à-dire Upaniṣad et Sūtra inclus. Non que l’apparition des Upaniṣad et des Sūtra marque à proprement parler une époque linguistique, mais en incorporant ces textes on a l’avantage de tirer de la littérature védique ce qui est demeuré dans le fonds commun de la langue, sans avoir à tenir compte des

Quer dizer: o Sânscrito de Renou, por ele adjetivado de “clássico”, inclui:

- a) a língua dos textos védicos naquilo que dela ficou na língua dos textos posteriores [esclarece depois (p. v) que “védico” se refere ao estado de língua do Veda e dos Brāhmaṇa];³*
- b) a língua clássica no sentido estrito [recorre principalmente à prosa (teatro, romance, conto e fábula) do chamado período clássico];*
- c) um certo “sânscrito budista misto/híbrido”;*
- d) o épico;*
- e) a língua dos Sūtra e das Upaniṣad; e*
- f) as informações fornecidas pelos gramáticos [notadamente o já referido Pāṇini (séc. V a.C.), mas também o Mahābhāṣya de Patañjali (séc. II a.C.), a Candravṛtti (séc. V-VI ou VII d.C., de um certo não-pāṇiniano chamado Candragomin), a Durgharavṛtti (séc. XII d.C.) e a Siddhāntakaumudi (séc. XVIII d.C.)].*

Em outras palavras: em termos de tempo, seu Sânscrito vai desde o mais antigo dos poemas do Ṛgveda (digamos, século XV a.C.) até aproximadamente o século XVIII d.C.; em termos de espaço, desde o vale do Indo até Ṣrī Laṅkā e além, no ritmo da expansão dos Gupta no período clássico. Quer dizer: quase toda a história da Índia, para fora de todo o subcontinente indiano.

Poder-se-ia pensar, então, que se tem em mãos uma “grammaire historique du sanscrit”, impressão que Renou elimina no seu terceiro parágrafo (p. i):

Não pode se tratar, aliás, de uma gramática histórica – como o deixam ver os próprios limites em que este trabalho se mantém; – mas, se se quiser, de uma gramática descritiva que comporta, onde parece possível, material de história. A interpretação só é admitida na medida em que ela não necessita de recurso à pré-história, nem mesmo ao védico.⁴

Em outras palavras, e em definitivo: mesmo que Louis Renou não queira, sua volumosa e criteriosa Grammaire sanscrite é, nas suas entrelinhas, nas linhas cronológicas que seu leitor vai sendo autorizado a perspectivar, na latência dos fatos dispostos em seqüência, uma gramática histórica, construída com a descrição de elementos fonético-fonológicos, morfológicos, sintáticos e mesmo semânticos de várias formas/normas de Sânscrito vigentes em textos das mais diversas intenções elaborados ao longo de cerca de

survivances d'un état antérieur./Du côté bouddhique, on a été à la frontière du sanscrit en signalant les faits de langue mixte représentés par le Mahāvastu et le Lalitavistara”.

³ “le terme véd(ique) note l'état de langue du Veda e des Brāhmaṇa”.

⁴ “Il ne peut s'agir, d'ailleurs, d'une grammaire historique – comme le laissent voir les limites mêmes où ce travail se maintient; – mais, si l'on veut, d'une grammaire descriptive qui comporte, là où la chose apparaît possible, des matériaux d'histoire. L'interprétation n'y est admise que dans la mesure où elle ne nécessite recours ni à la préhistoire, ni même au védique”.

32 séculos em domínios geográficos indianos os mais variados. Até mesmo sua dicção é simplesmente constatativa, nunca prescritiva – o que o diferencia indelevelmente dos outros autores de “gramáticas do Sânscrito”. Além disso, mesmo que Louis Renou não queira, sua Grammaire sanscrite é uma gramática comparativa, a despeito de afirmar nos Addenda anexados ao final do volume que dela foram excluídos os “dados comparativos”. (p. 571)⁵

Entretanto, assim aclarada uma realização textual que trai um objetivo, dois termos-chave ficam sem definição explícita, e ela não será encontrada em nenhum outro texto elaborado por ele. Quais sejam: o que Renou entende por “gramática” e qual seu conceito operacional de “língua”. Porque, com o rigor terminológico de um outro estudioso e professor de Sânscrito – Ferdinand de Saussure –, a Grammaire sanscrite de Louis Renou é uma “gramática histórico-descritiva da fala sânscrita”, ou melhor, das “falas sânscritas”, tal como recuperadas em seus usos. Mas uma pista que pode comprovar essa afirmação pode ser percebida no próprio título da obra: diferentemente de tantas outras “gramáticas da língua sânscrita” elaboradas por ocidentais e mesmo por indianos modernos e contemporâneos, a sua se denomina simplesmente “gramática sânscrita”.

Nesse sentido, a Grammaire sanscrite de Louis Renou segue o propósito com que foi elaborada toda, absolutamente toda, especulação lingüístico-gramatical indiana antiga: além de discutir questões de lingüística geral, de filosofia da linguagem e de estética, fornece a análise fono-morfo-sintática das construções em uso e sua perspectivação no tempo e no espaço – objetivo de que se desincumbiram todos os textos dos gêneros prātiçākhyā (na fonética e na fonologia), vyākaraṇa⁶ (na morfossintaxe) e nirukta (na semântica).

Em outras palavras: embora não se configure num item claramente exposto do projeto intelectual do influente estudioso da língua, da literatura e da cultura indianas, o historicismo e o comparatismo nunca foram a pedra-de-toque consciente de sua obra – fato que, todavia, mas por isso mesmo, cumula seus escritos de muitos entretantos e de muitas condescendências. E também os de todos aqueles que direta ou indiretamente o tiveram como mestre.

⁵ “Dans les limites que cet ouvrage s’est fixées (c’est-à-dire, en excluant en principe les faits védiques et les données comparatives)”. Não deixa de ser interessante incluir aqui uma afirmação do mesmo estudioso sobre a linguagem do Rgveda: “Le RV abonde en formations morphologiques instables”, feita a propósito da ocorrência da forma vṛdhē no poema 1.34 daquela obra; cf. “Notes sur le Rgveda. Hymnes aux Açvin”, p. 4. O adjetivo utilizado pelo autor não é jamais explicado ao longo de todas as suas análises sobre a variação morfológica e semântica encontrada nas formas védicas em questão. Veja-se, idem, p. 44, seu comentário sobre a forma bhūmā, em 6.62: “Loc[atiff].? Cf. les difficultés à ce sujet chez Old[enberg]. On admettra plutôt un Instr[umental] du type drāghmā raçmā (comme aussi probablement]. 9.97.23), bien que l’Instr. de l’homonyme bhūman soit bhūnā, conforme à mahinā. On évoquera aussi la possibilité d’un Nomin[atiff]. bhūmā près du Voc[atiff]. rodasī, comme on a dyāvārthivī... rodasī 10.93.1; cf. déjà Old[enberg]”.

⁶ Esclareça-se: “análise essencialmente lingüística”: o termo nunca serviu para nomear qualquer outro tipo de análise efetuada em qualquer outro domínio.

Sempre se leu a *Grammaire sanscrite de Louis Renou*, mas também toda a obra dos vaiyākaraṇa indianos (“gramáticos”, isto é: fonólogos, foneticistas, morfo-sintaticistas e semanticistas), como uma “gramática prescritiva” – o que sempre entulhou o conhecimento do Sânscrito com montanhas de dimensões himalaianas de “exceções” – como se desvios fossem de uma única forma/norma padrão que os próprios sanscritistas indianos não propuseram nunca.

Alguns exemplos:

- a) os prāṭiçākhyā – tanto examinados em si mesmos quanto perspectivados uns em relação aos outros – são generosos no fornecimento de esclarecimentos e informações sobre realizações diferenciadas de um fonema que compõe a estrutura sonora de uma palavra que ocorra num texto védico ou bramânico básico de uma determinada escola de interpretação a que essa tradição explicativa se filiava. Tendo-se em vista o fato de que tais escolas de interpretação se desenvolveram em lugares diferenciados do subcontinente indiano e considerando-se que esses textos básicos foram elaborados por falantes que habitavam esses lugares, forçoso é reconhecer que, tanto examinados em si mesmos quanto perspectivados uns em relação aos outros, os prāṭiçākhyā ensinam, sim, a cada momento, um retrato da variação lingüística existente na Índia antiga no que diz respeito ao Sânscrito nos planos fonético e fonológico com a explicitação de arquifonemas, alofones e algumas outras noções muito familiares à nossa Lingüística moderna;⁷
- b) tanto os vyākaraṇa “análise (lingüística)” quanto os bhāṣya “comentário (lingüístico)” caminham na mesma direção, agora voltados para as especificidades da morfologia e, no que depender dela, da morfosintaxe. Pāṇini, por exemplo, em sua Aṣṭādhyāyī, tem no foco de sua observação uma certa saṁskṛta-bhāṣā, a fala dita culta comum/cotidiana (laukika, palavra derivada de loka “pessoa; vida diária”) da sua região, o noroeste da Índia, ali perto do Himālaya, na altura da Cachemira – mas a todo momento refere tanto construtos morfológicos em uso no leste e no norte da Índia de sua época quanto formas registradas por gramáticos anteriores a ele,⁸ sem deixar de fornecer equivalências conhecidas dos “textos védicos recitados” (chandas) nas cerimônias religiosas [formas que o mesmo Renou, em outro lugar, um artigo de 1941, p. 249, chama de “franjas de arcaísmos ou ‘diversidades’, que por uma ou outra razão marcam

⁷ Cf. explicitação em “O conceito de variação lingüística nas teorias da linguagem na Índia antiga”, de Carlos Alberto da Fonseca. *Classica*, Suplemento 2, 1993, p. 101-107.

⁸ Cf. “Indicadores de variação lingüística na gramática sânscrita de Pāṇini”, de Carlos Alberto da Fonseca. *Estudos Lingüísticos*, XXII(2), 1993, p. 765-772.

a margem de um sistema”).⁹ E note-se, ainda, que esses “textos védicos recitados” não eram “matéria poética morta” na época de Pāṇini, mas textos absolutamente vivos e vivazes, perfeitamente compreendidos por todo aquele que falava e/ou entendia Sânscrito. Assim, Pāṇini está a todo momento fazendo, ao seu modo particular, uma gramática descritivo-sincrônico-diacrônico-histórico-comparativa enquanto anota ocorrências como a tonematização diferenciada do vocativo quando usado por um brâmane para chamar um xudra ou vice-versa, as duas formas em uso do dativo singular das palavras femininas em -i e -u breves e longos, etc. etc. etc. Quer dizer: reconhece, no próprio processo de enunciação de suas frases, que, dentro de uma mesma norma, a chamada norma culta, chamada por nós de sânscrita, no singular, existem muitas outras: históricas, regionais, contextuais, situacionais, etc. Isto é, cabem aí termos como monolingüismo, diglossia, diastratismo, diatopismo e muito do arsenal da nossa recente Sociolingüística. Pāṇini, entretanto, não teoriza a partir dos fatos que apresenta: disso se incumbirão seus chamados “comentaristas”, dentre os quais os mais antigos foram Kātyāyana e Patañjali que, além de começarem a teorizar sobre questões de lingüística geral, continuaram a fornecer diferenças no Sânscrito tendo em vista o Sânscrito de suas respectivas regiões, numa estratégia do reconhecimento do “diferente” como “outra possibilidade”, não como “erro” ou “exceção”, que chegou até o Siddhāntakaumudī no já próximo de nós século XVIII;

- c) quanto aos nirukta “explicatio (semântica)”, dos quais o mais antigo conhecido e mais estudado é o de Yāska, contemporâneo (mas não conterrâneo) de Pāṇini, tratam eles das complicadas relações entre os nomes das coisas (nāman; ou o componente sonoro do signo) e as imagens mentais (artha) dessas coisas, recorrendo a todas as possibilidades morfológicas ou analógicas para uma tentativa de apreensão do significado das palavras que fazem parte do repertório do Sânscrito. Ou melhor, dos Sânscritos, uma vez que também aponta diferenças, agora semânticas, dentro de uma mesma forma/norma lingüística para nós singular. E, como esclarece esse autor, as palavras do chandas, do “védico” “arcaico” “significavam” a mesma coisa que na linguagem falada cotidianamente. Também aí cabem apropriadamente as formulações da nossa Semântica – com as questões relativas à sinonímia, à homonímia, à polissemia, etc., com insinuações de uma “semântica do sentido”, ou melhor, uma semântica que faz pensar que a palavra megha, por exemplo, além de suportar o significado “nu-

⁹ “a fringe of archaisms or ‘diversities’, which for some reason or other mark the margin of a system”, cf. “The valid forms in bhāṣā (in the works of Sanskrit Grammarians)”.

vem”, apresenta o sentido de “aquela conformação que flutua no espaço e que verte água”, e que o desvendamento da morfologia da palavra não leva apenas ao seu significado, mas também ao processo/corredor intelectual/ideológico (é uma prática cultural) da referencialização exercida pelo nome. Que, em outros termos, o significado e o sentido da palavra não podem ser apreendidos apenas pela lingüística da língua – são a dimensão do signo mais pessoal/individual, porque dependem sempre da experiência do sujeito com relação à coisa nomeada: uma rosa é uma rosa (como significante e como referente), mas o sentido da rosa é pessoal (por mais socializado/limitado que seja pela convenção) e intransferível e muda até mesmo ao longo da vida do falante.¹⁰

Outras questões ficam claras: um fonólogo-foneticista indiano antigo não analisa morfologia, um morfossintaticista não estuda fonética/fonologia (Pāṇini dá os sons do Sânscrito por sabidos) nem avança para as questões sintáticas que ultrapassem o dado morfológico, um “semanticista” restringe sua especulação ao artha (referente) do signo. Sempre preocupados, todos, no entanto, com o uso, com o registro e alguma reflexão sobre o uso diferenciado dos elementos lingüísticos. Sempre preocupados, portanto, com os textos produzidos pelos falantes, nunca com o “sistema”. Nesse sentido, não é de estranhar, nem nada impediu que isso fosse feito, que, entre muitos outros, o mais conhecido dos romancistas indianos clássicos de expressão sânscrita, Daṇḍin, também fosse autor de um tratado de figuras de linguagem (o Kāvyaḍarṣa, “O espelho da poesia”); que Kālidāsa, dramaturgo e poeta clássico, fosse autor de um tratado de métrica (o Ṣrutabodha, “a compreensão do que é ouvido”), no qual cada estrofe, encarregada de explicar um metro, foi elaborada complicadamente no metro que ela explica; que Bhartṛhari, poeta, fosse autor de um tratado dito de “filosofia da linguagem”, o Vākya-padīya “Sobre a palavra na frase”, no qual desenvolve uma teoria da enunciação elogiada até por Julia Kristeva; que, na contracorrente, um gramático como Nāgojībhaṭṭa tenha elaborado um tratado sobre o dhvani, a “sugestão”, um dos componentes da linguagem poética; que, como uma espécie de culminação do envolvimento do falante com a produção textual, tenha existido alguém como Kṣemendra, século XI d.C., um polígrafo da Cachemira, autor de um tratado de crítica literária (Aucityavicāra “Conjectura sobre a adequação”) e de uma crônica sobre a vida cotidiana dos poetas (Kavikaṅṭhābharāṇa “A voz do poeta como enfeite”); que, para finalizar, tenha existido no século XII d.C. alguém como Hemacandra, um jinista, um dissidente, por assim dizer, do Bramanismo, pertencente a uma escola não-pāṇiniana de estudos lingüísticos, que elaborou, além de gramáticas do Sânscrito e dos Prácritos, também léxicos dessas formas/normas e um tratado de métrica e um outro de estética literária.

¹⁰ Cf. “Bases teóricas do Nirukta de Yāska”, de Carlos Alberto da Fonseca. Estudos Lingüísticos, XXVI, 1997, p. 282-287.

Quer dizer: não só a especulação gramático-lingüística indiana antiga sobre o Sânscrito foi sempre feita com base nos usos, mas também toda a reflexão poético-estética extraiu seu material básico dos textos. Não há nenhum “deve” nessa exposição teórica, quando muito um “oxalá seja assim” – o que continua preservando a imensa liberdade lingüística do falante ou as múltiplas possibilidades estéticas embutidas nos procedimentos gramático-lingüísticos. Quando muito, fala-se, desde Patañjali, em uso “adequado” (siddha, sādhu) e “não-adequado” (asiddha, asādhu), o que tem a ver com contexto e situação, e não com os conceitos estritos e cerceadores de “certo” e “errado”...

Nesse sentido, ou mesmo porque a Grammaire sanscrite de Louis Renou não foi pensada nesse exato sentido, o capítulo IV dessa obra, por exemplo, com 41 detalhadíssimas páginas (cf. p. 82-122, §§ 74-96), dedicado à “Composition nominale”, misture questões de gramática e de estilística, de “sistema” e de “fala”, aproxime textos quase referenciais como as Upaniṣad e textos experimentais como a poesia figurativa – além do estabelecimento de um “procedimento/tipo normal”,¹¹ de compostos “possessivos aberrantes”¹² (mas aí se trata de usos anotados por Candragomin, aquele não-pāṇiniano), de “textos que se subtraem à gramática”,¹³ de um “procedimento de tematização em a – fora das prescrições da gramática”,¹⁴ de “compostos anormais”,¹⁵ de “certos falsos compostos”¹⁶ claramente descritos pelos indianos. Além disso, ao tratar do agenciamento das palavras na frase,¹⁷ ao referir particularmente o emprego dos compostos nominais, não inclui entre os “usos determinados pela estilística” o fato de Kauṭilya, autor do Arthaśāstra “Tratado de Economia”, do século II a.C., enfileirar uma enumeração de substantivos num composto, mas colocar a de adjetivos em aposição;¹⁸ ou então afirmar canhestremente que “os compostos exprimem freqüentemente relações que equivalem a frases conjuncionais”, exemplificando com parte de um verso do Raghuvariṇḍa (8.25), poema de Kālidāsa, no qual um composto, que ali cumpre a função de um adjetivo, e como tal era sentido pelos ouvintes do poema, se transforma numa oração temporal.¹⁹ Vale notar que esta última afirmação de Louis Renou, aliás, está presente em muitas gramáticas de Sânscrito, como em A Sanskrit Grammar for Students, de Arthur A. Macdonell, na qual se lê (p. 168) que os compostos nominais “ocupam o lugar dos modos analíticos de expressão

¹¹ “procédé [type] normal”, p. 8, 103, 107, 118.

¹² “possessifs aberrants”, p. 83; “certains composés sont aberrants”, p. 121.

¹³ “textes soustraits à la grammaire”, p. 100.

¹⁴ “procédé de thématization par a-, hors des prescriptions de la grammaire”, p. 102.

¹⁵ “composés anormaux”, p. 104, 121 (§ 96).

¹⁶ “certains faux composés”, p. 121.

¹⁷ Cf. cap. XI, “La phrase”, p. 497-542; sobre os compostos, cf. §§ 371-374, p. 502-507.

¹⁸ “chez Kauf, les énumérations de substantifs figurent en composition, celles d’adjectifs en apposition 6.1.1 ss”, p. 503.

¹⁹ /ṣrutadehavisarjanah (pituh)/ – lit. “o que tem ouvido sobre o abandono do cadáver (do pai)” – (menos lit.: “aquele que ouviu que o pai abandonou o cadáver dele”), traduzida por Renou como “quando ouviu que seu pai havia deixado seus despojos mortais”, p. 505.

que prevalecem nas outras línguas cognatas".²⁰ No provável quadro mais verossímil da realidade dos usos lingüísticos do Sânscrito, nenhuma regra obrigava ao uso dos compostos nominais nas dimensões e tipologia quase diabólicas com que comparecem nos textos: as estruturas lingüístico-gramaticais chamadas samāsa "composto nominal" existem como possibilidades de expressão que o literato empregava se quisesse, se precisasse, se coubessem no conjunto dos efeitos de sentido que queria criar. Literato, sim, porque as fontes que temos para verificar o uso que foi feito das estruturas lingüísticas da norma lingüística chamada culta na Índia são, todas elas, fontes literárias.²¹

Voltando à Grammaire sanscrite de Louis Renou, ali comparecem a todo momento formas lingüísticas caracterizadas em toda a bibliografia do volume como "védicas", "épicas", "bramânicas", "clássicas", "jinistas", "budistas", "pāṇinianas", "não-pāṇinianas", etc. Mas qual, então, o estatuto ontológico do "ser Sânscrito"? Para Louis Renou as formas por ele fornecidas são "fatos de língua" – faits de langue. Para Macdonell, apenas para um contraponto (p. 1), é Sânscrito aquela "última fase da language literária da Índia antiga" que, "por acidentes de palavras, se tornou diferente do dialeto dos Vedas por um processo, não de crescimento, mas de decadência".²² Sem esquecer todos aqueles que afirmam que a palavra saṁskṛta quer dizer "perfeito"; e que Kālidāsa afine seus versos com um instrumento ao mesmo tempo perfeito e... decadente...

Volta-se à questão do que Louis Renou entende por langue. No seu L'Inde classique, falando sobre as línguas indianas contemporâneas, afirma ele (p. 116-117) que elas "possuem, em geral, dois vocabulários pelo menos, dois 'registros', dois estilos, vulgar um, erudito o outro".²³ Antes dele, em 1904, Victor Henry havia lançado, em seu Précis de grammaire pâlie, uma forma lingüística popular, uma gota de luz num deserto anterior, mas não foi considerado com todo o empenho que merecia: para ele (p. 2), "o pâli é uma língua pracrítica; desse modo, ele descende, não do próprio sânscrito, mas de um idioma anterior ao qual se poderia denominar 'indiano comum', ancestral desconhecido, mas todavia facilmente restituível, do sânscrito e de todos os prácritos".²⁴ Meio século depois, longe de Paris, na própria Índia, em 1958, R. N. Dandekar também percebeu que a realidade lingüística indiana antiga havia de ser diferente daquela que o sanscritismo propugnava – mas que os textos indianos não escondiam: para ele, com clareza

²⁰ "Not only are long and complex compounds here in constant use, but they also take the place of the analytical modes of expression which prevail in the other cognate tongues".

²¹ Cf. "O composto nominal sânscrito: da gramática à poesia", de Carlos Alberto da Fonseca. Estudos Lingüísticos, XIX, 1990, p. 186-193.

²² "that later phase of the literary language of ancient India", "in accordance it has become different from the dialect of the Vedas by a process, not of growth, but of decay".

²³ "les langues d'aujourd'hui possèdent donc, en général, deux vocabulaires au moins, deux 'registres', deux styles, l'un vulgaire, l'autre savant; le bengali comporte une calit bhāṣā 'langue usuelle' et une sādhu bhāṣā 'langue noble'".

²⁴ "le pâli est une langue pracrétique. A ce titre, il descend, non pas du sanscrit même, mais d'un idiome antérieur qu'on pourrait dénommer l'indien commun, ancêtre inconnu, et toutefois aisément restituable, du sanscrit et de tous les prácrits".

*fundamental, “acredita-se geralmente que os Prácritos derivaram do Sânscrito. Todavia, talvez fosse mais correto afirmar que os Prácritos existiam mesmo quando o Sânscrito estava sendo desenvolvido pelos intelectuais como uma linguagem literária. Diferentemente do Sânscrito, que significa linguagem ‘polida’ ou ‘refinada’, os Prácritos eram dialetos ‘naturais’ ou ‘comuns’ usados pelas massas de diferentes tribos e em diferentes regiões. Não é improvável, de fato, que a linguagem então falada na vida cotidiana pelas classes que usavam o Sânscrito em seus propósitos literários era mais afim dos Prácritos do que do Sânscrito. Além disso, é certo que o Sânscrito e os Prácritos se influenciavam uns aos outros no curso de seus respectivos desenvolvimentos”.*²⁵

*Insinua-se aqui a já antiga dicotomia estabelecida por Saussure, mas colocar os Sânscritos e os Prácritos – ambos no plural – no lado da parole não deveria mais assustar ninguém, nem estabelecer como langue que enfeixa todas essas formas uma hipotética *língua indiana (o “indien commun” de Victor Henry). Apenas lembrando em passant alguns desenvolvimentos teóricos da Lingüística geral e da Sociolingüística, já por demais difundidos:*²⁶

- a) *para Saussure (Curso de lingüística geral, p. 16-17), a langue é, “ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”; tem caráter sistêmico, é “um todo por si” e seus elementos constituintes estão em relação uns com os outros; todavia, dado que a linguagem é “multiforme e heteróclita” e que, estando “a cavaleiro de diferentes domínios”, seja “ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica” e pertença “além disso ao domínio individual e ao domínio social”, a langue – enquanto sistema abstrato e hegemônico de possibilidades lingüísticas criado e utilizado por um grupo social para o exercício de sua faculdade de linguagem – só pode ser viabilizada em paroles de caráter individual marcadas pelos aspectos de concreção e liberdade que perpassam a realização ativa do que é, socialmente, passivo;*
- b) *como disse Charles Bally (El lenguaje y la vida, p. 124), a dicotomia langue/parole expressa a oposição entre um “acervo lingüístico social” (produto da coletividade, um sistema organizado pelo falante através das faculdades “receptivas”*

²⁵ Post-Vedic literature, p. 251: “It is generally believed that the Prakrit languages are derived from Sanskrit. It would, however, be perhaps more correct to assume that the Prakrits had existed even when Sanskrit was being developed by the higher intellectual classes as a literary language to be used mainly for religious and learned purposes. As against Sanskrit, which means a ‘refined’ or ‘polished’ language, the Prakrits were, as the name itself indicates, ‘natural’ or ‘common’ dialects used by the masses among different tribes and in different regions. It is, indeed, not improbable that the language actually spoken in workaday life by the classes who used Sanskrit for literary purposes was more akin to the Prakrits than to Sanskrit. Besides, it is certain that Sanskrit and the Prakrits had been influencing each other in the course of their respective developments”.

²⁶ Os excursos de a a k foram extraídos de FONSECA, Carlos Alberto da. Teias sobre o Sânscrito. Um estudo da consciência lingüística na Índia antiga, cap. 9, p. 217-238.

- do espírito, principalmente a memória) e uma “atividade lingüística individual” (o lugar da expressão pessoal dos sentimentos);
- c) para Walter von Wartburg (Problemas e métodos da lingüística, p. 4-7), a *langue*, por ter um “caráter de fato social”, é “supra-individual”, é a “soma de todas as associações verbais armazenadas em cada indivíduo”, “um sistema de expressão total e acabado que tem uma existência virtual na totalidade dos indivíduos”, “um érgon, uma obra, um bem espiritual de alcance universal, dentro do qual todos os membros de uma comunidade lingüística vivem” e “representa a imensa herança que um povo confia ao indivíduo e nele deposita”. A *parole*, por outro lado, é uma *enérgeia*, o “uso momentâneo e especial que o indivíduo faz da *langue*”, um “ato de vontade individual”, a “utilização dos meios lingüísticos necessários à comunicação dos pensamentos”.²⁷ Assim, a *langue* é sempre um produto resultante das *paroles* e seu instrumento; nada do que existe nas *paroles* está ausente da *langue*. Há, conseqüentemente, uma relação necessária entre *langue* e *parole*: o indivíduo não pode realizar nenhuma atividade lingüística sem possuir a *langue*; por outro lado, todas as transformações da *langue* são feitas por intermédio da *parole*: “nada existe na *langue* que não tenha estado antes na *parole*”;
- d) Essa relação de interdependência entre esses conceitos está firmemente estabelecida na comunidade lingüística; Eugenio Coseriu (Teoría del lenguaje y lingüística general, p. 97-98) a esclarece, sem a desfazer, com a apresentação de sua tricotomia sistema (= língua), norma e fala. Para ele, “o sistema é um conjunto de oposições funcionais; a norma é a realização ‘coletiva’ do sistema, que contém o próprio sistema e, ademais, os elementos funcionalmente ‘não-pertinentes’, mas normais no falar de uma comunidade; o falar (ou, se se quer, a fala) é a realização individual-concreta da norma, que contém a própria norma e, ademais, a originalidade expressiva dos falantes”. “O sistema oferece aos indivíduos os meios para sua expressão inédita, porém, ao mesmo tempo, compreensível para os que utilizam o mesmo sistema – é, então, um conjunto de possibilidades e de impossibilidades. A norma, por sua vez, é um conjunto de obrigatoriedades, de injunções culturais e sociais que varia em função do grupo social. A fala, a criação lingüística individual, é a ruptura da norma, efetuada através das possibilidades que o sistema oferece; é a realidade mais concreta da linguagem”. Assim, ainda segundo Coseriu, “língua e fala não podem ser realidades autônomas e nitidamente separáveis, dado que, por um lado, a fala é a realização da língua e, por outro, a língua é a condição da fala, constitui-se sobre a

²⁷ Foram restituídas as formas originais dos termos *langue* e *parole*, traduzidos por “língua” e “palavra”.

- base da fala e se manifesta concretamente na fala” (p. 41 e 35);*
- e) *além disso, dada a liberdade, regida socialmente, buscada pelo falante em sua atividade lingüística, a fala assume realidades diferenciadas de concretização da língua – e estas realidades têm sido rotuladas segundo pontos de vista e critérios diferenciados adotados pela Sociolingüística;*
- f) *considerando que “as línguas não são completamente uniformes, homogêneas ou monolíticas em sua estrutura” e que as diferenças encontradas nos hábitos de fala de uma comunidade não são “variantes livres”, mas estão correlacionadas a diferenças sociais sistemáticas, William Bright (As dimensões da sociolingüística, p. 17-23, passim) postula que essa diversidade é sempre “condicionada por fatores (dimensões) que não são mutuamente exclusivos. Entre esses fatores estão as identidades sociais do emissor (as diferenças de fala relacionam-se com a estratificação social) e do receptor (o emissor se vale de vocabulários especiais na dependência do seu receptor); ademais, estão entre eles as dimensões contextuais ou situacionais relativas a tensões entre a identidade dos indivíduos envolvidos e os ambientes formais ou informais em que se dá a comunicação; há que se considerar também a questão da sincronia e da diacronia, que comportam realizações concretas diferenciadas da língua; e, ainda, a questão da extensão da diversidade, que pode ser de caráter pluridialetoal, plurilingüe ou plurissocietal” – dentre os quais, para o caso da Índia antiga, avulta a extensão pluridialetoal, definida como “casos em que as variedades de uma só língua, condicionadas socialmente, são usadas dentro de uma única sociedade ou nação”;*
- g) *para Joshua Fishman (A sociologia da linguagem, p. 25-40, passim), como que complementando essas afirmações relativas a uma comunidade pluridialetoal, a utilização de um dialeto ou outro é uma questão de demonstração da competência comunicativa sociolingüística do falante em respeito ao uso apropriado da língua (ou variante lingüística) em função da sua própria identidade, da identidade do receptor e da situação em que ambos se encontram. A variedade lingüística, assim, numa comunidade monolingüe e pluridialetoal, se manifesta em função de “dialeto sociais diferentes”, de “dialeto profissionais diferentes” e de “dialeto regionais diferentes”;*
- h) *com relação a essas “diferenças”, John L. Fischer (“Influência na escolha de variantes lingüísticas”, p. 87-98, passim) afirma que as variantes que as determinam não são livres, não são determinadas por uma idéia desabrida do conceito de “liberdade lingüística”: elas são sempre “socialmente condicionadas”, são “variantes sócio-simbólicas” que representam fatos ligados ao status relativo dos falantes e suas atitudes interpessoais. Nesse sentido, algumas variantes assu-*

mem maior prestígio que outras em função de inefabilidades como “ vaidade humana”, “ imitação de padrões lingüísticos da elite social”, “ fuga dessa mesma elite”, “ conformismo lingüístico” etc. Todavia, aquilo que fundamenta o fator prestígio varia de acordo com os indivíduos e as sociedades. Uma variante usada por um certo indivíduo por uma questão de dignidade, numa determinada situação, é rejeitada por um outro por não querer se sentir cerimonioso. Da mesma forma, as sociedades têm uma escala característica de valores preferenciais. No uso das variantes formais, é possível que uma sociedade apresente tendências de, pelo menos em certas situações, dar preferência ao uso de elementos formais e uma outra, em situação análoga, prefira as formas informais;

- i) Roger T. Bell (Sociolinguistics: goals, approaches and problems, p. 32 e 65) afirma que a linguagem, para os sociolingüistas, não é um objeto monolítico e homogêneo, mas um sistema dinâmico heterogêneo, e estabelece um esquema de funcionamento dos níveis de abstração envolvidos na questão. Seu modelo sugere que as estruturas sociais, os papéis sociais representados pelo falante e os códigos lingüísticos de uso ocorrem ao mesmo tempo, inter-reagem tornando possível a mudança na sociedade, na interação social e na linguagem. No nível psicológico, o desejo de verbalização – que influencia a estrutura social e é por ela influenciado – cria significados (e é por eles modificado) apontados pelo papel social e pelo código de uso tornado concreto pelos atos de fala. Há influências horizontais e verticais, sempre recíprocas, entre esses seis elementos do modelo. Como resumo de seu detalhamento no nível sociopsicológico e de sua explanação do que seja a “ criatividade lingüística”, pode-se propor um modelo mais geral do que ocorre em todo ato de comunicação, em que língua e fala se mostram com todas as suas coerções e todas as suas liberdades. Em outras palavras, em todo ato de comunicação o amplo leque de canais e conteúdos de comunicação disponíveis aos usuários da língua e sua habilidade de escolher (com base num determinado conteúdo e em suas intenções) os meios apropriados para transmitir seus significados a partir de seu repertório de habilidades lingüísticas e sociais fica reduzido a um processamento instantâneo de todos os condicionamentos e todas as possibilidades que marcam a variante lingüística utilizada pelo falante numa determinada situação ou num determinado contexto;*
- j) com relação a uma categorização das variantes lingüísticas, elas podem estar em dois campos bastante amplos – os das variedades geográficas (diatópicas: dialetos regionais, falares locais) e sócio-culturais (diastráticas: idade, sexo,*

raça, profissão, posição social, grau de escolaridade, grau de formalidade/informalidade, grau de coloquialidade, etc.). Em situações diferenciadas, o uso variado que o falante faz da língua (a maneira pela qual processa a produção da mensagem) recebe os nomes de nível de fala, nível de linguagem ou registro. Essas variações surgem, num mesmo falante, provavelmente como consequência das diferenças que o sujeito percebe nas competências lingüística, social e psicofísica envolvidas no processo de comunicação – conservando-se a hipótese de um registro comum, “que atenderia à teoria do dialeto social comum”, que atua como um meio-termo entre os registros formal e informal e “teria uma aceitação ampla nas camadas de classe média, medianamente escolarizada, nos meios de comunicação e, também, no próprio organismo escolar”; (Dino Preti, Sociolingüística: os níveis de fala, p. 35)

k) *Franklin C. Southworth (Language and Mass Communication in India, p. 33) reconhece as variações regionais e sociais, mas isola dessas últimas (que levam à constatação de dialetos sociais cultos e populares) a variação funcional, que envolve especificamente “o uso de registros diferentes de uma língua (às vezes até mesmo de línguas diferentes) pelo mesmo indivíduo ou grupo de indivíduos para funções sociais diferentes”. Nessa variação funcional estariam incluídas as distinções modernas encontradas, por exemplo, em bengali e tâmil, entre o registro informal/coloquial e o registro bastante diferente da oratória formal – comparando essa distinção (p. 33) àquela que ocorreria na Índia antiga entre o Sânscrito (tanto a forma literária usada para composição de textos quanto a forma culta utilizada em debates e discussões públicas formais) e o Prácrito (usado para a rotina da vida cotidiana) – mas essa distinção pode ser mais bem clarificada: nada impedia que na Índia antiga, como possibilidade, existissem várias normas de Sânscrito, uma das quais aquela adjetivada de literária, e que o usuário do Sânscrito, porque nascia num espaço geográfico concreto, também se valesse de alguma norma do Prácrito em determinadas situações ou determinados contextos. Porque não é realista imaginar, por exemplo, que um poeta védico, por mais brâmane que fosse, por mais consciente e imbuído que fosse e estivesse das prerrogativas e dos privilégios de sua casta, ignorasse e não utilizasse em nenhum momento, com alguma intenção, o Prácrito falado por sua mãe e suas irmãs, o prácrito que ouviu e aprendeu a falar desde os primeiros balbucios e fonemas com as mulheres da casa, que não tinham acesso à educação formal durante a qual se aprendia a ouvir e a falar o Sânscrito; porque também não é realista imaginar, ainda como exemplo, que Kālidāsa e todos os dramaturgos desmintam com sua obra teatral o conhecimento dos Prá-*

critos de que essa mesma obra dá provas; porque também não é realista dar como mentirosas as inúmeras situações narrativas bem marcadas em que personagens mudam de registro lingüístico. Porque não se pode/deve ignorar toda a literatura técnica lingüística indiana antiga ou não que não se cansa de fornecer provas e argumentos de que a Índia antiga era monolingüe, lá sempre se falou uma certa “língua indiana” ou “indiano”, ou “indiano comum”, mas era profundamente diglössica, qualificou as normas lingüísticas em dois grandes feixes plurais – os Sânscritos e os Prácritos. A tendência à pluridialetoalidade – certamente amarrada de maneira sólida à diversidade grupal – terminou por conferir-lhe o caráter já amplamente reconhecido de “gigante sociolingüístico” ou de um “El Dorado para os lingüistas”. Só os sanscritistas, com pouquíssimas exceções, e nem sempre a todo momento, depois do vendaval que representaram os estudos da linguagem nos últimos dois séculos, ainda insistem numa visão amadora, não-rigorosa, que pelo menos não segue de perto as intenções epistemológicas dos estudiosos que estuda, de qualquer modo sem um projeto rigoroso de prospecção, mas utilizando uma terminologia e uma conceituação frouxas, produzindo trabalhos que devem ser lidos com cuidados suplementares, que só podem ser lidos de modo condescendente. Pedras no meio do caminho. Descaminhos.

Alguns exemplos. Em seu recente Poétique du théâtre indien, resultado de uma tese de doutorado ademais brilhante, rigorosa, criteriosa e absolutamente crítica, sobre o teatro indiano antigo tanto como texto quanto como espetáculo, Lyne Bansat-Boudon derrapa, no Sumário, ao se referir ao Sânscrito e ao Prácrito com categorizações absolutamente ultrapassadas. Referindo-se à característica “convenção estética dramática” da distribuição dessas formas/normas lingüísticas entre as personagens, para, também lingüisticamente, marcar as diferenças que, na realidade, existem entre as pessoas, afirma a autora (p. 11):

A segunda característica é a diversidade das *languages* faladas no palco. Ao passo que o Sânscrito, a *language* perfeita, é reservado para homens de alta posição, os vários Prácritos, sendo – etimologicamente falando – “naturais”, e, assim, de um grau menor de perfeição, são atribuídos tanto a personagens masculinas de baixa posição quanto a mulheres – sejam elas rainhas ou deusas.²⁸

Um pouco mais atrás, Rosane Rocher, estudando uma famosa tríade de “gramáticos”/lingüistas indianos – formada por Pāṇini, Kātyāyana e Patañjali –, opõe-se terminan-

²⁸ “The second feature is the diversity of the languages spoken on stage. While Sanskrit, the perfect language, is reserved for men of high rank, the various Prakrits, being – etymologically speaking – ‘natural’, and therefore of a lesser degree of perfection, are attributed to male characters of lower rank as well as to women – whether they be queens or goddesses”.

temente a um trabalho de K. Madhava Krishna Sarma, para quem “o objetivo de Patañjali não é defender Pāṇini, mas atualizar tanto a obra de Pāṇini quanto a de Kātyāyana” e para quem seria possível e provável detectar mudanças lingüísticas ocorridas no Sânscrito entre as épocas de Pāṇini (século V a.C.) e de Patañjali (século II a.C.). Para Rosane Rocher (The Hindu Grammars and Linguistic Changes, p. 268), tais mudanças nunca existiram, além do que

é um procedimento dos mais perigosos introduzir na gramática hindu [sic] antiga um conceito que é uma criação puramente ocidental e, ainda assim, uma criação ocidental de data muito recente. O aspecto ‘diacrônico’ do estudo da linguagem nasceu no século XIX; seria vão procurá-lo nos gramáticos antigos, sejam eles ocidentais ou indianos.²⁹

E Madeleine Biardeau, também uma sanscritista de resultados muito positivos e grandemente influente, se precavê, exageradamente, ao não submeter a terminologia filosófica e lingüística sânscrito-indianas a uma tradução mais ousada, limitando-se, apesar de alguns esforços, a repetir antigas perífrases e velhas imprecisões. Diz ela (Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le Brahmanisme classique, p. 20):

A dificuldade primeira da tarefa a ser empreendida diz respeito à própria natureza da linguagem de que dispomos: feita para exprimir conceitos ocidentais, serviria ela ao nosso interesse? A rigor, seria preciso responder com uma negativa e só restaria nos calarmos ou fazermos, de ponta a ponta, citações sânskritas sem as traduzir.³⁰

E o que dizer de Paul Kiparsky, autor de uma tese – Pāṇini as a variationist – em que descobre passo a passo, ou sutra a sutra, marcas muito fortes de um Pāṇini completamente diferente daquele que existia até então, um Pāṇini que não inventou língua nenhuma, um Pāṇini que não prescrevia nenhum uso particularizado de uma determinada norma lingüística, um Pāṇini “variacionista”? Pois Kiparsky foi resenhado por um indiano, Yajan Veer (A tale of three terms [vā, vibhāṣā and anyatarasyām]); cf. Dandekar & Navathe, p. 432-440), que, após afirmar repetidamente que “a hipótese do Sr. Kiparsky se baseia numa falsa evidência” (p. 433),³¹ que “o significado e a etimologia de vibhāṣā sugeridos pelo Sr. Kiparsky estão incorretos” (p. 434),³² que “a hipótese proposta pelo Sr. Ki-

²⁹ “It is a most dangerous procedure, to introduce into ancient Hindu grammar a concept which is a purely Western creation, and, even more so, a Western creation of a very recent date. The ‘diacronic’ aspect of the study of language was born in the 19th century; it would be vain to look for it in the ancient grammarians, be they Western or Indian”.

³⁰ “La difficulté première de la tâche à entreprendre tient à la nature même du langage dont on dispose: fait pour exprimer des concepts occidentaux, va-t-il pouvoir même servir? A la rigueur, il faudrait répondre par la négative et il ne resterait plus qu’à se taire ou à mettre bout à bout les citations sanskrites sans les traduire”.

³¹ “the hypothesis of Mr. Kiparsky stands on false evidence”.

³² “the meaning and etymology of vibhāṣā suggested by Mr. Kiparsky are misleading”.

parsky não tem fundamento” (p. 434),³³ que “a hipótese sugerida pelo Sr. P. Kiparsky não está baseada em fatos” (p. 437),³⁴ que “as explicações fornecidas pelo Sr. P. Kiparsky não estão corretas e não provam sua tese” (p. 440),³⁵ – conclui que “toda a hipótese do Sr. P. Kiparsky é completamente infundada, inverídica e injustificada” (p. 440).³⁶ Yajan Veer chega a essa drástica conclusão depois de haver submetido as “formulações variacionistas” de Pāṇini resgatadas por Kiparsky ao crivo da linguagem sânscrita com que foi elaborado um dos quatro Vedas, precisamente o Atharvaveda. Todavia, ocorre, sabida e comprovadamente, que o Sânscrito do Atharvaveda é, com relação ao Sânscrito descrito por Pāṇini, arcaico e vigente em outra região, além de manipulado por falantes brâmanes pertencentes à marginalidade bramânica que poderiam, certamente, ter formalizado seu Sânscrito com base em escolhas diferenciadas dentro do mesmo sistema. É bastante óbvio, assim, que o Sânscrito do Atharvaveda, texto elaborado séculos antes de Pāṇini, não coincide completamente com o Sânscrito falado coloquial da época e da região de Pāṇini.³⁷

Por outro lado, entretanto, Colette Caillat, que sempre se dedicou ao estudo dos Prácritos, mais precisamente àquela fase dos Prácritos em que eles estão se transformando nas línguas modernas da Índia, uma fase chamada pelos indianos de apabhraṅga “quebradeira, misturada” – mas que os sanscritistas ocidentais e mesmo os indianos

³³ “the hypothesis proposed by Mr. Kiparsky is baseless”.

³⁴ “the hypothesis suggested by Mr. P. Kiparsky is not based on facts”.

³⁵ “the explanations given by Mr. P. Kiparsky are not correct and do not prove his thesis”.

³⁶ “the whole hypothesis of Mr. P. Kiparsky is completely unfounded, untrue, and unjustified”.

³⁷ Seria interessante referir alguns trechos do artigo “Faits de langue propres au Paippalāda-Atharvaveda”, de Louis Renou. A obra analisada corresponde a uma versão/recensão particular desse Veda. Diz Renou: “Il n'est pas surprenant si [...] l'aport linguistique du ppp. [=Paippalāda] a été purement et simplement passé sous silence dans les manuels et dans les monographies consacrées aux problèmes védiques. Ça a été, c'est encore, un véritable no man's land de la philologie indienne. [...] Ne s'agit-il [o ppp.] pourtant pas d'une Saṁhitā védique, d'un texte de haute antiquité, méritant théoriquement la même attention que l'Atharvavedasaṁhitā des Çaunakas [= Ç.], laquelle a bénéficié depuis cent ans d'un immense travail érudit?” [p. 105]. Algumas diferenças do ponto de vista fonético entre as recensões referidas: Ç. grṣṭi / gāṣṭhā, ppp. kṛṣṭi / kāṣṭhā; resolução -y/-iy-: Ç. trīyāyuṣa, ppp. triyāyuṣa; forma “padrão” gulgulu: Ç. guggulu (“ainsi que la majorité des textes ultérieurs”), ppp. gulgulu (“= [também na] Taittirīyasaṁhitā et quelques autres textes archaïsants”). Além disso: “si le désideratif est peu innovant, en revanche l'aoriste redoublé, que déjà Ç. développait considérablement, présente maintes formes nouvelles”, “de même l'intensif est en progrès”, “la passif du causatif apparaît pour la première fois dans les formes personnelles”, “les parfaits à vocalisme radical -e-, déjà légèrement accrus dans Ç. par rapport à RV, comptent au moins une forme nouvelle”, “le précatif, qui est déjà en progrès dans la vulgate [= Ç.], s'accroît des formes jīyāsam, mais jīvyāsam figure aussi dans Ç.”, “on a deux aoristes en -sa-”, “des formes inusuelles de présent radical”, “des types verbaux difficiles à admettre sont les présents à redoublement”, “l'emploi de mā avec l'optatif”, “la flexion nominal ne donne pas lieu à autant de remarques. Le verbe dans les traditions atharvaniques est plus archaïque ou archaïsant que le nom” [p. 106-118, passim]. Para finalizar: “Cette situation linguistique pose des problèmes difficiles. En dehors de la détérioration, certainement considérable, due à la transmission textuelle, il paraît clair que l'état du ppp. remonte en partie à l'origine même de la tradition. Les écoles atharvaniques étaient moins bien protégés que les autres. A côté des mantra maintenus sous une forme stricte, soit par leur origine Bgvédique, soit par leur alignement, fût-ce indirect, sur quelque formule du RV, il existait une masse de mantra qui, d'emblée, se trouvaient dans une condition linguistique déficiente, qui formaient une sorte de védique approximatif ou ‘hybride’, puisant dans les tendances modernisantes représentées par la prose didactique, voire, dans le langage parlé” [p. 119].

modernos traduzem por “decadência” –, pois bem, Colette Caillat organizou um Colóquio internacional, em 1986, sob o tema “Dialeto nas literaturas indo-arianas” e depois reuniu os trabalhos num precioso volume. Dentre os trabalhos aí reunidos, todos de nítida visada variacionista, ressalta o de Michael Witzel (“Tracing the Vedic dialects”) que, alinhavando ao tradicional “acredita-se, muito geralmente, que a language védica não possuía dialetos”³⁸ afirmações como (p. 99) “atualmente isto não tem mais valor; se alguém ler os textos cuidadosamente acreditará com o testemunho dos próprios textos védicos (que) existe um grande número de afirmações muito claras que indicam que o povo védico percebia e pensava sobre diferenças regionais na fala”,³⁹ e sustentando sua argumentação não só com citações extraídas dos próprios textos védicos, mas com a elaboração de mapas de áreas de vigência de determinado vocabulário e de determinadas construções, bem aos moldes da nossa conhecida Dialectologia, chegando (p. 130) à “delimitação de várias áreas dialetais [sânskritas] védicas”, a um “esboço de um estudo do desenvolvimento no tempo e no espaço de vários desses dialetos”⁴⁰ e à verificação da relação entre os dialetos védicos assim reconhecidos e estágios arcaicos dos Prácritos – dentre algumas outras questões candentes.

Mas é preciso referir ainda o trabalho de George Cardona, autor de uma extensa work in progress (Pāṇini: his works and traditions) sobre a gramática pāṇiniana, de que se publicou até agora – além de um volume preliminar que lista e comenta a imensa massa bibliográfica relativa à tradição pāṇiniana – apenas o primeiro dos 8 por ele planejados, nos quais considerará, além da análise pormenorizada da Aṣṭādhyāyī de Pāṇini, não só as obras diretamente implicadas na tradição pāṇiniana quanto outras tradições de estudos gramaticais e lingüísticos indianos, inclusive a tradição dos “comentários” e uma avaliação dos tratados de semântica e de filosofia da gramática/linguagem, sem deixar de lado “obras literárias que ilustram regras gramaticais” e um sumário das correntes de pensamento lingüístico indianas.

No volume publicado, como que garantindo o rigor do trabalho, são estudadas a terminologia e a organização das obras de Pāṇini, a saber:

- a) da Aṣṭādhyāyī propriamente dita (explicitação do mecanismo de funcionamento das “regras operacionais” auxiliares, citatórias, restritivas e negativas);
- b) da “introdução” akṣarasamānāya (“coleção de fonemas”);
- c) dos anexos dhātupāṭha (“lista de raízes”) e

³⁸ “It is believed, and quite generally so, that the Vedic language had no dialects”.

³⁹ “Actually, this does not, if one reads the texts carefully, agree with the testimony of the Vedic texts themselves; there are a number of very clear statements indicating that the Vedic people noticed and thought about regional differences in speech”.

⁴⁰ “the outlines of the various Vedic dialectal areas”, “a brief study of the developments in time and space of several of these dialects”.

- d) *gaṇapāṭha* (“*lista de palavras*”); além disso,
- e) *uma explicitação, com definições, dos conceitos morfológicos relativos ao “sistema derivacional” descrito no corpo/conteúdo da Aṣṭā-dhyāyī e*
- f) *dos mecanismos de validade operacional das “regras gerais” e das “exceções” [sic]; além disso,*
- g) *uma apresentação dos conceitos pressupostos pela exposição pāṇiniana (tais como os de raiz, tema, radical, afixo, sufixo, zero, etc.); em apêndice,*
- h) *comentários sobre o significado de vyākaraṇa “gramática” e de ṣabdānuṣāna “tratado sobre palavras (= signos)”, sobre o termo saṁskṛta e alguns outros derivados de saṁskṛ e, finalmente,*
- i) *sobre cinco razões alegadas tradicionalmente para o estudo dessas questões, inclusive os conceitos de “falar incorretamente” (apaBHĀṢ; tradução melhor e mais apropriada compreensão: “falar inadequadamente”) – mas estes últimos comentários precisam ser revistos.*

Aguardam-se os próximos volumes: a ver se neles se explicita o significado de “grammatical rules” e se acontecerá uma melhor exposição ou disposição do termo language e das questões ligadas ao “correto” e “meritório”: se, por um lado, insiste no caráter descritivo da obra de Pāṇini, por outro (The language described by Pāṇini, p. 238, § III.1.5.8a), após lembrar uma afirmação de Vasudev Sbaran Agrawala (para quem o termo bhāṣā em Pāṇini refere-se ao Sânscrito falado pelos falantes-padrão cultos)⁴¹ e depois de referir, como uma espécie de contraponto, que Louis Renou, que também estudou o uso do termo por Pāṇini, não chegou a nenhuma conclusão definitiva,⁴² lembra a postura de Sukumar Sen, que, “mais recentemente, negou que Pāṇini se referisse a uma language específica, afirmando em vez disso que ‘é evidente que bhāṣā nos sūtras de Pāṇini indica o ‘estilo’ de discurso”⁴³ – para concluir o arrazoado com uma opinião própria: “Não penso que isso seja incompatível com a communis opinio, que considero aceitável, a saber, a de que bhāṣā no Aṣṭādhyāyī se refere ao Sânscrito falado por falantes padrão. Há ainda algum trabalho a fazer em relação ao contextos das regras em que esse termo é usado”.⁴⁴

Bem, George Cardona realmente tem razão – mas esse seu trabalho é anterior à

⁴¹ India as known to Pāṇini. A study of the cultural material in the Aṣṭādhyāyī, p. 319, 354: “bhāṣā refers to the Sanskrit spoken by the cultured (çiṣṭa) model speakers”.

⁴² “Renou again studied Pāṇini’s use of this term, but without reaching any definite conclusions” (Referindo-se ao “Pāṇini”, p. 492-493, de Renou).

⁴³ “Most recently, S. Sen has denied that Pāṇini referred to a specific language at all, claiming instead that ‘it is evident that bhāṣā in the sūtras of Pāṇini indicates the ‘style’ of discourse” (referindo-se ao Paninica, p. 10-12, de Sen).

⁴⁴ “I do not think this is incompatible with the communis opinio, which I consider acceptable, namely that bhāṣā in the Aṣṭādhyāyī refers to the spoken Sanskrit of model speakers. There remains some work to be done concerning the contexts of rules in which this term is used”.

tese de Paul Kiparsky acima referida. Mas seria igualmente interessante, apesar da extensão, transcrever aqui o parágrafo III.1.5.7c. “A note regarding methodology” (p. 236-237): saber desse imbroglio bem pode, além de reforçar idéias relativas a esse caminho arrastado do desenvolvimento da questão, informar sobre suscetibilidades feridas:

Foi despertada recentemente uma controvérsia baseada, em primeiro lugar, numa incompreensão. Thieme (1961: x) alertou contra uma tentação, por parte dos lingüistas modernos, de “estarem mais interessados em suas próprias teorias relativas aos gramáticos sânscritos do que nos ensinamentos deles”. Esse sentimento foi ecoado por R. Rocher (1968, p. 339), que notava – embora sem se referir a Thieme – que estudiosos freqüentemente comparavam muito apressadamente afirmações de gramáticos indianos com outros sistemas antes que os primeiros tivessem sido suficientemente bem compreendidos. Cardona (1969, p. 3) reiterava o alerta de Thieme nas próprias palavras de Thieme e dizia que “as comparações desse tipo que foram feitas [e.g. Misra (1966), Staal (1967)] estão arriscadas tanto a serem superficiais quanto a cometerem o erro aludido por Thieme”. Staal, infelizmente, compreendeu essas afirmações – a de Cardona em particular – de modo diferente daquele em que deveriam ter sido entendidas. Ele acredita que duas exigências estão sendo feitas: “A primeira é que os gramáticos sânscritos foram no passado estudados por filólogos mas negligenciados por lingüistas. A segunda, transformando a suposição prévia num princípio de pesquisa, é a de que o material seja antes tornado disponível e interpretado por filólogos antes que possa ser avaliado por lingüistas” (Staal [1972: xi, cf. 1970, p. 507]). Como foi notado posteriormente (Cardona [1973, p. 46-47], R. Rocher [no prelo]), não foi isso o que foi exigido por Thieme, Rocher ou Cardona. Nenhum deles exigiu que os gramáticos não fossem antes estudados por lingüistas como Whitney ou Bloomfield. Nem a transformaram eles num princípio de pesquisa. Aquilo contra que alertaram foi apenas uma açodada sobreposição de sistemas modernos sobre gramáticos indianos como Pāṇini. Que algumas teorias têm sido lidas em Pāṇini sem justificativa suficiente é, acho, patente. Concordo nesse ponto com R. Rocher, que fala que “uma relação genuína que precipitou comparações entre métodos ocidentais familiares e métodos indianos parcialmente compreendidos pode distorcer – e de fato tem distorcido – a interpretação da gramática pāṇiniana. /Nesse contexto cabe uma nota histórica. No último quarto do século XIX havia estudiosos como Bhandarkar, Kielhorn e seu aluno Liebich, que verdadeiramente compreenderam a gramática de Pāṇini e comunicaram suas idéias. Dentre os estudiosos daquela época que lidaram com Pāṇini, todavia, apenas de Whitney se podia, acho, dizer que tinha um interesse em questões puramente lingüísticas e um discernimento sobre elas. E no começo do século XX apenas Bloomfield, dentre os estudiosos que trabalhavam com Pāṇini, podia ser considerado como tendo tido uma atitude particular para com questões lingüísticas. [Nota de rodapé: “E ter sido influenciado pelas idéias pāṇinianas. Sobre esse tópico, a mais recente comunicação de Rodgers, no prelo”]. Mas Whitney, embora eu pense que teve um discernimento mais profundo dos aspectos metodológicos da gramática de Pāṇini do que seus contemporâneos, foi absolutamente arrogante e pouco indulgente: não gostava do que via em Pāṇini porque não concordava com seu conceito de gramática ou Sânscrito, e então o rejeitou definitivamente. E Bloomfield não devotou praticamente nenhuma de suas energias de estudioso para questões relativas ao sistema de Pāṇini em si. Isso é trágico. Pois, na época em que Whitney dirigia suas polêmicas contra estudiosos como Böhtlingk e Liebich, muito discernimento poderia ter resul-

tado de uma troca entre estudiosos se os oponentes de Whitney tivessem sido mais hábeis em responder suas objeções mais teóricas – tais como seu repúdio à teoria dos *kāraka* [= *casos de declinação*] – com igual discernimento. O resultado foi que isso de fato desenvolveu um abismo entre aqueles que conheciam bem Pāṇini mas estavam pouco interessados em questões de natureza puramente lingüística e teórica e aqueles que, embora interessados nessas questões, soubessem pouco Sânscrito e menos Pāṇini. Esses estudiosos, se mostravam qualquer interesse pela obra de Pāṇini, tinham de depender de traduções, que eram inadequadas. Além disso, a maior parte da literatura de comentários dos *pāṇinīyas*, nos quais são discutidas todas as maiores questões e nos quais são tratadas muitas questões de interesse contemporâneo, só recentemente começaram a aparecer em traduções confiáveis. Talvez seja impossível para um estudioso de Pāṇini que também tem alguma familiaridade com algumas teorias modernas se esquivar completamente de paralelos ou de interpretar o que estuda à luz do que sabe. E a situação que esbocei acima torna tudo isso mais provável. No entanto, um esforço deve ser feito, penso eu, para apenas fazer comparações amplas depois de ter considerado Pāṇini *in toto*.^{45, 46}

⁴⁵ “There has arisen recently a controversy based, in the first instance, on a misunderstanding. Thieme warned against a temptation on the part of modern linguists ‘to be more interested in our own theories concerning the Sanskrit grammarians than their actual teachings’. This sentiment was echoed by R. Rocher who noted ‘though without referring to Thieme – that scholars often too quickly make comparisons of Indian grammarians’ statements with other systems before the former are themselves sufficiently well understood. Cardona reiterated Thieme’s warning in Thieme’s own words and said that ‘the comparisons of this kind that have been made risk both being superficial and committing the error alluded to by Thieme. Staal unfortunately understood such statements – Cardona’s in particular – in a manner different from the way in which they were intended. He believes that two claims were being made: ‘The first is that the Sanskrit grammarians have in the past been studied by philologists but neglected by linguists. The second, turning the previous supposition into a principle of research, is that the materials have first to be made available and interpreted by philologists before they can be evaluated by linguists’. As has subsequently been noted (Cardona, Rocher), this is not what was claimed by Thieme, Rocher, or Cardona. None of them has claimed that the grammarians were earlier not studied by linguists such as Whitney or Bloomfield. Nor have they made this a principle of research. What they have warned against is simply a hasty superimposition of modern systems onto Indian grammarians such as Pāṇini. That some theories have been read into Pāṇini without sufficient justification is, I think, patent. I agree on this point with R. Rocher, who speaks of ‘a genuine concern that hurried comparisons between familiar Western methods and partly understood Indian methods may distort – and in fact have distorted – the interpretation of Pāṇinian grammar’. A historical note is in order in this context. In the last quarter of the nineteenth century there were scholars like Bhandarkar, Kielborn and his student Liebich, who truly understood Pāṇini’s grammar and communicated their ideas. Of the scholars of that epoch who dealt with Pāṇini, however, only Whitney can, I think, be said to have had an interest in purely linguistic questions and an insight into them. And in the early twentieth century only Bloomfield among scholars working in Pāṇini can be considered to have had a particular attitude towards linguistic questions. But Whitney, though I think he had a deeper insight into the methodological aspects of Pāṇini’s grammar than his contemporaries, was totally unsympathetic and arrogant: he did not like what he saw in Pāṇini because it did not agree with his concept of grammar or Sanskrit, hence he rejected it outright. And Bloomfield devoted almost none of his scholarly energies to questions concerning Pāṇini’s system *per se*. This is tragic. For, at the time Whitney was addressing his polemics against scholars like Böhtlingk and Liebich, great insight might have resulted from a scholarly exchange if Whitney’s opponents had been able to answer his more theoretical objections – such as his dismissal of the *kāraka* theory – with equal insight. The result has been that there has indeed developed a chasm between those who know Pāṇini well but have little interest in questions of a purely linguistic and theoretical nature and those who, though interested in these questions, know little Sanskrit and less Pāṇini. These scholars, if they show any interest in Pāṇini’s work at all, have to depend on translations, which are themselves inadequate. Moreover, of the great mass of commentarial literature of the *Pāṇinīyas*, in which all major questions are discussed thoroughly and in which are also treated many questions of contemporary interest, only recently has there begun to appear a small number of trustworthy translations. It is perhaps impossi-

Seja como for, todavia, de olho no próprio movimento de renovação de perspectivas, parece que nos grandes centros de influência do estudo dos Sânskritos e dos Prâcritos alguma coisa está mudando. Mas quanta demora e quanta indecisão! Olho desconsolado para um grupo de artigos conseguidos a muito custo que tratam de formas não-pāṇinianias tanto no Mahābhārata quanto no Rāmāyaṇa e que foram publicados desde 1941 (pelo menos essa é a data do texto mais antigo que consegui por enquanto).⁴⁷ E lembrar que os Sânskritos tanto do Mahābhārata quanto do Rāmāyaṇa são contemporâneos dos Sânskritos que estão apontados e/ou descritos em Pāṇini! E como fica complicada transitar entre tanta bibliografia que aponta para direções tão diferentes. Fazer tabularasa do passado? Certamente que não, mas lê-lo com todo cuidado, fugindo das afirmações de monobloquismo lingüístico, que não é realidade em nenhuma cultura. E, se não se pretende uma formação acadêmica marcada pela permanência numa torre de marfim, se o estudo das Letras se misturar com leituras de História, de Antropologia, de Sociologia, de Semiótica, de Semiologia, e de Lingüística, então!, então a Índia antiga, a linguagem na Índia antiga, não será mais como que uma mão dando murros em ponta de faca, um equilibrista num fio de arame.

FONSECA, C. A. Linguistic variation in ancient India: an endeless question. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 293-316, 1996/1997.

ble for a student of Pāṇini who also has some familiarity with some modern theories completely to avoid seeking parallels or to interpret what he studies in the light of what he knows. And the situation I have outlined above makes this all the more probable. Yet an effort can and should be made, I think, to make broad comparisons only after one has considered Pāṇini in toto."

⁴⁶ *Bibliografia referida:* THIEME, Paul. Introduction a SHEETS, Betty. Grammatical method in Pāṇini: his treatment of Sanskrit present stems. *New Haven: American Oriental Society, 1961* [Tese de doutoramento, Yale University, 1955, originalmente intitulada Pāṇini 3, 1, 68-85: A study in the procedure of the Indian grammarians]; ROCHER, Rosane – (a) La théorie des voix du verbe dans l'école pāṇinéenne (le 14^e āhnikā). *Bruelles: Presses Universitaires de Bruxelles, 1968*; (b) *Studies in Indian grammarians*. *Semiotica, 12, 1974, p. 263-280*; CARDONA, George – (a) *Studies in Indian grammarians, I: the method of description reflected in the ṣivasūtras*. *Philadelphia: American Philosophical Society, 1969*; (b) *resenba de SCHARFE, Pāṇini's metalanguage*. *Philadelphia: American Philosophical Society, 1971*. *Indo-Iranian Journal, 15, 1973, p. 207-221*; MISRA, Vidya Niwas. The descriptive technique of Pāṇini, an introduction. *The Hague/Paris: Mouton, 1966*; STAAL, Johan Frederik – (a) *Word order in Sanskrit and universal grammar*. *Dordrecht: Reidel, 1967*; (b) *A reader on the Sanskrit grammarians*. *Cambridge, Mass., The MIT Press, 1972*; (c) *resenba da obra de Cardona acima citada*. *Language, 46, p. 502-507*; RODGERS, David Ellis. *Pāṇinian characteristics in Bloomfield's description of word-formation*. *Proceedings of the 9th Southeastern conference on linguistics (no prelo)*.

⁴⁷ KULKARNI, E. D. a) *Unpāṇinian forms and usages in the critical edition of the Mahābhāta. 1. Indiscriminate use of mā and na*. *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, 24, 1943, p. 83-97*; b) *Unpāṇinian forms and usages in the critical edition of the Mahābhārata. 5. The use of sma*. *Bulletin of the Deccan College Research Institute, 11, 1950, p. 361-378*; SEN, N. a) *Unpāṇinian perfect forms in Rāmāyaṇa*. *Vāk, 1, 1951, pp. 11-18*; b) *"Some epical verbal forms in the Rāmāyaṇa*. *Journal of the Oriental Institute of Baroda, 3, 1953, p. 152-163*; c) *Unpāṇinian nominal declension in the Rāmāyaṇa*. *Journal of the Oriental Institute of Baroda, 5, 1955, p. 169-186*; d) *Unpāṇinian pronouns and numerals in the Rāmāyaṇa*. *Journal of the Oriental Institute of Baroda, 5, 1955, p. 266-271*; e) *On the syntax of the cases in the Rāmāyaṇa*. *Journal of the Oriental Institute of Baroda, 2, 1952, p. 118-127*; SIL, H. C. a) *A study of the unpāṇinian verb-forms in the critical edition of the Ādiparvan of the Mahābhārata*. *The Indian Historical Quarterly, 36, 1960, p. 35-57*; b) *A study of the unpāṇinian verb-forms in the critical edition of the Ādiparvan of the Mahābhārata*. *The Indian Historical Quarterly, 37, 1961, p. 38-47*.

ABSTRACT:

Indian scholars in Ancient India, when studying all the linguistic domains – phonetics, phonology, morphology, syntaxis, semantics, stylistics and so on – always referred to the linguistic variation: so, it would be quite obviously to understand why they never established any linguistic pattern excluding all other linguistic possibilities as “wrong ones”, and why they elaborated grammars of speech instead of grammars of language/system. Meanwhile, this is not the understandig we have after the work of modern Sanskrit scholars – who, from book to book, from decade to decade, try always to give a new beginning to an always unchained dialogue with Ancient India linguistics. This essay, trying a new reading about Louis Renou’s Grammaire Sanskrite, establishes a balance and a counterpoint among some books and articles leading on the question.

Key-words: *Sanskrits; Sanskrit linguistics; Indian linguistics; Linguistic variation; Linguistic variation in ancient India.*

Referências bibliográficas (ver também as obras citadas nas notas 46 e 47)

- AGRAWALA, Vasudev Sharan. *India as known to Pāṇini. A study of the cultural material in the Aṣṭ-ādhyaī*. Varanasi: Prithivi Prakashan, 1963.
- APTE, Mahadev. *Mass Culture, Language and Arts in India*. Bombay: Popular Prakashan, 1978.
- BALLY, Charles. *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires: Losada, 1957, 3. ed.
- BANSAT-BOUDON, Lyne. *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyasāstra*. Paris: École Française d’Extrême Orient, 1992.
- BELL, Roger T. *Sociolinguistics: goals, approaches and problems*. London: B. T. Bartsford, 1976.
- BIARDEAU, Madeleine. *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le Brahmanisme classique*. Paris: Mouton, 1964.
- BRIGHT, William. As dimensões da Sociolingüística. In: FONSECA & NEVES, 1974, p.17-23.
- CAILLAT, Colette (Org.). *Dialectes dans les littératures indo-aryennes*. Paris: Collège de France/ Institut de Civilisation Indienne, 1989.
- CARDONA, George. *Pāṇini: a survey of research*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1980 [= The Hague: Mouton, 1976].
- COSERIU, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1967.
- COULSON, Michael. *Sanskrit. An Introduction to the Classical Language*. London: Hodder and Stoughton, 1976. (Coleção Teach Yourself Books.)
- DANDEKAR, R. N. Post-Vedic literature. In: – *The Age of Guptas and other essays*. Delhi: Ajanta, 1982.
- DANDEKAR, R. N. & NAVATHE, P. D. (Org.). *Proceedings of the Fifth World Sanskrit Conference*. New Delhi: Rashtriya Sanskrit Sansthan, 1985.
- FISCHER, John L. Influência na escolha de variantes lingüísticas. In: FONSECA & NEVES, p. 87-98.
- FISHMAN, Joshua. A sociologia da linguagem. In: FONSECA & NEVES, 1974, p. 25-40.

- FONSECA, Carlos Alberto. *Teias sobre o Sânscrito. Um estudo da consciência lingüística na Índia antiga*. Tese de doutorado inédita, São Paulo, 1988.
- FONSECA, Maria Stella V. & NEVES, Moema F. *Sociolingüística*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- HENRY, Victor. *Précis de grammaire pâlie*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904.
- KIPARSKY, Paul. *Pāṇini as a Variationist*. Pune: Centre of Advanced Study of Sanskrit, University of Poona, 1980.
- MACDONELL, Arthur A. *A Sanskrit Grammar for Students*. Oxford: Oxford University Press, 1927, 3. ed.
- PRETI, Dino. *Sociolingüística: os níveis da fala*. São Paulo: Nacional, 1982, 4. ed. rev. e mod.
- RENOU, Louis. Faits de langue propres au Paippalāda-Atharvaveda. *Études Védiques et Pāṇinéens*, n. 3, 1957, p. 105-119.
- RENOU, Louis. Notes sur le Agveda. Hymnes aux Açvin. *Études Védiques et Pāṇinéens*, n. 16, 1967, p. 1-177.
- RENOU, Louis. Pāṇini. In: SEBEEK, 1969, p. 491-498.
- RENOU, Louis. The valid forms in bhāṣā (in the works of Sanskrit Grammarians). *The Indian Historical Quarterly*, n. 17, 1941, p. 245-250.
- RENOU, Louis. *Grammaire sanscrite*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient/Adrien Maisonneuve, 1975.
- RENOU, L. & FILLIOZAT, Jean. *L'Inde classique. Manuel des études indiennes*, tome II (avec le concours de Paul Demiéville, Olivier Lacombe et Pierre Meile). Paris/Hanoi: Imprimerie Nationale/École Française d'Extrême Orient, 1953.
- ROCHER, Rosane. The Hindu Grammars and Linguistic Changes. *Journal of the Oriental Institute of Baroda*, n. 11, 1961, p. 260-268.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SEBEEK, T. A. (Org.). *Current Trends in Linguistics*, v. 5: *Linguistics in South Asia*. The Hague/Paris: Mouton, 1969.
- SEN, Sukumar. *Paninica*. Calcutta: Calcutta Sanskrit College, 1970, p. 1-16.
- SOUTHWORTH, Franklin C. Language and Mass Communication in India. In: APTE, 1978, p. 30-53.
- VARENNE, Jean. *Grammaire du Sanskrit*.
- VEER, Yajan. A tale of three terms (vā, vibhāṣā and anyatarasyām). In: DANDEKAR & NAVATHE, 1985, p. 432-440.
- WARTBURG, Walter von. *Problemas e métodos da lingüística*. São Paulo: Difel, 1975.
- WITZEL, Michael. Tracing the Vedic dialects. In: CAILLAT, 1989, p. 97-265.
- Conferência proferida no Seminário de Línguas Clássicas, durante o III CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS/ IX REUNIÃO ANUAL DA SBEC, realizada no Rio de Janeiro, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ no período de 2 a 6 de outubro de 1995.

DANTE
TRINGALI

HORÁCIO
POETA DA FESTA

NAVEGAR

NÃO

É PRECISO



28 ODES
LATIM
PORTUGUÊS

MUSA

RESENHAS

BOYARIN, Daniel. *Israel carnal: lendo o sexo na cultura talmúdica*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 286p.

Jacyntho Lins Brandão

Departamento de Letras Clássicas – Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

Já na introdução o autor confessa a motivação do sugestivo título, buscado em sentença de São Paulo (I Cor. 10, 18), comentada por Santo Agostinho (*Adv. Jud.*, VII, 9): “Considerai o Israel segundo a carne”. Este nós sabemos que é o Israel carnal; mas os judeus não compreendem este significado e, assim, tornam-se indiscutivelmente carnis” (p. 13). É essa mútua incompreensão entre o cristianismo (surgido no ambiente do judaísmo helenista) e o judaísmo rabínico, nos primeiros séculos de nossa era, que motiva a redação de *Israel carnal*. Daniel Boyarin, professor de cultura talmúdica na Universidade da Califórnia, combina em seu livro amplo conhecimento das fontes primárias sobre o judaísmo da Antiguidade tardia, domínio e crítica com relação aos métodos de interpretação talmúdica e familiaridade com as mais recentes correntes da crítica literária e histórica. O resultado é um texto instigante, em que o imaginário ocidental sobre o corpo, o sexo e os gêneros é pesquisado em suas origens, matizando não só as diferenças entre diversas correntes coetâneas do judaísmo tardo-antigo (babilônico, palestino e helenista), mas igualmente discernindo o judaísmo talmúdico do medieval.

O problema do sexo nos primeiros séculos depois de Cristo tem sido objeto de importantes estudos, como os de Peter Brown (Brown, 1988) e Elaine Pagels (Pagels, 1990 e 1992). Mas a novidade do livro de Boyarin é enfrentar a questão do ponto de vista do judaísmo rabínico, que parece ter mesmo a intenção de marcar suas diferenças com relação às culturas que o circundam (a pagã, a judaico-helenística e a cristã). Para tanto, o autor lança mão da literatura rabínica disponível (a *Mishná*, a *Tosefta*, os *Midrahim* “haláquicos” e *agádicos*, bem como, e sobretudo, os *Talmudes* da Palestina e da Babilônia), admitindo que, embora a literatura seja apenas uma das diversas práticas sociais, “na cultura em questão (assim como em outras culturas antigas) é praticamente a única a que temos acesso” (p. 26). Nesse contexto, deixa de ter sentido a distinção entre textos literários e documentais: “Todos os textos disponíveis apresentam o mesmo status epistemológico. Todos possuem as mesmas características documentais e literárias; na verdade, surgem dentro das mesmas obras, das mesmas capas. Não há literalmente (praticamente) nada fora do texto” (p. 25). O que Boyarin propõe, portanto, confessando sua dupla condição de “judeu rabínico” e “feminista” (p. 31), é a prática do que chama “crítica generosa”: “Este método procura questionar a prática do Outro a partir dos desejos e das necessidades de aqui e agora, sem reificar este Outro ou tentar julgá-lo dentro da sua época e lugar. Creio que esta tática pode ser aplicada a qualquer discussão de uma cultura antiga...” (p. 33). De fato, trata-se de encontrar o equilíbrio justo entre erudição e ideologia, sem mascarar uma com a outra, voltando-se para o passado (o nosso passado, em diferentes níveis) sem deixar de lidar com aquilo que tem sentido para o nosso tempo. Além pois de todo o interesse que tem o objeto estudado por Boyarin, *Israel carnal* é ainda um feliz exemplo da possibilidade de exercício da “crítica generosa” nos domínios

das ciências da Antigüidade.

O livro divide-se em sete capítulos. Os dois primeiros (“Considerai o Israel segundo a carne” e “A dialética do desejo”) procedem a uma leitura antropológica do sexo na cultura judaica do final da Antigüidade, incluindo os judaísmos rabínico, helenista (com referência sobretudo a Filon) e cristão (com ênfase no pensamento paulino). O autor mostra como a carnalidade é, de fato, a base da antropologia rabínica, uma vez que não se imagina que o corpo seja um receptáculo ou uma prisão para o espírito, mas, pelo contrário, que o homem é um ser carnal, um corpo animado por um espírito. Dessa perspectiva, a visão da sexualidade afasta-se consideravelmente da de outras tradições (tanto helenísticas quanto cristãs) e, desde que situada na esfera do “sexo legítimo” (isto é, no casamento), não se põem limites ao prazer que esposo e esposa possam se proporcionar.

Os capítulos 3 e 4 (“Diferentes Evas” e “A produção do desejo”) tratam da visão da mulher na cultura talmúdica, envolvendo, de um lado, os mitos sobre sua origem e, de outro, a intimidade da vida conjugal. O autor contrapõe as tradições gregas transmitidas por Hesíodo (no mito de Pandora), às versões sacerdotal e javista da criação da mulher, iluminadas pela hermenêutica de Filon e do *Talmude*. O que se demonstra é como os mitos sobre as origens têm estreita relação com as práticas culturais e sociais e como os entrecos bíblicos recebem interpretações distintas em contextos diferentes, que vão da completa misoginia a uma visão generosa sobre a natureza feminina. Em qualquer caso, trata-se de textos relativos à mulher que foram produzidos por culturas altamente androcêntricas: “os homens muitas vezes pensam ‘com as mulheres’ como um meio de pensar sobre o seu próprio corpo e suas emoções... Assim, uma representação misógina da mulher não pode deixar de incluir pelo menos um componente de negação do próprio corpo masculino, uma negação que na verdade o estigmatiza como sendo feminino” (p. 89). O que Boyarin pretende mostrar é como a assertiva genérica de que a cultura rabínica teria sido totalmente misógina deve ser relativizada, uma vez que há pontos de vista diferentes manifestados pelos textos e a visão que se tem da mulher interage dialeticamente com a visão que se tem do homem e do mundo.

Em “O desejo pelo saber” e “As mulheres estudantes” mostra-se como sexo e conhecimento são categorias complementares. Muito frequentemente, os textos transmitem a figura do rabi dividido entre a esposa e o estudo da *Torá*. Num certo sentido, inclusive, a *Torá* é a outra, exigindo da esposa legítima que abra mão de seus direitos para suportar a longas ausências do marido que frequenta escolas. Pergunta-se ainda pela possibilidade de acesso das mulheres aos estudos (ou seja, à *Torá*), recuperando-se a interessante história de Berúria, uma judia cultivada, intelectualmente respeitada pelos rabis, mas com um fim trágico. “A *Torá* e a mulher” – conclui o autor – “são alomorfos estruturais e ocupam domínios diferentes dentro desta cultura – a norma dita que ambas devem ser altamente estimadas, mas devem se manter isoladas” (p. 208).

Finalmente, no último capítulo, intitulado “(Re)produzindo os homens”, exploram-se as ambivalências do discurso que tenta valorizar mas domesticar o espaço feminino reservado à *Torá* (isto é, ao texto) e à mulher, detectando-se a ansiedade latente nessa postura: “Na minha opinião, a contestação da importância da virilidade física, com a substituição da reprodução através do aprendizado, é uma tentativa (condenada ao fracasso) de reduzir essa ansiedade” (p. 229). Isso significa que, como conclui o próprio Boyarin mais adiante, “numa cultura em que o corpóreo dá sentido ao ser humano,

o problema do corpo – masculino e feminino – continua sem solução” (p. 231).

Cabe ainda ressaltar que, para o leitor não familiarizado com a literatura rabínica, *Israel carnal* guarda a surpresa de numerosas citações em que as peculiaridades dessa literatura se manifestam a contento, sempre sob a condução inteligente do autor. O emaranhado de opiniões que conformam os *Talmudes* e outros textos são uma verdadeira descoberta para o leitor ocidental, acostumado a tratados que, de cabo a rabo, pretendem convencê-lo de um determinado ponto de vista através de uma argumentação cerrada. A variedade de opiniões justapostas, muito geralmente contraditórias, dá a perspectiva de como uma tradição, uma cultura e um conhecimento altamente refinados não dependem necessariamente da hegemonia de alguns pontos de vista, mas podem ser elaborados em textos aparentemente (ou femininamente?) confusos, em que o diálogo se espraia geográfica e historicamente. Talvez nessa mesma prática Daniel Boyarin encontre os fundamentos de sua “crítica generosa”, o que, sem dúvida, para usar as palavras de Froma Zeitlin, faz com que *Israel carnal* só possa despertar “a atenção daqueles que têm interesse (...) no mundo antigo”, devendo ser encarado “como um modelo de crítica que leva muito a sério a questão da dialética cultural”.

Referências bibliográficas

BROWN, Peter. *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*.

New York: Columbia University Press, 1988.

PAGELS, Elaine. *Adão, Eva e a serpente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992 [1ª edição de 1988].

PAGELS, Elaine. *The Gnostic Gospels*. London: Penguin Books, 1990 [1ª edição de 1979].

SHANKS, Michael. *Classical Archaeology of Greece. Experiences of the discipline*. Londres e New York: Routledge, 1996. 199p.+ i-xiii, referências bibliográficas e índice remissivo.

Maria Beatriz B. Florenzano
Museu de Arqueologia e Etnologia
Universidade de São Paulo

Poderíamos classificar o livro de Michael Shanks como um manual de Arqueologia grega. Um manual no sentido em que o Autor pretende introduzir o leitor à formação desta disciplina e ao rumo que atualmente a Arqueologia clássica vem tomando. Ainda assim, não se trata em absoluto de um manual convencional: não poderia; pois, como o Autor assinala, ele mesmo percorreu um caminho pouco ortodoxo, tendo passado por várias atividades antes de desembocar na Arqueologia Clássica.

Para constatar o caráter não convencional do manual, basta observar o índice, onde Sherlock Holmes aparece ao lado de John Beazley; a discussão sobre Arte e Arqueologia é seguida por um capítulo sobre mitos e metanarrativas gregas e assim por diante.

O subtítulo diz bem o que o Autor pretende: delinear as experiências variadas da Arqueologia clássica. Experiências que, no passado, marcaram o desenvolvimento da disciplina; experiências comumente vivenciadas por alunos de Arqueologia clássica nos dias que correm e experiências de arqueólogos da atualidade.

Ainda que o livro tenha sido escrito – nas palavras do Autor – “para qualquer um que compartilhe o fascínio pelos traços materiais daqueles que criaram e viveram nas cidades-estado gregas e que gostariam de compreender o que os arqueólogos e outros fazem com eles” (p. 6), este é um livro que, pelo nível da reflexão que propõe e pela discussão a respeito de experiências contemporâneas da Arqueologia, dirige-se a especialistas e estudantes em vias de especialização. Neste ponto, ele obriga os especialistas a parar e refletir sobre o que, afinal, pretendemos com o exercício da nossa disciplina.

Em *Classical Archaeology of Greece*, Michael Shanks demonstra preocupação em inserir a Arqueologia Clássica na discussão por que vem passando as Ciências Humanas, neste final de século. Procura mostrar como a Arqueologia deve lidar com as fontes de modo a oferecer uma visão da cultura material que seja adequada ao pós-modernismo hoje predominante nas Humanidades.

Como tratar a Arqueologia Clássica a partir de uma perspectiva pós-moderna?¹

A melhor maneira de fazê-lo é mostrando, em primeiro lugar, o comprometimento da disciplina arqueológica com ideologias específicas, objetivos políticos precisos, de acordo com cada momento da sua formação. Assim, como já havia feito Ian Morris em “Archaeologies of Greece”,² Shanks associa a consolidação da Arqueologia clássica como disciplina à necessidade da Europa do século XIX, de construir uma identidade gloriosa e dominadora. A academia se apropria, então, da Antiguidade ro-

¹ Pós-moderno é o termo que o próprio Autor emprega para qualificar a Arqueologia que professa.

² Morris, I. *Archaeologies of Greece*. In: Morris, I. (ed.) *Classical Greece. Ancient histories and modern archaeologies*. Cambridge, 1994, p. 8-48.

mana e grega, marcando, aumentando – e até inventando – glórias e realizações de seus “antepassados”.

Neste percurso o Autor se detem, como outros historiadores da Arqueologia Clássica, no papel dos viajantes, na problemática da independência da Grécia moderna em relação à Turquia, no marco representado pela obra de Winckelmann, no Romantismo e no Neo-classicismo, etc. etc.; mas, sempre procurando inserir o interesse despertado pela Antigüidade Clássica em um ou outro momento aos interesses políticos, às perspectivas culturais de cada época.

Dos sete capítulos do livro, o Autor dedica quatro aos vários fatores que desde o século passado foram moldando a Arqueologia Clássica como disciplina e dando-lhe o caráter que tem hoje. Um dos aspectos mais interessantes nesta descrição montada pelo Autor, fica por conta da análise sistemática que realiza de uma das mais importantes facetas na formação da Arqueologia Clássica – como disciplina – que é o estudo da cerâmica. Como é sabido, a cerâmica é um documento material que foi (e é) sempre muito valorizado pelas várias Arqueologias, graças à sua durabilidade. E, no caso da Grécia, vasos cerâmicos são encontrados em grandes quantidades. Muitos deles são pintados e considerados obras de arte ou de quase arte. No desenvolvimento da Arqueologia, a cerâmica foi sempre muito utilizada na datação de contextos arqueológicos, na definição e no estudo da difusão de estilos artísticos, na definição de rotas comerciais e assim por diante. Daí o interesse em abordar especialmente a história dos estudos cerâmicos. Além disso, é um tema que faz parte das preocupações atuais do Autor já que estuda a cerâmica coríntia orientalizante e pretende, inclusive, que este livro seja um ‘companion’ para a leitura de um outro livro seu – anunciado aqui – *Art and the Early Greek City State*. Ao tratar do desenvolvimento dos estudos da cerâmica Shanks não podia deixar de abordar com detalhes a obra de John Beazley. Mostra como o método Beazley de identificar e classificar os milhares de vasos cerâmicos pintados, “de acordo com um humanismo espúrio das mãos dos pintores (disfarçando uma taxonomia geral), tinha mais a ver com o olhar panóptico do estado de vigilância e controle do indivíduo ‘abstrato’ do que com qualquer outra coisa” (p. 41). Neste ponto, a obra de Beazley pode ser comparada – de acordo com a análise de Shanks – com a de Conan Doyle, onde se trata de colocar sob rédeas as doenças sociais (o crime). Ambos os autores – Beazley e Doyle – representam assim a sociedade vitoriana do final do século XIX e início do XX; sociedade sempre vígil dos “deslizes”, e por isso controladora da expressão das individualidades. John Beazley e Conan Doyle impõem a ordem a realidades aparentemente – para eles ao menos – desordenadas, descontroladas.

O quarto capítulo do livro é dedicado à formação atual do estudioso da Antigüidade Clássica. O interesse aqui reside no tipo de descrição que o Autor faz: trata-se de repassar – com um pouco de ironia talvez – as etapas a serem experimentadas pelos alunos de Arqueologia Clássica. Aborda desde as aulas de latim e grego até as experiências de campo, passando pelas Bibliotecas especializadas, relatórios de escavações, grandes enciclopédias (que aluno de Arqueologia Clássica não conhece a *Pauly-Wissowa*, o *Daremberg-Saglio* e o *LIMC*?) sem falar na *via crucis* pelas Escolas estrangeiras de Atenas e de Roma. A conclusão do Autor é que tendo em vista a quantidade de informação a ser dominada e, portanto, a erudição exigida, o percurso do aluno que pretende se tornar um especialista em Arqueologia Clássica é, quase sempre, absolutamente tradicional. Valoriza-se sobretudo a erudição que na maioria das vezes desemboca em pesquisas muito restritivas do tipo “A classificação dos polvos na ce-

râmica micênica pintada” (p. 17). Por outro lado, faz questão de enfatizar a ligação deste conservadorismo ao controle das posições chave de poder na profissão, por especialistas resistentes a mudanças que, através da seleção de alunos, de pareceres sobre quais pesquisas devem ser financiadas, etc., direcionam os iniciantes, descartando os não “enquadrados”. Chama a atenção, igualmente, para o tradicionalismo da maioria dos cursos de pós-graduação que orientam a formação de novos profissionais.

À medida que Shanks vai apresentando a história da Arqueologia Clássica, deixa entrever o que pensa ser o bom trabalho em Arqueologia hoje. Nos três últimos capítulos, procura explicitar melhor sua posição. Mas não o faz de uma maneira direta e sim indiretamente, através da apresentação e discussão de exemplos de trabalhos de outros arqueólogos e dos resultados por estes obtidos. Resume, portanto, criticamente – mostrando as virtudes e as insuficiências – as obras de Snodgrass, Morris, Whitelaw e outros. Através da apresentação dos trabalhos destes autores estabelece um diálogo com as mais recentes abordagens que predominam nas Ciências Humanas, principalmente na História.

Especificamente no sexto capítulo (p. 156-168), Shanks indica alguns temas e abordagens que vêm sendo empregadas ou trabalhadas com mais insistência pelos arqueólogos mais modernos, à procura de uma interpretação mais condizente com toda a “consciência” desenvolvida nos dias de hoje. Assim, rapidamente são revistos problemas da cronologia da Grécia antiga, do caráter *embedded*/engastado da sociedade antiga, da correta interpretação dos estilos artísticos, da religião e do ritual, do levantamento e ocupação do espaço.



O que podemos concluir é que para Shanks, tanto o Arqueólogo clássico como o Historiador não podem mergulhar no passado ingenuamente; parafraseando Eco, é preciso fazê-lo com “ironia”. O Arqueólogo tem que assumir a responsabilidade pelo conhecimento que constrói. Daí justamente a sua preocupação nos primeiros capítulos do livro em mostrar o comprometimento da Arqueologia com uma ou com outra ideologia/interesse político.

Shanks vê a Arqueologia como uma disciplina histórica e a História que professa é a História problema, a História efetiva. A construção de uma História cronologicamente sequencial e coerente não faz sentido, de acordo com a perspectiva do Autor, nos dias de hoje. A problematização do passado em termos de preocupações presentes é o princípio essencial que deve reger a Arqueologia Clássica de nossos tempos. Na trilha de Nietzsche via Foucault, Shanks afirma que “Uma história efetiva da Grécia segue a trajetória das formas históricas da verdade e do conhecimento, sem origem e sem fim, perturbando as narrativas fáceis de progresso (da antiga à moderna Europa), procurando manter-se aberta a mudar – a multiplicidade das coisas com as quais os arqueólogos lidam. A atitude é uma de perpétua vigilância e ceticismo em relação às várias histórias que são, de fato, filosofias da História porque reivindicam conhecer o sentido da História. Isto é o que pode ser descrito como uma atitude pós-moderna – transformar o que nos é dado em um problema, e não prover uma análise da verdade, mas sim uma investigação sobre a ontologia do presente” (p. 179).

Para Shanks o objetivo da Arqueologia é a reconstrução e compreensão do contexto social das

coisas materiais. Não se trata de procurar os homens ou as sociedades humanas através do documento material. Para o Autor esta atitude relega as coisas materiais para segundo plano e elas, na verdade, possuem uma realidade que ultrapassa os seus criadores, pois elas sobreviveram e as sociedades humanas, os homens não. Assim é que se trata de entender o documento material em si, de valorizá-lo como sobrevivente do passado. Esta valorização das coisas materiais faz com que a Arqueologia esteja misturada ao presente e não possa ser definida como um instrumento para se enxergar o passado, desde uma posição externa a ele. Nesse sentido, Shanks (p. 172) adianta respostas aos seus eventuais críticos como Renfrew, para quem o principal objetivo da Arqueologia é “a reconstrução dos modos de vida dos povos responsáveis pelos vestígios arqueológicos” e também “a explicação do porque eles tinham esse modo de vida e como esse modo de vida havia sido criado”.³

A postura de Shanks diante da Arqueologia leva necessariamente a uma preocupação muito grande com as fontes materiais, mas sempre dentro de uma perspectiva muito crítica, marcando sempre o caráter presente do documento material, ressaltando sempre uma autonomia relativa do mesmo. Nesta perspectiva, a temporalidade da Arqueologia é a atualidade que é definida como a conjunção não arbitrária de presentes: o presente do passado, o tempo da escavação e do trabalho sobre o passado e o tempo de ler o que já foi produzido.

A organização do documento material torna-se, ainda deste ponto de vista, muito mais do que o estabelecimento de seu inventário. É, na verdade uma organização crítica que enfatiza a maneira como o documento foi “apropriado” pelo presente e qual o interesse do homem atual por ele. A crítica à montagem de catálogos enormes e detalhados de artefatos da Antigüidade, catálogos que não saem da classificação e nunca chegam a qualquer tipo de interpretação sobre o modo de vida dos povos que fabricaram os objetos classificados, é uma crítica antiga, que data já de meados do nosso século. Ainda que o nosso Autor tenha razão ao se opor a esta forma de trabalhar com o documento material – pois, hoje são muitos os pré-historiadores e arqueólogos clássicos (ou não) que ainda professam este tipo de Arqueologia de catálogo – não fica claro se ele reconhece a necessidade do estabelecimento de repertórios sistemáticos, de catálogos enfim, como uma etapa do trabalho do arqueólogo clássico. Na verdade, não há uma proposta *de como* manusear, organizar, valorizar uma quantidade enorme de dados sem montar um catálogo. O que colocar no lugar de Beazley? Ou podemos desprezar Beazley como desnecessário?

Ao tratar do consumo que se faz hoje da Antigüidade Clássica, Shanks afirma textualmente: “O consumo do passado pode ser visto como uma troca: o passado renovado, reencarnado, assim como é levado para dentro de qualquer um, provendo material para a construção pessoal e cultural. Esta reciprocidade é o poder potencial da herança – o passado desenvolvido para o presente” (p. 182).

Fica evidente, portanto, que para o nosso Autor, a instrumentalização imediata – via História problema – da Antigüidade Clássica em termos de presente é um aspecto fundamental no desenvolvimento da atual Arqueologia. Dessa perspectiva qualquer explicação do passado pode ser válida e nesse sentido, acreditamos que esta é uma visão extremamente pessimista do trabalho do Arqueólogo, pois se podemos transformar a Antigüidade em *apenas* um instrumento do presente, precisaremos

³ Renfrew, C. e Bahn, P. *Archaeology. Theories methods and practice*. Thames and Hudson, 1991, p. 11-12.

tanto dela quanto de qualquer outra coisa e poderemos também inventar qualquer coisa a seu respeito. Trata-se de um relativismo e ceticismo tão acentuados que nenhum centavo gasto com a pesquisa arqueológica que é hoje – como sabemos – tão cara poderia ser justificado.

Essa visão pós-moderna da Arqueologia não é em definitivo exclusiva de Michael Shanks. Neste seu manual ele simplesmente procura descrever este tipo de abordagem e mostrar através de exemplos como ela vem amadurecendo e se concretizando em estudos específicos.

Com efeito, este pessimismo, é o mesmo que se detecta nas obras mais teóricas de outros pós-modernos, como no artigo acima citado de Ian Morris. Felizmente, o trabalho que este último pesquisador realiza sobre as formas de enterramento e as estruturas sociais dos gregos, não comporta este ceticismo todo.⁴ Ao contrário, é uma obra inovadora onde o conhecimento do passado não é instrumentalizado mecanicamente em função do presente e que demonstra que *através* do estudo apurado do documento material e sem desprezar todo o trabalho mais tradicional (e comprometido com interesses ideológicos datados....) podemos sim compreender melhor a maneira como os gregos se organizavam socialmente. Queremos crer que o pessimismo de Michael Shanks manifeste-se apenas neste seu texto teórico e que o livro anunciado *Art and the Early Greek City State*, tal como a obra de Morris e de outros pós-modernos, também demonstre que o que procuramos é a compreensão e o conhecimento da sociedade grega, do homem grego, simplesmente porque o mergulho no passado faz parte da nossa cultura como de qualquer cultura.

⁴ Morris, I. *Burial and Ancient Society*. Cambridge, 1987 e especialmente *Death ritual and social structure in classical antiquity*. Cambridge, 1992.

COHEN, David. *Law, Violence and Community in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 214p.

Lidia Gambon
Universidad Nacional del Sur

Continuando la línea planteada en su obra anterior, *Law, Sexuality, and Society: The enforcement of Morals in Classical Athens* (Cambridge, 1991), D. Cohen da a conocer cuatro años después esta obra que profundiza, desde una perspectiva comparativa, el proceso judicial de la sociedad ateniense en la época clásica, como proceso que opera en el campo de una sociedad esencialmente agonística.

La obra se desarrolla estructuralmente dentro de los límites de un plan cuidadosamente explicado al comienzo y que, a modo de recapitulación, es expuesto nuevamente en la conclusión.

Corregir las “desvirtuaciones” del funcionalismo estructuralista y ofrecer al mismo tiempo, en correspondencia con recientes estudios de antropología del derecho, la aplicación de una perspectiva teórica alternativa apropiada a un sistema legal como el de la Atenas clásica, son los objetivos preferenciales que destaca Cohen. Tal perspectiva presenta la litigación no como un mecanismo social, un intento neutral que tiene lugar en las cortes para la resolución final de la disputa – interpretación sostenida por un vasto sector de estudiosos del derecho –, sino como el producto de la estrategia de las partes involucradas en el pleito, que intentan emerger victoriosas, una suerte de “arena” pública en la que las ambiciones personales y los esfuerzos competitivos se expresan y legitiman. Un enfoque tal trae consigo no pocas consecuencias. Aplicado a la interpretación de los procesos judiciales ayuda a entender cómo en una sociedad agonística de ideología igualitaria (como la ateniense), un sistema legal que depende excesivamente de la iniciativa privada puede devenir un importante medio para ajustar o clarificar jerarquías sociales y políticas. Y de ello resulta la interesante ambivalencia del derecho como factor contributivo y al mismo tiempo amenazante del orden social.

El intento de anclar la conceptualización de la litigación en el amplio contexto de las prácticas sociales agonísticas y en el campo de valores organizado alrededor de nociones como honor, competición e igualdad está concebido mediante la estructuración de la obra en dos partes.

La parte I “The realm of the theory” consta de tres capítulos y provee con adecuada fundamentación, los aspectos del marco metodológico, el dominio de la teoría, que servirá de sustento a los cinco capítulos de la segunda parte (“The realm of the courts”). Dicho marco se apoya por un lado, en la lectura de la litigación ateniense por oposición a variados intentos contemporáneos de teorizar el proceso judicial, y por otro en el método comparativo, a través de vinculaciones con estudios antropológicos de diversos autores en diferentes sociedades, estudios cuya percepción teórica del proceso de litigación ilumina aspectos de la sociedad ateniense. De los tres capítulos de esta primera parte, el 1 expone el plan de la obra y estos dos sustentos señalados. El capítulo 2 examina la preocupación de la teoría política ateniense por la *stasis*, la desintegración de una comunidad política. Describe la interpretación moral-psicológica de las causas sociales que hacen que el proceso de *stasis* aparezca como

inevitable (a menos que medien instituciones que lo inhiban): la disposición natural del ser humano a la competitividad, el impulso agonístico que provoca el deseo de reconocimiento social de la superioridad, la envidia, el deseo de adquirir lo que otros tienen o de evitar perder lo que se posee. De este modo constituye un prelude al siguiente capítulo que desarrolla la solución que la teoría ateniense legal propone para este problema: el gobierno del derecho tal como lo entienden Platón, Aristóteles y la oratoria representada por Esquines y Demóstenes. Sus concepciones acerca del “gobierno de la ley”, lejos de ser uniformes, están ligadas a las concomitancias de una ideología particular. Más que un término neutral, el dominio o el gobierno del derecho demarca un territorio íntimamente vinculado a estrategias de legitimación y dominación como una construcción ideológica formada para satisfacer las necesidades de las particulares conceptualizaciones de derecho, política y sociedad.

La parte II de la obra traslada el esquema de la teoría al de las instituciones y la práctica. La consideración y análisis de una amplia variedad de conflictos llevados ante las cortes atenienses y testimoniados en los discursos de oradores griegos, permite clarificar y apoyar los argumentos que refieren a la regulación legal de la violencia y el rol de la litigación en la sociedad ateniense. Especialista en los dominios de la retórica y estudioso que ha reflexionado sobre la producción oratoria griega, Cohen apoya su teoría en las fuentes que provén Lisias, Esquines, Iseo, Demóstenes. Los discursos de estos oradores revelan en la visión del autor cómo el proceso judicial opera en una sociedad agonística. Cohen insiste en el modo en que las mismas peculiaridades del sistema legal ateniense sobredeterminan la óptica para considerar el proceso de litigación. En un sistema legal como el de la Grecia Clásica en el que jueces y litigantes no tienen ningún entrenamiento formal, en que el sistema relega en los ciudadanos la iniciativa del proceso y en donde el principio de la solidaridad implica que los testigos responden a la parte por la cual testifican y no hay confrontación de testigos, la litigación raramente depende de argumentos de interpretación de doctrina legal. Por ello es importante la consideración de los valores sociales de los que participan los miembros implicados en un pleito.

El capítulo 4 (primer capítulo de esta parte II) describe la trama de valores y expectativas que litigantes y jueces llevaban en los procesos judiciales. En tal sentido, la *Retórica* y la *Política* de Aristóteles constituyen las fuentes de evidencia de los valores atenienses que provén el repertorio con el que un orador construye sus argumentos y busca manipular el juicio de la corte. Dichas obras presentan las relaciones sociales como esencialmente evaluativas y competitivas y definiéndose a sí mismas a través de una política de reputación. Ello, más que revelar una sociedad igualitaria, expone la visión de una sociedad informada por valores de jerarquía y dominación, que la oratoria forense no hará sino sacar a luz. La ideología igualitaria se define allí en términos de “igualdad de honor”. La oratoria forense inevitablemente emplea *topoi* retóricos cuyo foco es sobre la reputación y la conducta general de las partes, más que sobre problemas pertinentes al asunto que se trata. Cómo se negocia la tensión entre los imperativos heroicos de honor y los requerimientos de un orden cívico legal, se explica en los dos capítulos siguientes.

Pero no sólo la reflexión teórica, sino los mismos discursos de los oradores reflejan que la enemistad, en términos retóricos, es un *topos* fundado en la expectativa de la audiencia y para ser manipulado de acuerdo a las exigencias del caso particular. La clarificación de jerarquías de honor entre rivales da lugar, en una sociedad democrática del tipo de la ateniense, a la litigación como ocasión pú-

blica en la que el valor era evaluado por el *demos*.

Tras una breve revisión de aspectos de la conducta de venganza, en el capítulo 5 el enfoque se vuelve a la consideración de una serie de disputas legales atenienses. En ellas se explica cómo la dinámica social de una enemistad opera como una institucionalizada relación de hostilidad en la que el objetivo es siempre de honor. La corte, más que prover el lugar para la determinación objetiva de quién tiene razón en el sentido que definen las reglas legales, prevé otra arena donde los conflictos continúan y los jueces sancionan juicios sobre la base de valores y expectativas determinados. El autor enfatiza que al mismo tiempo que el sistema legal juega un rol importante en la preservación del orden público, prevé oportunidades para la expresión, extensión y exacerbación de conflictos sociales que amenazan dicho orden, al devenir una forma de institucionalizada agresión. Desde el punto de vista ateniense, buscar un resultado justo quería decir considerar el completo juego de las fuerzas políticas y sociales como las retrataba la acción retórica de los litigantes en congruencia con los intereses del *demos*.

A partir de esta demostración, que se convierte en un nuevo punto de partida, los capítulos 6, 7 y 8 ilustran cómo este mecanismo opera en tres áreas particulares de las relaciones legales: asalto y heridas (cap. 6), disputas sobre herencia y adulterio o conducta sexual (cap. 7 y 8).

En Atenas la corte estaba conceptualizada no como un foro que juzgaba las versiones competentes de un hecho acaecido en el pasado, sino como un agón entre dos personas en el que el éxito estaba determinado por todos los recursos sociales que cada uno de los litigantes podía sustentar.

En el capítulo 7, examina previamente la conducta sexual que los atenienses consideraban involucraba un acto de *hybris*, para concluir, a través de la evidencia forense, que los oradores atenienses jugaban con la ambigüedad de conceptos como éste (en el plano sexual *hybris* no revela necesariamente violencia como la que supone el delito de violación en el derecho contemporáneo) y con la multivalencia de las expectativas de su audiencia. El nexo entre honor y sexualidad que caracteriza la sociedad ateniense – tema de dos últimos capítulos – desarrolla, en el ámbito de la oratoria, una idea que Cohen expusiera en estudios anteriores, idea referida a la consideración del contexto legal, y los problemas del control social y la regulación de la sexualidad. Por lo que refiere a las relaciones de parentesco, Cohen rechaza la perspectiva estructuralista y demuestra cómo los términos que denotan relaciones lejanas de parentesco pueden ser ambiguos en las demandas por herencia, y su rango resulta de la determinación no de juristas, sino de cuán persuasivos puedan hacer sus reclamos en contextos retóricos particulares.

La conclusión del trabajo insiste en la caracterización de la corte judicial en Atenas como un *agón* en la que lo que está en juego es el juicio de las partes como ciudadanos y seres sociales, no de acuerdo con normas estatutárias, sino de acuerdo con las normales expectativas de la comunidad: las cortes no concluyen un conflicto, lo continúan. En síntesis, una obra que, profundizando lineamientos de trabajos anteriores, aporta una visión integrada de la oratoria en el contexto social y antropológico del derecho griego.

SEGAL, Charles. *Sophocles' tragic world: divinity, nature, society*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, 275p.

María del Carmen Cabrero de Suardiaz

Departamento de Humanidades
Universidad Nacional del Sur

El nuevo libro de Charles Segal representa una maduración de sus ideas y acercamientos a Sófocles posteriores a su obra *Tragedy and Civilization* de 1981; de los 9 capítulos del volumen, sólo el 5, el 8 y el 9 son elaboraciones enteramente nuevas, mientras que el resto del material ya había sido publicado en diversas compilaciones. Sin embargo, el libro consigue dar una impresión de unidad, pues todo el material ha sido objeto de adaptaciones para servir al intento actual de Segal de presentar los dramas de Sófocles en el contexto del mundo que los hizo posibles: la ciudad, la familia, la naturaleza y lo supranatural, logrando que el lector actual encuentre un sentido trascendente a lo que puede aparecersele como una brutal acumulación de sufrimientos y violencia.

Segal se concentra en 5 de las 7 piezas subsistentes de Sófocles: *Ajax*, *Edipo Rey*, *Filóctetes*, *Antígona* y *Las Traquinias*. Interpelando el lenguaje y la estructura de la piezas desde diversas perspectivas – el análisis filológico tradicional y las modernas teorías de la literatura y la cultura –, el autor da sucesivos pasos hacia la interpretación de los mitos y rituales antiguos que Sófocles retoma, arrojando nueva luz sobre las relaciones entre los sexos, la defensa del orden social y las interacciones entre lo natural y lo divino.

El intento del libro es ir más allá de lo que denomina la “fase moderna de la interpretación de Sófocles”, iniciada con Hegel y que tiende a centrarse en la dimensión trágica de los héroes y heroínas – coraje y locura, idealismo y ceguera, auto-sacrificio y auto-destrucción – y adentrarse en el trágico mundo circundante, superando los escollos que representa – para las difíciles traducciones – la intrincada poesía de Sófocles.

En el Capítulo I – Drama y perspectiva en “*Ajax*” –, Segal sostiene que Sófocles intenta corporizar las contradicciones de la polis democrática del siglo V a.C.: el viejo individualismo aristocrático heredado de Homero se contrapone con la necesidad del compromiso, la negociación y la armonía de clases propia de la democracia; el héroe trágico se desarrolla como la imagen conflictiva y fragmentada de su contraparte épica. En el “*Ajax*” también se contraponen un orden divino – sin tiempos – y un orden social signado por la inmediatez del momento: prueba de fuego para los actores, que debían ser capaces de representar esas tensiones con sus palabras y gestos.

El Capítulo II – Mito, poesía y valores heroicos en “*Las Traquinias*” – señala la excepcionalidad de la pieza – tantas veces subestimada –, que está dada por el uso que hace Sófocles de un material mítico de difícil tratamiento: en los personajes hay un abismo entre su condición humana y su representación simbólica. Ambientada en el campo – la ciudad nunca se materializa –, *Las Traquinias* se ubica en la intersección entre lo humano y lo bestial, que conserva su poder bajo la superficie civilizada de la vida humana; las fuerzas de la naturaleza y la conducta instintiva ocupan recurrentemente la escena. Segal apunta con erudición el preciso empleo del lenguaje poético que hace Sófocles para presentar la fuerza del deseo erótico y de la violencia del pasado arcaico; Heracles encarna la tensión entre lo bru-

tal y lo civilizado, que se desplaza a la contradicción entre lo creativo y lo destructivo en Dayenira. Como es habitual en Sófocles, los dioses no intervienen, pero están presentes en todas las situaciones: remoto, opaco, Zeus es quien da sentido a las cosas (la muerte de Heracles).

El Capítulo III es otra lectura de “Las Traquinias” – Tiempo, oráculos y matrimonio en “Las Traquinias” –: aquí el análisis se centra en el matrimonio como campo para exhibir la tragedia de las pasiones humanas, la violencia y el error; el matrimonio es presentado como un microcosmos en el que el individuo realiza sus pasajes por la familia, la sociedad, la vida. Es precario, como el orden civilizado, y sujeto a las ambivalencias griegas entre endogamia y exogamia, y al mismo tiempo un fin, un elemento que debería dar completitud a la vida. Sófocles distorsiona el ritual para acortar los tiempos escénicos y concentrar la ansiedad imperante: quiere subrayar el problema del poder y la responsabilidad en el hogar, los límites entre el orden social y el poder de los dioses.

En el Capítulo IV – “Filóctetes” y la imperecedera piedad – Sófocles explora la posibilidad de un sentido de la vida más allá del éxito o felicidad personal: la “presencia” de los dioses atestiguan que hay algo más vasto, más misterioso en la vida humana. Se trata de ver si la piedad es – vista la bestialidad de Filóctetes – posible, una preocupación recurrente en la obra de Sófocles. En Odiseo se ejemplariza aún mejor la contradicción: pide piedad por el otro a los dioses – simples apéndices de sus propósitos – desde su propia inclinación por la desvergüenza y lo bajo, mientras ejerce sus propios designios e interpreta los oráculos a su conveniencia. Y sin embargo y a pesar de sí mismo, es un instrumento de la voluntad divina, de la “injusticia de los dioses” que sufre Filóctetes; éste, a su vez, se vuelve hacia deidades más impersonales, más universales. El héroe debe comprender su destino en los términos más amplios, y ésa es su forma de piedad, de una piedad que no muere con los mortales.

El Capítulo V – Lamento y cierre en “Antígona” – parte de analizar el quiebre del ritual del entierro introducido por un elemento de “desorden”, el suicidio de Eurídice: los rituales y ritos logran un significado que sobrepasa el específico, constituyendo una forma de la dimensión de lo religioso. En el lamento de Creonte está la culpa por la muerte del hijo; la orgullosa autoridad que ha salvado a la ciudad la ha contaminado al mismo tiempo, desde su propia casa. En la ausencia del ritual se evidencia el colapso del orden social; Tebas no sobrevive a la guerra civil, y el justiciero final reivindica a Antígona, deja a Creonte con su responsabilidad e impone la justicia primitiva de los dioses.

En el Capítulo VI – Tiempo y conocimiento en la tragedia de “Edipo” – Segal analiza la historia de Edipo como mito arquetípico de la identidad personal en Occidente, pues contiene la problemática del auto-conocimiento, del poder/debilidad humanos y de los determinismos de los que no se puede escapar. El autor afirma que las interpretaciones más influyentes han sido las de Nietzsche, Freud y Lévi-Strauss, ocupándose de las dos primeras. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche ve a Edipo alienado de la naturaleza y como un símbolo de la oposición entre poder intelectual e ignorancia; para Freud la ambigüedad del conocimiento se basa en la fuerza de la represión del inconsciente: devela los impulsos de la primera niñez. Se quiebra el orden mental del lenguaje y Edipo confunde significados que hacen posible distinguir a la individualidad en la sociedad humana; se nos revela el horror subyacente en la vida de un modo inusual en la tragedia griega, pues el tiempo ficcional está arreglado de modo que coincida con el tiempo real: en un día Edipo es rey y mendigo. Tiresías representa una comprensión superior a la humana, yuxtapuesta a la humana, pasiva pero inevitable, ciega pero clarividente.

El Capítulo VII – Freud, el lenguaje y el inconsciente – vuelve sobre Edipo Rey, puntualizando la extrapolación que hace Freud de la obra para leerla en términos del lado oculto de la realidad, compa-

rándola con el proceso que sigue el psicoanalista para forzar la emergencia de lo desconocido e indescible al plano del discurso consciente. Los elementos demoníacos y las revelaciones no están representados sino narrados: la lengua hace el juego de la intermediación entre distorsiones. A medida que se acerca el final, los eufemismos – estrategias lingüísticas – desaparecen y se revelan abiertamente los miedos inconscientes: aparece la “verdad” en su sentido etimológico de “no olvido”. Lo fabuloso hace de telón de fondo para la representación de la tragedia humana, donde la ignorancia es más decisiva que la inteligencia: las paradojas del lenguaje forman un juego continuo de ocultamiento y revelación. Edipo busca conocer a la par que se niega a conocer, y el espectador – con o sin la intermediación de Freud – identifica sus conflictos más profundos y sus deseos reprimidos con los de los actores; una mirada más distante alertaría sobre los elementos de presión presentes en toda interpretación.

Los dos capítulos finales ensayan otras perspectivas de acercamiento al Edipo de Sófocles. En el VIII – Los dioses y el coro: Zeus en “Edipo Rey” –, Segal señala la importancia del coro en una representación ritual pero ficticia: dice o intuye más de lo que realmente sabe en cuanto personaje en la ficción. En las odas corales, más allá de sus efectos teatrales, nos encontramos con que también está Zeus, es decir, el poder remoto y el conocimiento de los designios de la vida humana. Zeus representa el reino inmutable, el Olimpo, mientras que Edipo representa – más que crímenes tiránicos – la condición de los mortales; las leyes remotas se puede violar, pero no se puede escapar de ellas por mucho que se aparezca como inocente ante los hombres. Allí reside el máximo elemento trágico: el malhechor genérico debe tener finalmente el rostro de un hombre. Zeus, cuyo poder ha aparecido en un principio como indiferenciado del de Apolo, deviene encarnación de un orden eterno y leyes morales propias de los cielos, elementos contrarios a los del protagonista mortal, Edipo.

El Capítulo IX – La tierra en “Edipo Rey” – analiza la relación entre la Tierra y la comunidad política – la ciudad –, que depende de aquélla para sobrevivir. Madre de la humanidad, ésta la desgasta en pro de sus necesidades. Pero también sirve como mundo de imágenes y metáforas del mundo natural, de lo desconocido y misterioso: la Tierra adquiere significados políticos y religiosos. Los ancianos – su voz es el coro – tienen una relación distinta con la Tierra que la que tiene Edipo, y el propio Tiresías parece representar las fuerzas remotas de la Tierra (y del cielo); Tiresías en su profecía – “vagará por tierra extranjera” – revela que Edipo no tiene una relación distinta con su pasado que la que tiene con la Tierra: ambos elementos le son desconocidos. La relación con la Tierra plantea la cuestión del lugar de la vida humana y del conocimiento humano dentro de la naturaleza; la ignorancia (de Edipo) es expresión de los poderes que están bajo la tierra: el sentido profundo del exilio del rey se basa en su desconocimiento de la relación nutricia de la Tierra hacia el hombre, de la interconexión entre los dioses y la muerte que se expresa en la Tierra. El camino al conocimiento es trágico: sólo lo podemos alcanzar a través del sufrimiento.

El volumen provee una interesante visión del mundo relacionado con la obra de Sófocles; tal vez deba apuntarse que es más eficaz la representación ofrecida de las relaciones entre ese mundo, la naturaleza y lo sobrenatural: el texto resulta algo insuficiente en cuanto a la prometida – desde el mismo título – relación con la sociedad griega, a excepción de los primeros capítulos. El aparato de notas se encuentra al final del volumen, seguido por un índice de obras, personajes y autores comentados; no contiene bibliografía general.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993 (Ler os Clássicos, v. 1). 101p. [Edição bilíngüe.]

Maria da Gloria Novak

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

Dante Tringali, que não é novo nas nossas bibliotecas, explica Horácio Flaco e o seu credo poético. O livro consta de um prefácio, uma bibliografia e seis capítulos, a saber:

1. O Autor da *Carta*.
2. O texto latino.
3. A tradução da *Carta*.
4. Notas à tradução.
5. Questões fundamentais.
6. Análise da *Carta*.

O *Prefácio* encara a *Epístola aos Pisões*, mais conhecida sob o nome de *Arte Poética* horaciana, como uma *poética da arte*, um manifesto, por excelência, do classicismo, pólo oposto ao vanguardismo, seja ele qual for. Define a arte e o valor da obra de arte, e sua função. Conceitua o belo no pensamento de Horácio. E destaca as características primordiais do teatro.

O primeiro capítulo, “O autor da Carta: Horácio (65 a.C. – 8 a.C.)”, focaliza o Poeta no seu contexto social: da infância aos conturbados momentos que seguem a morte de César, aos primeiros poemas, às novas amizades, à proteção oficial, ao lirismo poético, à independência filosófica.

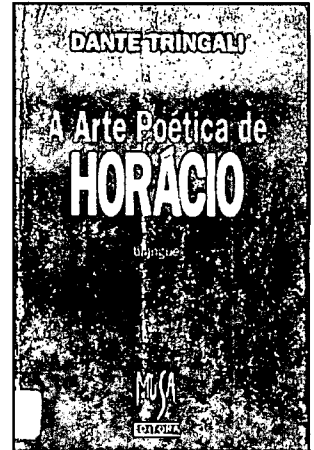
Seguem-se o texto latino (*Ars poetica – Epistula ad Pisones*) em excelente transcrição, e a bem cuidada tradução portuguesa do Professor Dante Tringali. Destaque-se que a numeração dos versos latinos está inserida no texto traduzido, o que nem sempre se faz mas deveria fazer-se.

O quarto capítulo, “Notas à tradução”, ensina quem são as personagens reais e mitológicas citadas pelo Poeta, ensina os metros poéticos e sua origem, os gêneros teatrais, a evolução desses gêneros; e explica expressões e costumes “locais” citados por Horácio.

O capítulo intitulado “Questões fundamentais” compõe-se de três partes: 1) Preliminares; 2) Idéias estéticas; 3) A reforma do teatro.

E discute: 1) a natureza da *Carta*, seu gênero, suas fontes, sua estrutura (vários critérios de divisão) e seu objetivo; 2) a concepção do belo e da arte, o conceito de conveniência e a imitação; a finalidade da obra de arte (sua função e seu papel civilizador); e, mais, as duas poéticas (a do engenho e a da arte), o normativismo e o racionalismo na criação artística; 3) o teatro como deveria ser.

Nos itens 2 e 3 (“Idéias estéticas” e “A reforma do teatro”), Dante Tringali analisa as idéias do Poeta; no primeiro item (“Preliminares”), expõe dados gerais e opiniões suas. Diz, por exemplo, que a horaciana *Ars poetica não é literatura* (este grifo é meu): reabre-se uma discussão que pode ser



muitíssimo interessante.

O sexto e último capítulo, intitulado “Análise da carta”, constitui excelente leitura do texto. O Autor expõe, discute, explica *pari passu*, e minuciosamente, a carta horaciana.

Focaliza o momento romano em que se insere a obra. Lembra outros passos do Poeta, que corroboram afirmações da *Carta*, e destaca os exemplos que nela se contêm. Assinala os *limites da criação*, o *primado da razão* sobre a fantasia, a busca da *simplicidade e unidade* da obra, a procura do *belo ideal*. Opõe Horácio a Kant. Compara-o a Humbolt. Lembra Homero, Platão, Aristóteles, e o conceito matemático de beleza.

Explica Horácio em face dos gêneros teatrais. Destaca a *especificidade da comédia e da tragédia* (estrutura, atores, o papel do coro), os limites e as características do *sentimento* na arte; a integração entre o autor teatral e a personagem, a personagem e o ator, este e o público; e o lugar da originalidade. Estuda, ainda, a relação entre a épica e o drama, e focaliza as épicas homéricas e as cíclicas. E discute o interesse da *Carta* pelo drama satírico: este corresponderia ao *ideal estético* do Autor. E volta às origens do teatro na Grécia e em Roma, e discorre sobre o tema.

Ao fim, retorna a Horácio. E focaliza: o *problema do modelo, poética da arte e poética do engenho, esteticismo e eticismo, a crítica normativa*.

Em suma, a horaciana *Ars poetica* encontrou um exegeta à sua altura, e de parabéns estamos nós, os seus leitores.

TRINGALI, Dante. *Horácio, poeta da festa: navegar não é preciso*. São Paulo: Musa, 1995 (Ler os Clássicos, v. 3). 206p.

Maria da Gloria Novak

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

O novo livro do Professor Dante Tringali estuda Quinto Horácio Flaco: sua vida, sua obra, suas preferências e idiossincrasias, sua religiosidade, seu pensamento, seus amores. Considera autobiográfica a obra horaciana e, sobre invocar amiúde o testemunho do Venusiano, apresenta, em latim e português, vinte e oito *odes* que lhe comprovam as afirmações.

O estudo consta de nove capítulos, um dos quais estabelece paralelo entre Horácio e Ricardo Reis.

São os seguintes os títulos dos capítulos: 1) Um filho de escravo; 2) Poeta da festa; 3) Código do vinho em Horácio e Ricardo Reis; 4) Exaltação da mulher marginal; 5) Mito e ecologia; 6) Crítica da epopéia e de Homero; 7) Estética da beleza como doçura; 8) Entre passadistas e vanguardistas; 9) Navegar não é preciso.

O primeiro capítulo destaca, ao lado de fatos da vida do Poeta e da relação de suas obras, a situação política romana, da morte de César à batalha de Ácio, não escondendo a batalha de Filipos, envolvida, no que concerne a Horácio, “numa nuvem de religiosidade”. O professor Tringali assinala, a cada passo, o que considera: 1) a profunda religiosidade do Venusiano; 2) o seu autêntico lirismo; 3) o seu ecletismo religioso; 4) a sua moralidade; 5) a idéia que faz da vida e da morte, e da violência; 6) o seu culto da amizade, do amor e da “comunhão quase eucarística” do vinho; 7) a sua noção de felicidade.

No segundo capítulo, “Poeta da festa”, o Autor define o Poeta como *um conviva satisfeito da festa que supõe que a vida deva ser*; e define a festa, a infra-estrutura da felicidade, a virtude, o famosíssimo *carpe diem*, que há vinte séculos vem comprometendo o verdadeiro sentido do epicurismo; define o que chama “o poder do vinho”, cita os modelos da festa horaciana, que ele considera “quase um banquete eucarístico”.

O terceiro capítulo, “Código do vinho em Horácio e Ricardo Reis”, compreende duas partes. A primeira examina exaustivamente o sentido da *festa*, e sua essência, o *festim*. Define o *festim*, cujo cerne é o *vinho*, que tem um *código*. E define e analisa esse código: seus *princípios*, suas *regras*, seus *elementos*.

O Professor considera a presença de quatro *princípios* na horaciana festa do vinho: 1) filosófico, 2) religioso, 3) moral, 4) patriótico. O primeiro gira em torno do sentido da morte. O segundo



explica o sentido do epíteto que se dá a si mesmo Horácio: *pius*. Tudo seria sagrado e religioso: a videira, a taça, o Poeta, que defenderia “o mais indiscutível monoteísmo”, o convívio, que prefiguraria “os mistérios eucarísticos”. O terceiro princípio, o moral, consiste em seguir a natureza e não ultrapassar as medidas. O quarto subordinaria o código do vinho à importância da agricultura para o equilíbrio econômico.

Dante Tringali documenta em Horácio vinte e quatro *regras* no código do vinho. Essas regras dizem respeito a todos os aspectos da festa: ocasiões, organização, classes sociais admitidas ao festim, a idade ideal, restrições à mulher, o lugar, a qualidade do vinho e o *modus operandi*: moderação, amor e amizade, conversa, música, dança, canto, folhas, flores e perfumes. Destaca a santidade dos dias de festa, o sentido “místico do vinho”, a suavidade do campo, a distinção entre os festins que aí se realizam e os da cidade; e a distinção entre o permitido e o proibido. Lembra uma incompatibilidade entre Líber, Vênus e Marte, que é excluído das festas do Poeta, e invoca o testemunho de Homero, de que o vinho pode levar à loucura. Aponta o sentido das flores, que ligam ao divino o que é humano, e mais a efemeridade das coroas de flores, a simbolizar a efemeridade da vida.

Na segunda parte do capítulo, o Autor focaliza o poeta fictício criado por Fernando Pessoa, Ricardo Reis. Procura em sua poesia a presença dos quatro princípios e das regras que constituem o código do vinho na obra do Venusiano. Considera, na poesia da criatura de Fernando Pessoa, o diálogo travado entre a criatura e Horácio, para determinar a natureza da dependência que liga a primeira ao segundo. Inicialmente compara, analisa e discute o sentido da morte, do prazer, do vinho, da felicidade, da moral, do patriotismo e da vida. E distingue duas religiões em Ricardo Reis, uma das quais repudiada. Estuda, a seguir, o sentido que têm ou deixam de ter as regras do código do vinho no “poeta da decadência”, que ignora o simbolismo das estações, que não conta os dias e as horas, que vive só, que não se importa com as idades do homem, e a quem os deuses “concederam apenas *a vila da existência*”. Dante Tringali compara, afinal, a atitude de ambos os poetas em face da razão, da paz e da guerra, do amor e das flores.

O quarto capítulo, que estuda *a exaltação da mulher marginal*, compreende oito itens, nos quais o Professor estuda minuciosamente: 1) o lirismo horaciano, dentro do contexto psicológico e social de Roma, e em face dos modelos gregos, e das tendências e das preferências do Poeta; 2) a valorização da mulher, como *parceira do homem*; 3) os dois princípios que *fundamentam o lirismo de Horácio*; 4) *a dimensão mítica* do amor: a origem do mal, degradação e elevação da mulher, e as divindades de aspecto materno; 5) *Vênus, deusa do amor*: as duas Vênus, *a ética no amor*; 6) duas classes de mulheres; 7) *a prostituição como virtude*; 8) a pureza do Venusiano.

No quinto capítulo, “Mito e ecologia”, Dante Tringali focaliza a função ecológica do mito na Antiguidade e destaca: a relação entre a poesia e o mito, de que ela provém e se alimenta, e cuja lição transmite; as relações entre o homem e a natureza, e os três princípios fundamentais da ecologia. Discorre sobre os *crimes ecológicos*. Em pouco mais de três páginas, invocando, é verdade, o testemunho de Horácio, descreve o nosso tempo e sustenta a tese da igualdade de direitos. Assinala, depois, a relação entre mitologia e mito; define-os e analisa os vários sentidos do equivalente latino de *mito*. Estuda a “mitologia sacra” de Horácio, a onipotência de Júpiter, o “rígido monoteísmo do Poeta” e o sentido da liberdade. Lembra as Quatro Idades, opõe o mar à terra e, na terra, o campo à cidade, e chama

a Horácio “um dos maiores poetas bucólicos de todos os tempos”. Estuda, ainda, os animais e as relações entre eles e os deuses, e entre eles e os homens. A seguir, focaliza a guerra, *o mais devastador de todos os agentes antiecológicos*, e antes de terminar o capítulo (com uma visão geral da ecologia através dos tempos) destaca o problema da escravidão na obra do Venusiano e chama-o “precursor de Castro Alves”.

O sexto capítulo, “Crítica da epopéia e de Homero”, ressalta o pensamento de Horácio em face da epopéia. Destaca, principalmente, a oposição entre poesia épica e poesia lírica, e a tendência do Venusiano para o “lirismo pessoal”, avesso à *ideologia da epopéia* e aos *caminhos do mar* e às *estradas da terra*. O Autor analisa rapidamente as epopéias homéricas e explica-nos: 1) as razões horacianas da repulsa, e 2) o *insight* horaciano. Lembra Platão, lembra Ênio, lembra a antiga História de Roma. Compara Homero e Vergílio, e aventa a hipótese de que Horácio “talvez influenciasse no caráter piedoso e místico”, ostentado pela *Eneida*.

No sétimo capítulo, “Estética da beleza como doçura”, o Autor destaca os pontos capitais da estética horaciana: equilíbrio, unidade na multiplicidade, utilidade e beleza, doçura.

Apona a coerência existente entre a vida e a obra do Venusiano, homem que nasceu poeta e que *pela poesia se orienta*. O Professor Tringali percorre o caminho poético de Horácio, das *sátiras*, e seus modelos, às *epístolas* e às *odes*. Lembra o lirismo horáciano, por força incompatível com a epopéia. Focaliza o teatro e os sonhos horacianos de *recuperação do drama satírico*. E discorre sobre *a essência da doçura lírica: juventude, amizade, amor*.

O oitavo capítulo, “Entre passadistas e vanguardistas”, sistematiza oposições e problemas latentes ao longo da obra: *engenho e arte, gratuidade e utilidade da arte*, hierarquia entre os gêneros literários (um lugar ao sol para o drama satírico e o “lirismo pessoal, subjetivo”, que canta o amor, a amizade, e o campo, diferente do lirismo grandioso de Píndaro), tradição e modernidade, *classicismo e vanguardismo*, o valor da *perfeição* e da *disciplina* como caminho, artes e arte literária.

O nono capítulo, “Navegar não é preciso”, documenta o sentimento horaciano em face do mar e a relação entre os gêneros literários e as viagens. O Professor discorre sobre as verdadeiras razões que podem levar o homem a enfrentar as ondas e lembra as grandes epopéias, as grandes viagens e grandes viajantes, e Pompeu e Ulisses e os Argonautas. E lembra o Velho do Restelo, e Fernando Pessoa e Ricardo Reis, e o mais terrível desastre ecológico, o descobrimento do Novo Mundo.

Em suma, a obra, de leitura bastante agradável, em que pese a inevitável presença de erros tipográficos, tem grande valor documental e focaliza alguns temas que são, e continuarão naturalmente a ser, fonte de inesgotáveis discussões.

Resta-nos agradecer ao Professor Dante Tringali por mais este ensaio, fruto de sua vasta cultura.

FABRE, Georges, MAYER, Marc et RODÀ, Isabel. *Inscriptions Romaines de Catalogne, IV. Barcino*. Paris: Diffusion de Boccard, 1997.

Pedro Paulo A. Funari

Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas

A publicação de *copora* documentais constitui uma tarefa primordial, em particular no que se refere àquela evidência proveniente da investigação arqueológica. A Arqueologia produz um imenso manancial de dados e, no que se refere ao Mediterrâneo, os museus e outras instituições custodiam grande quantidade de material arqueológico inédito ou, ainda que publicado, de difícil acesso, pois podem ter sido publicados há muitas dezenas de anos, com referencial bibliográfico desatualizado, portanto. As inscrições antigas, pela importância que sempre se lhes atribuiu, desde o Renascimento, foram objeto de atenção de eruditos, nos primeiros séculos da era moderna, e de estudiosos acadêmicos, a partir do século XIX. As inscrições latinas, compiladas, por iniciativa de Theodor Mommsen, no *Corpus Inscriptionum Latinarum*, têm sido objeto de especial atenção, podendo afirmar-se que o imenso número de epígrafes conhecidos e estudados constitui um patrimônio científico ímpar para o estudo da Antigüidade romana.

Neste contexto, o Instituto de Estudos Catalães, as Universidades de Barcelona, Autônoma de Barcelona e de Pau, apoiados pelo CNRS (Paris) e Ministério de Educação e Cultura (Madri), publicam o quarto volume das inscrições romanas da Catalunha, referente à antiga *Barcino* (Barcelona). A obra inicia-se com uma introdução (p. 11-56) que contextualiza o catálogo epigráfico, ao tratar da topografia urbana das descobertas epigráficas, das fontes literárias, da tradição de seu estudo, do histórico das coleções barcelonesas. Particular destaque é devotado ao estudo do conjunto de 317 inscrições monumentais, a começar dos materiais (tipos de mármore, calcários, arenito, bronze) e da classificação das inscrições em seis categorias: 175 funerárias, 90 honoríficas ou públicas, 18 religiosas, 7 cristãs, 5 várias e 22 indeterminadas. Assim, mencionam-se imperadores (10 exemplares), senadores (10), *equites* (4), magistrados vários (17), *seuiri* (45), mulheres (8), jovens (3), estrangeiros (4), libertos (61), entre outros. Estudam-se, ainda, as formas dos monumentos e suas molduras e da escrita, o latim de Barcelona, os cultos, personagens eminentes e notáveis, estrangeiros, concluindo-se com considerações sobre a Epigrafia e a História da cidade de Barcelona. Destaca-se, nesta introdução, a interpretação sociológica de que a sociedade barcelonesa era uma sociedade aberta, na esteira do modelo proposto, originalmente, por Geza Alföldy e em contraste com a interpretação normativa, propugnada pela escola de Cambridge. Enquanto o caráter dinâmico da sociedade barcelonesa transparece em inúmeras epígrafes, apenas uma delas se refere a laços de clientela (inscrição 32, *clie<n>s*, com nasal implosiva de articulação fraca omitida, cf. CIL IV 8512). Assim, esta abertura mostra-se, segundo os autores, no lugar que as mulheres ocupam, já que algumas delas recebem homenagens gravadas em pedestais erigidos com a autorização dos decurhões (8 exemplares) e, ainda, na importância, desde a época de Augusto, alcançada por libertos ligados a algumas grandes famílias

e que constituem um grupo particularmente importante na cidade comercial.

As inscrições são publicadas de forma bastante completa, com informações detalhadas sobre todos os aspectos. Há descrições do material, das dimensões, não apenas do monumento como, algo muito raro, do campo epigráfico, da altura das letras e dos espaçamentos. A grande maioria das epígrafes está reproduzida em fotografia, cada uma delas contando com transcrição e tradução, seguida das principais referências publicadas e de um comentário que procura dar conta das relações da inscrição com o contexto histórico e filológico. Algumas inscrições merecem estudos específicos, como é o caso das “considerações sobre os *Pedanii* barcelonenses” (inscrição 37, p. 102-105), cujos libertos *Pedanii* prosperaram e chegaram ao sevirato em época flávia e cujos descendentes, entre 110 e 130, já cidadãos romanos, atingiram os cargos municipais. O tema dos libertos mostra-se, na verdade, talvez aquele mais tratado, tanto por sua ubiqüidade, como pela variedade de situações. Uma inscrição (45) da época dos antoninos, que trata de um centurião aceito *inter immunes*, elevado às honras da edilidade e que deixou uma doação a Barcelona, condiciona sua benemerência a que seus libertos e os libertos de seus libertos que exerçam o sevirato estejam isentos (*ea condicione uolo ut liberti mei item libertorum meorum libertarumque liberti quos honor seviratus contigerit ab omnibus muneribus seuiratus excusati sint*). O sevirato, pois, não punha em jogo apenas as relações entre libertos e autoridades locais, mas requeria a autoridade e a autorização de um patrão cujos direitos econômicos podiam ser, de alguma forma, atingidos pelas liberalidades consentidas por seus antigos servidores (p. 117).

Ainda quanto ao caráter aberto da sociedade barcelonesa, muitas inscrições podem ser mencionadas. Numa delas (63), datada de meados do primeiro século d.C., uma provável liberta menciona sua mãe e irmão, ainda escravos, noutra (71) pode supor-se que mencionam casamentos entre mulheres livres e homens libertos, enquanto uma esposa de um liberto, Quintus Calpurnius Nymphus (78), é chamada de *uxor*, termo que reaparece em muitos outros documentos (e.g. 81; *marita*, 126, por oposição a *contubernalis*, 151; 252). Muitos casamentos mistos, entre libertos e livres, são mencionados (e.g. 79), sendo este o caso de um Caius Iulius Daduchus, liberto, que se casou com uma liberta sua ou do patrão (81; cf. 138). Uma inscrição (109) julgada falsa por Hübner, o editor do CIL II, provavelmente porque não se adequava ao seu modelo de sociedade antiga, é reavaliada como verdadeira pelos autores. Trata-se de uma dedicatória do ordo da colônia a um liberto, provavelmente público, por sua defesa do interesse comum (*ob causas utilitatesque publicas fideliter et constanter defensas*). Há referências indiretas a uniões familiares entre escravos (157; 250; 259) e entre escravos ou humildes de diferentes grupos étnicos (e.g. 173; 175). Todas essas inscrições contribuem para reforçar a interpretação proposta de Barcelona como uma sociedade aberta, dinâmica e com mobilidade social.

Poucos são os vulgarismos, como *amice* (por *amicae*, inscrição datada de fins do século II d.C. ou princípios do III), ou *File* (por *Phile*, também de fins do século II d.C.), o que está a indicar que essas epígrafes eram obras de artesãos competentes não apenas na simétrica apresentação das letras como no domínio do latim erudito, em contraste com as inscrições não monumentais, ausentes desta compilação. Neste sentido, os autores mencionam, ainda na introdução, os debates recentes sobre a alfabetização no mundo romano e, durante todo o livro, percebe-se que a localização das inscri-

ções monumentais se relaciona com a planta da antiga *Colonia Fauentia* e com as áreas mais privilegiadas e freqüentadas da cidade, o que se pode constatar, visualmente, na figura (p. 54-55) que apresenta a distribuição espacial das concentrações de achados epigráficos. Em termos gerais, o volume fornece um manancial de documentos publicados de forma detalhada e que permite ulteriores estudos sobre os mais variados aspectos da sociedade barcelonesa, em particular, e do mundo romano, em geral. Assim, a estrutura social, apenas mencionada nesta resenha em relação aos libertos, pode ser amplamente explorada, a partir da evidência recolhida. Da mesma maneira, um estudo propriamente paleográfico das epígrafes poderia estudar os ateliês, as técnicas de *ordinatio*, de pontuação e de estilo das letras capitais monumentais. Este, portanto, o mérito maior desta obra, que, certamente, exigiu grande esforço e erudição por parte dos autores, e que se constitui em um instrumento de pesquisa fundamental para arqueólogos, historiadores, filólogos e outros estudiosos do mundo romano.

Funari, Pedro Paulo A. *Dressel 20 Inscriptions from Britain and the Consumption of Spanish Olive Oil with a Catalogue of Stamps*. BAR British Series 250, Oxford, 1996.

William E. Mierse
University of Vermont

Pedro Funari's new volume in the BAR series is a study of a body of epigraphic material important for our understanding of the economic interrelationships of the provinces of the Roman Empire during the first three centuries of the common era. It was during the first century A.D. that the Baetis valley (Gaudalquivir Valley) of the Iberian Peninsula became the major supplier of olive oil through the Roman world. The olives were raised on estates in the valley, were processed in the industrial quarters of the estates, and the oil was shipped via a series of transshipment points down the Baetis River until it was loaded aboard large merchant boats and carried to various ports. The oil was transported in a distinctive type of vessel, a large globular amphora known from Dressel's classifications as a Dressel 20. It is an easily recognizable type of pot, and its presence testifies to a connection with the large scale olive oil trade that was such an important feature of the economy of southern Spain for almost three centuries. Most of these amphorae were labeled by means of stamps impressed in the clay of the vessel before firing and inscriptions painted on the finished pot. While these epigraphic testimonia appear abbreviated format, they do provide information about the locality of the estate, the names of the owners, the quantity and quality of the oil, the locality of the pottery factory, and the names of the various shippers. The significance of the Spanish olive oil trade has been known for many decades, ever since the great pile of amphorae fragments located in Rome at Monte Testaccio was recognized to come from Dressel 20 amphorae produced in Iberian potters' workshops and intended to carry Iberian oil.

Professor Funari has collected the stamps and inscriptions from the Dressel 20 amphorae that have been unearthed in Britain. Many of these have been considered in earlier studies, but the full corpus of 272 items has never before been brought together for consideration. The arrangement of the volume is straight forward and clear. After a short introduction which presents the general nature of the evidence and significance of the study for the history of ancient economics, the stamps and inscriptions are presented in catalogue form. The final section of work presents several analyses considering the evidence of economic ebb and flow in the oil trade, the specific distribution of oil producing regions in the Baetis Valley, and the nature of the micro-economic aspects of the trade on a region to region basis within the two provincial areas.

The dynamics of the Roman Imperial economy have been difficult to trace. Most studies have concentrated on what can be said about the economic health of the Empire as revealed in numismatic analyses. Such investigations have by their nature, tended to consider the economy from the centerest point of view, looking at economic decisions as something largely the concern of the central government and revealed through the fiscal policy of the mints. However, the Roman Empire was far too large to have an economy solely directed from Rome itself. Certainly with the peace brought about during the first century A.D. long distance trade allowed for different units within the Empire to establish econo-

mic linkages. Many of these did not need to pass through the central authority of Rome. This began as early as the first century B.C. with the large scale trade in wine dominated by regions in Italy. By the first century A.D. this too had come to be dominated by the Iberian producers. The olive oil trade developed slightly later and was substantially larger and more lucrative. Granted, many of the amphorae fragments of Dressel 20 found in Britain, northern France, and Germany were the result of oil transported there to satisfy the demands of the Roman troops quartered in these regions, and hence the result of Imperial decisions, it is still also true that Baetic oil traveled north to suit the needs of a Roman and Romanized population that now lived in the north climes and wanted Mediterranean foods. The fragments and complete pots come from many none military sites.

Funari has collected, grouped, and analyzed the significant features of the amphorae stamps and inscriptions. The importance of the stamps and inscriptions treated in combination is that they allow us to know the place for the manufacture of the pot, the quality and quantity of the product shipped, the name or names of those who shipped the item, the region from which the product originated, and the date of production and shipment (via the consul's name). The stamps on the vessels therefore connect us with the production of the oil since they were stamped on the to pots before these were fired. The painted information is the record of the movement of the oil. The publication of the stamps from the producing areas in southern Spain now allows us to relate some finds of stamped fragments elsewhere in the Roman world with specific sites of production, at least for the pot if not for the product. The internal dating of the inscriptions permits us to arrange the material into a chronological sequence and posit some idea of the pattern of olive oil export and import.

Funari makes interesting and important observations in his analyses of the evidence. First he notices significant shifts in the patterns of oil shipments across the English landscape during the three centuries. Where the southeast represents the destination for 100% of the oil imported during the first part of the first century A.D., by the third century A.D. it accounts for only slightly more than half the total imports, indicating the growing presence of a Romanized population (much of it military) throughout the province. In a similar way, Funari can show that the pottery works associated with Hispalis (Seville) were producing substantially more of the amphorae than either the those from Astigi and Cordoba. This remains the case throughout the three centuries, perhaps putting to doubt Will's notion that as demand for olive oil increased, the development of the oil production and exportation moved more and more to the east. Funari's discovery does not agree with the actual remains of the pottery kilns, for the Cordoba region has produced good archaeological evidence of many operating kilns. It does suggest that as demand increased, there was some focusing of export markets. The areas of Hispalis and Astigi shipped more of their oil to the British province than did Cordoba. At present we do not know where the Cordoban oil was going.

Funari's work can be related to other archaeological findings on the Iberian Peninsula. We can actually see the result of this concentration of wealth produced from the olive oil trade. During the Flavian period and the first half of the second century A.D. the region associated with Hispalis saw two great building programs. At Munigua (Mulva) in the mountains north of Hispalis a major sanctuary complex modeled on the Republican sanctuaries of the central Italy was constructed. This was an expensive commission, and while a portion of it may have been paid for by the wealth generated from the

nearby mines, excess wealth resulting from the olive oil trade must have paid for some of this monument. More telling is the expansion undertaken at Italica, a city neighboring Hispalis. This old, colonial outpost founded during the first period of Romanization, was redesigned with a new residential quarter, bath complexes, and massive temple ensemble. The richness of the interior decorations of the houses as seen in the floor mosaics, as well as the grandeur of the temple ensemble must be seen as the physical manifestation of the wealth generated by this export trade. It is just when this trade dies, a result of North African producers taking the market away from their Iberian competitors, that the archaeological record begins to show the decline in the standard of urban life on the Iberian Peninsula and in the Baetis valley in particular.

Funari's volume is a valuable addition to the growing body of primary evidence and analyses that is allowing us to understand better the dynamics of the economic system that controlled the Mediterranean and western Europe for five hundred years. Moreover, it gives us compelling evidence of the importance of the economic linkages that were established between provinces. The money generated from these associations helped to pay for the massive building projects of the first, second, and third centuries A.D. that can be found as the physical vestiges of the Roman Empire.