

revista brasileira de estudos clássicos

clás
sica



CLASSICA. Revista Brasileira de Estudos Clássicos

[ISSN 0103-4316 / e-ISSN 2176-6436]

Caixa Postal 905, 30161-970, Belo Horizonte, MG, Brasil

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

DIRETORIA (2018-2019)

Filomena Yoshie Hirata, USP (Presidente de Honra)
Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ (Presidente)
Luisa Severo Buarque de Holanda, PUC-Rio (Vice-Presidente)
Beatriz Cristina de Paoli Correia, UFRJ (Secretária Geral)
Juliana Bastos Marques, UNIRIO (Secretária Adjunta)
Charlene Martins Miotti, UFJF (Tesoureira)
Fernanda Cunha Sousa, UFJF (Tesoureira Adjunta)

EDITORES

Luisa Severo Buarque de Holanda (PUC-Rio)
Tatiana Oliveira Ribeiro (UFRJ)

CONSELHO EDITORIAL

Luisa Severo Buarque de Holanda, Presidente, PUC-Rio (2018-2019)
Adriane da Silva Duarte, USP (2016-2019)
Alessandro Rolin de Moura, UFPR (2013-2019)
Fábio Favarsani, UFOP (2016-2019)
Fábio Vergara Cerqueira, UFPel (2013-2019)
Gabriele Cornelli, UnB (2013-2019)
Henrique Fortuna Cairus, UFRJ (2016-2019)
José Geraldo Costa Grillo, UNIFESP (2013-2019)
Kátia Maria Paim Pozzer, UFRGS (2016-2019)
Maria Cecília de Miranda N. Coelho, UFMG (2013-2019)
Paulo Martins, USP (2013-2019)
Paulo Sérgio de Vasconcellos, UNICAMP (2016-2019)
Renata Senna Garraffoni, UFPR (2013-2019)
Teodoro Rennó Assunção, UFMG (2016-2019)

CONSULTORES INTERNACIONAIS

Airton Brazil Pollini (Université de Haute Alsace, Mulhouse, França)
Aloys Winterling (Humboldt-Universität zu Berlin, Alemanha)
Ana María González de Tobia (UNLP, Argentina)
Anastasia Bakogianni (Massey University, Nova Zelândia)
Andreas Michalopoulos (National & Kapodistrian University of Athens, Grécia)
Barbara Graziosi (Durham University, Reino Unido)
Brooke A. Holmes (Princeton University, EUA)
Carlos Augusto Ribeiro Machado (University of Saint Andrews, Reino Unido)
Carlos Levy (Université Paris IV, França)
Catalina Balmaceda (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Cécile Michel (Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), França)
Daniel Rinaldi (Universidad de la República, Uruguai)
David Konstan (New York University, EUA)
Delfim Ferreira Leão (Universidade de Coimbra, Portugal)
Erica Angliker (University of London, Reino Unido)
Francisco de São José Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal)
Harry M. Hine (University of St Andrews, Reino Unido)
José Luís Lopes Brandão (Universidade de Coimbra, Portugal)
José Remesal Rodríguez (Universidad de Barcelona, Espanha)
Konstantinos P. Nikoloutsos (Saint Joseph's University, EUA)
Manuel Albaladejo Vivero (Universitat de València, Espanha)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra, Portugal)
Maria Helena Trindade Lopes (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martin Dinter (King's College London, Reino Unido)
Paulo Butti de Lima (Università degli Studi di Bari, Itália)
Philippe Rousseau (Université Lille 3, França)
Sergio Casali (Università di Roma II, Itália)
Silvia Milanezi (Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, França)
Stefania Giombini (Universitat de Girona, Itália)

revista brasileira de estudos clássicos

clas sica



*n. 31
n. 2
2018*

CLASSICA. Revista Brasileira de Estudos Clássicos

[ISSN 0103-4316 / e-ISSN 2176-6436]

Caixa Postal 905, 30161-970, Belo Horizonte, MG, Brasil

<http://revista.classica.org.br> e-mail: revistaclassica@classica.org.br
publicada pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos desde 1988

Classica foi publicada anualmente de 1988 a 1991 e bianualmente de 1992 a 2005; em janeiro de 2006 a periodicidade tornou-se semestral.

A Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos não se responsabiliza pelas opiniões expressas pelos autores nem pelo uso indevido de quaisquer elementos presentes em artigos assinados.

É responsabilidade dos autores obter previamente as autorizações necessárias para a reprodução de imagens, trechos longos de obras publicadas e outros itens protegidos por copyright.

Informações sobre filiação à entidade e impressão de volumes sob demanda estão disponíveis no site da *Classica* (ISSN 2176-6436): <http://revista.classica.org.br>.

Indexada em *L'Année Philologique*, França.
UC Impactum, Portugal.
CrossRef, EUA.
Diadorim/IBICT, Brasil.
Latindex, México.
REDIB, Espanha.
EZB -Elektronische Zeitschriftenbibliothek, Alemanha.
Sumários.org, Brasil.
InterClassica, Espanha.
DOAJ, Suécia.
Dialnet Plus, Espanha.
ERIH Plus, Noruega.
EBSCO, EUA.
Mir@abel, França.

Abreviatura: **Classica (Brasil)**.

Diagramação: Alda Lopes

Classica : revista brasileira de estudos clássicos / Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.
– v.1 (1988)-v.4 (1991) ; v.5 (1992)-v.18 (2005) ; v.19 (2006)- .
– Belo Horizonte : SBEC, 1988-2005 ; 2006-
Anual: 1988-1991 ; binal 1992-2005 ; semestral: 2006
ISSN 0103-4316 / eISSN 2176-6436
I. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

Classica está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional



Artigos

Sponsoring the Arts: Melic Perspectives <i>Patrocinando as artes: perspectivas mélicas</i> Lucia Athanassaki	9
The Performance Contexts of Trochaic Tetrameters Catalectic <i>Os contextos de performance dos tetrâmetros trocaicos cataléticos</i> Ewen Bowie	31
Il poeta tra la folla della Roma di Augusto <i>The Poet Among the Crowd in Augustan Rome</i> Luigi Galasso	45
Sete heróis, sete portas: identidade e simbologia no mito dos “Sete contra Tebas” <i>Seven Heroes, Seven Gates: Identity and Symbology in the Myth of the “Seven against Thebes”</i> Miguel Carvalho Abrantes	65
Ésquilo: dramaturgia e repertório: uma discussão preliminar <i>Aeschylus: Dramaturgy and Repertoire. A Preliminary Discussion</i> Marcus Mota	75
A construção da <i>persona</i> na sátira 6 de Juvenal <i>The Construction of the Satirical Persona in Juvenal’s Sixth Satire</i> Leni Ribeiro Leite Iana Lima Cordeiro	89
A contextualização temática da morte nas biografias de Plutarco: alguns exemplos <i>The Description of Death in Plutarch’s Lives: Some Examples</i> Joaquim Pinheiro	101
Do Isaac de João Cassiano ao Isaac de Nínive: processos de incorporação textual na tradição latina <i>From John Cassian’s Isaac to Isaac of Nineveh: Processes of Textual Incorporation in the Latin Tradition</i> César Nardelli Cambraia	113

Jacob Burckhardt and His Athens or How to Shape an Authoritarian
Democratic State

Jacob Burckhardt e sua Atenas ou como forjar um estado democrático autoritário

Guilherme Moerbeck 129

Resenha

BEARD, Mary. *SPQR: Uma história da Roma Antiga*. Trad. Luis Reys Gil.

São Paulo: Planeta, 2017. 576 p. ISBN 978-85-422-0940-2

Azenathe Pereira Braz 149

ARTIGOS

SPONSORING THE ARTS: MELIC PERSPECTIVES

Lucia Athanassaki*

Recebido em: 17/12/2018

Aprovado em: 03/01/2019

* Department of
Philology, University
of Crete.
athanassaki@uoc.gr



ABSTRACT: This paper explores the melic poets' take on art and its sponsors. Since much has been written on the relationship of epinician poets with their patrons, this paper broadens the focus of enquiry to include other melic genres and, in addition to the verbal, to look at the visual arts as well, i.e. melic representations of communities that sponsor songs and of communities or individuals that sponsor other art-forms such as sculpture, architecture, and precious objects. Taking as starting point Xenophon's depiction of Simonides in *Hiero*, I discuss epigrams XXVII and XXVIII Page and relevant testimonia that show Simonides' keen interest in Athenian dithyrambic contests; Bacchylides' *Ode* 19, probably composed for the Great Dionysia; Pindar's *Pythian* 7, *Paeon* 8, and *fragment* 3 in conjunction with *Homeric Hymn to Apollo* 281-99, Herodotus 1.31, Cicero, *De oratore* 2. 86. 352-353, [Plutarch] *Consolatio ad Apollonium*, and Pausanias – all of which offer precious insights into Pindar's views on sponsoring monumental sculpture and architecture; and Bacchylides' description of the golden tripods that Hieron offered to Apollo in *Ode* 3. On the basis of this evidence I argue that whatever the nature and the range of remuneration of poets and artists may have been, melic rhetoric shows that it was the relationship of poets, artists and their sponsors with the gods that was ultimately at stake. This is why both the poetry and the traditions about Simonides, Pindar and Bacchylides privilege the divine favour that poets, artists and patrons alike either obtained or were hoping to obtain by offering masterpieces to the gods.

KEYWORDS: Religious festivals; prize; dithyrambic contests; sponsorship; monumental sculpture; monumental architecture; remuneration; epinician patrons; Bacchylides; Pindar; Simonides; Apollo; Trophonius; Agamedes; Hieron.



PATROCINANDO AS ARTES: PERSPECTIVAS MÉLICAS

RESUMO: Este artigo examina o ofício dos poetas mélicos e seus patrocinadores. Visto que muito já foi escrito sobre a relação entre os poetas de epinícios e seus patronos, este artigo amplia o foco da investigação para incluir outros gêneros mélicos e, além das artes verbais, examina também as artes visuais, isto é, representações mélicas de comunidades que patrocinam canções e de comunidades ou indivíduos que patrocinam outras formas de arte, tais como escultura, arquitetura e objetos preciosos. Tomando como ponto de partida a representação de Simônides feita por Xenofonte em *Hiéron*, discuto os epigramas XXVII e XXVIII Page, e testemunhos relevantes que mostram o grande interesse de Simônides pelas competições ditirâmicas atenienses; a *Ode* 19 de Baquilides, provavelmente composta para as Grandes Dionísias; a *Pítica* 7, o *Peã* 8 e o *fragmento* 3 de Píndaro, junto com os *Hinos homéricos a Apolo* 281-99, Heródoto 1.31, Cícero, *De Oratore* 2. 86. 352-353, *Consolatio ad Apollonium* [Plutarco], e Pausânias – pois todos oferecem preciosos *insights* a respeito das visões de Píndaro acerca do patrocínio de obras de arquitetura e escultura monumentais; e a descrição por Baquilides das trípodas de ouro que Hiéron ofereceu a Apolo na *Ode* 3. Tomando como base essas evidências, sustento que, independentemente de qual possa ter sido a natureza e o alcance da remuneração dos poetas e dos artistas, a retórica mélica mostra que o que estava em jogo, em última instância, era a relação de poetas, artistas e seus patronos com os deuses. É por isso que tanto a poesia quanto as tradições sobre Simônides, Píndaro e Baquilides privilegiam o favor divino que poetas, artistas e patronos obtinham ou esperavam obter ao oferecer obras primas para os deuses.

PALAVRAS-CHAVE: Festivais religiosos; prêmio; competições ditirâmicas; patrocínio; escultura monumental; arquitetura monumental; remuneração; patronos de epinícios; Baquilides; Píndaro; Simônides; Apolo; Trofônio; Agamedes; Hiéron.

This is a very special occasion for me. Before explaining the reason, I wish to express my warmest thanks to the Society of Brazilian Classical Studies for their invitation to this conference whose topic, ‘Arts, citizenship, and politics’, is very dear to me, as many of you know. I have thought a lot about art and politics in melic poetry, but there is one paper that I have published which combines all three. This paper is entitled ‘Dramatic and Political Perspectives on Archaic Sculptures. Bacchylides’ Fourth Dithyramb (c. 18) and the Athenian Treasury in Delphi’.¹ I remember very vividly giving this paper in 2011 at the seminars on Ancient Greek Literature in Delphi to an engaged audience of Brazilian classicists. I don’t know if any of you who were there still remember this event, but I still remember the vivid and productive dialogue that followed my presentation. This is why the present occasion is very special: it gives me the incentive and the opportunity to develop my thoughts further by exploring a different aspect of this stimulating topic.

¹ Athanassaki, 2016.

The aspect I wish to explore is the melic poets' take on art and its sponsors. Since much has been written on the relationship of epinician poets with their patrons, I wish to broaden the focus of enquiry to include other melic genres and, in addition to the verbal, to look at the visual arts as well. Specifically, I shall briefly discuss representations of communities that sponsor songs and of communities or individuals that sponsor other art-forms such as sculpture, architecture, and precious objects.² Concerning the status of individual sponsors, I shall look both at rulers and at private citizens. Owing to time and space considerations I can only discuss a few representative examples from the poetry of Simonides, Pindar and Bacchylides – all three sponsored by private citizens, monarchs, and communities – and the relevant ancient testimonia. I hope to show that simultaneous examination of sponsoring verbal and material arts can enrich our understanding of the ways in which poets saw their relationship with their sponsors.

First, however, a very brief and selective summary of scholarly opinion on the poets' remuneration by their sponsors is in order. According to Bruno Gentili it was the tyrants who set a mercenary pattern in their relations with poets such as Ibycus, Anacreon and Simonides.³ Leslie Kurke, whose influential study focuses on Pindar's epinicians, has argued that Pindar uses the language of aristocratic gift exchange to describe his relations with his patrons, thus masking and therefore elevating the monetary transactions of poets and their patrons.⁴ More recently, Hayden Pelliccia has called attention to the problematical value of paid praise, whereas Ewen Bowie has questioned the validity of a sharp distinction between money- and gift-giving (μισθός vs. δῶρον or δωρεά).⁵

In what follows I shall explore the impact of the religious background on sponsorship by focusing on poetry mainly composed for competitions in the context of religious festivals and on art dedicated in the Panhellenic sanctuaries. I shall argue that whatever the nature and the range of remuneration of poets and artists may have been, melic rhetoric shows that it was the relationship of poets, artists and their sponsors with the gods that was ultimately at stake. This is why both the poetry and the traditions about Simonides, Pindar and Bacchylides privilege the divine favour that poets, artists and patrons alike either obtained or were hoping to obtain by offering masterpieces to the gods.

I begin with Simonides, who in antiquity became notorious for his avarice. Although this is the verdict of posterity, it is clearly a one-sided picture, as we shall see. In a forthcoming paper I argue that in antiquity Simonides was also remembered as a great *chorodidaskalos* who won a great number of civic competitions all over Greece.⁶ I have discussed elsewhere Xenophon's portrait of Simonides as *chorodidaskalos* in *Hieron*, an imaginary dialogue between

² The fundamental study on sponsorship of poetry is Wilson, 2000. For epinician *choregia* see Currie, 2011.

³ Gentili, 1988, p. 160-66. For Gentili's model see also Bowie, 2012, p. 83.

⁴ Kurke, 1991

⁵ Pelliccia, 2009; Bowie, 2012. For sponsorship of epinician choruses in different celebratory contexts see Currie, 2011. For patronage at Hieron's court see also Morgan, 2015, chapter 3.

⁶ Athanassaki, forthcoming.

the poet and the Sicilian tyrant who was a famous patron of the arts. In *Hieron* Simonides, evidently inspired by his own experience, proposes choral competition as an ideal model of government and urges the bewildered tyrant to set up competitions in all civic activities for, in his view, the expense is negligible in comparison to the profit:

εἰ δὲ φοβῆ, ὦ Ἱέρων, μὴ ἐν πολλοῖς ἄθλων προτιθεμένων πολλαὶ δαπάναι γίνωνται, ἐνόησον ὅτι οὐκ ἔστιν ἐμπορεύματα λυσιτελέστερα ἢ ὅσα ἄνθρωποι ἄθλων ὠνοῦνται. ὀρᾷς ἐν ἵππικοῖς καὶ γυμνικοῖς καὶ χορηγικοῖς ἀγῶσιν ὡς μικρὰ ἄθλα μεγάλας δαπάνας καὶ πολλοὺς πόνους καὶ πολλὰς ἐπιμελείας ἐξάγεται ἀνθρώπων;

Xenophon, *Hieron* 9.11⁷

In case you fear, Hiero, that the cost of offering prizes for many subjects may prove heavy, you should reflect that no commodities are more profitable than those that are bought for a prize. Think of the large sums that men are induced to spend on horse-races, gymnastic and choral competitions, and the long course of training and practice they undergo for the sake of a paltry prize.

According to Simonides, as depicted by Xenophon, people value distinction much more than the effort and money required for success. This is why they are prepared to spare neither effort nor money in order to win distinction in the competitive games. Xenophon's portrayal of Simonides is not very different from the picture that emerges from two epigrams to which we may now turn.

Epigram XXVII has been dated by Denys Page and others to the Hellenistic period. From our point of view, it makes little difference if it is classical or Hellenistic epigram. What is important and astounding is the great number of choral competitions that Simonides entered and won:

ἕξ ἐπὶ πεντήκοντα, Σιμωνίδη, ἦραο ταύρους
καὶ τρίποδας πρὶν τόνδ' ἀνθέμεναι πίνακα.
τοσσάκι δ' ἡμερόεντα διδασκόμενος χορὸν ἀνδρῶν
εὐδόξου Νίκας ἀγλαὸν ἄρμ' ἐπέβης.

XXVII Page

Fifty-six bulls and tripods, Simonides, did you win before setting up this tablet; fifty six times after training the delightful chorus of men did you step aboard the glorious chariot of honoured Victory.

Another epigram, also considered a Hellenistic literary exercise, mentions one of Simonides' dithyrambic victories in Athens:

⁷ Greek quotations from Xenophon's works and English translations, the latter slightly modified at a few instances, are taken from the Marchant's Loeb edition.

ἤρχεν Ἀδεΐμαντος μὲν Ἀθηναίοις, ὄτ' ἐνίκα
 Ἀντιοχίς φυλὴ δαιδάλεον τρίποδα·
 Ξεινοφίλου δέ τις υἱὸς Ἀριστείδης ἐχορήγει
 πεντήκοντ' ἀνδρῶν καλὰ μαθόντι χορῶ·
 ἄμφι διδασκαλίῃ δὲ Σιμωνίδῃ ἔσπετο κῦδος
 ὀγδωκονταέτει παιδί Λεωπρεπέος.

XVIII Page

Adeimantus was archon in Athens when the Antiochid tribe won the intricately-made tripod; one Aristides, son of Xenophilus, was choregos of the chorus of fifty men who had learned well; and for their training glory came the way of Simonides, son of Leoprepes, at the age of eighty.

This is a famous epigram showing that Simonides was very fit at eighty! Syrianus, the 5th century AD Neoplatonist who preserves this epigram, prefaces it as follows:

πάσης γὰρ ἐπιστήμων ἀνὴρ ποιητικῆς τε καὶ μουσικῆς ὑπῆρχεν ὡς ἐκ νεότητος μέχρις ὀγδοήκοντα ἐτῶν νικᾶν ἐν τοῖς ἀγῶσιν Ἀθήνησιν, ὡς καὶ τὸ ἐπίγραμμα δηλοῖ ... φασὶ δὲ αὐτὸν μετὰ τὴν νίκην πλεῦσαι πρὸς Ἱέρωνα καὶ μετ' ὀλίγον ἐν Σικελίᾳ τελευτῆσαι.

Syrianus 86

For Simonides was knowledgeable in all poetry and music, so that he won victories in the Athenian contests from his youth to the age of eighty, as the epigram shows ... They say that after the victory he sailed to Hiero and died soon after in Sicily.

This is of course a late testimony, but the stories of Simonides' agonistic successes in Athens go back to the 5th century. Aristophanes for instance, mentions Simonides' participation in public competitions, both in the *Wasps* and in the *Birds*.⁸ Syrianus' testimony is extremely valuable for it shows that the memory of Simonides' agonistic success was preserved for ten centuries after his death. It also shows that city-sponsored competitions were as important to our poet at the age of eighty as Hiero's presumably much more lavish sponsorship and hospitality.⁹

Bacchylides, probably Simonides' nephew, was also eager to participate in city-sponsored events, as is obvious from the dithyrambs he composed for his fellow-Ceans and for the Athenians. I wish to start with a dithyramb that has received far less attention than the much discussed odes 17 and 18, for the Ceians and for the Athenians respectively:

⁸ Aristophanes, *Wasps* 1410-11 shows Simonides and Lasus training rival choruses in all likelihood for a dithyrambic contest. It has been suggested that Lasus' response may indicate Simonides' superiority and almost certain victory; see Molyneux, 1992, p. 101-2 with references; *Birds* 917-19.

⁹ See Xenophon, *Hieron* 1.13, where the tyrant complains that poets expect to make a lifetime's fortune from the tyrants.

πάρεστι μυρία κέλευθος
 ἀμβροσίων μελέων,
 ὅς ἂν παρὰ Πιερίδων λάχησι
 δῶρα Μουσᾶν, 5
 ἰοβλέφαροί τε κ<όρ>αι
 φερεστέφανοι Χάριτες
 βάλωσιν ἀμφὶ τιμάν
 ὕμνοισιν· ὕφαινε νυν ἐν
 ταῖς πολυηράτοις τι καινὸν 10
 ὀλβίαις Ἀθάναις,
 εὐαίνετε Κηῖα μέριμνα·
 πρέπει σε φερτάταν ἵμεν
 ὁδὸν παρὰ Καλλιόπας λαχοῖσαν
 ἔξοχον γέρας.

Bacchylides, *Ode 19*¹⁰

Countless paths of ambrosial verses lie open for him who obtains gifts from the Pierian Muses and whose songs are clothed with honour by the violet-eyed maidens, the garland-bearing Graces. Weave, then, in lovely, blessed Athens a new fabric, praiseworthy Ceian mind: you must travel by the finest road, since you have obtained from Calliope a superlative prize.

The context of the composition and performance of this dithyramb is unknown. Maehler has suggested the Great Dionysia, probably around 460 BCE.¹¹ I do not have time to discuss this dithyramb thoroughly, but the praise involved in the second person statement in l. 11, ‘praiseworthy Ceian mind’, points to an agonistic context, even if Bacchylides did not compose the dithyramb for the Great Dionysia, but for another Athenian festival. As Kuiper pointed out long ago, the audience of the performance must have understood it as the Chorus’ address to the poet.¹² If the context of this dithyramb was indeed agonistic, the choral address is a clever and subtle subterfuge whereby the poet urges his audience – through the Chorus – to appreciate the merits of his dithyramb and award him the prize.¹³ This urge is much subtler than, but ultimately similar to, the comic choruses’ praise of Aristophanes, for instance in the *parabasis*, for the same purpose.¹⁴ Like Simonides, Bacchylides was also sponsored by Hieron and, like Simonides, he found irresistible public events that were sponsored by cities or communities. I shall come back to Bacchylides and Simonides after a quick look at Pindar.

Like the two Ceian poets, Pindar also participated in city-sponsored events in his native Thebes, in Athens and elsewhere. I shall begin my discussion from the honours Pindar

¹⁰ The Greek quotations are taken from Maehler’s edition, the English translations are those of Campbell, slightly adapted.

¹¹ Maehler, 2004, p. 205.

¹² Kuiper, 1928.

¹³ For the fierce competition among dithyrambic poets and among tribes see Ieranò, 2013, p. 373-80.

¹⁴ See for instance Aristophanes, *Acharnians* 626-58, *Clouds* 618-27.

received from the Athenians for a famous dithyramb, frgs. 76 and 77, that he composed for them after the Persian wars. Let us look first at Isocrates' account in the *Antidosis*:

Ἔτι δὲ δεινότερον, εἰ Πίνδαρον μὲν τὸν ποιητὴν οἱ πρὸ ἡμῶν γεγονότες ὑπὲρ ἑνὸς μόνου ῥήματος, ὅτι τὴν πόλιν ἔρεισμα τῆς Ἑλλάδος ὠνόμασεν, οὕτως ἐτίμησαν ὥστε καὶ πρόξενον ποιήσασθαι καὶ δωρεὰν μυρίας αὐτῷ δοῦναι δραχμᾶς, ἔμοι δὲ πολὺ πλείω καὶ κάλλιον ἐγκεκωμιακῶτι καὶ τὴν πόλιν καὶ τοὺς προγόνους μὴδ' ἀσφαλῶς ἐγγένοιτο καταβιῶναι τὸν ἐπίλοιπον χρόνον.

Isocrates, *Antidosis* 166¹⁵

It would be even more absurd if, whereas Pindar, the poet, was so highly honored by our forefathers because of a single line of his in which he praises Athens as 'the bulwark of Hellas' that he was made *proxenos* and given a present of ten thousand drachmas, I, on the other hand, who have glorified Athens and our ancestors with much ampler and nobler encomiums, should not even be privileged to end my days in peace.

The Isocratean picture is complemented by the testimony of Pausanias, who saw the statue of Pindar in the vicinity of the temple of Ares in Athens:

τῆς δὲ τοῦ Δημοσθένους εἰκόνας πλησίον Ἄρεως ἐστὶν ἱερόν, ἔνθα ἀγάλματα δύο μὲν Ἀφροδίτης κεῖται, τὸ δὲ τοῦ Ἄρεως ἐποίησεν Ἀλκαμένης, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν ἀνὴρ Πάριος, ὄνομα δὲ αὐτῷ Λόκρος. ἐνταῦθα καὶ Ἐνυοῦς ἄγαλμά ἐστιν, ἐποίησαν δὲ οἱ παῖδες οἱ Πραξιτέλους· περὶ δὲ τὸν ναὸν ἐστᾶσιν Ἡρακλῆς καὶ Θησεὺς καὶ Ἀπόλλων ἀναδούμενος ταινία τὴν κόμην, ἀνδριάντες δὲ Καλάδης Ἀθηναίοις ὡς λέγεται νόμους γράψας καὶ Πίνδαρος ἄλλα τε εὐρόμενος παρὰ Ἀθηναίων καὶ τὴν εἰκόνα, ὅτι σφᾶς ἐπήνεσεν ἄσμα ποιήσας.

Pausanias 1.8.4¹⁶

Near the statue of Demosthenes is a sanctuary of Ares, where are placed two statues of Aphrodite, one of Ares made by Alcamenes, and one of Athena made by a Parian whose name was Locrus. Here is also a statue of Enyo, made by the sons of Praxiteles. About the temple stand statues of Heracles, Theseus, Apollo binding his hair with a fillet, and statues of Calades who, as it is said, composed nomes for the Athenians, and of Pindar who received other rewards from the Athenians and the statue, because he praised them in a song he composed.

Our sources tell us very little about the event for which Pindar composed the famous dithyramb, but in this instance it is clear that his success went far beyond the actual

¹⁵ The Greek quotation and the English translation is taken from Norlin's Loeb edition.

¹⁶ The Greek quotation (Spiro's text) and English translation are taken from Jones' 1918 Loeb edition. For the prizes awarded to the poets see Ieranò, 2013, p. 376-77: the first prize was an ox or a bull, the second an amphora and the third a goat.

victory in a competition, if we assume he composed the dithyramb for an agonistic event.¹⁷ We do not know if Isocrates' figure is accurate, but 10000 drachmas is an awful lot of money. Ewen Bowie who, as some of you know, is keen on converting ancient to modern currencies, reckons that this must have been equivalent to \$250.000, a quarter of a million dollars! But even if the figure is grossly exaggerated, there is no reason to doubt that the Athenians honored Pindar in his lifetime. With regard to the statue, Isocrates' silence suggests a later dedication, perhaps sometime in the Hellenistic period.¹⁸ Pindar's participation in city-sponsored events in Athens in his own lifetime and his huge reputation after his death clearly facilitated a posthumous dedication that guaranteed the longevity of his fame in a city that, despite its political decline, remained one of the most important cultural centers in the ancient world.

Pindar's favourable reception in Athens sheds light on the long-term advantage communities have over individual sponsors, especially when these communities were important cultural centers. Pindar, like Simonides and Bacchylides, had all been sponsored by powerful tyrants and their milieu and had the opportunity to observe their fleeting power and influence. Simonides, for instance, was active in Athens long after Hipparchus' assassination and the fall of tyranny. Pindar talks about fair-weather friends in the *Second Isthmian*, an ode commemorating Theron's brother Xenocrates after his and probably Theron's death.

Although we know little about the dissemination of these great poets' compositions in the years following their death, our evidence suggests that Athens played an important role in its initial survival until its later canonization by the Alexandrian scholars. We have seen that Simonides was active in the Athenian cultural scene until the age of eighty. Bacchylides composed several dithyrambs for major Athenian festivals and probably belonged to Cimon's milieu. Pindar was a student of Lasus from Hermione at the beginning of the 5th century and had close ties with the Alcmaeonids, who were famous for the brilliant restoration of the temple of Apollo in Delphi.

Pindar composed two odes featuring this Alcmaeonid temple, which offer us the opportunity to explore his take on sponsors of architecture and sculpture. I begin the *Seventh Pythian* which he composed for Megacles' chariot victory in 486:

Κάλλιστον αἰ μεγαλόπολιες Ἀθᾶναι	
προοίμιον Ἀλκμανιδᾶν εὐρυσθενεῖ	
γενεᾷ κρηπιδ' ἰοιδᾶν ἵπποισι βαλέσθαι.	3/4
ἐπεὶ τίνα πάτρων, τίνα οἶκον ναίων ὄνυμάζεαι	5/6
ἐπιφανέστερον	7
Ἑλλάδι πυθέσθαι;	

¹⁷ The date of composition is also uncertain. The end of the Persian wars is obviously the *terminus post quem*. The 470s seem to me the most probable period. See also Lavecchia, 2000, p. 279 with the references in notes 36 and 37.

¹⁸ The longevity of Pindar's fame is attested in a tradition preserved by Plutarch, *Life of Alexander*, 11 and Arrian, *Anabasis* I. 9. 10: after the conquest of Thebes, Alexander spared the relatives and house of Pindar.

πάσαισι γὰρ πολίεσι λόγος ὀμιλεῖ	
Ἐρεχθέος ἀστῶν, Ἄπολλον, οἱ τεόν	10
δόμον Πυθῶνι δίᾳ θαητὸν ἔτευξαν.	11/12
ἄγοντι δέ με πέντε μὲν Ἴσθμοῖ νίκαι, μία δ' ἐκπρεπῆς	13/14
Διὸς Ὀλυμπιάς,	15
δύο δ' ἀπὸ Κίρρας,	
ᾧ Μεγάκλεες,	
ὑμαί τε καὶ προγόνων.	17
νέα δ' εὐπραγία χαίρω τι· τὸ δ' ἄχνημαι,	
φθόνον ἀμειβόμενον τὰ καλὰ ἔργα. φαντί γε μάν	
οὔτω κ' ἀνδρὶ παρμονίμαν	20
θάλλοισαν εὐδαιμονίαν τὰ καὶ τὰ φέρεσθαι.	

Pindar, *Pythian* 7¹⁹

The great city of Athens is the fairest prelude to lay down as a foundation for songs to honour the mighty race of the Alcmaeonids for their horses. For what fatherland, what house can you inhabit and name with a more illustrious reputation in Hellas? None, for among all cities travels the report about Erechtheus' citizens, Apollo, who made your temple in divine Pytho splendid to behold. Five victories at the Isthmus prompt me, as does one outstanding at the Olympic festival of Zeus and two victories at Cirrha, belonging to your family and forebears. I rejoice greatly at your recent success, but this grieves me that envy requites noble deeds. Yet they say that in this way happiness which abides and flourishes brings a man now this, now that.

Here, Pindar gives a well-known story an unexpected and interesting turn: he attributes the restoration of the temple of Apollo to the Athenians at large. Yet as is clear from Herodotus and other sources, people in Athens and elsewhere knew that it was not the Athenians at large, but the Alcmaeonids, who undertook the restoration of the temple of Apollo in their attempt to win the favour of Delphi in their political struggles against the Pisistratids.²⁰ There is no reason to doubt that Pindar knew the story too. I have argued elsewhere that Pindar knowingly attributed the impressive restoration to the Athenians at large both because he wanted to ingratiate the ostracized Megacles with the Athenians, but also to preserve his own good relations with the Athenians.²¹ The situation was obviously tricky: Pindar was a friend of Megacles and his family. During his sojourn in Athens in the first decade of the fifth century he had undoubtedly made many other friends in Athens too. At some point Megacles became *persona non grata* in Athens. Pindar on the other hand intended to participate in Athenian musical events, as is clear from the famous dithyramb which, as we have seen, postdates the ode for Megacles. The obvious choice was to come

¹⁹ All Pindaric quotations are taken from Snell-Maehler, 1987 and Maehler, 1989; The translations are those of Race, 1997a and 1997b slightly modified.

²⁰ See Herodotus 5.62-63.1.

²¹ Athanassaki, 2011.

up with a balanced victory song for Megacles which gave the Athenians at large credit for the splendid temple of Apollo, a credit that they did not fully merit.

But Pindar's 'misattribution', as it were, probably springs from and is certainly compatible with the well-known epinician practice of distributing praise equally between the honorand, his family and his native city. If the native city can lay claims to an individual's athletic victory, it can also lay claim to a temple restoration such as the Alcmaeonid restoration. In the case of the temple of Apollo, the adjacent treasury of the Athenians, which was either being built or refurbished at the time of the performance of *Pythian 7*, could only strengthen the city's claim to the splendid restoration of the god's temple.²² If we read the concluding *gnomē* of *Pythian 7* with an eye to Megacles' ostracism, what Pindar seems to be saying is that Megacles' misfortune is temporary, for the good fortune of the family has very deep roots. When Megacles returns, what will matter in the democratic city will be Athens' strong ties with and presence in Delphi. Pindar had lived in Athens long enough to know that that was the most effective line of praise of the ostracized Megacles and his great family.²³ But there were other considerations, as we shall see in a moment.

We may now turn to the *Eighth Paean*, narrating the story of the four temples at Delphi and possibly composed either for the inauguration of the Alcmaeonid temple in the end of the sixth century or for a later celebratory occasion.²⁴ It is a great pity that this song-dance has been so badly preserved. We do not know who commissioned the paean and who performed it. In light of Pindar's ties with the Alcmaeonids it is reasonable to assume that the powerful family commissioned the ode to be performed by an Athenian chorus. Certainty is of course impossible, but the Alcmaeonids had every reason to commission a song commemorating their brilliant achievement. As we have just seen, in the *Seventh Pythian* Pindar extolled the brilliant restoration and attributed it to the Athenians at large. By the same token, the chorus performing the *Eighth Paean* must have represented not the Alcmaeonids but the whole city. In this song Pindar narrated the story of the previous four temples at Delphi and probably concluded with mention of the fifth: the first was built from laurel leaves brought from Tempe; the second, built from beeswax by bees, was sent by Apollo to the Hyperboreans; the third was the work of Athena and Hephaestus; the fourth was the temple built by Trophonius and Agamedes.²⁵ The fifth was the Alcmaeonid temple. Only the story of the third temple is preserved. The third temple of Apollo is an imaginative combination of the verbal and the visual, the animate and the inanimate: it is a temple with a robotic chorus, the *Kēlēdones*, whose songs are so enchanting that the *theoroi* forget their families, stay and die in Delphi. For this reason Athena and Hephaestus decide to bury this temple:

²² See Neer, 2004; Athanassaki, 2011.

²³ I discuss Pindar's praise strategy in detail in Athanassaki, 2011.

²⁴ See Rutherford, 2001, p. 230 with bibliographical references.

²⁵ See Sourvinou-Inwood, 1979; Rutherford, 2001, p. 211-32.

<p>ὦ Μοῖσαι· το<ῦ> δὲ παντέχ[νοις Αφαιστου παλάμαις καὶ Αθά[νας τίς ὁ ῥυθμὸς ἐφαίνετο; χάλκεοι μὲν τοῖχοι χάλκ[εαί θ' ὑπὸ κίονες ἕστασαν, χρύσειαι δ' ἕξ ὑπὲρ αἰετοῦ ἄειδον Κηληδόνες. ἀλλὰ μιν Κρόνον παῖ[δες κεραυνῷ χθόν' ἀνοιξάμ[ε]νο[ι ἔκρυψαν τὸ [π]άντων ἔργων ἱερώτ[ατον γλυκειάς ὁπὸς ἀγασ[θ]έντες, ὅτι ξένοι ἔφ[θ]<ι>νον ἄτερθεν τεκέων ἀλόχων τε μελ[ί]φρονοι αὐδ[ῆ] θυ- μὸν ἀνακρίμαντες· ἐπε[λυσίμβροτον παρθενία κε[ἀκηράτων δαίδαλμα [ἐνέθηκε δὲ Παλλάς ἀμ[φωνῆ τά τ' ἐόντα τε κα[ί πρόσθεν γεγενημένα ]ται Μναμοσύνα[]παντα σφιν ἔφρα[σ.</p>	<p>70</p> <p>75</p> <p>80</p> <p>85</p>
--	---

Pindar, *Paeon* 8, 65-86

But of the other, what arrangement was shown by the all-fashioning skills of Hephaestus and Athena? The walls were of bronze and bronze columns stood in support, and above the pediment sang six golden Charmers. But the children of Kronos split open the earth with a thunderbolt and buried that most holy of all works, in astonishment at the sweet voice because strangers were perishing away from their children and wives as they suspended their hearts on the honey-minded song the man-releasing contrivance (?) of undamaged ...to the virgin... and Pallas put (enchantment?) into their voice and Mnemosyne declared to them all the things that are and happened before...

What I find fascinating about this temple-description is the unique combination of chorality, architecture and sculpture, all three in one.²⁶ It is also worth noting that Pindar describes this curious artifact as the ‘most holy of all works’.

Unfortunately, the lines concerning the fourth and the fifth temple have been lost, but [Plutarch] preserves Pindar’s take on the builders of the fourth temple, the architects Trophonius and Agamedes, to whom we may now turn:

καὶ περὶ Ἀγαμήδους δὲ καὶ Τροφωνίου φησὶ Πίνδαρος τὸν νεῶν τὸν ἐν Δελφοῖς
οἰκοδομήσαντας αἰτεῖν παρὰ τοῦ Ἀπόλλωνος μισθόν, τὸν δ’ αὐτοῖς ἐπαγγεῖλασθαι εἰς

²⁶ For a discussion of this combination see Power, 2011.

ἑβδόμην ἡμέραν ἀποδώσειν, ἐν τοσοῦτῳ δ' εὐωχεῖσθαι παρακελεύεσθαι· τοὺς δὲ ποιήσαντας τὸ προσταχθὲν τῇ ἑβδόμῃ νυκτὶ κατακοιμηθέντας τελευτῆσαι.

[Plutarch] *Consol. Apoll.* 14. 109A²⁷ = Pindar, fragment 3

And of Agamedes and Trophonius Pindar says that after building the temple in Delphi they asked for their wages from Apollo, who promised to pay them on the seventh day and encouraged them to feast in the meantime. They did what they were ordered, and on the seventh night, after going to sleep, they died.

Fragment 3 is usually linked with fragment 2, an *Isthmian* ode for the boxer Casmylus of Rhodes, which is preserved by Lucian (*dial. mort.* 10).²⁸ Ian Rutherford suggests that, 'it is also possible that an allusion to Apollo's deadly reward provided a somber conclusion to Pindar's *Paian* on the Delphic temples'.²⁹ The state of *Paean* 8 does not allow certainty, but the Pindaric take on Trophonius and Agamedes offers a precious insight into the melic poets' perspective on the politics of sponsorship. The great architects Trophonius and Agamedes think that they accomplished their project and must be rewarded. But they think in human terms. This is why they ask for their *misthos*. The god Apollo, who is cast here in the role of the sponsor of his own temple, also thinks that the two architects must be rewarded. Unlike the architects, however, he is thinking in divine terms. This is why he offers them seven days of merriment and then death, presumably at a relatively young age. If *μισθός* was the term Pindar used, he engaged in a clever rhetorical play on *misthos* by showing the superiority of Apollo's immaterial reward to the material recompense that Trophonius and Agamedes probably had in mind. But whether Pindar used *μισθός* or a synonym, it seems that more was at stake in this instance too.

Did Pindar allude to or correct the far less flattering version that Pausanias has transmitted? Let us first look at Pausanias' portrayal of the two architects:

(5) λέγεται δὲ ὁ Τροφώνιος Ἀπόλλωνος εἶναι καὶ οὐκ Ἐργίνου· καὶ ἐγὼ τε πείθομαι καὶ ὅστις παρὰ Τροφώνιον ἦλθε δὴ μαντευσόμενος. τούτους φασίν, ὡς ἠϋξήθησαν, γενέσθαι δεινοὺς θεοῖς τε ἱερὰ κατασκευάσασθαι καὶ βασιλῆα ἀνθρώποις· καὶ γὰρ τῷ Ἀπόλλωνι τὸν ναὸν ᾠκοδόμησαν τὸν ἐν Δελφοῖς καὶ Ὑριεῖ τὸν θησαυρόν. ἐποίησαν δὲ ἐνταῦθα τῶν λίθων ἓνα εἶναι σφισιν ἀφαιρεῖν κατὰ τὸ ἐκτός· καὶ οἱ μὲν αἰεὶ τι ἀπὸ τῶν τιθεμένων ἐλάμβανον· Ὑριεὺς δὲ εἶχετο ἀφασίᾳ, κλεῖς μὲν καὶ σημεῖα τὰ ἄλλα ὀρῶν ἀκίνητα, τὸν δὲ ἀριθμὸν αἰεὶ τῶν χρημάτων ἐλάττονα. (6) ἴστησιν οὖν ὑπὲρ τῶν ἀγγείων, ἐν οἷς ὁ τε ἄργυρος ἐνῆν καὶ ὁ χρυσός οἱ, πάγας ἢ τι καὶ ἄλλο ὃ τὸν ἐσελθόντα καὶ ἀπτόμενον τῶν χρημάτων καθέξειν ἔμελλεν. ἐσελθόντος δὲ τοῦ Ἀγαμήδους τὸν μὲν ὁ δεσμὸς κατεῖχε, Τροφώνιος δὲ ἀπέτεμεν αὐτοῦ τὴν κεφαλὴν, ὅπως μὴ ἡμέρας ἐπισχούσης ἐκεῖνος γένοιτο ἐν αἰκίαις καὶ αὐτὸς μηνυθεῖ μετέχων τοῦ τολμήματος. (7) καὶ Τροφώνιον μὲν ἐνταῦθα

²⁷ The Greek quotations and the English translations of [Plutarch]'s *Consolation ad Apollonium* are taken from Babbitt's Loeb edition.

²⁸ See Race, 1997b, p. 228-29.

²⁹ Rutherford, 2001, p. 224.

ἔδέξατο ἡ γῆ διαστᾶσα, ἔνθα ἐστὶν ἐν τῷ ἄλσει τῷ ἐν Λεβαδεΐα βόθρος τε Ἀγαμήδους
καλούμενος καὶ πρὸς αὐτῷ στήλη.

Pausanias 9.37.5-7³⁰

[5] Trophonius is said to have been a son of Apollo, not of Erginus. This I am inclined to believe, as does everyone who has gone to Trophonius to inquire of his oracle. They say that these, when they grew up, proved clever at building sanctuaries for the gods and palaces for men. For they built the temple for Apollo at Delphi and the treasury for Hyrieus. One of the stones in it they made so that they could take it away from the outside. So they kept on removing something from the store. Hyrieus was dumbfounded when he saw keys and seals untampered with, while the treasure kept on getting less. [6] So he set over the vessels, in which were his silver and gold, snares or other contrivance, to arrest any who should enter and lay hands on the treasure. Agamedes entered and was kept fast in the trap, but Trophonius cut off his head, lest when day came his brother should be tortured, and he himself be informed of as being concerned in the crime. [7] The earth opened and swallowed up Trophonius at the point in the grove at Lebaeida where is what is called the pit of Agamedes, with a slab beside it.

As scholars have noted this is a folk tale that survives in other versions too.³¹ Eugammon of Cyrene, active in 560s,³² alludes to a variant of the story featuring Trophonius and Agamedes proceeding to loot the treasury they built for king Augeas.³³ Pindar most probably knew this story, but it is highly unlikely that he would portray the architects of the fourth temple of Apollo as robbers. Actually the Homeric Hymn to Apollo, where Trophonius and Agamedes are portrayed as dear to the gods, would offer a version more suitable for the occasion and more congenial to Pindar:

ἔνθεν καρπαλίμως προσέβης πρὸς δειράδα θυίῳν,
ἴκεο δ' ἐς Κρίσην ὑπὸ Παρνησσὸν νιφόεντα,
κνημὸν πρὸς Ζέφυρον τετραμμένον, αὐτὰρ ὑπερθεῖν
πέτρη ἐπικρέμαται, κοίλη δ' ὑποδέδρομε βῆσσα
τρηχεῖ· ἔνθα ἄναξ τεκμήρατο Φοῖβος Ἀπόλλων
285 νηὸν ποιήσασθαι ἐπήρατον, εἶπέ τε μῦθον·
'ἐνθάδε δὴ φρονέω τεύξαι περικαλλέα νηὸν
ἔμμεναι ἀνθρώποις χρηστήριον, οἳ τέ μοι αἰεὶ
ἐνθάδ' ἀγινήσουσι τεληέσσας ἑκατόμβας,
290 ἡμὲν ὅσοι Πελοπόννησον πείρα ἔχουσιν,
ἡδ' ὅσοι Εὐρώπην τε καὶ ἀμφιρύτας κατὰ νήσους,
χρησόμενοι τοῖσιν δ' ἄρ' ἐγὼ νημερτέα βουλὴν
πᾶσι θεμιστεύοιμι χρέων ἐνὶ πίοι νηῶι.'

³⁰ The Greek quotation (Spiro's text) and the English translation are taken from Jones' 1935 Loeb edition.

³¹ Huxley, 1960, p. 24-7; Arafat, 2009, p. 585; West, 2003a, p. 167, n. 69.

³² West, 2003, p. 19.

³³ Schol. *Aristoph. Nub.* 508.

ὡς εἰπὼν διέθηκε θεμείλια Φοῖβος Ἀπόλλων
 εὐρέα καὶ μάλα μακρὰ διηνεκές· αὐτὰρ ἐπ' αὐτοῖς
 λαΐνον οὐδὸν ἔθηκε Τροφώνιος ἠδ' Ἀγαμήδης,
 υἱέες Ἐργίνου, φίλοι ἀθανάτοισι θεοῖσιν·
 ἀμφὶ δὲ νηὸν ἔνασσαν ἀθέσφατα φῶλ' ἀνθρώπων
 κτιστοῖσιν λάεσσιν, ἀοίδιμον ἔμμεναι αἰεὶ.

295

*Homeric Hymn to Apollo 281-99*³⁴

From there you rushed speedily on up towards the ridge, and you arrived at Crisa, under snowy Parnassus, a west-facing spur with the cliff hanging over it and a hollow, rugged glen extending below. There the lord Phoibos Apollo decided to make his lovely temple, and he said:

'Here I am minded to make my beautiful temple as an oracle for humankind, who will ever come in crowds bringing me perfect hecatombs, both those who live in the fertile Peloponnese and those who live in the Mainland and the seagirt islands, wishing to consult me; and I would dispense unerring counsel to them all, issuing oracles in my rich temple.'

So saying, Phoibos Apollo laid out his foundations in broad and very long, unbroken lines. Upon them Trophonios and Agamedes, the sons of Erginus, favorites of the immortal gods, laid a stone floor; and about it the teeming peoples built the temple with blocks set in place, to be a theme of song for ever.

It is worth noting that the *Homeric Hymn* is totally silent concerning the other commissions that Trophonios and Agamedes had. The assertion that they were dear to gods (φίλοι ἀθανάτοισι θεοῖσιν) would show the way to Pindar who, I think, wished to exclude the possibility that the architects of Apollo's temple would act as common robbers both in the Isthmian fragment and in all likelihood in the *Eighth Paean*. This is why he capitalized on the gods' affection for the architects by resorting to the belief that premature death is the gods' reward for mortal piety. The additional advantage of setting their death shortly after the completion of Apollo's fourth temple was that it did not leave time for their subsequent far less honourable activities.

The pattern of the story is of course known from other sources. The author of *Consolatio ad Apollonium* who has preserved Pindar's version of the fortunes of the two architects gives a list of similar examples. One of the most famous ones is the story of Cleobis and Biton whose reward for their filial piety was death (Herodotus 1. 31). Among these examples is the anecdote of Pindar's own death:

Λέγεται δὲ καὶ αὐτῷ Πινδάρῳ ἐπισκήψαντι τοῖς παρὰ τῶν Βοιωτῶν πεμφθεῖσιν εἰς θεοῦ πυθέσθαι 'τί ἄριστόν ἐστιν ἀνθρώποις' ἀποκρίνασθαι τὴν πρόμαντιν ὅτι οὐδ' αὐτὸς ἀγνοεῖ, εἴ γε τὰ γραφέντα περὶ Τροφωνίου καὶ Ἀγαμήδους ἐκείνου ἐστίν· εἰ δὲ καὶ πειραθῆναι βούλεται, μετ' οὐ πολὺ ἔσσεσθαι αὐτῷ πρόδηλον. καὶ οὕτω πυθόμενον τὸν Πίνδαρον συλλογίζεσθαι τὰ πρὸς τὸν θάνατον, διεληθόντος δ' ὀλίγου χρόνου τελευτήσαι.

[Plutarch] *Consolatio ad Apollonium* 109ab

³⁴ The Greek quotation and the English translation are taken from West's Loeb edition (West, 2003b).

It is said that when Pindar himself gave instructions to those who were sent from the Boeotians to the place of god to inquire of the God ‘what is best for mankind’ the prophetess answered that he knew the answer, if the story about Trophonius and Agamedes was his; but if he wished to learn by experience, it would be soon clear to him. And following this inquiry Pindar inferred that he should expect his death; and after a little while he died.

The phrase εἴ γε τὰ γραφέντα περὶ Τροφονίου καὶ Ἀγαμήδους ἐκείνου ἐστὶν may imply that posterity considered Pindar’s story his own improvement on the tradition. But even if Pindar simply privileged an already existing, but less known, tradition, the point of the story is that the construction of a temple is ultimately a priceless act of piety as is the reward mortals can expect from the gods for pious behaviour.

In the complex nexus of sponsors and sponsorship the gods are known both to punish the impious and reward the pious. The famous story of the punishment of the Scopads and of Simonides’ rescue by the gods is perhaps the most eloquent example:

Dicunt enim cum cenaret Crannone in Thessalia Simonides apud Scopam fortunatum hominem et nobilem cecinissetque id carmen quod in eum scripsisset, in quo multa ornandi causa poetarum more in Castorem scripta et Pollucem fuissent, nimis illum sordide Simonidi dixisse se dimidium eius ei quod pactus esset pro illo carmine daturum: reliquum a suis Tyndaridis quos aeque laudasset peteret si ei videretur. Paulo post esse ferunt nuntiatum Simonidi ut prodiret: iuvenes stare ad ianuam duos quosdam qui eum magnopere evocarent; surrexisse illum, prodisse, vidisse neminem; hoc interim spatio conclave illud ubi epularetur Scopas concidisse; ea ruina ipsum cum cognatis oppressum suis interiisse;

Cicero, *de oratore* 2. 86. 352-353³⁵

(352)There is a story that Simonides was dining at the house of a wealthy nobleman named Scopas at Crannon in Thessaly, and chanted a lyric poem which he had composed in honour of his host, in which he followed the custom of the poets by including for decorative purposes a long passage referring to Castor and Pollux; whereupon Scopas with excessive meanness told him he would pay him half the fee agreed on for the poem, and if he liked he might apply for the balance to his sons of Tyndareus, as they had gone halves in the panegyric. (353)The story runs that a little later a message was brought to Simonides to go outside, as two young men were standing at the door who earnestly requested him to come out; so he rose from his seat and went out, and could not see anybody; but in the interval of his absence the roof of the hall where Scopas was giving the banquet fell in, crushing Scopas himself and his relations underneath the ruins and killing them;

The moral of the story could not be clearer. Simonides was rescued by the Dioscuri for his piety, but Scopas was not, for he committed an act of *hybris* when he asked Simonides to

³⁵The Latin quotation and the English translation are taken from Sutton’s and Rackham’s Loeb edition.

go get half of the fee from the Dioscuri, because he had praised them as much as Scopas himself.³⁶

The similarities and the differences between the Simonidean story and Pindar's version of Trophonius and Agamedes are instructive. It worth noting that Simonides' patron and the architects of Apollo's fourth temple hold the gods financially responsible for the praise and the temples they are offered. To put it differently, they treat gods like mortals. This is especially clear in the case of Scopas who suggests that he splits the cost with the Dioscuri! Trophonius and Agamedes are not nearly as crude, but their attitude towards Apollo is not impeccable, for they should know that gods were above the financial transactions of mortals. As has already been mentioned, Pindar revised an unflattering picture of the legendary architects, as he did in other similar cases, for instance in the story of Pelops in the *First Olympian*. In both cases, however, the revision was not seamless.

What these stories tell us is the cardinal importance of the religious context of architecture, sculpture and melic poetry alike. There is, of course, no doubt that construction and sculptural decorations of temples and sanctuaries involved great expenses that were undertaken by individuals or families or communities. The same is true for musical events, especially choral performances. But the artifact itself, be it a temple, a statue, a song or a dance-song, was above all a gift to the gods who were believed to have power to give mortals what money could not buy. Gods could bestow on mortals good fortune (*eudaimonia*) that sometimes entailed an untimely death and they could bestow health (*hygieia*).

My last example illustrates the close connection between art sponsorship and the human belief in the god's power to bestow health. Unlike all previous examples, the sponsor is a monarch, Hieron of Syracuse, who has had the lion's share of the encomiastic songs that Pindar and Bacchylides composed. We know from Pausanias that both Hieron and Gelon were great supporters of the visual arts: Gelon, Hieron's brother, had dedicated a chariot at Olympia in 488 (5.23.6).³⁷ By the time of his chariot victory at Olympia, Hieron had already dedicated three helmets from the spoils of his victory over the Etruscans at Cumae (474 BCE). Given their many and impressive dedications at Olympia, it is at first sight odd that in an ode celebrating Hieron's Olympic victory in 468 BCE Bacchylides, mentions only one of Hieron's offerings which was not dedicated at Olympia, however, but at Delphi:

θρόησε δὲ λαὸς υ --	
ἄ τρισευδαίμων ἀνήρ,	10
ὄς παρὰ Ζηνὸς λαχὼν	
πλείσταρχον Ἑλλάνων γέρας	
οἶδε πυργωθέντα πλοῦτον μὴ μελαμφορεῖ	
κρύπτειν σκότῳ.	
βρῦει μὲν ἱερά βουθύτοις ἑορταῖς,	15

³⁶ For Simonides' relationship with the Scopadae see Molyneux, 1992, p. 121-26.

³⁷ For the Deinomenids' Panhellenic dedications in the Panhellenic sanctuaries see Harrell, 2002 and Morgan, 2015, p. 31-45.

βρύουσι φιλοξενίας ἀγυαί·
 λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός,
 ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων
 πάροιθε ναοῦ, τόθι μέγιστον ἄλσος
 Φοίβου παρὰ Κασταλίας ῥέεθροις
 Δελφοὶ διέπουσι. θεὸν θ[εό]ν τις
 ἀγλαῖζέθῳ γὰρ ἄριστος ὄλβων·

20

Bacchylides, *Ode 3*, 9-22

and the (immense) crowd shouted. Ah, thrice-fortunate man, who got from Zeus the privilege of ruling over the greatest number of Greeks and knows how not to hide his towering wealth in black-cloaked darkness. The temples abound in feasts where cattle are sacrificed, the streets abound in hospitality; and gold shines with flashing light from the high elaborate tripods standing in front of the temple where the Delphians tend the great sanctuary of Phoebus by the waters of Castalia. Let God, God, be glorified: that is the best of prosperities.

Hieron's dedication that the poet singles out for mention is the artfully-wrought golden tripods that were placed in front of Apollo's temple in Delphi. But why does Bacchylides mention only the golden tripods that the Sicilian tyrant offered Apollo?

Bacchylides' choice makes perfect sense, if we take into account Hieron's circumstances and the poet's agenda. At the time of his Olympic victory, Hieron was already ill and died a year later in 467 BCE. In the *Third Pythian*, which cannot be securely dated, but belongs in the early 460s as well, Pindar states that if Chiron were alive, he would persuade him to provide a healer, a son of Apollo or of Zeus, who could cure the feverish illnesses of good men (63-67). Bacchylides, I suggest, thought along similar lines and remembered the valuable gift that Hieron had offered Apollo. Once Apollo came into the picture, it was easy to come up with a celebrated paradigm, the story of Croesus, whom Apollo saved as a reward for his piety and generosity to the god's sanctuary. The parallelism between the fabulous generosity of Croesus and Hieron could not be more overt:

ἄπιστον οὐδέν, ὃ τι θ[εῶν] μέ]ριμνα
 τεύχει· τότε Δαλογενή[ς] Ἀπό]λλων
 φέρων ἐς Ὑπερβορέο[υς] γ]έροντα
 σὺν τανισφύροις κατ[έν]ασσε κούραις
 δι' εὐσέβειαν, ὅτι μέ[γιστα] θνατῶν
 ἐς ἀγαθέαν <ἀν>έπεμψε Π[υθ]ώ.
 ὅσο[ι] <γε> μὲν Ἑλλάδ' ἔχουσιν, [ο]ὔτι[ς]
 ᾧ μεγαίνητε Ἴέρων, θελήσει
 φάμ]εν σέο πλείονα χρυσὸν
 Λοξί]αι πέμψαι βροτῶν.

60

Bacchylides, *Ode 3*, 57-66

Nothing that the planning of the gods brings about is past belief: Delos-born Apollo carried the old man then to the Hyperboreans and settled him there with his slim-ankled

daughters by reason of his piety, since he had sent up to holy Pytho greater gifts than any other mortal.

But of all men who dwell in Greece there is none, illustrious Hiero, who will be ready to claim that he sent more gold to Loxias than you.

What the Bacchylidean song shows is that, from a melic perspective, the most important aspect of sponsorship of the arts is that they are part of the *do ut des* principle, because they are not simply artifacts, they are brilliant gifts that mortals give to the gods. This is true both for the verbal and the visual arts that we have discussed. And because they are gifts to the gods, the financial aspect is immaterial, not because it did not exist or people did not care about it but because, when it came to the gods, no expense was big enough.

The stories we have discussed show that in daily life poets, sculptors, architects and their sponsors adopted or/and were perceived to adopt mundane attitudes to the arts and the great expenses involved. Yet Xenophon's imaginary dialogue between Hieron I and Simonides shows that financial profit was neither the sole nor the most important consideration. We have seen that Simonides, usually depicted as intent on financial gain, was also famous for his keen interest and great success in dithyrambic competitions. Similarly Pindar was composing for monarchs and other magnates without losing sight of the importance of civic commissions. The famous dithyramb which secured him eternal fame and huge financial profit could have initially been composed for one of the great festivals, for instance the Panathenaea or the Great Dionysia. In such a scenario all that Pindar could hope for was the prize which he must have won. Although our sources are not explicit, the dithyramb must have made such a great and lasting impression that the Athenians decided to bestow additional honours on the poet at a later stage. Simonides, Pindar and Bacchylides did not snub tyrants and other magnates, but they had been around long enough to know that monarchic power was fragile and transitory and that the same was true for the honours bestowed by monarchs. The sheer volume of their hymnic production indicates that they must have recognized the far greater prestige that victory in Panhellenic competitions carried.

We have seen that financial gain and prestige were secondary to the divine favour that mortals were hoping to obtain through participation in athletic and musical competitions and the subsequent dedications. The story of Scopas shows that not all mortals were keen to honour the gods, but his attitude to the gods was the exception, not the rule. Lavish praise in songs and material dedications in the Panhellenic sanctuaries by individuals and communities show that no effort or money was spared when it came to honour the gods. Bacchylides' puts it in a nutshell when he links his epinician song with Hieron's golden dedication to Apollo: θεὸν θ[εόν] τις/ ἀγλαΐζεθὼ γὰρ ἄριστος ὄλβων (3, 21-22). And although it would be impossible to escape anybody's notice that Hieron's tripods were costly as was, of course, the restoration of Apollo's temple, the melic poets adopted a lofty rhetoric that shifted the focus from the balance-sheet to the piety of mortals and the divine pleasure

that it was meant to cause. Bacchylides' take on Croesus' and Hieron's generosity in *Ode 3* offers an explanation: the cost was negligible in comparison to the divine favour the gifts of mortals could elicit, which *in extremis* could save one's life.

Mutatis mutandis the poets had a similar attitude. Like their sponsors, they too were eager to please the gods by participating and winning in all sorts of festivals. Simonides, for instance, honoured the gods by training choruses at the age of eighty. Pindar's and Bacchylides' hymnic production points in the same direction. The prize was simultaneously a public acknowledgment of their excellence and the proof that, regardless of the nature of remuneration, they had offered the gods the best gifts they could. That was important, because like their sponsors, poets were also mortal.

REFERENCES

- ARAFAT, K. W. Treasuries and Value in Pausanias. *The Classical Quarterly*, v. 59, p. 578-92, 2009.
- ATHANASSAKI, L. Simonides in Athens: Memories of Choral Agonistic Excellence in Plato's *Protagoras*, Xenophon's *Hiero* and the 'Simonidean' Epigrams xxvii and xxviii Page. In: AGÓCS, P.; PRAUSCELLO, L. (Ed.). *Simonides Lyricus*. [forthcoming].
- ATHANASSAKI, L. Dramatic and Political Perspectives on Archaic Sculptures. Bacchylides' *Fourth Dithyramb* (c. 18) and the Athenian Treasury in Delphi. In: LARDINOIS, A.; CAZZATTO, V. (Ed.). *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*. Leiden: Mnemosyne Suppl., 2016. p. 16-49.
- ATHANASSAKI, L. Song, Politics, and Cultural Memory: Pindar's *Pythian 7* and the Alcmaeonid Temple of Apollo. In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (Ed.). *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin: De Gruyter, 2011. p. 235-68.
- ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- BABBIT, F. C. *Plutarch. Moralia*, v. II. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1928. (Loeb Classical Library, 222)
- BOWIE, E. Epinicians and "Patrons". In: AGÓCS, P.; CAREY, C.; RAWLES, R. (Ed.). *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 83-92.
- CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric IV. Bacchylides, Corinna, and Others*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. (Loeb Classical Library, 461)
- CURRIE, B. 'Epinician *Choregia*: Funding a Pindaric Chorus'. In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin: De Gruyter, 2011. p. 269-310.
- GENTILI, B. *Poetry and its Public in Ancient Greece*. Engl. transl. T. C. Cole. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

- HARELL, S. E. King or Private Citizen: Fifth-Century Sicilian Tyrants at Olympia and Delphi. *Mnemosyne*, v. 55, p. 439-64, 2002.
- HUXLEY, G. L. Homeric. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, v. 3, p. 17-30, 1960.
- IERANÒ, G. One who is Fought over by all the Tribes. In: KOWALZIG, B.; WILSON, P. (Ed.) *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 368-86.
- JONES, W. H. S. *Pausanias. Description of Greece. Book I – Attica*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1918. (Loeb Classical Library, 93)
- JONES, W. H. S. *Pausanias. Description of Greece. Books VIII22-X*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935. (Loeb Classical Library, 297)
- KUIPER, W. E. J. De Bacchylidis carmine xviii. *Mnemosyne*, v. 56, p. 55-59, 1928.
- KURKE, L. *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991.
- LAVECCHIA, S. *Pindari dithyramborum fragmenta*. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 2000.
- MAEHLER, H. *Bacchylides. A Selection*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MAEHLER, H. *Pindari carmina cum fragmentis. Pars II. Fragmenta Indices*. Leipzig: Teubner, 1989.
- MARCHANT, E. C. *Xenophon. Scripta Minora. Hiero. Vol. VII. Agesilaus. Constitution of the Lacedaemonians. Ways and Means. Cavalry Commander. Art of Horsemanship. On Hunting. Constitution of the Athenians*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1925. (Loeb Classical Library, 183)
- MOLYNEUX, J. H. *Simonides. A Historical Study*. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1992.
- MORGAN, K. A. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.* Oxford: Oxford University Press, 2015.
- NEER, R. The Athenian Treasury at Delphi and the Material of Politics. *The Classical Antiquity*, v. 22, p. 63-93, 2004.
- NORLIN, G. *Isocrates*. Isocrates with an English Translation in three volumes. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1928. v. 2. (Loeb Classical Library, 229)
- PAGE, D. L. *Further Greek Epigrams. Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and Other Sources, not Included in Hellenistic Epigrams or the Garland of Philip*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- PELLICCIA, H. Simonides, Pindar, and Bacchylides. In: BUDELMANN, F. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 240-62.

- POWER, T. Cyberchorus: Pindar's *Κηληδόνες* and the Aura of the Artificial. In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (Ed.). *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin: De Gruyter, 2011. p. 67-113.
- RACE, W. H. *Pindar. Olympian Odes, Pythian Odes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997a. (Loeb Classical Library, 56)
- RACE, W. H. *Pindar. Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997b. (Loeb Classical Library, 485)
- RUTHERFORD, I. *Pindar's Paean. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- SNELL, B.; MAEHLER, H. *Pindarus. Pars I. Epinicia*. Leipzig: Teubner, 1987.
- SOURVINOU-INWOOD, C. The Myth of the First Temples at Delphi. *The Classical Quarterly*, v. 29, p. 231-51, 1979.
- SUTTON, E. W.; RACKHAM, H. *Cicero, de oratore, books I-II*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1948. (Loeb Classical Library 342)
- WEST, M. L. *Greek Epic Fragments from the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003a. (Loeb Classical Library, 497)
- WEST, M. L. *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003b. (Loeb Classical Library, 496)
- WILSON, P. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, The City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

THE PERFORMANCE CONTEXTS OF TROCHAIC TETRAMETERS CATALECTIC

Ewen Bowie*

* Corpus Christi
College, Oxford.

Recebido em: 17/11/2018

Aprovado em: 14/12/2018

ewen.bowie@ccc.ox.ac.uk



ABSTRACT: The paper explores the evidence for the archaic performance context or contexts of Archilochus' and Solon's trochaic tetrameter catalectic poems, noting that they were chanted rather than sung or spoken and thus different from both elegy and iambic trimeters. It argues that in Archilochus' fragments apparently lengthy battle-narratives, concern with the *polis* as a whole, and addresses to elite individuals point to their first audience being a formal gathering of warrior-citizens, perhaps before a battle, or perhaps at a mass cremation following a battle such as that attested by the late-eighth-century *polyandria* in Paroikia. It is suggested that Solon's very political tetrameters may also have been addressed to a formal citizen assembly, with possible reperformance at the *Apatouria*.

KEYWORDS: Archilochus; *aulos*; cremation; elegy; *epitaphios*; inscription; military; Paros; *rhapsodia*; Solon; tetrameter; Thasos; trochaic.

OS CONTEXTOS DE PERFORMANCE DOS TETRÂMETROS TROCAICOS CATALÉTICOS

RESUMO: O artigo explora a evidência do contexto ou dos contextos da performance arcaica dos poemas em tetrâmetro trocaico catalético de Arquíloco e Sólon, observando que eram entoados mais do que cantados ou falados e, portanto, diferentes tanto da elegia quanto dos trímetros iâmbicos. Argumenta-se que, nos fragmentos de Arquíloco, narrativas de batalhas aparentemente longas, preocupação com a *polis* como um todo e falas dirigidas a indivíduos da elite apontam para a hipótese de que a sua primeira audiência era um encontro formal de cidadãos-guerreiros, talvez antes de uma batalha, ou talvez em uma cerimônia de cremação em massa que se seguia a uma batalha, tal como a atestada pelo *polyandria* do final do século oito em Paroikia. É sugerido que os próprios tetrâmetros políticos de Sólon também podem ter sido dirigidos a uma assembleia formal de cidadãos, com possível repetição de performance na *Apatouria*.

PALAVRAS-CHAVE: Arquíloco; *aulos*; cremação; elegia; *epitaphios*; inscrição; militar; Paros; *rhapsodia*; Sólon; tetrâmetro; Thasos; trocaico.



INTRODUCTION

In this paper I explore the meagre evidence for the archaic performance context or contexts of poems in the metre that modern scholars (following metricians of the Hellenistic and Roman periods) call the trochaic tetrameter catalectic.¹ Some features of these trochaic tetrameters might support the view that their performance contexts were different from those of other early verse forms – from those of melic poetry (always sung), of elegiac poetry (either sung or perhaps chanted),² and of iambic trimeters (usually spoken, not sung) to which they are metrically close.³

I begin with a brief discussion of this last feature, the place on the spectrum between spoken and sung performance occupied by tetrameters. It seems that when trochaic tetrameters catalectic were composed and performed *κατὰ στίχον* (i.e. in successive lines in the same metre)⁴ they were chanted, rather than sung or simply spoken: the ancient term is *παρακαταλογή*.⁵ It may be a consequence of the fact that they are ‘chanted’, rather than spoken, that they later have a strong presence in fifth-century Attic tragedy for stately speeches by serious characters, and in fifth-century Attic comedy for the sections of the *parabasis* that were not sung. These presences in turn might deserve to be taken into account in assessing archaic performance context.

Two other features that may be fruitful for determining performance context are (a) that some poems in this metre were addressed to elite citizens (though of course that was also the case for much elegiac and iambic poetry apparently performed in the symposium); and (b) that some both have a content that concerns the whole *polis* and a perspective that identifies itself with that of the *polis* as a whole, and not just (like much elegiac and iambic trimeter poetry) the perspective of a sympotic group. Of course some elegiac and iambic poetry does indeed address the good of the *polis*, and sometimes the perspective of the performer is aligned with that of the *polis*.⁶ But often both singer and immediate audience seem to stand outside the *polis* rather than being presented as an integral part of it.⁷

¹ I am very grateful to Elizabeth Irwin for helpful criticism of an earlier draft of this paper.

² For arguments in favour of the view that elegiac poetry was not sung but delivered in some mode intermediate between speech and song see Budelmann and Power (2013).

³ But not as close as suggested by West (1980, p. 40), as has been pointed out e.g. by Sicking (1981, p. 427).

⁴ The metre can also be found in melic metrical systems, e.g. in Alcman’s first *Partheneion*, and in these the lines in this metre will have been sung just like adjacent lines in different metres.

⁵ [Plut.] *De Musica* 28 = *Mor.* 1141a. Note the self-referential *ἄειδε* in the tetrameter fr. 117 of Archilochus (discussed below), and the *ἄειδε* of the tetrameter of Simonides fr. 92.2 (in West, 1992 = fr. 17. 2 in West, 1972) = *Anth. Pal.* 13.30.2. Self-referential uses of *ἄειδεν* are frequent in elegy, often with the phrase *ὑπ’ ἀλιητῆρος* (e.g. *Theognidea* 533), but the only appearance of *ἄειδεν* in trimeter fragments (Archilochus fr.58.12 *ἄιδων ὑπ’ ἀλιητῆρος*) has little claim to being self-referential.

⁶ This is especially true of Solon (Irwin, 2005); but see also, e.g., *Theognidea* 757-64, 773-88, perhaps 453-56.

⁷ E.g. Archilochus 13, Mimnermus fr. 7 (= *Theognidea* 795-6), Theognis 39-52, 53-68, 219-20, 541-542, *Theognidea* 287-92, 603-4. All fragment numbers of Archilochus, Hipponax, Mimnermus and Solon

ARCHILOCHUS

By far our largest surviving body of trochaic tetrameters is attributed to Archilochus, and it seems to me that the text of these tetrameters offers some clues.

On the one hand, some of Archilochus' trochaic tetrameters, like many of his iambic trimeters and some of his epodes, are sexual narratives which it is tempting to allocate to some sort of sympotic performance, like fr. 118 and fr. 119,⁸ or they concern his quarrel with Lycambes, like fr. 122:⁹ i.e. they are very much focussed on his personal life, whether real or constructed.

But the combination of papyri and inscriptions, above all, the two magnificent inscriptions from Paros,¹⁰ have established that there were long poems narrating battles between Parians and other contenders for control of land in the *peraea* along the Thracian coast opposite their colony on Thasos – Thracians, Naxians and perhaps Lesbians.¹¹ The fragments of these poems repeatedly use first person plural verbs to describe the actions of the Parian fighters,¹² and seem very much to adopt a *polis* perspective. They memorialise the fighters' achievements in a way that makes this poetry as important a forerunner of historiography as early narrative elegy.¹³ Indeed they offered enough information for Archilochus' admirer Mnesiepes in the third century BC,¹⁴ and the local historian Demeas, as cited by Sosthenes in the first century BC,¹⁵ to attempt to construct a historical narrative – a narrative in which Demeas thought he could attach different events to different archons.¹⁶ This is something to which I return.

But the poems are not simply narrative. The mixture of narrative, reflection and exhortation is well brought out by the following lines (= fr. 89.1-18, 26-30) which I print together with the prose text of Mnesiepes which introduces them.¹⁷ The passage is chiefly

refer to the numeration of West (1971-1972). For arguments that Archilochus used his epodic poetry to attack political enemies see Bowie (2008).

⁸ Fr. 118 runs εἰ γὰρ ὡς ἐμοὶ γένοιτο χεῖρα Νεοβούλης θηγεῖν; fr. 119 runs καὶ πεσεῖν δρήστην ἐπ' ἀσκόν, κάπῃ γαστρὶ γαστέρα / προσβαλεῖν μηρούς τε μηροῖς.

⁹ The 17 lines of fr. 122 begin χρημάτων ἄελπτον οὐδὲν ἐστὶν οὐδ' ἀπόμοτον. For discussion of whether it is right to link this fragment with Archilochus' quarrel with Lycambes (as is usually done) see Bowie (2008).

¹⁰ For these inscriptions and the light they cast on the cult of Archilochus at Paros see above all Clay (2004).

¹¹ Thracians, fr. 93a.6 (= *IG* xii 5 445 A I 49, cf. fr. 93b = Paus. 7.10.6); Naxians, fr. 89.6 (= *SEG* 15.517 B I 10), fr. 94 (= *IG* xii 5 445 A I 54); Lesbians fr. 98.11W (= *IG* xii 5 445 A IV 12).

¹² Fr. 98.10 and 14, fr. 101.1, fr. 106.2 and 4.

¹³ For the importance of elegy as a predecessor of historiography see Bowie, 2001; Bowie, 2010; Bowie, 2018.

¹⁴ *SEG* 15.517.

¹⁵ *IG* xii 5.445 = *SEG* 17.518.

¹⁶ Fr. 192W = *IG* xii 5.445.7-9.

¹⁷ I.e. *SEG* 15.517 B I 4-47.

narrative, but reflection is found at fr. 89.14-15, and the imperative γνῶθι νῦν at fr. 89.17 supports Mnesiepes' reading of what he goes on to cite as exhortatory.¹⁸

πολέμου γάρ ποτε ἡμῖν πρὸς τοὺς Να]-	
ξίους ἰσχυροῦ ὄντος κ - - - - -	5
μένα ὑπὸ τῶν πολ[ι]τῶ[ν]- - - - - ῥή]-	
μασι περὶ αὐτῶν[- - - - - φανερόν ποιῆ]-	
σας, ὡς ἔχει πρὸ[ς]- - - - - καὶ τὴν σωτηρίαν τῆς]	
πατρίδος καὶ ὑπ[ὸ]- - - - -]	
καὶ ἐνεφάνισεν	1
εἰν καὶ παρεκάλε[σεν αὐτοὺς- - - - -]	
βοηθεῖν ἀπροφασ[ίστως- - - - -]	
καὶ λέγει περὶ αὐτῶν [ἐν τῇ ποιήσει ? - - - καὶ ταύ]-	
της νῦν πάντες [μέμνηται ?- - - - -]	
ἀμφικαπνίουσιν [ἄστου, δεῦρ' ἐπελθόντες θοαῖς] =	1 of fr. 89
νηυσίν, ὄξεῖται δ' [- - - - - βοαῖ]	
δηίων, ἀυαίνετ[αι δὲ - - - - -]	
ἡλίωι, θράσος τε - - - - -	
οἱ μέγ' ἰμείροντες [ἔργον(?)- - - - -]	5 of fr.89
Ναξίων δῦναι φέ[ροντο- - - - -]	
καὶ φυτῶν τομῆν λ - - - - -	
ἄνδρες ἰσχυοσιν δ[έ κείνους, θῆλυν οἱ δεῖξαν νόον],	
τοῦτό κεν λεῶι μ[εγίστην αὐτίκ' αἰσχύνην φέροι] ·	
ὡς ἀμνητεῖ παρ' ἡ[μῶν τοιάδ' οὐ δεχθήσεται],	10
καὶ κασιγνήτων [δὲ μοῖραν ἐντίθημί σοι φρεσίν],	
τέων ἀπέθρισαν - - - - -	
ἤριπεν πληγῆισι, δο[ῦπος δ' ἀμόρωρ' ἐπὶ χθονός].	
ταῦτά μοι θυμὸς χο[λωθεῖς εἰσιδόντ' ὠρίνετο]	
νειόθεν, φόβου δὲ [μεστοὶ καὶ τότε ἦσαν οἱ φίλοι].	15
ἀλλ' ὅμως θανόν[τας οὐ χρὴ νωλεμέες στεναζέμεν].	
γνῶθι νῦν, εἴ τοι [δικαίως, Ἐρξίη, ταράσσομαι]	
ρήμαθ' ὃς μέλλε[ις ἀκούσειν, ὦ φίλ', ἐλπίδας πάρα] ·	
....	
ἐμ προαστίωι κε[χληδὸς - - - - -]	
γῆν ἀεικίζουσιν [ἡμ]έων - - - - -	
Ἐρξίη, καταδραμ[εῖται πάντα δὴ πόλει κακά]·	28
τῶ' ς ὄδον στελλ[α]	
μηδὲ δεξίους επ[ι]	30
εὐχομένωι οὖν [- - - - - ἐπήκ]ουσαν οἱ θεοὶ καὶ [. . .	

¹⁸ καὶ παρεκάλε[σεν αὐτοὺς- - - - -]/βοηθεῖν ἀπροφασ[ίστως- - - - -], *SEG* 15.517 B I 11-12. I print the text with the supplements accepted by the editors of *SEG* 15, based on the *editio princeps* of Kondoleon (1952), the thorough discussion by Peek (1955) and the further suggestions of Peek (1956).

Imperatives are also found in fr.105.1 (Γλαῦχ', ὄρα· βαθὺς γὰρ ἤδη κόμασιν ταρασσεται / πόντος), and first person exhortatory subjunctives alongside second person imperatives in fr. 106:

[]νται νῆες ἐν πόντῳ θαί
 [π]ολλὸν δ' ἰστίων ὑφώμεθα
 λύσαν]τες ὄπλα νηός· οὐρίην δ' ἔχε
 []ρους, ὄφρα σεο μεμνέωμεθα
 []ἄπισχε, μηδὲ τοῦτον ἐμβάλῃς 5
 []ν ἴσταται κυκώμενον[
]χῆς· ἀλλὰ σὺ προμήθεσαι
 []υμος

An exhortation similar to the γνῶθι νυν of fr. 89 is found in fr. 113.7-9:¹⁹

ἀρχὸς εὔ μαθ[ώ]ν ἄκοντι τ[
 πειρέαι; λίην λιάζεις κυρ[
 ἴσθι νυν, τάδ' ἴσθι ...γγο[

It may of course be questioned whether fr. 105 and the apparently related fr. 106 are from the same sort of battle-related poem: to me it seems likely that they are, but currently this cannot be demonstrated. At least the critical words addressed to Glaucus in fr. 96 are almost certainly²⁰ secured for a context of warfare by the phrase εἶλες αἰχμῆι at line 5, supporting the contextualization of these lines after somebody's military victory (μάχη κρατησ [...]) in Sosthenes' prose narrative:

Γλαῦκε, τίς σε θεῶν νό]ον
 καὶ φρένας τρέψ[ας
 γῆς ἐπιμνήσαιο τ[ῆσδε
 δει]νὰ τολμήσας μεθ[
 ---] ἠν εἶλες αἰχμῆι καὶ λ[

In fr. 89, finally, there was apparently, though not obvious in our surviving text, a prayer, whether by the poet or by one of his actors (and if one of these, probably Erxies); and it was a prayer which the gods answered: εὐχομένῳ οὖν [----- ἐπήκ]ουσαν οἱ θεοὶ (the line of prose following the quotation of fr. 89 printed above).

Archilochus' recurrent focus on the *polis* and the probable length of these poems – fr. 91, incomplete at its beginning and end, runs to 46 lines, and must have been substantially longer when complete – both seem to me to count against primary performance of complete

¹⁹ Not from the Parian inscriptions but from *P.Oxy.* 2314 col. i. West plausibly marks the words ἀρχὸς εὔ μαθ[ώ]ν ἄκοντι τα[as beginning a new poem.

²⁰ I say 'almost certainly' because Archilochus uses the same phrase at fr. 23.19 in what appears to be a sexual context (Bowie, 2008, p. 139, with references to earlier discussions at n.15).

poems in the symposium, but it would be unwise to exclude the possibility entirely.²¹ And as far as re-performance goes, I could readily imagine striking sections of such a trochaic poem being delivered to a sympotic audience.

One factor that may have tempted some (including me) to propose sympotic performance is that at least *some* such tetrameter poems of Archilochus seem to have been addressed to individuals. Thus fr. 88 is almost certainly the opening line of a poem addressed to Erxies, since it is quoted as an example of the metre – and metricians characteristically quote first lines: Ἐρξίη, πῆι δηῖτ' ἄνολβος ἀθροίζεται στρατός.²² That same Erxies is addressed at fr. 89.28, in the middle of a poem – quite probably the same poem as was opened by fr. 88, and certainly, as we have seen, a poem set in the context of a war against Naxians, and in the view of Mnesiepes involving encouragement by Archilochus to his fellow-fighters.

Fr. 105 quoted above is also probably a first line, but less certainly so than fr. 88, addressed to Glaucus, the same Glaucus to whom Archilochus addressed, presumably in a symposium, the iambic trimeter erotic narrative of fr. 48; perhaps the hexameter fr. 15; whom he *perhaps* apostrophised in mid-narrative in the tetrameters of fr. 96.1 (quoted above); and to whom he certainly addressed the *gnōmē* of fr. 131.²³

The opening (if it is) of fr. 88 (Ἐρξίη, πῆι δηῖτ' ἄνολβος ἀθροίζεται στρατός;) implies the context of a gathering (ἀθροίζεται) with military purpose (στρατός), presumably set at a critical time when war was yet again (δηῖτ') imminent. The adjective indicates that the στρατός has relatively recently suffered a serious reverse.

Why are Erxies and Glaucus addressed? We might guess that Erxies and Glaucus are στρατηγοί or the like. We do not know if there was a difference between a στρατηγός and an ἄρχων in the seventh century Parian settlement on Thasos: so when in fr. 113.7-9 the poet asks somebody whom he classes as an ἀρχός a critical question, followed up by the dismissive λίαν λιάζεις, 'you shrink back too readily', the context might again be military rather than political.²⁴ In one of his criticism of leading figures he uses the term στρατηγός – the four tetrameters much quoted in the second century AD, fr. 114, on the superiority of a short but tough στρατηγός. In another, fr. 115, he uses the verb ἄρχει of the commanding position of one Leophilus, a position which he seems to find oppressive. Such critical remarks could well

²¹ On the length of sympotic performances see Bowie (2016), concluding that despite their length Solon fr. 13 (76 lines) and perhaps even his *Salamis* (100 lines, according to Plutarch) were probably first performed in a sympotic context.

²² The context of the quotation is as follows: τροχαιὸς δὲ ἐκλήθη ὅτι τρώχαλον ἔχει τὸν ῥυθμόν· καὶ γὰρ ὁ Ἀρχιλόχος ἐπὶ τῶν θερμῶν ὑποθέσεων αὐτῶι κέχρηται, ὡς ἐν τῶι Ἐρξίη, πῆι δηῖτ' ἄνολβος ἀθροίζεται στρατός (Anon. Ambros. *de re metrica* (Studemund, *Anec. var.* 223.2) cf. *Et. Gud. / Et. Magn.* p.376.52, Hephaest. *Ench.* 6.2 + *schol.* p. 271.6 & 21 Consbruch).

²³ This Glaucus son of Leptines (fr. 131.1) is surely the same as the man of that name and patronymic commemorated in the *agora* of archaic Thasos (Grandjean, Salviat and Blondé, 2000, p. 69, with plate 29), i.e. an historical individual.

²⁴ Fr. 114 famously criticizes a tall and elegantly turned out στρατηγός, fr. 115 uses the verb ἄρχει of the commanding position of one Leophilus which the poet seems to find oppressive.

be accommodated in an address to a στρατός, but it must be admittedly that they could equally belong to poems intended for performance in a sympotic context, as is usually thought. If some of the addressees of the Archilochean battle narratives were both identified there as archons and/or were known to the later historian Demeas as having held the archonship, it becomes much easier to understand why he believed that he could offer a chronological frame for his account of the activity of Archilochus on seventh-century Paros and Thasos, as he claimed according to *SEG* 15.518 column I 1-9:

[ἀναγέγραφε] γὰρ [Δ]ημέας οὐ μόνον περὶ Πά[ρου], ἀλλὰ καὶ
 [περὶ ὧν πέπρ]ακται ὑπὸ Ἀρχιλόχου καὶ τῆς Ἀρχιλόχ[ου περὶ πάν]
 [τας τοὺς θεοῦ]ς εὐσ<ε>βείας καὶ τῆς περὶ τὴν πατ[ρίδα σπου]-
 [δῆς· ἀνέμνησ]ε γὰρ τῶν πεπραγμένων ὑ[πὸ τοῦ ποιη]-
 [...]ς τοῦ ἀνηγογώχτος ταῦτα εἰς αὐ[τὸν τὸν Ἀρχί]-
 [λοχόν]. ἀναγέγραφεν δὲ ὁ Δημέας ἕκαστα τ[ῶν πεπραγμέ]-
 [νω]ν καὶ γεγραμμένων ὑπὸ Ἀρχιλόχου κατ' [ἄρχοντα]
 ἕκαστον καὶ ἦρκται ἀπὸ ἄρχοντος πρώτων Εὐρ [. . . , ἐφ' οἷ]
 λέγει πεντηκόντορο<v> Μιλησίων πρέσβεις ἄγ[ουσαν]

It seems, however, that in one tetrameter poem presumably focused on *polis*-issues (fr. 109.1-2) the addressee was not an elite individual but the citizenry at large.²⁵ It is the only address to πολῖται in the surviving corpus of elegiac and iambic poetry, and one of only four uses of the term πολίτης in that corpus.²⁶ The only place where such an address to citizens or groups of citizens is audible in elegiac poetry is in Solon fr. 4; and there, as I argued in 1986, despite the line ταῦτα διδάξει θυμὸς Ἀθηναίους με κελεύει (fr. 4), we seem rather to have ‘an elegy in which, probably within an expository framework where Solon did speak in his own person, one set of sentiments was encapsulated as the views of the rich addressed to the μέσοι and another as the views of the μέσοι addressed to the rich. It will have been this framework (presumably of the form “the rich could well say to the μέσοι” and “the μέσοι could well say to the rich”) that made it clear to the author of the Athenaeon Politeia what was happening. The poem as a whole from which our fragments come need have been addressed neither to the rich nor to the μέσοι, nor somehow to both groups.’²⁷ By contrast, in Archilochus fr. 109 we have direct address to πολῖται:

<ᾶ> λιπερνῆτες πολῖται, τὰμὰ δὴ συνίετε
 ῥήματα ...

²⁵ Quoted by the *scholia* on Aristophanes, *Peace* 603. It is worth asking whether Aristophanes, in reworking this tetrameter in *Peace* (as it is also said by the scholiast that Cratinus did in his *Pytine*) knew it from a sequence whose other lines indicated that, like Hermes in *Peace*, Archilochus was explaining or commenting on the origins of a conflict of the Parians on Thasos with either Naxians or Thracians.

²⁶ The other three are Mimnermus fr. 7 (= *Theognidea* 795-6), Theognis 219-20 and *Theognidea* 455. There are many more uses of the term ἀστός, but none is in the vocative.

²⁷ Bowie, 1986, p. 20.

We cannot be so sure that this is the opening line of a poem as we can in the case of fr. 88. It may be have been a rhetorical reinforcement of some advice in which it was embedded, like the γνῶθί νυν, εἴ τοι[... of fr. 89.17 (printed above), i.e. something from the middle of a poem. But wherever it stood, it suggests that the sequence of which it was a part was directed to a plurality of πολῖται. It may be worth recalling that Hipponax's choliambic trimeter, fr. 1, also purports to address a public gathering: ὦ Κλαζομένοι, Βούπαλος κατέκτεινεν ... Hipponax may be posturing in a poetic mode he knows from Archilochus.

One very probable context for first performance of these long tetrameter poems, then, seems to me to be a gathering of the Parian στρατός on Thasos, called by a *strategos* or *archon* who will lead this στρατός (yet again, δηῦτε) into battle. The context is thus not dissimilar to that for the singing of Tyrtaeus' elegiac martial exhortatory songs in the Spartan royal *skene* which I tried to reconstruct in 1990, working from Philochorus *FGrH* 328 F216 and Lycurgus, in *Leocratem* 107.²⁸ That around 650 BC Archilochus might do with trochaic tetrameters on Thasos what Tyrtaeus at about the same time, followed by later generations of Spartans, chose to do with elegy should be interesting but not surprising. And it may be a corollary of the fact that, despite Peek's precarious attempt to create four lines of martial exhortatory elegy from the Sosthenes monument,²⁹ and despite many papyri and quotations, we have no certain martial exhortatory *elegy* for Archilochus.³⁰ A fragment of elegiac poetry almost certainly by Archilochus, *Adespota elegiaca* 61 W (*P.Oxy.* 2507), offers a narrative not dissimilar to those in the tetrameter fragments, but no demonstrable reflection or exhortation.³¹

There is also, however, another way of interpreting our very scanty evidence. On this alternative hypothesis the reason for the gathering of the στρατός of Parians would be the formal burial of the dead after a battle or battles. The Archilochean poems would then become some sort of ancestors of the fifth-century Attic *logos epitaphios*. The prime focus of such an address will predictably be on the achievements of the fallen warriors, but there is room in the rhetoric for encouragement to the survivors to fight even more fiercely, albeit more prudently.

In favour of this hypothesis might be seen the occasional zooming-in on the death of a warrior, e.g. fr. 89.13: ἤριπεν πλιγγῆσι, δοῦπος δ' ἀμόρωρ' ἐπὶ χθονός (for the adjacent lines see the fuller quotation above). Moreover a palmary context might thus be offered for fr. 108W:

²⁸ Bowie, 1990.

²⁹ Fr. 7: Peek, 1985, p. 14.

³⁰ Some scholars have interpreted the narrative of Telephus' defence of Mysia in the new elegiac fragment of Archilochus, *P.Oxy.* 4708, as an *exemplum* relating to a contemporary war situation; but although it begins with a *gnōmē* there is no exhortation in the surviving lines, and for the view that the poem was rather a mythological narrative see Bowie (2010).

³¹ *P. Oxy.* 2507 was tentatively ascribed to Archilochus by its editor Lobel in 1964. That ascription was shown to be correct by Henry (1998).

κλῦθ' ἀναξ Ἥφαιστε, καί μοι σύμμαχος γουνουμένοι
ἵλαος γενέο, χαρίζεο δ' οἶά περ χαρίζεαι ...

Might Archilochus here be praying to Hephaestus to grant the χάρις of fire to bodies which were about to be cremated? Admittedly Plutarch, who quotes these two lines, took the view that in these lines Archilochus was praying (εὐχόμενος) to the god himself and was not using the name Hephaestus to refer to his δύναμις, 'fire', as he did in elegiac fr. 9.10-11, which Plutarch also quotes.³² Perhaps Plutarch knew enough of the poem on either side of these lines to establish the distinction he wants, but it should be worrying that he is clearly looking around for passages which do establish that distinction. That fr. 108 is a prayer in the context of a cremation ceremony seems to me to remain a possibility: the χάρις that Hephaestus characteristically gives is fire, but it is a prayer to him as a deity that will ensure that a funeral pyre burns effectively.

It might be objected that on both Paros and Thasos in the archaic period the predominant form of burial was inhumation.³³ Until some 30 years ago that would have been a serious objection. But in the late 1980s two large collective cist-graves were discovered near the harbour of the city of Paros (Paroikia, the island's *chora*), dated to the late eighth century BC, which contained amphoras in which were found the bones of some 120 men between the ages of 18 and 45 – in one case a spear-head was embedded in a bone: these men had been cremated and their bones had been cleaned before they were deposited in the amphoras.³⁴ On current (probable reliable) chronologies this polyandrion is some two generations before Archilochus. But it shows that, after a battle in which there were substantial losses, the Parians of the archaic period might resort to mass cremation and burial of their war dead.

SOLON: FIRST PERFORMANCE OF SOLON'S TETRAMETERS

If what I have suggested for Thasos in the middle of the seventh century is correct then Solon's political tetrameters too *may* have had some similar sort of context of performance, rather than the symposium, and they might bring with them Solon's very similarly textured iambic trimeters.³⁵ It might be suggested that the story of Solon performing his elegiac, 100-line poem *Salamis* in the *agora* was a confused memory of such performances. That elegies were characteristically sung or chanted to the accompaniment of an *aulos* still seems to me now, as it did in 1986, one of several reasons to reject this tradition about the performance of the *Salamis*,³⁶ for although there were locations outside the symposium

³² Plutarch quotes fr. 108W and fr. 9.10-11W at *de poetis audiendis* 6 = *moralia* 23a-b.

³³ For Thasos cf. the graves that yielded the jewellery discussed by Sgourou and Agelarakis (2001).

³⁴ See Blackman (1996/1997), Zaphiropoulou and Agelarakis (2001), Lloyd (2018), Agelarakis (2018).

³⁵ For a wide-ranging examination of Solon's political poetry, emphasizing the importance, above all for his elegies, of sympotic performance contexts, see Irwin (2005).

³⁶ Bowie, 1986, p. 18-21.

where an *aulos* could be played – such as when an army was marching into battle, or in performances in a theatre – a public meeting called to debate policy was not one of these locations. But the absence of an *aulos* would not be a reason for denying that tetrameters might be performed at some sort of public meeting.

RE-PERFORMANCE OF SOLON AT THE *APATOURIA*?

One other context in which Plato in the *Timaeus* presents Solonian poetry as being re-performed is in competitions at the *Apatouria*:

Κριτίας. Ἐγὼ φράσω, παλαιὸν ἀκηκοῶς λόγον οὐ νέου ἀνδρός. ἦν μὲν γὰρ δὴ τότε Κριτίας, ὡς ἔφη, σχεδὸν ἐγγυς (b) ἤδη τῶν ἐνενήκοντα ἐτῶν, ἐγὼ δὲ πηι μάλιστα δεκέτης· ἡ δὲ Κουρεῶτις ἡμῖν οὐσα ἐτύγγανεν Απατουρίων. τὸ δὴ τῆς ἑορτῆς σύνηθες ἐκάστοτε καὶ τότε συνέβη τοῖς παισίν· ἄθλα γὰρ ἡμῖν οἱ πατέρες ἔθεσαν ῥαψωιδίας. πολλῶν μὲν οὖν δὴ καὶ πολλὰ ἐλέχθη ποιητῶν ποιήματα, ἅτε δὲ νέα κατ' ἐκείνον τὸν χρόνον ὄντα τὰ Σόλωνος πολλοὶ τῶν παίδων ἦισαμεν. εἶπεν οὖν τις τῶν φρατέρων, εἴτε δὴ δοκοῦν αὐτῶι τότε εἴτε καὶ χάριν τινὰ τῶι Κριτίαι φέρων, δοκεῖν οἱ τά τε (c) ἄλλα σοφώτατον γεγενῆσθαι Σόλωνα καὶ κατὰ τὴν ποίησιν αὐτῶν ποιητῶν πάντων ἐλευθεριώτατον. (Plato, *Timaeus* 21a-c)

This statement (if reliable) locates musical competitions (ἄθλα) between παῖδες on the *Koureotis* – the third day of the *Apatouria* – so called because on that ‘cutting day’ a lock or locks of epebes’ hair was cut and ritually offered before the animal sacrifice. This ceremony marked their becoming adult members of the phratry.³⁷ If this happened at a ceremony conducted by a phratry then the numbers may have been relatively small, and in that respect the occasion was not dissimilar to a symposium; but Plato has Critias call it a ἑορτή, and the competitions (ἄθλα) seem to be more formally structured than in the symposium, admittedly always inherently agonistic. There is no indication that wine is central to the rituals, or that any of the older men present gave musical performances. What the boys performed is of great interest: Plato has Critias claim that many of the boys sang poems of Solon because at that time they were ‘new’ (νέα). One striking feature of Plato’s language here is that he describes the παῖδες as singing, and their performance as ῥαψωιδία. He does not, then, imagine competitions in playing the *aulos*, far less singing while accompanied by the *aulos* (principally, that is, the singing of elegy), but a performance involving young singers playing a stringed instrument as an accompaniment to singing, more probably a lyre (suitable for symposia) than a larger and more challenging *cithara* (appropriate for professional public performances).³⁸

³⁷ The MSS of Plato *Timaeus* make the speaker Critias only ten at the imagined time, which is inconsistent with the other evidence linking the *Koureotis* with epebic age, and I suspect Plato’s text had a number in the mid-teens.

³⁸ For the difference between smaller *lyra* and the *cithara* see Power (2010).

If there is any substance at all in Plato's idea that the *παῖδες* in the sixth century sang the recently composed poems of Solon, which of the genres across which that poetry was spread is most likely to have been sung? So far as we know Solon was never credited with hexameters, so the *παῖδες* did not sing hexameters in the way rhapsodes did in competition at the *Panathenaea* once that festival had been established. That they performed elegy is possible: even though the instrument with which the performance of elegy is predominantly associated is the *aulos*, I accept that mentions of the *λύρη* accompanying singing at *Theognidea* 534 and 975 may be self-referential, and so may indicate that the *lyra*, always present in a symposium anyway, might be used to accompany elegy in the way that more often it was accompanied by an *aulos*. There remain iambic trimeters, which Aristotle famously regarded as nearest to ordinary speech, and trochaic tetrameters. Might the trochaic tetrameters of Solon, focussed on the problems of the *polis*, have been sung by *παῖδες* on the verge of becoming adult *πολιται* at the Ionian *Apatouria* in Athens, and might other poets' tetrameters have been sung at *Apatouria* in other parts of the Ionian world?

ARCHILOCHUS REVISITED

That the *Apatouria* might have been a possible context for the performance of tetrameters takes me back very briefly to Archilochus. If tetrameters were sung at the Parian or Thasian *Apatouria*, might the precocious *παῖς* Archilochus have sung not the songs of other poets but his own? And if he did, is this where we should locate fr. 117 τὸν κεροπλάστην ἄειδε Γλαῦκον, 'sing of Glaucus with the horn-fashioned lock', picking out the distinctive hair-style of his friend Glaucus son of Leptines, who on this hypothesis would already be a friend from their childhood, as well as giving us a precious indication of *sung* performance if the word ἄειδε is self-referential?

I am tempted also to return, finally, to fr. 108 (κλῦθ' ἄναξ Ἥφαιστε, καί μοι σύμμαχος γουνομένωι / ἴλαος γένεο, χαρίζεο δ' οἶά περ χαρίζεαι). Hephaestus is the only god addressed in Archilochus' tetrameters (though many others are referred to), and we know from the Hellenistic scholar Ister (*FGrH* 334 F2) that Hephaestus was especially associated with the *Apatouria* at Athens:

Τρεῖς ἄγουσιν Ἀθηναῖοι ἑορτὰς λαμπάδας, Παναθηναίους, καὶ Ἥφαιστειούς, καὶ Προμηθεῖους, ὡς Πολέμων φησὶν ἐν τῷ α' περὶ τῶν ἐν τοῖς προπυλαίοις πινάκων. Ἴστρος δ' ἐν πρώτῃ τῶν Ἀτθίδων, εἰπὼν ὡς ἐν τῇ τῶν Ἀπατουρίων ἑορτῇ Ἀθηναίων οἱ καλλίστας στολὰς ἐνδεδυκότες, λαβόντες ἡμμένας λαμπάδας ἀπὸ τῆς ἐστίας, ὕμνοῦσι τὸν Ἥφαιστον θύοντες, ὑπόμνημα τοῦ κατανοήσαντα τὴν χρεῖαν τοῦ πυρὸς διδάξαι τοὺς ἄλλους.

Harpocration s.v. λαμπάς (= Istros, *FGrH* 334 F2)

Of course fr. 108 cannot belong *both* in a poem presented at the *Apatouria* by the young Archilochus *and* in a poem delivered at the burial of warriors by the mature soldier-poet Archilochus. But our ignorance of how tetrameters were performed in archaic Greek

polis is such that each possibility for which there is any evidence at all should be considered until it has been eliminated. The above discussion has attempted to exploit as many clues as can be detected to the performance contexts of poem in this metre: even if all these clues are found to be susceptible of different interpretations from mine, it will be a gain if scholars working in this field decide to think again about questions of tetrameter performance.

REFERENCES

- AGELARAKIS, Anagnostis P. *Parian Polyandria: The Late Geometric Funerary Legacy of Cremated Soldiers' Bones on Socio-Political Affairs and Military Organizational Preparedness in Ancient Greece*. Oxford: Archaeopress Publishing, 2018.
- BLACKMAN, David. Archaeology in Greece. *Archaeological Reports*, v. 43, p. 1-125, 1996/1997.
- BOWIE, Ewen. Early Greek elegy, symposium and public festival. *Journal of Hellenic Studies*, v. 106, p. 1-35, 1986.
- BOWIE, Ewen. Miles ludens. The problem of martial exhortation in early Greek elegy. In: MURRAY, Oswyn (Ed.). *Symptica. A symposium on the symposium*. Oxford: Oxford University Press, 1990. p. 221-9.
- BOWIE, Ewen. Ancestors of Herodotus in Early Greek Elegiac and Iambic Poetry. In: LURAGHI, Nino (Ed.). *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 45-66.
- BOWIE, Ewen. Sex and politics in Archilochos' poetry. In: KATSONOPOULOU, Dora; PETROPOULOS, Ioannes; KATSAROU, Stella (Ed.). *Archilochos and his age. Proceedings of the second International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades, Paroikia, Paros, 7-9 October, 2005*. Athens: Ekdoseis Diktynna, 2008. p. 133-41.
- BOWIE, Ewen. Historical narrative in archaic and early classical Greek elegy. In: KONSTAN, David; RAAFLAUB, Kurt A. (Ed.). *Epic and history*. Malden MA and Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. p. 145-66.
- BOWIE, Ewen. Quo usque tandem? How long were sympotic songs? In: CAZZATO, Vanessa; OBBINK, Dirk; PRODI, Enrico E. (Ed.). *The Cup of Song: Studies on Poetry and the Symposium*. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 28-41.
- BOWIE, Ewen. The Lesson of Book 2. In: IRWIN, Elizabeth K.; HARRISON, Thomas (Ed.). *Interpreting Herodotus*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 53-74.
- BUDELMANN, Felix; POWER, Timothy. The inbetweenness of sympotic elegy. *Journal of Hellenic Studies*, v. 133, p. 1-19, 2013.
- CLAY, Diskin. *Archilochos heros: the cult of poets in the Greek polis*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2004.

- GRANDJEAN, Yves; SALVIAT, François; BLONDÉ, Francine. *Guide de Thasos*. 2nd ed. Athens; Paris: École Française d'Athènes, 2000.
- HENRY, William Ben. An Archilochus papyrus? *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 121, p. 94, 1998.
- IRWIN, Elizabeth K. *Solon and early Greek poetry: the politics of exhortation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- KONDOLEON, Nikolaos M. Νέαι Ἐπιγραφαὶ περὶ τοῦ Ἀρχιλόχου ἐκ Πάρου. *Αρχ. Ἐφ.* 1952 (1954) 32-95, with plates 3-4.
- KONDOLEON, Nikolaos M. Zu den neuen Archilochosinschriften. *Philologus*, v. 100, p. 29-39, 1956.
- LLOYD, Matthew. The dead are many. A polyandron from Paros. 2018. Available from: <<https://www.ancientworldmagazine.com/articles/dead-are-many-polyandron-paros/>>.
- PEEK, Werner. Zu den neuen Archilochosinschriften. *Philologus*, v. 99, p. 4-50, 1955.
- PEEK, Werner. Ein neues Bruchstück vom Archilochos-Monument des Sosthenes. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 59, p. 13-22, 1985.
- POWER, Timothy. *The Culture of Kitharoidia*. Washington, DC: The Center for Hellenic Studies, 2010.
- SGOUROU, Marina; AGELARAKIS, Anagnostis P. Jewellery from Thasian graves. *Annual of the British School at Athens*, v. 96, p. 327-54, 2001.
- SICKING, Christiaan M. J. Review of West (1982). *Mnemosyne*, v. 39, p. 423-32, 1986.
- WEST, Martin L. *Iambi et elegi graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1971-1972. [2nd edition 1989, 1992]. 2 v.
- WEST, Martin L. *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- ZAPHIROPOULOU, Photini N. Recent finds from Paros. In: STAMATOPOULOU, Maria; YEROULANOU, Marina (Ed.). *Excavating Classical culture. Recent archaeological discoveries in Greece*. Oxford: The Beazley Archive and Archaeopress, 2002. p. 281-4.
- ZAPHIROPOULOU, Photini N.; AGELARAKIS, Anagnostis P. Warriors of Paros. Soldiers' burials offer clues to the rise of Classical Greek city-states. *Archaeology*, v. 58, p. 30-5, 2005.

IL POETA TRA LA FOLLA DELLA ROMA DI AUGUSTO

Luigi Galasso*

* Università Cattolica
del Sacro Cuore,
Milano.
luigi.galasso@unicatt.it

Recebido em: 30/10/2018

Aprovado em: 09/11/2018



RIASSUNTO: I poeti augustei hanno un'attitudine complessa nei confronti delle cerimonie pubbliche. In alcune delle sue *Odi*, soprattutto del IV libro, Orazio vuole essere visto come uno tra molti nella sua celebrazione del *princeps*. Si tratta di componimenti con molti livelli di significato, che mostrano un'interessante dialettica tra l'aspetto pubblico e quello privato ed un particolare rapporto con i modelli poetici greci, arcaici ed ellenistici. Ovidio sviluppa questi spunti nelle sue elegie dell'esilio per dare vita ad una nuova poesia panegiristica.

PAROLE CHIAVE: Orazio; poesia pubblica; Pindaro; Ovidio; esilio.

THE POET AMONG THE CROWD IN AUGUSTAN ROME

ABSTRACT: Augustan poets have a complex attitude towards public ceremonies. In some of his *Odes*, especially in the fourth book, Horace wants to be seen as one among many in his celebration of the *princeps*. These are multi-layered poems, which show a subtle dialectic public/private and an interesting relationship with Lyric and Hellenistic Greek models. Ovid develops these suggestions in his exile elegies to give life to a new panegyric poetry.

KEYWORDS: Horace; public poetry; Pindar; Ovid; exile.

A *rma deus Caesar dives meditatatur ad Indos*, “Il divo Cesare si prepara a combattere i ricchi Indi”, apre l'elegia 4 del III libro di Propertio: egli prefigura la grande spedizione di Augusto in Oriente, che sarà senz'altro coronata dal successo, e si augura di poter assistere al trionfo (3.4.15-6):



inque sinu carae nixus spectare puellae
incipiam et titulis oppida capta legam.¹

poggiato sul seno della ragazza diletta comincerò a guardare
e leggerò sulle tavolette i nomi delle città.

Il poeta elegiaco naturalmente non partecipa alle imprese militari. Ma cosa significa ammirare il trionfo appoggiato sul seno della donna amata? Possiamo pensare che ci sia la volontà di collocarsi in una posizione distaccata. Non si esprime aggressività, ma distacco, coerentemente con il carattere delle prime elegie del III libro – sono i componimenti che sono stati definiti il corrispettivo delle *Odi romane*.² Properzio, come un *vates*, ha profetizzato il trionfo di Augusto e anche, come *augur*, ha tratto auspici favorevoli all'impresa: *omina fausta cano* (v. 10).³

La scena dei due amanti porta con naturalezza a Venere, a cui è rivolta la preghiera per il *princeps*, che da lei discende, e per il popolo di Roma. Nell'ultimo distico (v. 21-2) chi si avvia alla spedizione ed è destinato a meritare il bottino⁴ viene contrapposto al poeta, per il quale sarà sufficiente applaudire lungo la via Sacra.

La presenza di Cinzia nel momento della celebrazione del *princeps* fa sì che Properzio possa rimanere pur sempre all'interno del suo mondo. In questo senso è significativo il confronto con la situazione messa in scena da Cornelio Gallo (3 Blänsdorf, 2 Courtney, 145 Hollis):

Fata mihi, Caesar, tum erunt mea dulcia, quom tu
maxima Romanae pars eri<s>historiae
postque tuum reditum multorum templa deorum
fixa legam spolieis deivitoria tuis.

Il mio destino allora sarà felice, quando tu, o Cesare,
sarai la parte maggiore della storia romana,
e dopo il tuo ritorno passerò in rassegna i templi di molti dèi
resi più ricchi dalle spoglie che vi sono appese.

Al testo di Gallo con ogni probabilità Properzio allude,⁵ ma c'è una differenza sostanziale: per Properzio il trionfo è semplicemente uno spettacolo da ammirare dall'esterno,

¹ La ricollocazione dei versi nell'edizione di Stephen Heyworth (2007), argomentata in Heyworth, 2007, p. 295-7, rende il distico ancora più denso di significato.

² Fedeli, 1985, p. 33.

³ Fedeli, 1985, p. 165.

⁴ L'insistenza sulla preda è significativa, messa com'è in rilievo all'inizio e alla fine, e da ciò il poeta elegiaco prende le distanze: cf. Putnam, 1986, p. 58-9. A questo si aggiunge, naturalmente, il motivo legittimo della guerra che vuole vendicare il disonore della sconfitta di Crasso.

⁵ Putnam, 1980, p. 49-56; cf. anche Giangrande, 1980, p. 141-53: il rifiuto della paternità di Gallo per i versi del papiro (tesi riproposta in "On the Pseudo-Gallus", in Giangrande, 1982, p. 83-93)

rimanendo chiusi nel proprio mondo, mentre per Gallo la vittoria di Cesare (in questo caso si tratta di Giulio Cesare) produce un cambiamento nella propria vita. Il destino di dolore del poeta d'amore diverrà paradossalmente lieto in occasione della vittoria del suo condottiero, che sarà parte grande della storia di Roma: *fata mihi tum erunt mea dulcia*.⁶

In simili circostanze è particolarmente rivelatore l'atteggiamento del singolo, e specialmente del singolo autore, che si deve confrontare con la poesia celebrativa – anche se solo implicitamente, come accade con i poeti del circolo di Mecenate. Non si può rimanere indifferenti, del resto, in occasione delle grandi cerimonie in cui il sovrano mette in scena se stesso. Questo valeva già per i Tolemei ad Alessandria, così come vale a Roma.⁷ Dovunque è essenziale il ruolo della folla. Lo spettacolo del potere ha bisogno di trovare un'eco nella partecipazione del popolo. Si potrebbero citare svariati testi di poesia ellenistica: mi limito al XV *Idillio* di Teocrito, *Le donne alla festa di Adone*. Gorgo e Prassinoo attraversano la città per recarsi al palazzo del re, e dialogo e rappresentazione sono dominati dal motivo della grande quantità di persone che sono affluite. Uno dei tratti mimici più brillanti sta appunto nei piccoli incidenti, nei contatti fisici, nelle battute che vengono scambiate in questa enorme calca.

Questa poesia della folla è un elemento importante della elegia ovidiana, che si tratti della elegante moltitudine di donne a teatro (*Ars* 1.93-8), della *turba* cosmopolita della naumachia (1.175-6) o degli spettatori del trionfo (1.217). Il motivo perdura ancora nella produzione dell'esilio: a proposito del trionfo di Tiberio si dice, *Pont.* 2.1.21-4:

Indice te didici nuper visenda coisse
 innumeras gentes ad ducis ora sui,
 quaeque capit vastis inmensum moenibus orbem,
 hospitiiis Romam vix habuisse locum.

Con la tua rivelazione ho appreso che poco tempo fa genti senza numero
 sono convenute per vedere il volto del loro condottiero,
 e Roma che racchiude con le sue vaste mura il mondo immenso
 a stento ha avuto spazio per ospitarli.

Questa folla è la testimonianza della grandezza del principe e della sicurezza e prosperità che garantisce. Lo stesso motivo era risuonato nell'elogio di Tolemeo in Teocrito (15.44-6) e in Ovidio è volto ad esprimere le lodi di Augusto. Il poeta diviene uno tra i molti e questo è essenziale per esplicitare la sua organicità rispetto al regime imperiale. Essere parte della folla e cantare il principe: sembrerebbe semplice, ma in questi autori, sofisticati e callimachei, un simile obiettivo genera un atteggiamento complesso.

porta lo studioso a intendere *legam* come “leggerò”, sviluppo dell'opposizione tra la storia di cui si è protagonisti e quella che semplicemente si legge sui libri.

⁶ Difficile pensare che *fata* indichi la morte: così invece Hollis, 2007, p. 244-5.

⁷ Sulla visibilità imperiale, e non solo, cf. Hekster, 2005, p. 158-76, in particolare p. 167-76; per l'età ellenistica utile Strootman, 2014, p. 42-53.

Un ruolo importante nella proposizione del motivo è rivestito da Orazio.⁸ In *Carm.* 3.14 *Herculis ritu modo dictus, o plebs*, l'ode che canta il ritorno di Augusto dalla Spagna,⁹ il poeta assume la funzione di chi si rivolge al popolo. In apertura riudiamo l'apostrofe a mo' di quella di un araldo che è ben attestata in Pindaro, ad es. all'inizio della *Pyth.* 6, Ἀκούσατ(ε).¹⁰

In *Carm.* 3.14 le prime tre strofe celebrano l'occasione pubblica con linguaggio religioso e patriottico. Prima di proclamare ciò che ci si attende che ciascuno faccia nell'occasione, Orazio si rivolge al popolo in un modo inconsueto per Roma. L'apostrofe *o plebs* effettivamente suscita degli interrogativi e pare problematica. Eduard Fraenkel¹¹ prova a chiarirla, sulla base di uno studio di Jacob Wackernagel,¹² con l'uso nelle apostrofi del nominativo di λαός e λαός invece del vocativo nella tragedia greca; gli unici paralleli sono in Livio, 1.24.7: *audi tu, populus Albanus*, "ascolta tu, popolo Albano", e Ovidio, *Fast.* 4.731: *i, pete virginea, populus, suffimen ab ara*, "va', o popolo, prendi dall'ara virginea i materiali da far fumigare".¹³

La prima parte del componimento oraziano è molto formale, ma con un'enfasi sull'aspetto privato: si dice dei Penati della casa di Augusto (v. 3), della gioia di Livia per suo marito (v. 5), dell'affetto di Ottavia per suo fratello (v. 7), della grazia e riverenza delle matrone (vv. 7-8), del silenzio imposto ai ragazzi e alle ragazze (vv. 10-2):

Herculis ritu modo dictus, o plebs, morte venalem petiisse laurum Caesar Hispana repetit Penatis victor ab ora.	
Unico gaudens mulier marito prodeat iustis operata divis et soror clari ducis et decorae supplice vitta virginum matres iuvenumque nuper sospitum; vos, o pueri et puellae	5 10

⁸ Per questa ode e quelle che seguono si pone il problema dell'attribuzione di un ruolo privato o pubblico (e in quale misura). Orazio si confronta per questo con la tradizione poetica greca. La questione è presentata efficacemente da Carey, 2016, p. 187-9 su 3.14.

⁹ È messa opportunamente in parallelo con l'epigramma di Gallo per la partecipazione del privato cittadino alle vittorie del *princeps*: Barchiesi, 1981, p. 158; il confronto è sviluppato in Lyne, 1995, p. 170-1; vd. anche Putnam, 1986, p. 57-60.

¹⁰ Il poeta si definisce κάρυξ in *Nem.* 4.74; cf. Carey, 2016, p. 188.

¹¹ Fraenkel, 1957, p. 289 n. 1.

¹² Wackernagel, 1912, p. 15-6 (1955, II, p. 982-3).

¹³ Questo verso introduce le istruzioni che Ovidio, in qualità di autore didascalico, impartisce per lo svolgimento della festa di Pale. La dea gli esprime il suo favore ed egli riceve una consacrazione che gli conferisce l'autorità necessaria (v. 721-30). Al di là di questo inizio, il passo non si sviluppa nella direzione della mimesi della cerimonia, descritta mentre si sta svolgendo.

iam virum expertae,¹⁴ male nominatis¹⁵
parcite verbis.

Al modo di Ercole, Cesare, si diceva,
or ora era andato a raccogliere allori
a prezzo della vita e adesso torna, o plebe, vittorioso
alla sua dimora dalla terra di Spagna.

Gli vada incontro, offerti i sacrifici ai giusti 5
dèi, la sposa orgogliosa di quell'uomo
unico, e la sorella dell'illustre
condottiero, e, adorne della supplice benda,
le madri delle fanciulle e dei giovani
che ritornano salvi. E voi, ragazzi 10
e fanciulle già esperte di amori,
astenetevi da parole infauste.

Dare le istruzioni a ciascuno è un tratto di tecnica callimachea, che ci è ben attestato negli *Inni* (2, 5 e 6). Il poeta annuncia ciò che ci si attende che ciascuno faccia. A titolo puramente esemplificativo valga l'inizio dell'*Inno a Pallade*:

Voi che versate il lavacro di Pallade, uscite tutte,
uscite: or ora il nitrito delle cavalle
sacre ho udito, e la dea è pronta a venire.
Accorrete, o bionde Pelasghe, accorrete.

(Traduzione di G. B. D'Alessio)

La mimesi, l'imitazione dell'andamento della festa nel suo sviluppo, in questo caso e negli altri, è un elemento tipico della poesia ellenistica, ormai lontana dalla realtà concreta del rito, ancorché di tali testi non si possa escludere una fruizione puramente aurale.¹⁶

In Orazio segue una strofa che collega la parte pubblica con quella privata (*mibi festus*).

¹⁴ Il testo pare qui effettivamente problematico in quanto dà il senso opposto a quello che ci attenderemmo: utile discussione in Nisbet, 1983, p. 112-4. Nisbet; Rudd, 2004, p. 185-6, pongono le *cruces* ed effettivamente sembrerebbe molto difficile superare la polarità dell'espressione, dove i *pueri* non pare che possano essere su un piano differente da quello delle *puellae*: identificare i *pueri* con gli *iuvenes* non si configura agevole, *pace* Syndikus, 1990, p. 147-8, n. 30.

¹⁵ Non è semplice, inoltre, spiegare *male nominatis* con il valore di "infausto", che tuttavia si può ricavare pensando ad un calco puntuale sul greco *δυσώνυμος* (Nisbet; Rudd, 2004, p. 186); non è possibile accettare lo iato *male ominatis* (anche pensando che i due termini possano essere sentiti fusi in un'unica parola) che ci è trasmesso da una parte della tradizione.

¹⁶ Sintesi della questione e bibliografia in D'Alessio, 1996, v. I, p. 12-3, a cui si può aggiungere la messa a punto di Fantuzzi; Hunter, 2002, p. 33-5. La complessità della "mimesi" negli *Inni* è affrontata efficacemente da Depew, 1993, p. 57-77.

Hic dies vere mihi festus atras
 eximet curas; ego nec tumultum
 nec mori per vim metuam tenente
 Caesare terras. 15

Davvero questo giorno di festa
 scaccerà da me gli oscuri
 affanni. Non temerò tumulti né morte violenta,
 perché Cesare governa la terra. 15

Seguono poi tre strofe in cui si dice dei preparativi del simposio e alla fine la voce personale del singolo è perfettamente individuata. A questo punto è evidente che l'insieme dell'evento, presentato con tale *enargeia*, è soltanto immaginato, e che il poeta va collocato nella sua dimensione privata.¹⁷

Significativamente la medesima struttura è presente nella elegia 6 del IV libro di Propertio, il grande componimento (molto sperimentale) che canta la battaglia di Azio in distici elegiaci. L'inizio, con l'esplicita menzione di Filita e di Callimaco, è costituito da un invito a celebrare il rito:

Sacra facit vates: sint ora faventia sacris,
 et cadat ante meos icta iuvenca focus.
 sarta Philiteis certet Romana corymbis,
 et Cyrenaeas urna ministret aquas.
 costum molle date et blandi mihi turis honores,
 terque focum circa laneus orbis eat. 5

Il vate celebra un rito: le voci assecondino il sacrificio,
 e una giovenca cada immolata davanti ai miei fuochi.
 La corona romana gareggi con i corimbi di Filita
 e l'urna versi acque di Cirene.
 Datemi i molli profumi del costo e l'onore del gradito incenso,
 e tre volte la benda di lana giri intorno all'altare. 5

Segue la narrazione encomiastica dell'evento. A un certo punto però Propertio dice di aver lasciato abbastanza spazio al canto dell'impresa del *princeps*:

¹⁷ Albert, 1988, p. 142. Questo ha anche la funzione di garantire la 'sincerità' dell'elogio: cf. Lyne, 1995, p. 171. L'ode è, naturalmente, complessa, e ad essa dà spessore la storia, anche personale di Orazio, dalla quale sembra eccessivo ricavare sentimenti attuali di opposizione nei confronti di Augusto (queste posizioni sono raccolte in Cremona, 1982, p. 327-30, che peraltro se ne discosta). L'unità del componimento e il suo tono sono ben presentati da Syndikus, 1990, p. 142-53.

bella satis cecini: citharam iam poscit Apollo
 victor et ad placidos exuit arma choros. 70
 candida nunc molli subeant convivia luco;
 blanditiaeque fluant per mea colla rosae,
 vinaque fundantur prelis elisa Falernis,
 terque lavet nostras spica Cilissa comas.

Ho cantato abbastanza le guerre: Apollo vincitore
 ormai chiede la cetra, e si spoglia delle armi per i placidi cori. 70
 Ora si celebrino conviti in candida veste in un ameno boschetto,
 le carezze delle rose scorrano lungo il mio collo,
 si versino i vini premuti dai torchi di Falerno,
 e la spiga cilicia unga le nostre chiome.

Propriamente è Apollo che, dopo aver determinato la vittoria di Ottaviano, intende darsi al canto e induce il poeta al simposio, e questa è dunque la collocazione del componimento di Properzio, come di quello di Orazio – nonostante l’apostrofe *o plebs*, che evidentemente era solo formale. Un paragone interessante lo si può avere con l’*epodo* 16: Orazio in quel caso, con la sua proposta di lasciare Roma, pare che parli ad una assemblea; i modi però non sono quelli del senato di Roma, ma piuttosto quelli in uso in una *polis* greca. Orazio si rivolge al gruppo ristretto di suoi compagni assumendo il ruolo fittizio di un araldo greco, che convoca l’assemblea dei cittadini e ai *πῖ* trasmette la volontà degli dèi, della quale si fa mediatore in quanto profeta e poeta.¹⁸

Quanto alla celebrazione, anche per la sua collocazione nel simposio ci sono precedenti nella poesia ellenistica: è stato individuato un parallelo con la *Pannychis*, la *Festa notturna* di Callimaco, di cui purtroppo ci è rimasto un unico frammento, oltre all’argomento che recita: “Canto simposiale per i Dioscuri. Canta anche Elena e prega che accettino il sacrificio. È anche un’esortazione ai convitati a rimanere svegli.” Quanto al frammento (227 Pfeiffer),

Apollo è nel coro: odo il suono della lira.
 E sento presenti gli Amori: c’è anche Afrodite,

La situazione, descritta in toni che richiamano l’inizio mimetico dell’*Inno ad Apollo* e di altri *Inni*, introduce un’epifania della divinità che qui non implica che si tratti di un rito in suo onore, né che vi sia una qualche sorta di mascherata. La presenza di Apollo è rivelata dalla musica e dalle danze: quella di Afrodite e degli Amori dall’atmosfera conviviale. Abbiamo dunque un simposio ufficiale, come si deduce dalla menzione delle divinità legate in particolare modo ai Tolemei, i Dioscuri ed Elena.

Nel III libro delle *Odi* la celebrazione è pertanto mediata.

Nel libro IV delle *Odi* si possono individuare cambiamenti significativi.

¹⁸ Sintesi in Watson, 2003, p. 487; la stessa osservazione vale per il contesto dell’*epodo* 7, con l’apostrofe ai *scelesti*, che non esclude affatto un’ambientazione simposiaca.

Nel secondo componimento, dopo una complessa riflessione, rivolta a Iullo Antonio, sulla difficoltà di imitare la poesia di Pindaro, il poeta esibisce la sua partecipazione ai canti della folla:

Tum meae, si quid loquar audiendum, 45
 vocis accedet bona pars, et: “O sol
 pulcher, o laudande!” canam recepto
 Caesare felix;
 teque, dum procedis, io Triumphel
 non semel dicemus, io Triumphel 50
 civitas omnis, dabimusque divis
 tura benignis.

Allora, se dirò qualcosa 45
 degna di ascolto, si aggiungerà
 con forza la mia voce, e «Sole radioso,
 a te gloria!», dirò felice del ritorno
 di Cesare, e al tuo incedere «Evviva Trionfo!»
 non una sola volta diremo, «Evviva Trionfo!» 50
 noi tutti cittadini e offriremo incenso
 agli dèi benevoli.

Nelle due ultime strofe Orazio aggiunge che Iullo potrà offrire in ringraziamento il sontuoso sacrificio di dieci tori e dieci mucche, laddove l’offerta del poeta si limiterà ad un vitello.

A Iullo viene detto che l’imitazione della poesia di Pindaro presenta difficoltà e rischi: chi la tenta può finire come Icaro. Orazio sceglie per sé un ruolo differente, quello del poeta callimacheo (v. 27-32)

ego apis Matinae
 more modoque
 grata carpentis thyma per laborem
 plurimum circa nemus uvidique
 Tiburis ripas operosa parvus
 carmina fingo.

con gli usi ed il modo
 dell’ape matina,
 suggerendo con un lungo travaglio dolce
 timo, intorno ai boschi e alle umide
 ripe di Tivoli, io, modesto,
 compongo laboriosi carmi.

Iullo Antonio, dotato com'è di una maggiore capacità poetica, potrà celebrare epicamente¹⁹ il trionfo di Augusto, che è il dono più bello concesso alla terra dal fato e dagli dèi e cantare la gioia della città in festa per il suo ritorno.

Il componimento è molto complesso e se semplifichiamo all'estremo ne possiamo riassumere in questo modo lo sviluppo: il ritorno che sembra vicino di Augusto dalla Gallia impone ai letterati di corte il problema di celebrare l'evento. Orazio sa bene che per farlo in maniera adeguata sarebbe necessario un nuovo Pindaro, che però è ineguagliabile, sia nel lessico che negli schemi metrici, che nelle doti naturali.²⁰ Orazio sarebbe il poeta più adatto, tanto più che *Carm.* 4.4 e 14 sono odi per molti aspetti compiutamente pindariche – e uno dei problemi del rapporto di Orazio con Pindaro sta nel fatto che il poeta latino mostra di essere pari a quello greco; e allora, dove sta l'impossibilità? Orazio vuole ritagliarsi un luogo suo proprio (forse in questo sta l'accentuazione dell'arduo compito) e perciò ripropone la sua scelta del piccolo, dello spazio protetto, l'*angulus*. Iullo Antonio può invece celebrare il principe con la poesia epica di cui ha dato dimostrazione di essere capace. Quello di Orazio sarà un atto di omaggio che da un lato non gli impedirà di offrire in modo accortamente allusivo e privilegiando toni modesti e popolari²¹ il suo canto di elogio al principe, dall'altro gli consentirà di sviluppare quel discorso di poetica, per cui potrà rivendicare a sé il culto di una poesia raffinata e frutto di intenso *labor limae*, nel pieno rispetto dei canoni della poesia alessandrina che nei confronti delle posizioni teoriche di Pindaro avevano un debito importante.

Un'altra spiegazione interessante della difficoltà di imitare Pindaro è stata vista opportunamente nell'impossibilità, della quale Orazio era ben consapevole, di ricostruire il contesto della performance proprio dei componimenti corali,²² che non sono soltanto epinici, ma anche ditirambi – e in questo senso è notevole il fatto che l'ode di Bacco, 3.25, contempra un momento di elogio per Cesare, molto in evidenza: “In quali antri sarò udito alzare / l'eterna gloria dell'eccelso Cesare / inserendolo fra le stelle e nel concilio di Giove?” (vv. 3-6).²³ Vi sono però punti in cui Pindaro riferisce ciò che dice la gente, anche se propriamente si tratta di un gruppo di *synetoî*:

¹⁹ Harrison, 1995, p. 115-22.

²⁰ Il modo in cui questo problema coinvolga quanto era presente negli antichi commenti a Pindaro è messo bene in evidenza da Bitto, 2012, p. 412-3, che a p. 420 n. 233 sottolinea inoltre come sia importante la sequenza dei componimenti del libro IV, secondo la quale l'ode con la dichiarazione di incapacità, che produce il canto non-pindarico dei vv. 46-7, effettivamente precede quelle che rappresentano un tentativo di pindarismo.

²¹ Questi vengono esibiti nella parte finale del componimento con una densità di espressioni informali ai vv. 45-52: cf. Di Liddo, 2004, p. 60-4.

²² Athanassaki, 2016, p. 134. Un elemento pindarico importante che non ha corrispondenza nella lirica oraziana è naturalmente la metrica: Barchiesi, 2009, p. 332.

²³ Il modo in cui l'ispirazione bacchica si combina con quella apollinea, e quella pindarica con quella callimachea, è illustrato efficacemente da Schiesaro, 2009, p. 61-79.

Tale è l'uomo che lodano i saggi;
 io dirò quello che dicono:
 egli nutre intelletto e parola
 maggiore degli anni ... (*Pyth.* 5.107-11).

Il ruolo di chi parla, che si presenta inserito all'interno di un gruppo, può essere stato utile spunto per Orazio.²⁴

Secondo i tratti caratteristici della *recusatio*, il poeta propone ciò che non canta, nella fattispecie la descrizione del corteo trionfale, che spetterebbe a Iullo. Le parole che lui invece pronuncia, *o sol pulcher, o laudande*, corrispondono stilisticamente e metricamente alla prima metà di un *versus quadratus*, cioè di quel settenario trocaico che era il metro tipico dei *carmina triumphalia*, intonati sin dal tempo di Camillo dai soldati o dalla folla presente al trionfo, e quindi di chiaro sapore popolare.²⁵ Il poeta pertanto si unisce alla folla e vuole esserne parte. Questo accade, però, *suo modo*. L'emistichio è spezzato ed è inserito in un contesto metrico differente. L'immagine di Augusto come sole²⁶ – sembra questa l'interpretazione più probabile, di contro all'ipotesi di rinvenire un'invocazione al giorno, al *dies*, evidentemente felice – riveste una funzione letterariamente importante, in quanto costituisce un momento di contatto e un rinvio all'ode 5 del medesimo libro.

In questo componimento colpisce senz'altro la ricchezza dei motivi propagandistici e dei topoi encomiastici, primo fra tutti, appunto, quello dell'assimilazione dell'imperatore al sole, che permette un accostamento ai *basilikà mele* ellenistici. È come se, nella sua complessità, avesse l'obiettivo di esprimere attese soteriologiche diffuse a un livello generale, anche attraverso forme popolareggianti di elogio del *princeps*. Si tratta di un frutto molto particolare della produzione oraziana. Sembra che il poeta voglia offrirci sul sovrano lo sguardo di un uomo del popolo: la patria desidera il ritorno di Augusto e vengono espressi i sentimenti, diremmo, del cittadino medio. Il personaggio Orazio compare soltanto alla fine, significativamente nel contesto del simposio.²⁷ Subito prima (v. 31-6) si è detto delle molte preghiere e libagioni del contadino ad Augusto; a queste si unisce Orazio (*Carm.* 4.5.36-40):

“Longas o utinam, dux bone, ferias
 praestes Hesperiae!” dicimus integro
 sicco mane die, dicimus uvidi,
 cum sol Oceano subest.

²⁴ Athanassaki, 2016, p. 139.

²⁵ Così R. Heinze nella nota a *Carm.* 4.2.46 (Berlin: Weidmann, 1930, p. 397).

²⁶ Per Augusto, *sol* e Apollo nel contesto del trionfo di Azio cf. Hardie, 1986, p. 116.

²⁷ Anche caratteri come questi hanno fatto ipotizzare per questa ode una performance pubblica: Du Quesnay, 1995, p. 143-8; contra Fedeli; Ciccarelli, 2008, p. 261. Proporre un'esecuzione pubblica implica naturalmente un'interpretazione di questi componimenti come espressione di un'ideologia ufficiale, laddove immaginare una diffusione puramente scritta restituisce una maggiore complessità.

“O buon condottiero, possa tu
donare all’Esperia lunghi giorni di festa!”, diciamo
sobri sul far del giorno, e diciamo
ebberi quando il sole scompare nell’Oceano.

Di nuovo, come nella sesta elegia del IV libro di Propertio, dopo la celebrazione il poeta si ritira nel simposio che è però luogo in cui trova espressione, nei modi appropriati, la fedeltà ad Augusto.

L’*Ode* 4.5 è molto notevole, singolarmente semplice, anche da un punto di vista della struttura sintattica, che si potrebbe definire quasi epigrafica: solo nell’*epodo* 2 si ha una simile sequenza di frasi piane coincidenti sintatticamente con il verso come qui ai vv. 17-24. Basti l’esempio solo di una strofa (vv. 17-20):

Tutus bos etenim rura perambulat,
nutrit rura Ceres almaque Faustitas,
pacatum volitant per mare navitae,
culpari metuit fides.

Infatti il bue percorre sicuro i campi,
i campi li nutrono Cerere e la feconda Prosperità;
i marinai navigano su acque pacificate;
la Lealtà non accetta macchia.

Sembra davvero l’espressione dei sentimenti dell’uomo comune. L’ordinata successione dei versi collegati per asindeto e caratterizzati dall’alternanza di dati concreti e concetti astratti personificati, non solo fa pensare ad una serie quasi infinita di benefici morali e materiali, ma sembra anche riprodurre immediatamente la tranquillità e la sicurezza offerte al popolo romano dal regime. La successione di frasi collegate per asindeto, va detto, è tipica delle aretalogie inniche; nel carme oraziano, poi, all’impiego di tale tecnica si associa quello di toni e stilemi caratteristici della teofania: un’utile esemplificazione può venire dalla sezione dell’*Inno ad Artemide* di Callimaco, in cui si dice dei benefici prodotti dalla benevolenza della dea: “A chi invece tu volgi sorridente e propizia lo sguardo, / a quelli il campo è ricco di spighe, è ricca la stirpe / dei quadrupedi e la casa si accresce ...” (v. 129-31; traduzione di G. B. D’Alessio), motivi adattati anche nella poesia panegiristica, ad es. Theocr. 17.95-114.²⁸ Orazio celebra il buon governo di Augusto con l’impiego sia di espedienti stilistici caratteristici dell’*inno*, sia di motivi più specificamente politici ed etici.

Naturalmente Orazio è sempre un poeta complesso. Consideriamo i primi versi:

Divis orte bonis, optume Romulae
custos gentis, abes iam nimium diu;
maturum reditum pollicitus patrum
sancto consilio redi.
Lucem redde tuae, dux bone, patriae ...

²⁸ Fedeli; Ciccarelli, 2008, p. 277. Per Teocrito utile Hunter, 2003, p. 170-84.

O prole di benevoli iddii, ottimo
 custode della romulea gente, già da troppo
 tempo ci sei lontano. Promesso un sollecito
 ritorno al sacro consiglio dei padri, ritorna!
 Rendi, o buon condottiero, la luce alla tua patria ...

In questi nessi che paiono così formulari si nota però la ripresa di Ennio, *ann.* 105-9 Skutsch:²⁹

Pectora ... tenet desiderium, simul inter
 sese sic memorant: "o Romule, Romule die,
 qualem te patriae custodem di genuerunt!
 O pater, o genitor, o sanguen dis oriundum,
 tu produxisti nos intra luminis oras".

I cuori li stringe il rimpianto, e tra sé
 così ripetono: "O Romolo, divino Romolo,
 quale custode alla patria ti generarono gli dèi!
 O padre, o genitore, o sangue nato dagli dèi,
 tu ci hai portato al mondo della luce."

Nel carme di Orazio individuamo tracce di questo passo: v. 1 *divis orte, Romulae, 5 lucem, patriae*; in seguito vi è la similitudine tra la patria e la madre che sente la mancanza del giovane figlio lontano da un anno.³⁰ Come nella rassegna dei grandi Romani del VI libro dell'*Eneide* Augusto segue immediatamente Romolo, così qui Orazio stabilisce un implicito parallelo tra i due fondatori di Roma e si colloca nella dimensione della poesia encomiastica enniana, la poesia che, come viene esplicitamente argomentato nell'*Ode* 8, è destinata a durare più a lungo di ogni altra creazione dell'uomo.

Segnalo subito un passo ovidiano dalla poesia dell'esilio, del tutto analogo a questi oraziani, *Tr.* 2.57-60:

Optavi, peteres caelestia sidera tarde,
 parsque fui turbae parva precantis idem,
 et pia tura dedi pro te, cumque omnibus unus
 ipse quoque adiuvi publica vota meis.

Ho desiderato che tu ti dirigessi tardi verso le stelle del cielo
 e sono stato piccola parte della folla che levava questa preghiera,
 e ho offerto per te piamente l'incenso e assieme a tutti
 ho aggiunto i miei voti a quelli del popolo.

²⁹ Fraenkel, 1957, p. 441-2.

³⁰ Su questa e altre analogie cf. Putnam, 1986, p. 103-7.

Ovidio, da Tomi, ha l'assoluta necessità di evidenziare il suo lealismo, la sua fedeltà all'imperatore, e lo fa inserendosi nella folla che offre preghiere e suppliche.³¹ In *Tr.* 4.2.16 (cf. *infra*) Ovidio dice del posto vuoto che ha lasciato nella folla di Roma che rivolge invocazioni in favore dell'imperatore.

Sarebbe però forse interessante affrontare il modo in cui questo tema si inserisce nella rappresentazione delle pubbliche cerimonie, e così si torna al punto da cui ha preso le mosse il discorso, la collocazione del poeta in occasione di un trionfo. I precedenti negli altri autori elegiaci sono naturalmente molto importanti. Il trionfo è il culmine della celebrazione del sovrano vittorioso, che con le sue conquiste garantisce la sua natura di vincitore predestinato dagli dèi. Basti pensare anche solo alla descrizione epica della cerimonia in Virgilio, *Aen.* 8.714-28: nella sua accentuata dimensione religiosa, posta com'è di seguito al quadro della battaglia di Azio, costituisce una sorta di punto di arrivo della storia romana. Vi si sottolinea la *pietas* del principe, e il dettagliato catalogo dei popoli sottomessi, che pur non riproduce con esattezza quello della realtà storica, vale ad esprimere il compimento del destino imperiale. A questo fine sono funzionalizzate anche le componenti pittoresche nella descrizione delle varie genti e nelle personificazioni dei fiumi, che entrano a far parte delle *ekphraseis* successive.

In Tibullo il trionfo è un elemento importante in 1.7, elegia dedicata a Messalla Corvino, di cui è opportuno mettere in rilievo la novità. Anche senza giungere a definirla un 'epinicio' (sembra piuttosto una sintesi di vari generi), rimane evidente il suo carattere sperimentale.³² Suo obiettivo principale è l'encomio dell'amico potente e proprio per questo aspetto vi possono essere somiglianze con alcuni caratteri dell'elegia ovidiana dell'esilio, che si concentra anch'essa sulle lodi per singoli personaggi di rilievo. Attraverso lo strumento della profezia, la vittoria sugli Aquitani è fatta coincidere con il compleanno di Messalla, in un intreccio di motivi che producono una lode complessa. Garanzia di veridicità del vaticinio è appunto la celebrazione del trionfo, colto nei due quadri dei nemici incatenati e del condottiero romano sul carro (vv. 5-8). In tale contesto un caso notevole è la conclusione di Tibullo 2.5, con la profezia per Messalino (vv. 115-8), da accostare alla sezione su Germanico di *Pont.* 2.1:³³ sono encomi rivolti a giovani inseriti in una ben precisa tradizione familiare,

³¹ Poco dopo Ovidio mette in rilievo di essere stato parte della sua patria, con una formulazione analoga: v. 157-8 *per patriam, quae te tuta et secura parente est, / cuius, ut in populo, pars ego nuper eram.*

³² Murgatroyd, 2001 [1980], p. 208-13. La novità di un epinicio in distici per fatti bellici, che Murgatroyd evidenzia (p. 210-1), si riduce se si pensa ad analoghi componimenti dell'Oriente greco. Ci è giunto un frammento encomiastico a proposito di vittorie in una campagna militare vera e propria, *SH* 969, il cui senso generale sembra essere: spesso giunse in Egitto la fama delle tue vittorie (v. 1-2); con azioni eroiche ti sei guadagnato una gloria che resterà nei libri (v. 3-4). Prima infatti quando infuriavano (i Galati) minacciando l'Egitto (vv. 5-6), si verificarono stragi (v. 7-8): cf. Barbantani, 2001, p. 73-116. Sono stati anche segnalati punti di contatto con gli epinici di Callimaco: Bulloch, 1973, p. 80, con ulteriori rinvii.

³³ Anche nel caso di Tibullo la possibilità di celebrazione è legata dalla salvezza del poeta, che qui dipende dalla donna da lui amata (v. 114 *praemoneo, vati parve, puella, sacro*).

che si apprestano ad intraprendere la carriera che spetta di diritto ad un aristocratico nel primo caso, ad un principe nel secondo. Manca il senso della rottura con il mondo ufficiale.

Ciò si riscontra in Properzio. Vi sono apparizioni isolate del motivo, in contesti in cui è un semplice sinonimo di vita militare, rispetto alla quale il poeta manifesta un atteggiamento di indubbia repulsione; tuttavia nelle riprese più ampie, e. g. in *Elegie* 3.4, come abbiamo visto, non c'è una reale contestazione, ma semplicemente un'affermazione di alterità: il trionfo fa parte di un mondo in cui Properzio non vuole entrare. Ciò non toglie che in quest'elegia, addirittura, egli possa investirsi di una funzione di *vates* e di *augur* acquisendo, sia pure per un attimo soltanto, un ruolo ufficiale. In *Elegie* 3.1 si ha invece un esempio di come il trionfo possa venir assunto nel mondo elegiaco attraverso la complessa procedura per cui le varie funzioni dell'ambito pubblico vengono assorbite e transcodificate. Il poeta elegiaco si autocelebra come se fosse un grande condottiero militare. Di fatto analoga è l'operazione di Ovidio in *Am.* 1.2, benché lì si presenti come uno dei prigionieri nel corteo trionfale. Si tratta già di un esempio di quella che è stata chiamata "retorica congiuntiva": l'argomento serio non viene ridicolizzato, ma proposto in una visione della città e del regime che non è di opposizione e contestazione, anche se ne sviluppa alcuni caratteri in maniera univoca.³⁴ Interessante il caso di *Ars* 1.171-228: Ovidio affronta il tema per dire che anche le manifestazioni ufficiali della città sono occasioni di facili incontri amorosi. Il trionfo è quello che Ovidio preannuncia come auspicio di felice conclusione dell'imminente campagna orientale di Gaio Cesare, nipote e figlio adottivo di Augusto. Lo spazio più ampio viene concesso alla pubblica festosità, ma non per questo bisogna sminuire i tratti autenticamente celebrativi, sospettando in essi soltanto ipocrisia e ironica finzione. Nell'opera dell'esilio sono ripresi questi caratteri essenziali della poesia precedente, legati al tema della città e dello splendore che le viene dalla dinastia, come risulta più evidente da *Pont.* 2.1, piuttosto che da *Tr.* 4.2, anche se manca, rispetto all'*Ars*, un'atmosfera specificamente lieve e giocosa. Attraverso la sua passata esperienza poetica Ovidio si propone nel ruolo di panegirista "ufficiale", proprio per dimostrare una reale continuità. Vorrebbe inoltre suggerire che, pur essendo per il momento frustrato nelle sue aspirazioni, può e potrà dare molto dopo il suo ritorno; nel frattempo fornisce brevi saggi della poesia che realizzerebbe se gli venisse tolta la condanna. L'aspetto scenografico, come per ogni poeta d'occasione che si rispetti, ha perciò un ruolo di rilievo, così come, in *Pont.* 2.1, l'uso del discorso indiretto (sarebbe la fama a parlare) per la descrizione della cerimonia, da cui deriva l'impressione di un accentuato distacco. In quest'ottica è importante sottolineare la funzione del finale, in cui il canto è legato alla salvezza del poeta.

In confronto a *Tr.* 4.2, elegia ancora vicina ai modi dell'*Ars*, elemento distintivo di *Pont.* 2.1 è la connessione con un celebrando preciso: è indubbio che molto dalla sezione iniziale si riverberi anche, e soprattutto, sulla profezia rivolta a Germanico, tanto che alla fine del componimento il trionfo di Tiberio potrebbe apparirci perfino relegato in secondo piano. Nelle *Ex Ponto* quest'elegia è il primo passo compiuto da Ovidio nei confronti del giovane principe e, in quanto tale, è collocata in una posizione di spicco ed ha caratteristiche

³⁴ Labate, 1984, p. 65-120.

proprie. La gerarchia in senso dinastico riceve tuttavia debita attenzione con la sottolineatura del rapporto di filiazione tra Tiberio e Germanico, quasi si trattasse di una progenitura diretta (in modo analogo a quello in cui è presentata la parentela tra Cesare e il suo erede nel finale delle *Metamorfosi*), mentre la figura di Augusto, sullo sfondo, assurge già ad una grandezza sovranaturale.

Oltre alle lodi del *princeps* e della famiglia dominante, Ovidio produce una poesia encomiastica anche in riferimento a importanti figure di *nobiles*, i cui risultati più evidenti si rinvencono nel libro IV delle *Ex Ponto*, a proposito in particolare delle celebrazioni per il consolato (4, Sesto Pompeo; 9, Grecino), che in entrambi i casi si proietta nel futuro oppure (5) trova espressione attraverso l'apostrofe agli *elegi*. Ovidio aspira a essere uno dei tanti partecipanti e mette in rilievo come anche lui possa essere toccato da ciò che piace alla massa. Questo non si realizza ormai nei trionfi, ma nella cerimonia di inizio consolato che riguarda i potenti amici dell'esule. In *Pont.* 4.4.27-8 è in evidenza proprio la grandezza della folla:

Cernere iam videor rumpi paene atria turba
et populum laedi deficiente loco.

Già mi sembra di vedere che per poco gli atri non sono sfondati
dalla folla e il popolo è schiacciato per la mancanza di spazio.

Ovidio attua il procedimento della visione mentale riferita ad un evento futuro: in questo modo la poesia celebrativa che egli intende produrre potrà rivelarsi all'altezza della situazione, proprio perché egli trova in se stesso la possibilità di realizzarla. In *Pont.* 3.4 il componimento autonomo sul trionfo di Tiberio ha bisogno dell'indulgenza del pubblico, laddove la profezia rivolta a Livia per quello futuro di Germanico ha un tono davvero ispirato che suona adeguato al compito che a Ovidio si pone. Le risorse a questo fine le ricaverà dalla sua stessa condizione di poeta che, come sappiamo dal finale delle *Metamorfosi*, è in grado di predire il futuro. Le parole della fama producono poi una visione mentale molto efficace, che quasi simboleggia la capacità di *enargeia* dell'autore. Paralleli significativi si possono rinvenire in due testi: la descrizione della potente visione mentale che è suscitata dalle parole di Epicuro all'inizio del III libro di Lucrezio (vv. 14-30), e l'esortazione rivolta al proprio animo da Properzio 2.10.11-8, che lo invita a raggiungere un livello superiore e a cantare le vittorie di Augusto, e in tre distici ci offre effettivamente un esempio di questa poesia.

Oltre a 4.4, anche 4.5 è dedicata all'inizio di consolato, come poi 4.9. Nella prima metà di 4.9 lo sviluppo della celebrazione del nuovo console riunisce entrambe le tematiche delle due elegie per Sesto Pompeo: nel primo testo si insisteva sulla cerimonia di inaugurazione del consolato, di cui qui sono ripresi svariati elementi, con una grande evidenza rivolta ai particolari descrittivi, che sono visti, potremmo dire, dalla prospettiva del popolo. Da ciò l'accentuazione dei tratti di sontuosità e solennità, in armonia con quella partecipe rappresentazione della vita cittadina che fin dagli *Amores*, abbiamo visto, è uno dei caratteri principali dell'opera ovidiana. In *Pont.* 4.5, invece, si aveva, come qui ai vv. 41-54, la descrizione dell'attività consueta di un console, che in ambedue i casi viene riferita per interposta persona, nella elegia più antica attraverso gli *elegi*, qui per mezzo della visione della

mente. La riproposizione del medesimo tema consente all'esule di offrire una tipologia dei componimenti che potrebbero far parte del suo prontuario al ritorno dall'esilio, collocabili sotto l'etichetta "celebrazione dell'inizio consolato"; in prospettiva, poi, dato che questa carica viene rivestita da una sequenza di esponenti della *nobilitas*, il poeta potrebbe dare vita ad una galleria di Romani che contano, come in fondo fa Orazio nel IV libro delle *Odi*.

Nel caso di Sesto Pompeo c'è il rimpianto per non poter essere presente; in quello di Grecino, in *Pont.* 4.9, la descrizione del poeta nella folla invece viene sviluppata con una certa ampiezza, per effetto della visione mentale (vv. 15-26):

Illa, confiteor, sic essem luce superbus	15
ut caperet fastus vix domus ulla meos,	
dumque latus sancti cingit tibi turba senatus,	
consulis ante pedes ire iuberer eques	
et, quamquam cuperem semper tibi proximus esse,	
gauderem lateris non habuisse locum	20
nec querulus, turba quamvis eliderer, essem,	
sed foret a populo tum mihi dulce premi.	
Prospicerem gaudens quantus foret agminis ordo	
densaque quam longum turba teneret iter,	
quoque magis noris quam me vulgaria tangant,	25
spectarem qualis purpura te tegeret.	
Quel giorno, lo confesso, mi sentirei così superbo che a stento	15
una casa riuscirebbe a contenere il mio orgoglio;	
e mentre la folla del sacro senato ti attornierebbe,	
io, cavaliere, sarei invitato a procedere davanti al console;	
e pur desiderando esserti sempre il più vicino	
gioirei di non avere posto al tuo fianco;	20
e non starei a lamentarmi, benché schiacciato dalla ressa,	
ma sarebbe per me un piacere essere stretto dalla gente.	
Guarderei con gioia la grandezza del corteo	
e la lunghezza dell'itinerario occupato da una folla fitta.	
E perché tu sappia bene quanto mi affascinino anche le cose comuni,	25
guarderei la qualità della porpora che ti rivestisse.	

Properzio si teneva a margine dell'evento; Orazio, prima all'esterno, poi entra a far parte della moltitudine e insieme ad essa eleva il suo canto, con un significativo cambiamento dalla prima raccolta delle *Odi* al libro IV. Orazio però può negoziare per sé una posizione particolare e tutto il IV libro rappresenta una riflessione sulla produzione di poesia celebrativa. Ovidio compie un itinerario complesso che va dalla rappresentazione del trionfo come occasione di incontri galanti, alla volontà di entrare nella folla della grande città, che assomiglia così tanto ad Alessandria e che lui tanto ora desidera. Poter essere un elemento, una cellula della folla che la riempie viene ad essere un desiderio davvero vivo, che per lui segnerebbe il massimo dell'integrazione ora che è *exclusus*.

RIFERIMENTI

- ALBERT, Winfried. *Das mimetische Gedicht in der Antike*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988.
- ATHANASSAKI, Lucia. *Pindarum quisquis studet aemulari*: Greek and Roman civic performance contexts (Pindar's *Fourth* and *Fifth Pythians* and Horace's *Odes* 4.2). In: DELIGNON, Bénédicte; LE MEUR, Nadine; THÉVENAZ, Olivier (Ed.). *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*. Paris: Librairie de Boccard, 2016. p. 131-58. (Collection du CEROR).
- BARBANTANI, Silvia. Φᾶτις νικηφόρος. *Frammenti di elegia encomiastica nell'età delle Guerre Galatiche*: Supplementum Hellenisticum 958 e 969. *Biblioteca di Aevum Antiquum: Istituto di Filologia Classica e di Papirologia*. Milano: Vita e Pensiero, 2001.
- BARCHIESI, Alessandro. Notizie sul «Nuovo Gallo». *Atene e Roma*, v. n.s. 26, p. 153-66, 1981.
- BARCHIESI, Alessandro. Lyric in Rome. In: BUDELMANN, Felix (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 319-35.
- BITTO, Gregor. *Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierung in den Oden des Horaz*. Rahden/Westf.: VML Verlag Marie Leidorf, 2012.
- BULLOCK, Anthony W. Tibullus and the Alexandrians. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, v. n.s. 19, p. 71-89, 1973.
- CAREY, Christopher. Negotiating the public voice. In: DELIGNON, Bénédicte; LE MEUR, Nadine; THÉVENAZ, Olivier (Ed.). *La poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*. Paris: Librairie de Boccard, 2016. p. 177-92. (Collection du CEROR).
- CREMONA, Virginio. *La poesia civile di Orazio*. Milano: Vita e Pensiero, 1982.
- D'ALESSIO, Giovan Battista. *Introduzione a Callimaco, Inni Epigrammi Ecclae*. Milano: Rizzoli, 1996. v. I.
- DEPEW, Mary. Mimesis and aetiology in Callimachus' Hymns. In: HARDER, M. A.; REGTUIT, R. F.; WAKKER, G. C. *Callimachus, Hellenistica Groningana I*. Groningen: Egbert Forsten, 1993. p. 57-77.
- DI LIDDO, Angela Doriana. «Pindarum quisquis studet aemulari» (Hor. Carm. 4, 2). *Aufidus*, v. 53, p. 21-69, 2004.
- DU QUESNAY, I. M. Le M. Horace, *Odes* 4. 5: Pro reditu Imperatoris Caesaris Divi Filii Augusti. In: HARRISON, Stephen J. (Ed.). *Homage to Horace: a bimillenary celebration*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 128-87.
- FANTUZZI, Marco; HUNTER, Richard. *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*. Roma; Bari: Laterza, 2002.

- FEDELI, Paolo. *Propertio. Il Libro terzo delle Elegie. Introduzione, testo e commento*. Bari: Adriatica, 1985.
- FEDELI, Paolo; CICCARELLI, Irma. *Q. Horatii Flacci Carmina Liber IV*. Firenze: Le Monnier, 2008.
- FRAENKEL, Eduard. *Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- GIANGRANDE, Giuseppe. An alleged Fragment of Gallus. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 34, p. 141-53, 1980.
- GIANGRANDE, Giuseppe (Ed.). *Corolla Londiniensis 2*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1982.
- HARDIE, Philip. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- HARRISON, Stephen J. Horace, Pindar, Iullus Antonius, and Augustus: Odes 4. 2. In: HARRISON, Stephen J. (Ed.). *Homage to Horace: a bimillenary celebration*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 108-27.
- HEKSTER, Olivier. Captured in the Gaze of Power. Visibility, Games and Roman Imperial Representation. In: HEKSTER, Olivier; FOWLER, Richard (Ed.). *Imaginary Kings. Royal Images in the Ancient Near East, Greece and Rome*. München: Franz Steiner Verlag, 2005.
- HEYWORTH, Stephen (Ed.). *Sexti Properti Elegi*. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- HEYWORTH, Stephen. *Cynthia: A Companion to the Text of Propertius*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HOLLIS, Adrian S. *Fragments of Roman poetry c.60 BC - AD 20*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HUNTER, Richard. *Theocritus, Encomium of Ptolemy Philadelphus. Text and translation with introduction and commentary*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2003.
- LABATE, Mario. *L'arte di farsi amare: modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana (Biblioteca di 'Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici' II)* Pisa: Giardini, 1984.
- LYNE, R. O. A. M. *Horace. Behind the public poetry*. New Haven; London: Yale University Press, 1995.
- MURGATROYD, Paul. *A commentary on the first book of the elegies of Albius Tibullus*. Bristol: Bristol Classical Press, 2001 [1980].
- NISBET, R. G. M. Some problems of text and interpretation in Horace *Odes* 3, 14 (Herculis ritu). *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, v. 4, 1983. p. 105-27.
- NISBET, R. G. M.; RUDD, Niall. *A commentary on Horace. Odes, Book III*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

PUTNAM, Michael C. J. Propertius and the New Gallus Fragment. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 39, p. 49-56, 1980.

PUTNAM, Michael C. J. *Artifices of eternity. Horace's fourth book of Odes*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1986.

SCHIESARO, Alessandro. Horace's Bacchic Poetics. In: HOUGHTON, L. B. T.; WYKE, Maria. *Perceptions of Horace. A Roman Poet and his Readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 61-79.

STROOTMAN, Rolf. *Courts and Elites in the Hellenistic Empires*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

SYNDIKUS, Hans Peter. *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*. Band II, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

WACKERNAGEL, Jacob. *Über einige antike Anredeformen*. Göttingen: Kaestner, 1912 (= *Kleine Schriften*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955, II).

WATSON, Lindsay C. *A Commentary on Horace's Epodes*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

SETE HERÓIS, SETE PORTAS: IDENTIDADE E SIMBOLOGIA NO MITO DOS “SETE CONTRA TEBAS”

Miguel Carvalho Abrantes*

Recebido em: 29/10/2018
Aprovado em: 13/12/2018

* Doutorando em
Estudos Clássicos,
Faculdade de
Letras, Universidade
de Coimbra.
miguel.r.abrantes@
gmail.com



RESUMO: Tomando partido das tragédias de Ésquilo e Eurípides sobre o mito dos “Sete contra Tebas”, este artigo procurará investigar a identidade e apresentação dos catorze principais heróis envolvidos na primeira guerra de Tebas, com a intenção de averiguar em que medida um catálogo de heróis como o presente na peça esquiliana poderá ter existido na perdida *Tebaida*.

PALAVRAS-CHAVE: *Tebaida*; *Sete contra Tebas*; *Fenícias*; catálogo de heróis.

*SEVEN HEROES, SEVEN GATES: IDENTITY AND SYMBOLOGY
IN THE MYTH OF THE “SEVEN AGAINST THEBES”*

ABSTRACT: Taking advantage of the tragedies of Aeschylus and Euripides on the myth of the “Seven Against Thebes”, this article will seek to investigate the identity and presentation of the fourteen main heroes involved in Thebes’ first war, with the intention of ascertaining if a catalog of heroes like the one present in the Aeschylean play may have existed in the lost *Thebais*.

KEYWORDS: *Thebais*; *Seven Against Thebes*; *Phoenician Women*; catalog of heroes.

A grande guerra da literatura da Antiguidade foi indiscutivelmente a de Troia, tão bem recontada nas duas obras que atribuímos à figura de Homero. Porém, esta não foi a única grande guerra dos mitos dessa altura. Existia pelo menos uma outra, a que envolveu a Tebas grega, a famosa cidade



das sete portas,¹ e que opunha os dois filhos de Édipo num combate pelo mesmo trono que tinha pertencido ao famoso herói. Essa era uma trama apresentada na antiga *Tebaida*, um poema épico de data disputada e frequentemente atribuído a Homero,² mas das suas linhas originais já pouco nos chegou. Os dois testemunhos e 11 fragmentos presentes na edição de West (2003) permitem-nos conhecer o seu verso inicial e a sua extensão de 7000 linhas (*Theb.* fr. 1 West), bem como saber que a disputa dos filhos de Édipo nasceu de uma maldição imposta pelo próprio herói (*Theb.* fr. 2-3 West), e que Adrasto, Anfiarau, Melanipo, Partenopeu, Periclimeno e Tideu participavam na ação (*Theb.* fr. 4-11 West). Apesar de importante, esta informação é também insuficiente para nos permitir reconstruir os principais eventos da guerra, razão pela qual uma exploração convincente da Guerra de Tebas terá obrigatoriamente de passar por fontes mais recentes.

Assim, as mais antigas obras completas em que este conflito guerreiro é o elemento central são duas tragédias, os *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, e as *Fenícias*, de Eurípidés. Nenhuma delas – até pela natureza muito específica desta forma dramática – nos pode contar o conflito de uma forma tão extensa como um poema épico o faria, mas permitem-nos, pelo menos, ter um acesso privilegiado a alguns dos eventos principais de todo o conflito (Soares, 1996, p. 64-7).

Um importante elemento patente em ambas as tragédias é, como dificilmente poderia deixar de ser, a identidade dos “sete” que dão nome a toda a guerra. E esse é, no contexto do conflito, até um número de enorme significado – a famosa cidade supostamente tinha sete portas, um número bem fixo na tradição literária e iconográfica (Cingano, 2001, p. 28-30), o que justificava a grande necessidade da presença de sete grandes heróis, tanto para assegurar a sua defesa como para auxiliar a sua conquista. É precisamente por essa razão que existiu, da parte de Etéocles e de Polinices, filhos de Édipo e agora disputadores do antigo trono do pai, a necessidade de reunir pelo menos seis outras importantes figuras, que os dois irmãos depois viriam a agregar a cada uma das portas da cidade. E nesse sentido teria de ocorrer, no contexto da trama, uma grande decisão – que herói associar a cada porta?

Nas duas tragédias consultadas é-nos dado a entender que foram os atacantes, sob a égide de Polinices, a fazer o primeiro movimento. Depois, cabe a Etéocles, no interior da cidade, destacar os seus comparsas com base nas ações do irmão. Eurípidés não nos diz como foi feita essa associação – na sua peça a personagem até se queixa que “demoraria demasiado tempo” (*Pboen.* 751-752)³ fazê-lo e que os adversários já estavam prontos para atacar, adotando “face ao modelo esquiliano (...) uma atitude simultaneamente atenta e crítica” (Silva, 1993, p. 50) – mas a versão de Ésquilo faz, ao longo de cerca de 600 versos, essa

¹ Mas tinha a Tebas histórica efectivamente sete portas? A pesquisa arqueológica ainda não explorou totalmente este ponto, existindo especialistas que acreditam que sim (cf. Berman, 2002, p. 73-4, p. 77-82, 98-9), enquanto que outros negam essa possibilidade (cf. Singor, 1992, p. 405).

² Relativamente à atribuição deste poema a Homero na Antiguidade, as linhas de Paus. 9.9.5 e *Theb.* fr. 1 West devem ser contrastadas com Apolod. *Bibl.* 1.8.4. A sua datação é discutida por Fitch (1922), Torres-Guerra (2015, p. 241-43), et al.

³ Todas as citações desta obra provêm da edição de Sousa Junior (2015).

associação de uma forma muito mais direta, seguindo um esquema que passa por mencionar um adversário e as suas armas, antes de lhe associar um defensor específico.

Em primeiro lugar, a Porta Prétide é atacada por Tídeu e defendida por Melanipo, com o escudo do primeiro a ter representado “um céu incendiado de estrelas” e a lua (*Sept.* 385-390).⁴ Esta informação leva-nos já a um primeiro problema – na referência ao mesmo herói, Eurípides diz que ele estava colocado na Porta Homoloide e usava um escudo “coberto com pele de leão / e juba eriçada” (*Phoen.* 1120-1121). Na versão euripidiana não nos é dito contra quem ele combateu, mas uma disparidade de símbolos tão grande já nos dá que pensar – mesmo que queiramos ver na cena celeste uma referência à possibilidade de imortalidade posteriormente perdida por este herói (Apolod. *Bibl.* 3.6.8),⁵ e no leão uma alusão ao casamento de uma das suas filhas (Apolod. *Bibl.* 3.6.1), dificilmente conseguimos encontrar algo que una as duas cenas. Vejamos, por isso e com vista a recolher mais informações, o que acontece em relação às seis portas restantes.

A Porta Electra é atacada por Capaneu, cujo escudo tinha “um homem nu portando fogo, / uma tocha flamejante em suas mãos como arma, / e que em letras douradas proclama: ‘Vou queimar / a cidade’” (*Sept.* 430-34). É combatido por Polifontes. Se Eurípides o associa à mesma porta, dá-lhe um escudo diferente, no qual uma pintura mostrava um “terrígeno Gigante, que nos ombros carregava / uma cidade inteira com barras retirada de suas bases” (*Phoen.* 1130-1133). São, evidentemente, símbolos diferentes, mas ambos nos remetem para o grande desejo destruidor deste herói, o mesmo que conduzirá à sua própria destruição (Apolod. *Bibl.* 3.6.7).⁶

A Porta Neís é atacada por Etéoclo, defendida por Megareu, e o escudo do primeiro tem representado “um soldado que sobe os degraus de uma escada / [e] avança sobre o muro inimigo, querendo destruir tudo. / E essa figura diz através das letras escritas / que nem Ares poderia atacar essas muralhas” (*Sept.* 466-469), num claríssimo exemplo da *hýbris* que levará à sua própria destruição (De Paoli, 2010, p. 41). Contudo, este herói não é mencionado por Eurípides, sendo substituído por Adrasto, com um escudo que apresentava “cem pictóricas víboras, / sinal da altivez argiva. Ao centro das muralhas / traziam os filhos dos cadmeus nas suas garras” (*Phoen.* 1135-1138). Se a simbologia não é fácil de descortinar, poderá levar-nos a pensar na enorme destruição causada pelo casamento da sua irmã Erifile, episódio anterior a toda a guerra e em que este herói certamente teve algum papel importante.

A Porta de Atena Onca é atacada por Hipomedonte, cujo escudo apresentava a figura monstruosa de Tífon (*Sept.* 493-498), sendo-nos dito que ele seria combatido por Hipérbio, cujo escudo representava Zeus (*Sept.* 509-520), numa menção única ao símbolo de um defensor. A associação entre o monstro e o deus, bem conhecida para os Antigos, até nos poderia parecer importante, mas Eurípides não só lhe dá um símbolo totalmente diferente – “Panoptes⁷ de olhos manchados, observador, / uns olhos se abrindo com o

⁴ Todas as citações desta obra provêm da edição de Mota (2013).

⁵ Sobre este assunto, cf. De Paoli (2010, p. 41).

⁶ Sobre este assunto, cf. De Paoli (2010, p. 41).

⁷ Um dos títulos de Argos, referente aos seus muitos olhos.

nascer dos astros, / outros se fechando com seu crepúsculo” (*Phoen.* 1115-1117) – como o associa à porta Ogígia. Se este “Panoptes” também era um monstro mitológico, com as informações que temos é-nos difícil conseguir compreender qual o seu paralelismo com o conflito entre deuses e titãs. Dado o contexto, poderíamos supor que na versão euripidiana o seu adversário teria um escudo com uma representação de Hermes, recordando o mito que une essas duas figuras, mas teríamos de o fazer sem o apoio de qualquer prova real.

A Porta Bóreas é atacada por Partenoque e defendida por Actor. Em relação ao escudo do primeiro é-nos dito que apresentava a “Esfinge devoradora de carne crua, fixada / com pregos, corpo que brilha, em relevo. / Um homem, um cadmeu ela traz sob os pés, / para lançar os dardos que puder contra ele” (*Sept.* 541-544). Novamente, este poderia parecer-nos um símbolo de grande importância, dada a associação da singular figura da Esfinge com os próprios mitos da cidade de Tebas, mas Eurípides dá-lhe um outro, bastante diferente, um “emblema familiar no meio do escudo: / Atalanta capturando com flechas certas / o javali da Etólia” (*Phoen.* 1107-1108). Como antes, parece não existir qualquer relação direta entre ambas as representações, até pelo facto de a primeira nos remeter para vários aspectos relacionados com a cidade (De Paoli, 2010, p. 42), enquanto o segundo nos recorda apenas a história pessoal do seu portador, filho da famosa heroína grega.

A Porta Homoloide é atacada por Anfíarau e defendida por Lástenes. Porém, este primeiro herói tem um símbolo curioso, quase condizente nas duas versões – Ésquilo diz que não tinha qualquer emblema (*Sept.* 591-594) e Eurípides dá-lhe “armas sobriamente indistintas” (*Phoen.* 1112), enquanto o associa à Porta Prétide. Esta coincidência é fácil de explicar se considerarmos o carácter muito específico do herói – tratava-se de um adivinho, que “não quer parecer, mas ser considerado excelente na guerra” (*Sept.* 592).

Finalmente, ambos os autores dizem que Polínicos combateu contra o próprio irmão, Etéocles, mas somente Eurípides lhes atribui uma porta, a Creneia (*Phoen.* 1123). Se Ésquilo diz que o escudo do primeiro tinha representado “um guerreiro dourado de ouro (...) / conduzido por uma mulher de aspecto simples, / (...) [a] Justiça, como as letras / anunciam: ‘Eu reconduzirei este homem para que / retome a cidade e a convivência com a casa paterna’” (*Sept.* 644-648), numa indiscutível alusão à situação em que o próprio combatente então se encontrava, o segundo autor decora o mesmo escudo com “os potros / [da cidade] de Pótnias” (*Phoen.* 1124-1125). Seria esta uma referência velada ao local em que Édipo e Laio, respectivamente o pai e o avô deste mesmo herói, se tinham encontrado, como um fragmento de uma outra tragédia nos pode indiciar (Aesch. fr. 88 Smyth)? Não podemos afirmá-lo com uma total certeza, até porque já não sabemos se os cavalos teriam alguma importância particular nesse outro momento do mito tebano.

Com base nas informações veiculadas nestas duas tragédias temos, portanto, a seguinte organização explícita:

Porta	Atacante (<i>Sept.</i>)	Defensor (<i>Sept.</i>)	Atacante (<i>Phoen.</i>)	Defensor (<i>Phoen.</i>)
Prétide	Tideu	Melanipo	Anfiarau	?
Electra	Capaneu	Polifontes	Capaneu	?
Neís	Etéoclo	Megareu	Partenopeu	?
Atena Onca	Hipomedonte	Hipérbio	?	?
Bóreas	Partenopeu	Actor	?	?
Homoloide	Anfiarau	Lástenes	Tideu	?
(Crencia?) ⁸	Polinices	Etéocles	Polinices	Etéocles
Ogígia	?	?	Hipomedonte	?
?	?	?	Adrasto	?

Esta tabela, bem como as considerações já tecidas acima, permitem-nos constatar três pontos de uma enorme importância:

- a identidade dos catorze combatentes varia;
- as portas a que cada um dos heróis estava associado nem sempre são as mesmas;
- os símbolos representados nos escudos dos “sete” diferem entre as versões dos dois autores.

Em relação ao primeiro ponto, principiemos pelo exemplo de um combatente específico, Adrasto. Este herói é referido em múltiplos fragmentos da *Tebaida*, estando bem estabelecido que tinha um papel importante na trama, até por se ter tratado do único herói atacante a sobreviver à guerra (Paus. 8.25.7-8 = *Theb.* fr. 11 West). Também surge referenciado na *Iliada* (Cingano, 2001, p. 31; *Il.* 23.346s). Contudo, é apenas mencionado como um dos sete combatentes na tragédia de Eurípides, sendo-o em substituição do Etéoclo esquiliano. Também Periclimeno, que na versão do épico matava Partenopeu (cf. Paus. 9.18.6 = *Theb.* fr. 10 West), não é mencionado explicitamente em nenhuma das duas tragédias. E se a *Biblioteca* atribuída a Apolodoro até nos revela que a constituição de ambos os exércitos não era totalmente fixa – “Alguns, no entanto, não contam Tideu e Polinices entre eles, mas incluem Etéoclo, filho de Ifis, e Mecisteu nessa lista dos sete” (*Bibl.* 3.6.3)⁹ – também acaba por introduzir uma figura adicional, Mecisteu, que tanto Ésquilo como Eurípides deixam de fora dos seus relatos; o herói em questão até é mencionado na *Iliada* (Cingano, 2001, p. 47; *Il.* 23.677-680), mas não temos evidências mais concretas para apoiar a sua presença no antigo épico de Tebas.

Estas disparidades levam-nos ao segundo problema. Poderão ter sido as divergências num potencial catálogo dos heróis que, de alguma forma, também levaram à multiplicação

⁸ O nome desta porta não é mencionado nos *Sete contra Tebas*. Em alternativa, é aqui referida a designação que lhe é dada nas *Fenícias*.

⁹ Tradução minha, visto a obra não existir em português.

de portas – tenha-se em atenção que as duas tragédias aqui consideradas mencionam o nome de um número de portas superior a sete. Se os dois irmãos, por motivos lógicos, teriam de estar sempre associados a um mesmo local, Ésquilo não o nomeia explicitamente, de modo que podemos seguir a versão de Eurípides para afirmar, sem grandes certezas, que se poderia tratar da Porta Creneia. Além disso, somente Capaneu é associado por ambos a um mesmo local, a Porta Electra; poderíamos pensar tratar-se de um local tornado famoso pelo facto deste herói, no decurso da guerra, aí ter sido atingido mortalmente por Zeus, mas já a obra atribuída a Apolodoro associa essa figura à Porta Ogígia (*Bibl.* 3.6.6), levando-nos a crer que a horizontalidade entre os dois trágicos gregos é uma mera coincidência. Frise-se ainda que um estudo de Berman (2002, p. 76), em que também estão incluídas fontes literárias posteriores àquelas aqui em consideração, refere outros nomes para as portas de Tebas, apenas se mantendo essencialmente fixos os relativos às portas Electra, Prétide e Homoloide.

Somos então levados a perguntar o porquê de todas estas divergências. Se eram vários os autores a tratarem este mesmo tema, é possível que não só tenham mencionado diferentes heróis, como também os tenham associado a diferentes eventos e portas, levando a uma espécie de cânone que, em detrimento de apresentar somente sete heróis para um igual número de espaços de combate, ao longo dos séculos acabou por gerar um maior número de heróis para um número de portas superior a sete. Essa hipótese pode ser apoiada recorrendo-se à *Tebaida* de Estácio, escrita no primeiro século da nossa era, que não só acrescenta o nome de outras portas como também lhes associa novos heróis, chegando até a colocar a inesperada figura de Creonte como defensor da Porta Ogígia (*Stat. Theb.* 8.353-357).

Mas o que dizer sobre o terceiro ponto? Como explicar distinções tão grandes entre a iconografia dos escudos de cada um dos heróis atacantes? Os casos concretos de Capaneu e de Anfiarau deixam-nos perceber que existia, para ambos os autores, alguma relação direta entre cada herói e os elementos pintados no seu escudo. Na versão de Ésquilo estes elementos guerreiros parecem, de um modo geral, indicar-nos a *hybris* de cada um dos combatentes, como já afirmado por Silva (1993, p. 53) e De Paoli (2010, p. 41-2).

Contudo, como bem nos afirma Goff (1988, p. 135-38), a situação na tragédia de Eurípides não parece ser tão simples. Em casos como os de Tideu, Partenopeu ou Anfiarau é possível estabelecer um elo direto e natural com as suas histórias pessoais, mas nos restantes essa relação já não é óbvia. Face a este problema, a mesma investigadora argumenta em favor de um vínculo da pintura de Hipomedonte com Argos e Io, figura antepassada dos fundadores de Tebas; liga a do escudo de Polinices com os cavalos carnívoros de Glauco, filho de Sísifo; vê um duplo significado na de Capaneu, referindo os dentes de dragão que Cadmo semeou; e na de Adrasto uma alusão ao sacrifício de Meneceu, filho de Creonte (Goff 1988, p. 146, 148-51). São interpretações válidas, que fazem algum sentido, mas cujos significados, a nosso ver, também se afastam demasiado das ligações restantes, bastante mais diretas. Em virtude do presente desconhecimento de muitos dos elementos originais do mito da Guerra de Tebas parece-nos imprudente arriscar uma proposta de alternativas que vá além das breves notas que fizemos constar na apresentação de cada uma das pinturas, mas acreditamos que se existe um sentido geral nas pinturas da versão de Ésquilo e, aparentemente, um potencial

nexo em pelo menos três das presentes nesta outra tragédia, é provável que as pinturas das restantes quatro figuras também sigam esse mesmo padrão, indiciando uma (possível) relação dos escudos de Eurípides com os mitos de cada uma das figuras que os carregam.

Não obstante tal dificuldade, face às múltiplas inconstâncias aqui apresentadas parece-nos difícil acreditar que um momento de descrição dos escudos dos vários heróis, destinado a aludir aos seus eventos passados e/ou futuros, possa ter existido na *Tebaida*. Este é um catálogo que, quase certamente, terá nascido da necessidade de esta forma dramática comprimir as histórias de diversos heróis em elementos iconográficos que, por si só, levassem a audiência a recordar cada um deles. Tenha-se em atenção que Estácio, no primeiro século da era cristã, até menciona algumas decorações nos escudos de alguns dos seus heróis (ex., o escudo de Capaneu em *Theb.* 9.332-338), mas nunca o faz de uma forma mais sistemática. Se tanto Pausânias como Ateneu de Náucratis (*Ath.* 9.465, *Paus.* 8.25.7-8, 9.18.6), no segundo século da mesma era, ainda mencionam parte do conteúdo da *Tebaida* original, é muito provável que o autor da obra latina hoje homónima, anterior a ambos, também ainda tivesse tido acesso aos seus conteúdos. Por essa razão, se um catálogo como este aí existisse e tivesse a mesma importância central que Ésquilo lhe parece dar, seria difícil explicar o porquê de o poeta latino o deixar de fora da sua própria obra – ou este momento não ocorria na antiga obra, ou, a aí existir, ainda não tinha a importância central que o autor dos *Sete contra Tebas* lhe parece dar. Um estudo das fontes iconográficas disponíveis parece suportar essa tese – nos poucos casos em que cenas do Ciclo de Tebas nos aparecem representadas não parece existir qualquer ênfase nos escudos, sendo estes meros instrumentos guerreiros nas mãos de heróis como Capaneu (Taplin, 2007, p. 266-67).

Somos então levados a acreditar que esse catálogo de heróis, representados através das pinturas dos seus escudos, ainda não existia na *Tebaida*, com as duas tragédias a se tratarem daquilo que Cingano (2001, p. 59) definiu como um “anello intermedio di una lunga catena”, na medida em que ambas terão acrescentado algo à tradição mitológica vinda do poema épico. Porém, será que essa antiga obra continha outro tipo de catálogo, semelhante ao presente nos poemas homéricos, em que eram somente apresentados os principais heróis intervenientes na guerra? Acreditando-se, mais uma vez, que era uma obra de importância significativa, também essa nova hipótese nos parece difícil de aceitar – caso contrário, como seria possível justificar tanta divergência nas menções aos heróis e portas nas obras que se lhe seguiram? Se também existiam dissentimentos em relação aos mitos retratados nos poemas que atribuímos a Homero, eram relativos a elementos menores ou secundários – por exemplo, os ocupantes do Cavallo de Troia nem sempre eram os mesmos (Abrantes, 2016, p. 74-7) – estando os principais intervenientes dos episódios mais famosos bem fixos na tradição mitológica, o mesmo não parece acontecer relativamente aos episódios do mito dos “Sete contra Tebas”. Relembre-se que os poucos fragmentos que temos da *Tebaida* permitem-nos constatar que Adrasto, Anfiarau, Melanipo, Partenopeu, Periclimeno, Tideu e os dois filhos de Édipo eram alguns dos heróis intervenientes na guerra, mas nenhuma das duas tragédias consultadas refere de forma explícita e cumulativa todas essas figuras. Faz, por isso, todo o sentido concordar com as palavras de Schachter (1967, p. 2): “[it] appears

from the literary sources that the actual names – if not also the number – of the heroes were not fixed canonically, and that there was some scope for variation, although most of the names are constant”.

Em suma, o fato de a revelação sucessiva dos sete heróis, de identidade variável, bem como a breve descrição da pintura dos seus escudos, ocorrer em ambas as tragédias, não nos deve levar a acreditar que esse momento também já ocorria na *Tebaida*. A inconstância dos catálogos de heróis do conflito tebano, bem como o silêncio tardio de Estácio em relação a um elemento fulcral da tragédia esquiliana que depois foi reaproveitado por Eurípides, tornam essa hipótese remota. O catálogo de heróis apresentado nos *Sete contra Tebas* trata-se muito provavelmente de uma invenção ou inovação esquiliana, que nem sempre foi reaproveitada pelos autores que se lhe seguiram.

REFERÊNCIAS

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

APOLLODORUS. *The Library*. Trad. J. G. Frazer. Cambridge, Mass: Loeb Classical Library, 1921. v. 1.

BERMAN, D. W. “Seven-Gated” Thebes and Narrative Topography in Aeschylus’ “Seven Against Thebes”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series*, v. 71, n. 2, p. 73-100, 2002.

CINGANO, E. I nomi dei Sette a Tebe e degli Epigoni nella tradizione epica, tragica, e iconografica. In: ALONI, A. *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura. Atti del Seminario Internazionale*. Torino, Pàtron, 2001. p. 27-62. Disponível em: <http://www.academia.edu/8935325/I_nomi_dei_Sette_a_Tebe_e_degli_Epigoni_nella_tradizione_epica_tragica_e_iconografica>. Acesso em: 24 out. 2018.

DE PAOLI, B. A cidade e a palavra: considerações sobre *Sete contra Tebas*. *Archai*, n. 4, p. 39-43, 2010.

ÉSQUILO. *Sete contra Tebas*. Tradução de M. Mota. *Archai*, n.10, p. 145-68, 2013.

EURÍPIDES. *As Fenícias*. In: SOUSA JUNIOR, W. M. *As Fenícias de Eurípides: Estudo e Tradução*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

EVELYN-WHITE, H. G. *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*. Cambridge, Mass: Loeb Classical Library, 1914.

FIALHO, M. C. Z. *Sófocles, Édipo em Colono*. Coimbra: Liga de Amigos de Conímbriga, 2001.

FITCH, E. The Evidence for the Homeric Thebais. *Classical Philology*, v. 17, n. 1, p. 37-43, 1922.

GOFF, B. E. The Shields of *Phoenissae*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, v. 29, n. 2, p. 135-152, 1988.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de F. Lourenço. Lisboa: Editora Cotovia, 2012.

- MOZLEY, J. H. *Statius, Thebaid, Achilleid*. Cambridge, Mass: Loeb Classical Library, 1928.
- SCHACHTER, A. The Theban Wars. *Phoenix*, v. 21, n. 1, p. 1-10, 1967.
- SILVA, M. F. Etéocles de *Fenícias*, ecos de um sucesso. *Humanitas*, v. 45, p. 49-67, 1993.
- SINGOR, H. W. The Achaean Wall and the Seven Gates of Thebes, *Hermes*, v. 120 Bd. H.4, p. 401-411, 1992.
- SMYTH, H. W. *Aeschylus II: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*. Cambridge, Mass: Loeb Classical Library, 1930.
- SOARES, C. A Descrição do Exército em Eurípides. *Humanitas*, v. 48, p. 61-94, 1996.
- TAPLIN, O. *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007.
- TORRES-GUERRA, J. B. Thebaid. In: FANTUZZI, M. *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 226-43.
- WEST, M. L. *Greek Epic Fragments*. Cambridge, Mass: Loeb Classical Library, 2003.

ÉSQUILO: DRAMATURGIA E REPERTÓRIO UMA DISCUSSÃO PRELIMINAR

Marcus Mota*

Recebido em: 15/08/2018
Aprovado em: 20/11/2018

* Diretor do Laboratório de Dramaturgia, Universidade de Brasília. Professor do PPG em Metafísica e do PPG em Artes Cênicas, Universidade de Brasília.
marcusmotaunb@gmail.com



RESUMO: A análise do número de obras atribuídas a Ésquilo possibilita a compreensão de algumas tendências tanto em sua dramaturgia em particular, quanto no teatro grego da primeira metade do século V a.C. Entre elas, há a exploração de questões de gênero, identidade cultural e hibridismo cênico.

PALAVRAS-CHAVE: Ésquilo; dramaturgia; teatro grego; repertório.

*AESCHYLUS: DRAMATURGY AND REPERTOIRE
A PRELIMINARY DISCUSSION*

ABSTRACT: The analysis of the plays that were attributed to Aeschylus enable us to understand some tendencies both in his dramaturgy and in the Ancient Greek Theatre. Among them, there are the exploration of questions of gender, cultural identity, and theatrical hybridity.

KEYWORDS: Aeschylus; dramaturgy; Greek theatre; repertoire.

INTRODUÇÃO

A motivação deste artigo advém de um novo *boom* bibliográfico em torno dos estudos da dramaturgia ateniense antiga e, dentro desses títulos, um incremento de publicações em torno de Ésquilo. A renovação dos estudos da dramaturgia ateniense antiga encontrou na clássica obra de Oliver Taplin sobre Ésquilo, publicada há mais de 40 anos, um de seus pontos de partida. Em *The Stagecraft of Aeschylus*, de 1977, Taplin aproximava a discussão da textualidade da tragédia grega de Ésquilo de modos de leitura e interpretação de textos teatrais desenvolvidos principalmente



em análises das peças de Shakespeare.¹ Nesse sentido, ao deslocar essas abordagens que aproximavam textos de seus contextos de performance e produção para o teatro grego, Taplin passa a discutir a materialidade da cena inscrita no texto e na tradição teatral, ao invés de se debruçar sobre temas consagrados, como a psicologia das personagens e seus embates morais. Ou seja, a partir do momento em que Taplin encara as figuras do texto como elaborações de estratégias que não são inteiramente linguísticas, mas pertencentes a um espetáculo, ele habilitou-se a desenvolver análises detalhadas de uma dramaturgia em processo, fruto de escolhas a partir de um conjunto de convenções ou práticas estabelecidas.

Embora em suas análises Taplin tenha se restringido mais às partes não cantadas e dançadas da dramaturgia ateniense, seu ato de aproximar filologia e estudos teatrais providenciou uma abertura fundamental para pesquisadores e artistas interessados tanto na compreensão dos procedimentos dessa dramaturgia, quanto na apropriação e transformação desses procedimentos em novos projetos interartísticos.

O novo *boom* bibliográfico dialoga com o esforço pioneiro de Taplin e o amplia, ratificando não apenas a dimensão performativa dos textos, mas também a de toda a cultura helênica, como se vê, por exemplo, nas pesquisas de Peter Wilson sobre *khoregia* ou liturgia em torno da produção do teatro; de Claude Calame sobre a complexidade enunciativa dos mitos; e nos Estudos da Recepção, liderados por um grupo de pesquisadores a partir de Edith Hall.²

Dentro desse paradigma ampliado, que correlaciona texto e performance, Ésquilo tem sido alvo de maiores análises. Além de duas novas edições de suas obras – as de WEST, 1998 e de SOMMERSTEIN, 2008 –, temos a seguinte tabela.³

TABELA 1 – Recentes publicações em torno de Ésquilo

Autor	Ano	País
T. ROSENMEYER	1982	EUA
J. HERINGTON	1986	EUA
A. SOMMERSTEIN	1996	Itália (em inglês)
M. F. SOUSA E SILVA	2005	Portugal
S. FÖLLINGER	2009	Alemanha
A. F. GARVIE	2013	Inglaterra
F. DUPONT	2015	Suíça
CONSTANTINIDIS	2016	Holanda
M. McALL	2017	Inglaterra

¹ Ver Taplin, 1977. Sobre a avaliação das contribuições de O. Taplin, v. Revermann; Wilson, 2008.

² Ver, respectivamente, Wilson, 2003; Calame, 1986; Hall; Harrop, 2010. Para uma análise de outros autores desse *boom*, v. Mota, 2008, p. 23-50; Mota, 2014. Para pressupostos da cultura performativa, ver Mota, 2018.

³ As publicações indicadas são uma amostra, com foco em introduções ao dramaturgo. Para uma lista mais completa, v. Mota, 2008, p. 497-522; Torrance, 2010.

Esta seleção de publicações ratifica a percepção da convergência entre uma maior aproximação de aspectos performativos dos textos clássicos e uma maior presença ou visibilidade de Ésquilo. A partir dessa aproximação, há novos pressupostos, novas possibilidades de se interrogar a dramaturgia de Ésquilo. Neste artigo, foram selecionadas três dessas possibilidades, que serão indicadas abaixo, junto com a sugestão de uma bibliografia para seu acompanhamento. Com isso, objetivou-se apontar para temas e abordagens não muito usuais dentro da recepção de Ésquilo, as quais impulsionariam investigações mais detalhadas no futuro. Em suma, este artigo parte de um ambiente intelectual em extensão, procura captar algumas tendências e oferecer a estudiosos e interessados referências e reflexões para futuros empreendimentos.⁴

NÚMERO E NOMES

Não se sabe exatamente quantas peças Ésquilo elaborou e encenou. As fontes de informação que nos chegaram propõem diversos números.⁵ Disponibilizamos aqui os títulos de 81 obras, de um total de 90 que convencionalmente são atribuídas ao dramaturgo, o que resulta em um catálogo com 90% dos títulos das peças de Ésquilo. Potencialmente, teríamos 22 trilogias (4 x 22= 88). Com texto completo, porém, restaram apenas 6 tragédias, que vão marcadas em negrito na lista que se segue abaixo.

Nesta lista, os títulos das obras estão ordenados em dois grupos: primeiro, os conjuntos de tetralogias ou peças conectadas, marca da produção dramaturgica de Ésquilo.⁶ Destacamos as tetralogias que possuem maior documentação. Em seguida, elencamos os títulos individualmente.

A razão dessa opção reside no fato de que, além das 6 peças que indiscutivelmente são de autoria de Ésquilo, o que temos são fragmentos – ou só títulos – das demais obras, as quais foram citadas por outros autores. Às vezes nem isso: apenas o título das obras.

A. Tetralogias

1. *Finen*, **Os Persas**, *Glauco Potnieu*, *Prometeu acendedor do fogo*;
2. *Laio*, *Édipo*, **Sete contra Tebas**, *Esfinge*;
3. **As Suplicantes**, *Os Egípcios*, *As Danaides*, *Amimone*;

⁴ Recentemente, realizamos a mesma proposta no levantamento de questões básicas para a materialidade audiovisual do Teatro de Dioniso (Mota, 2017).

⁵ Para os números, há referências no *Suda* (90 obras) e no *Vida de Ésquilo* (75 obras). No manuscrito Mediceus, há um catálogo de títulos de obras atribuídas a Ésquilo (73 itens). Além disso, a tradição indireta inclui mais nove títulos não referidos neste catálogo. Para uma discussão das fontes, que não é o foco deste artigo, ver Mette, 1963; Wartelle, 1971, p. 19-39; Gantz, 1980a; Sommerstein, 1996, p. 27-32; Martel, 1999, p. IX-LXI; Radt, 2009, p. 31-108; Ramelli, 2009, p. 7-23; Sommerstein, 2008; Lucas de Dios, 2008, p. 12-6; Sommerstein, 2010, p. 11-29.

⁶ Tetralogias podem ser tematicamente conectadas ou não. Há uma predominância do primeiro tipo em Ésquilo (Gantz, 1980; Sommerstein, 1996, p. 53-70).

4. **Agamêmnon, Coéforas, Eumênides, Proteu** {Oresteia}⁷;
 5. *Edônios, As Bassarides, Os Jovens, Licurgo* {Licurgia}⁸;
 6. *Mirmidões, Frígios* (ou *O resgate de Heitor*⁹), *Nereidas*, (xxxxx¹⁰) {Aquileida};
 7. *Psicagogos, Penélope, Recolbedores de ossos, Circe*.
- Total até aqui: 27 peças.

B. Títulos individuais

28. *Alcmena*
29. *Arautos*
30. *Argo* (ou *Os Remadores*)
31. *As Arqueiras*
32. *Atalanta*
33. *Atamante*
34. *Cabiros*
35. *Calisto*
36. *As Cardadeiras* {*Xantriai*}
37. *Cários* (ou *Europa*)
38. *Cercião*
39. *Cisne* {*Kyknos*}
40. *O Cortejo* {*Propompoi*}
41. *As Cretenses*
42. *As Cuidadoras de Dioniso* {*Trophoi*}
43. *Os Epígonos*
44. *Fíloctetes*
45. *Filhos de Hércules*
46. *Filhas do Sol* {*Heliades*}
47. *Filhas de Fórcis* {*Phorkides*}
48. *Glauco, o deus marinho* {*Glaukos Pontios*}
49. *Eleusinos*
50. *Hipsípila*

⁷ Nesta lista, adotamos os colchetes para indicar: a) uma informação extra, como o nome da tetralogia à qual o conjunto de obras pertence; b) a transliteração do título original grego da obra.

⁸ West, 1990a, p. 26-50.

⁹ Algumas peças possuem mais de um título. Marca-se aqui o fato com parênteses.

¹⁰ O título do drama satírico desta tetralogia é desconhecido.

51. *Ifigênia*
52. *Íxion*
53. *O Julgamento da armas*
54. *O Leão*
55. *Os Mísios*
56. *Mêmnon*
57. *Mulheres de Argos {Argeiai}*
58. *Mulheres/Ninfas de Etna {Aitnaiai}*
59. *Mulheres da Frígia {Pbrugiai}*
60. *Mulheres de Lemnos {Lemniai}*
61. *Mulheres da Perrébia {Perrhaibides}*
62. *Mulheres de Salamina {Salaminiai}*
63. *Mulheres da Trácia*
64. *Neméia*
65. *Níobe*
66. *Orítia*
67. *Os Obreiros/construtores da câmara nupcial {Thalamopoiói}*
68. *Palamedes*
69. *Penélope*
70. *Penteu*
71. *Os Pescadores (com redes)/ Os fabricantes de redes {Diktyoulkoi}*
72. *Psicostasia / Pesagem das almas*
73. *Polidetes*
74. *Prometeu acorrentado ???¹¹*
75. *Prometeu liberto*
76. *As Sacerdotisas {Hiereiai}*
77. *Sagrada comitiva (ou Nos Jogos Ístmicos) {Theoroi ou Isthmiastai}*
78. *Sêmele (ou Mulheres que carregam vasos de água)*
79. *Sísifo fugitivo*
80. *Sísifo rolador de pedra*
81. *Télefo*

¹¹ Mesmo atribuída tradicionalmente a Êsquilo, parece, segundo estudos mais recentes, ter sido obra tardia, de alguém vinculado a Êsquilo (Griffith, 1977, 1983). Em razão disso, a posição aqui adotada é que se trata de uma questão em suspenso.

GÊNEROS EM CONFLITO

Analisando a lista, podemos identificar um grupo de peças que possuem como título grupos de agentes femininos e regiões: 1. *Coéforas* (*As portadoras de libações*), 2. *Eumênides* (*As Benévolas*), 3. *As Suplicantes*, 4-5. *As Danaides*, 6. *As Bassarides*, 7. *As Nereidas*, 8. *As Arqueiras*, 9. *As Cardadeiras*, 10. *As Cuidadoras de Dioniso*, 11. *Filbas do Sol*, 12. *Filbas de Fórcis*, 13. *As Sacerdotisas*, 14. *Mulheres que carregam vasos de água*, 15. *As Cretenses*, 16. *Penélope*, 17. *Mulheres de Argos*, 18. *Mulheres/Ninfas de Etna*, 19. *Mulheres da Frígia*, 20. *Mulheres de Lemnos*, 21. *Mulheres da Perrêbia*, 22. *Mulheres de Salamina*, 23. *Mulheres da Trácia*, num total de 23 ocorrências, o que dá uma porcentagem de quase um terço dos títulos restantes (28.395%).

Se tomarmos como exemplo as peças com textos completos que temos – *Coéforas*, *Eumênides*, *As Suplicantes* – tais títulos de coletivos femininos não apenas demonstram o papel do coro nessas peças, e por extensão, nos dramas de Ésquilo, como também as tensões de gênero ali decorrentes. Nas análises das peças individuais ficará mais claro o modo pelo qual Ésquilo explora em sua dramaturgia construções do masculino e sua relação com o feminino.

Em contraste a esse extranumerário de coletivos femininos, temos o seguinte número de coletivos masculinos nos títulos: 1. *Sete contra Tebas*, 2. *Os Jovens*, 3. *Psicagogos*, 4. *Recolhedores de ossos*, 5. *Arautos*, 6. *O Cortejo*, 7. *Os Obreiros/ construtores da câmara nupcial*, 8. *Os Epígonos*, 9. *Filhos de Hércules*, 10. *Os Mísios*, 11. *Cários*, 12. *Eleusinos*, 13. *Os Persas*, 14. *Edônios*, 15. *Frígios*, 16. *Cabiros*, 17. *Os Egípcios*, 18. *Mirmidões*, 19. *Os Pescadores (com redes)/ Os fabricantes de redes*, 20. *Sagrada comitiva* ou *Nos Jogos Ístmicos*, o que nos leva a mais de um quarto das peças restantes (24.691 %). Ora, reunindo os números relativos a títulos que se referem a grupos por função ou coletivos étnicos, vemos que mais da metade das obras referidas (53.086%) possuem por título o coro.

Tais números reafirmam aquilo que podemos observar nas seis peças restantes de Ésquilo. Em uma contagem dos versos que não são cantados e dançados nessas seis peças, temos a seguinte distribuição:¹²

TABELA 2 – Número de versos das peças de Ésquilo

Título	Total de versos	Versos falados	Porcentagem
<i>Os Persas</i>	1077	429	39.832 % (40%)
<i>Sete contra Tebas</i>	1078	475	44.063 % (44%)
<i>Suplicantes</i>	1073	473	44.082% (44%)
<i>Agamémnon</i>	1673	844	50.448% (50%)
<i>Coéforas</i>	1076	620	57.620% (57%)
<i>Eumênides</i>	1047	640	61.127% (61%)

¹² Dados referentes ao número de trímetros iâmbicos ou versos falados foram retirados de Stinton (1977, p. 71). Esses números também reafirmam as dimensões temporais assemelhadas das peças, indicando haver a possibilidade de um limite de duração dos espetáculos.

Vemos até a *Oresteia* um padrão: mais da metade do número total de versos das peças são de atividade do coro. Mas é preciso ter em mente que os versos falados não excluem a atividade do coro: o coro/corifeu dialoga com os agentes não corais. Em Ésquilo, pelo menos nas peças restantes, isso é mais comum que o inverso: vemos maior participação do coro na contracenação verbal com os outros agentes não corais, do que agentes não corais exercendo atividades do coro – canto/dança. Isso também ficará mais claro na análise das peças individuais. De qualquer forma, os títulos das obras e as proporções entre versos falados e cantados/dançados nos remetem a uma ampla presença do coro na dramaturgia de Ésquilo.

IDENTIDADES CULTURAIS

O outro aspecto dos grupos corais é o da ‘cor local’ ou referência topográfica: os títulos evocam diversas regiões e/ou povos. Essa dramaturgia ‘globalizada’ marca um momento único na arte teatral da cosmopolita Atenas que, depois de Ésquilo, se modificará: o foco das atenções será cada vez mais a cidade mesma e seus problemas domésticos.¹³

Para bem esclarecer esta dramaturgia que negocia amplas fronteiras geográficas e culturais, cito as palavras de John Herington:

três quartos dos títulos e fragmentos de peças nos inserem em uma selvagem paisagem de mitos que parece não ter limites de tempo, espaço ou credibilidade – uma antiquíssima paisagem que poucos dramaturgos europeus posteriores, mesmo os dramaturgos atenienses, foram explorar alguma vez em cena. (...) É uma paisagem rica em magia – um tipo de magia que, muito tempo depois, Antonin Artaud almejava para seu teatro ideal.¹⁴ Não apenas Tebas e as planícies de Argos e Troia, mas o espaço do Mediterrâneo oriental todo é passível de ser observado, povoado densamente com seus heróis e heroínas lendárias. Muitos deles perpetuaram a memória de dinastias minoicas e micênicas, que viveram e reinaram em diversas cidades e ilhas antes do colapso das civilizações da Idade do Bronze (Herington, 1986, p. 49-50).¹⁵

A seguinte tabela procura elencar os títulos e suas áreas geoculturais:

¹³ Daí se compreende o uso de catálogos de lugares e pessoas como, por exemplo, em *Os Persas*, *As Suplicantes*, *Agamêmnon* e *Eumênides*. Essa geografia encenada maravilhava os ouvintes, ampliando o espaço de cena e a imaginação da audiência (Bernard, 2005; Kennedy, 2006; Rose, 2009; Bianchetti, 2009). Agradeço à profa. Serena Bianchetti pelo gentil envio de seu artigo.

¹⁴ Para a dimensão remota dessa dramaturgia, Deforge, 2008. Correlato do entrechoque de mundos é o entrechoque de línguas, como vemos em *Os Persas*, *As Suplicantes* e a personagem Cassandra, em *Agamêmnon*. Sobre o tema das línguas em contato em uma encenação, por uma ótica contemporânea, Carlson, 2006.

¹⁵ Situado entre 1200 e 1150 a.C.

TABELA 3 – Áreas geoculturais

Espaço	Peças
Coríntia	<i>Sísifo Fugitivo, Sísifo rolator de pedra</i>
Beócia	<i>Atamante, Calisto</i>
Arcádia – Tessália	<i>Atalanta, Íscion, Mulheres da Perrébia</i>
Sicília	<i>As Mulheres/Ninfas de Etna</i>
Ilha de Creta	<i>Cários, As Cretenses</i>
Egito/Líbia	<i>Proteu, Filhas de Fórcis</i>
Trácia	<i>Edônios, As Bassarides, Os Jovens, Licurgo, Mulheres da Trácia</i>
Ilhas de Samotrácia e Lemnos	<i>Mulheres de Lemnos, Hipsípüle, Cabiros, Argo, Filoctetes</i>
Mar Negro/Ponto Euxino/Ásia Menor	<i>Fineu, Mulheres da Frígia</i>

HIBRIDISMO CÊNICO

Outro tema a considerar no catálogo de títulos de Ésquilo é um conjunto de peças chamadas ‘dramas satíricos’, que são as obras que fecham as tetralogias.¹⁶ Nada além dos títulos, referências e alguns trechos foi o que sobrou desse tipo de dramaturgia de Ésquilo. Ora, se a cada quatro peças uma era drama satírico, Ésquilo teria escrito pelo menos 22 deles. Com maior grau de certeza, temos os seguintes títulos: 1. *Prometeu acendedor do fogo*, 2. *Esfinge*, 3. *Amimone*, 4. *Proteu*, 5. *Licurgo*, pois dizem respeito às tetralogias sobre as quais temos informações mais precisas.¹⁷

Juntam-se a essa lista, em virtude do conteúdo dos fragmentos e referências na transmissão textual, os seguintes títulos: 6. *Glauco marinheiro*, 7. *Os Pescadores com redes*, 8. *Sagrada comitiva* ou *Nos Jogos Ístmicos*, 9. *Cercião*, 10. *Arautos*, 11. *Circe*, 12. *O Leão*, 13. *Calisto*, 14. *Cabiros*, 15. *Sísifo rolator de pedra*, 16. *As Cuidadoras de Dioniso*.

O que define um drama satírico, inicialmente, não é a sátira, mas a presença de um grupo de sátiros, o coro da peça. Essas figuras ambivalentes, meio humanas, meio bestas, formam o bando que acompanha um líder.¹⁸ Neste tipo de espetáculo, Ésquilo poderia se valer de uma linguagem menos estilizada, como a que usava em suas tragédias. Além disso, outras emoções estariam envolvidas: frequentemente, os sátiros oscilam entre desejos baixo-corporais e estupor diante de algo fora do comum. Os sátiros são seguidores, estão disponíveis a serem subordinados. E as limitações emotivas e cognitivas dessa funcionalidade dramática impelem excessos e contrassensos em seus comportamentos.

¹⁶ Ussher, 1977; Sutton, 1974, 1980; Sousa e Silva, 2005, p. 167-72; Podlecki, 2005; Lämle, 2011; Sansone, 2015; Borowski, 2015.

¹⁷ Gantz, 1980; Sommerstein, 1996, p. 70.

¹⁸ Note-se a presença de um bestiário, de nomes de animais ou criaturas animalizadas nos títulos, como *O Leão*, *A Esfinge*, *Cisne*.

A estas marcas dos híbridos sátiros, ajunte-se o limite temporal: as peças possuem uma menor duração.¹⁹ Disso, dessa intensidade no tempo, segue-se que os drama satíricos apresentam muito mais ações físicas que as tragédias, alargando as possibilidades do universo imaginativo encenado. Assim, há espaço para danças frenéticas, correrias, gritarias, entre outros atos, que acabam por chamar atenção para si mesmo, para a própria performance. Como veremos, a área de atuação que a dramaturgia de Ésquilo aponta dialoga com eventos fora de cena. Os agentes em cena contracenam com eventos que são comentados, trazidos para cena por outros agentes e por suas memórias.²⁰ O drama satírico, por sua vez, traz um senso de atualidade, relacionado ao anti-heroísmo, ou mundo às avessas de suas figuras míticas. Mais propriamente, os seguidores de Dioniso são transpostos para situações liminares, nas quais se defrontam a lógica do mito e os contextos mais cotidianos. O entrechoque entre lógicas, ordens e contextos produziria estranhamento e comicidade. Nesse sentido, o ‘Ésquilo trágico’ se complementaria com o ‘Ésquilo dos Sátiros’: as diversas perspectivas que as tragédias oferecem diante de dilemas éticos de suas figuras encontrariam nos cantos e danças de Dioniso sua celebração.

Essa complementaridade entre a tragédia e o drama satírico é patente no modo de agrupar as tetralogias: segundo a lista de títulos supracitada, percebemos que o material do drama satírico se relaciona com a trilogia trágica. As quatro peças guardam relação entre si, formando um conjunto de algum modo integrado e interrelacionado.

Dessa forma, compor tragédias é de algum modo também compor dramas satíricos e vice-versa. Como cada dramaturgo prepara e encena um grupo de quatro peças, ele se vale do mesmo elenco para realizar a tetralogia e a apresenta para o mesmo público.²¹ O processo criativo é temporalmente comum e a ocasião de performance a mesma. Tanto que um gramático do século 4 a.C., Demétrio de Falero, afirmou que o drama satírico é uma espécie de ‘tragédia lúdica’ (τραγωδία παίζουσα²²) – uma tragédia que brinca e diverte –, demonstrando o íntimo vínculo que possuem entre si.

Pelos títulos das tetralogias conectadas, os dramas satíricos se refeririam a eventos próximos ou anteriores à primeira peça, o que indica, pela fratura temporal, a possibilidade de colocar em cena tanto uma revisão daquilo que é o material das tragédias, quanto focar em algo que não foi apresentado, ou evitado.²³ A partir disso, podemos então pensar que a tragédia e o drama satírico efetivam um jogo de similaridades e diferenças, o que corrigiria muitas de nossas ideias sobre o que seria a tragédia e a dramaturgia ateniense.

¹⁹ Deduz-se pelas dimensões do único drama satírico restante, *O Cíclope*, de Eurípides. Ou seja, uma aproximação entre o número de versos, no caso 709, e o tempo possível de sua performance. Comparando com os textos das tragédias de Ésquilo as quais, com exceção de *Agamémnon*, ficam entre 1047 e 1077 versos, temos que *O Cíclope* tem as dimensões de aproximadamente 66% de uma tragédia.

²⁰ Stanchi, 2007.

²¹ Griffith, 2002, p. 196. Ainda a partir de *O Cíclope*, vemos que um drama satírico compartilha com a tragédia a mesma divisão e distribuição de partes cantadas/dançadas e partes não corais.

²² *De Elocutione*, 169. Sigo edição de Fortenbaugh; Schütrumpf, 2000.

²³ Famosa “lei de Levi” (Sansone, 2015, p. 30).

Ora, se o dramaturgo é envolvido em um processo criativo que culmina na produção de quatro espetáculos conectados, essas conexões não são apenas temáticas. A última não é um adendo, mas encerra todo o processo criativo, dialogando com o material e com a definição de espetáculo ali realizada. Se há este diálogo, começamos a ir além de uma pureza abstrata de gêneros – onde, supostamente, a tragédia seria o que o drama satírico não é; onde a tragédia não teria traços do drama satírico. Valendo o mesmo, inversamente, para o drama satírico.

Em certo sentido isso é correto: na tragédia, não temos coros de sátiros e as ações são mais ritualizadas, formalizadas. Mas isso não significa que não haja comicidade, ou melhor, que durante uma tragédia se produza um estado emocional único, característico e dominante em toda a apresentação. E, mais ainda, que as figuras na tragédia não apresentem comportamentos aberrantes, atos ou palavras relacionados ao ‘baixo corporal’.²⁴ Ou ainda mais: que os agentes estrangeiros com suas falas e caracterização não sejam alvo de efeitos de estranhamento e, disto, comicidade.²⁵

Da mesma maneira, no drama satírico temos agentes dramáticos que não se reduzem a agir maliciosamente. A dimensão híbrida das figuras e os cenários fora dos ambientes urbanos (rurais ou nas margens das águas) nos remetem para uma problemática que a tensão e complementaridade entre tragédia e drama satírico cifra: o lugar de Ésquilo dentro da tradição teatral ateniense, e daí, de Ésquilo para a dramaturgia ocidental. O viajante e geógrafo Pausânias (110-180 d.C) registra um inusitado comentário ao visitar a tumba do dramaturgo Aristias, cujo pai foi Prátinas, também dramaturgo e contemporâneo de Ésquilo e tido como introdutor dos dramas satíricos nas Grandes Dionísias: “Aqui também está a tumba de Aristias, filho de Prátinas. Este Aristias e seu pai Prátinas compuseram dramas satíricos os mais bem aprovados pelo público, salvo os compostos por Ésquilo”.²⁶ É surpreendente que 600 anos depois de sua morte Ésquilo seja lembrando não apenas pela popularidade de suas tragédias, tendo se tornado proverbial sua maestria em explorar as possibilidades e efeitos do hibridismo do drama satírico.²⁷

Assim, fica para nós, por enquanto, a imagem de um dramaturgo que intervém em uma tradição teatral pré-existente, ela mesma heterogênea, formada a partir de diversas tradições performativas, como as do rapsodo homérico e dos cantos corais, entre outras, para redirecioná-la, dar-lhe um novo padrão, como no caso de trilogias/tetralogias conectadas, mas,

²⁴ Termo relacionado à análise de M. Bakhtin da poética de François Rabelais, que abunda em referências à fisiologia corporal e a atos como comer, beber, fazer sexo, respirar, vomitar, etc. (Bakhtin, 1987). Sobre as ocorrências de comicidade na linguagem em Ésquilo, Sommerstein, 2002. Sobre matizes coloquiais na linguagem de Ésquilo, Stevens, 1945 e West, 2013.

²⁵ Bacon, 1961.

²⁶ Pausânias, *Descrição da Grécia* 2.13.6. Sigo edição Loeb.

²⁷ Diógenes Láercio, no século III de nossa era, também registra em sua *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres* (II, 133) que Ésquilo era o primeiro dentre os que compuseram dramas satíricos. Sigo edição de Dorandi, 2013.

ao mesmo tempo, e em decorrência disso, trabalhar ainda nas fronteiras, na experimentação, na pesquisa expressiva, na inovação.²⁸

CONCLUSÃO

Uma análise da lista de obras restantes de Ésquilo projeta uma imagem complexa tanto da carreira do dramaturgo quanto da dramaturgia ateniense. Pode-se perceber que a proposição e encenação de obras cenicamente orientadas dialogavam com um imenso campo de possibilidades de experimentação estética e social. A instabilidade de uma cidade em reconstrução durante as invasões persas apresenta-se rediscutida e reelaborada por espetáculos que colocam frente a frente figuras, línguas, imagens e sons de diversos lugares da área mediterrânea.

As análises aqui efetivadas são preliminares: distinguem temas para futuras investigações que venham a enfrentar a lacunaridade da tradição teatral ateniense e seu contexto plural de instituições e práticas. Em todo caso, demonstra-se que a consideração de uma lista de obras, ou repertório, mesmo que em suas limitações recepcionais, fornece rico material para o estudo da dramaturgia ateniense clássica.

REFERÊNCIAS

- BACON, H. *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1961.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BERNARD, A. *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*. Paris: Éditions du CNRS, 1985.
- BIANCHETTI, S. La geografia delle *Supplici* di Eschilo come immagine dei valori della polis ateniense. *Sileno*, v. 35, p. 117-28, 2009.
- BOROWSKI, Y. *Laughter in Ancient Greek Drama of the Classical Period. Tragedy and Satyr Play*. 2015. Tese (PhD) - Universidade de Łódź (Polônia), 2015.
Disponível em: <<http://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/11865/Yvonne%20Borowski%20-%20PhD%20thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- CALAME, C. *Le Récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*. Paris: Klincksieck, 1986.

²⁸ Griffith, 2009, p. 6, enumera as seguintes relações intertextuais de Ésquilo com tradições prévias: narrativa épica homérica; poesia didática/gnômica/parenética, isto é, ‘sabedoria tradicional’; poesia lírica coral celebratória e monódica/simpósio; atos de fala de rituais não literários (orações, encantamentos, maldições, magia); discursos da ciência etnográfica pré-socrática, incluindo medicina, direito, política e retórica. Ver ainda Palladini, 2001. Para a relação entre tragédia e comédia, ver Csapo, 2010, 2015; Shaw, 2014.

CARLSON, M. *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*. Michigan: University of Michigan Press, 2006.

CONSTANTINIDIS, S. (Org.) *The Reception of Aeschylus Plays Through Shifting Models and Frontiers*. Leiden: Brill, 2016.

CSAPO, E. The Earliest Phase of 'Comic' Choral Entertainments in Athens: The Dionysian Pompe and the 'Birth' of Comedy. In: CHRONOPOULOS, C. S.; ORTH, C. (Ed.). *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie / Fragmentary History of Greek Comedy*. Heidelberg: Verlag Antike, 2015. (Studia Comica, 5)

CSAPO, E. The Production and Performance of Comedy in Antiquity. In: DOBROV, G. W. (Ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden: Brill, 2010.

DEFORGE, B. La Grèce ancienne: héritage et devenir des pensées mythico-symboliques du monde méditerranéen : le rôle crucial et méconnu d'Eschyle. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, v. 2, p. 19-36, 2008.

DORANDI, T. *Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers*. Oxford: Cambridge University Press, 2013.

DUPONT, F. *Eschyle*. Lausanne: Ides et Calendes, 2015.

FÖLLINGER, S. *Aischylos. Meister der griechischen Tragödie*. Munich: C. H. Beck, 2009.

FORTENBAUGH, W.; SCHÜTRUMPF, E. (Ed.). *Demetrius of Phalerum. Text, Translation, and Discussion*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2000.

GANTZ, T. Aischylos' Lost Plays: The Fifth Column. *Rheinisches Museum für Philologie*, v. 123, n. 3/4, p. 210-222, 1980a.

GANTZ, T. The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups. *The American Journal of Philology*, v. 101, p. 133-64, 1980.

GARVIE, A.F. *The Plays of Aeschylus*. Bristol: Bristol Classical Press, 2013.

GRIFFITH, M. *Aeschylus. Prometheus Bound*. Oxford: Cambridge University Press, 1983.

GRIFFITH, M. The poetry of Aeschylus (In its Traditional Contexts). In: JOUANNA, J; MONTANARI, F; HERNÁNDEZ, A-C. (Org.). *Eschyle à l'aube du théâtre occidental: neuf exposés suivis de discussions*. Genève: Fondation Hardt, 2009. p. 1-55.

GRIFFITH, M. *The Authenticity of Prometheus Bound*. Oxford: Cambridge University Press, 1977.

HALL, E.; HARROP, W. *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Londres: Bloomsbury, 2010.

HERINGTON, J. *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press, 1986.

KENNEDY, R. F. (Org.). *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden: Brill, 2018.

- KENNEDY, R.F. Justice, Geography and Empire in Aeschylus' *Eumenides*. *Classical Antiquity*, v. 25, n. 1, p. 35-72, 2006.
- LÄMMLE, R. *Poetik des Satyrspiels*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013.
- LUCAS DE DIOS, J. M. *Esquilo. Fragmentos: Testimonios*. Madrid: Gredos, 2008.
- MARTEL, J. M. *Semántica y hermenéutica em las glosas y escolios de las tragedias de Esquilo*. 1999. Tese (Doutorado) - Universidad de La Laguna, 1999.
- McCALL, M. *Aeschylus*. Blackwell Introductions to the Classical World. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017.
- METTE, H.J. *Der verlorene Aischylus*. Berlin: Akademie-Verlag, 1963.
- MOTA, M. A performance como argumento: discussão de conceitos básicos a partir da teatralidade para a compreensão da produção textual na Grécia Antiga. In: SOARES, C.; BRANDÃO, J. L.; CARVALHO, P. (Org.). *História Antiga: Relações Interdisciplinares. Fontes, Artes, Filosofia, Política, Religião e Recepção*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. p. 165-82.
- MOTA, M. Teatro Grego: Novas Perspectivas. In: CORNELLI, G.; COSTA, G. (Org.). *Estudos Clássicos. Cinema, Literatura, Teatro e Arte*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 85-106.
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, M. Introdução à dramaturgia ateniense: espaço, som e organização textual. *Dramaturgia em Foco*, v. 1, p. 78-95, 2017.
- PALLADINI, L. Traces of 'Intellectualism' in Aeschylus, *Hermes*, v. 129, p. 331-458, 2001.
- PAUSANIAS. *Description of Greece*. Cambridge: Loeb Classical Library; Harvard University Press, 1934.
- PODLECKI, A. Aiskhylos Satyrikos. In: HARRISON, G. (Org.) *Satyr Drama. Tragedy at Play*. Swansea: Classical Press of Wales, 2005. p. 1-20.
- RADT, S. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. III: *Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- RAMELLI, I. *Tutti i frammenti con la prima traduzione degli scolii antichi*. Milano: Bompiani, 2009.
- REVERMANN, M.; WILSON, P. (Org.). *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- ROSE, P. Aeschylus' Geographic Imagination, *Classica*, v. 22, n. 2, p. 270-80, 2009. http://doi.org/10.14195/2176-6436_22-2_8
- ROSENMEYER, T. *The Art of Aeschylus*. Oakland: University of California Press, 1982.
- SANSONE, D. The Place of the Satyr Play in the Tragic Tetralogy. *Prometheus*, v. 41, p. 3-36, 2015.

- SHAW, C. *Satyr Play: The Evolution of Greek Comedy and Satyr Play*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SOMMERSTEIN, A. *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levante Editori, 1996.
- SOMMERSTEIN, A. La tetralogia di Eschilo sulla guerra persiana. *Dionysus ex Machine*, v. 1, p. 4-20, 2010.
- SOMMERSTEIN, A. *Aeschylus*. Cambridge: Harvard University Press, 2008. 3 v.
- SOMMERSTEIN, A. H. Comic elements in tragic language: the case of Aeschylus' *Oresteia*. In: WILLI, A. (Org.). *The Language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 151-68.
- SOUSA E SILVA, M. F. *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005.
- STANCHI, N. *La presenza assente. L'attesa del personaggio fuori scena nella tragedia greca*. Milano: LED Edizioni Universitarie, 2007.
- STEVENS, P. T. Colloquial Expressions in Aeschylus and Sophocles. *Classical Quarterly*, v. 39, n. 3/4, p. 95-105, 1945.
- STINTON, T. C. W. Interlinear Hiatus in Trimeters. *Classical Quarterly*, v. 27, n. 1, p. 67-72, 1977.
- SUTTON, D. A Handlist of Satyr Plays. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 78, p. 107-43, 1974.
- SUTTON, D. *The Greek Satyr Play*. Meseinheim am Glan: Hain, 1980.
- TAPLIN, O. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- TORRANCE, I. *Aeschylus. Oxford Bibliographies*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- USSHER, R. G. The Other Aeschylus. A Study of the Fragments of Aeschylean Satyr Plays. *Phoenix*, v. 31, p. 287-99, 1977.
- WARTELLE, A. *Histoire du texte d'Eschyle*. Paris: Belles Lettres, 1971.
- WEST, M. L. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: B. G. Teubner, 1990a.
- WEST, M. L. Colloquialism and Naive Style in Aeschylus. In: WEST, M. L. *Hellenica. Selected Papers on Greek Literature and Thought*. v. II. *Lyric and Drama*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 203-214.
- WEST, M. L. *Aeschyli Tragoediae: cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgart: B. G. Teubner, 1990.
- WILSON, P. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Oxford: Cambridge University Press, 2000.

A CONSTRUÇÃO DA *PERSONA* NA SÁTIRA 6 DE JUVENAL

Leni Ribeiro Leite*
Iana Lima Cordeiro**

Recebido em: 01/06/2018
Aprovado em: 19/09/2018

*Professora
Associada,
Departamento de
Línguas e Letras,
Letras Clássicas,
Universidade Federal
do Espírito Santo.
leni.ribeiro@gmail.com



** Mestranda do
Programa de Pós-
Graduação em Letras,
Universidade Federal
do Espírito Santo.
iana-cordeiro@hotmail.
com



RESUMO: Analisamos a construção da *persona* satírica dos primeiros duzentos e oitenta e cinco versos da Sátira 6 do poeta romano Juvenal. Nossa análise utiliza o conceito de *persona* satírica proposto por William Anderson, em que há a distinção entre a voz do poema e o autor empírico, de forma que não se deve supor que em um poema estejam representadas as opiniões de quem o escreveu, mas que o enunciador daquele texto é uma *persona* conscientemente construída pelo poeta com vistas a atingir determinados objetivos poéticos. Além disso, utilizamos também o conceito de *ethos* proposto por Dominique Maingueneau, que afirma que ler um texto é necessariamente construir a imagem de quem o tenha escrito. Em nosso caso, analisamos a imagem construída pela *persona* de Juvenal na sátira em questão, e chegamos à conclusão de que o *ethos* construído é de alguém conservador, extremamente avesso a mulheres e ao casamento com elas e um saudosista utópico, que evoca um passado ideal inexistente para justificar as próprias queixas – o que, a nosso ver, só comprova a gratuidade delas.

PALAVRAS-CHAVE: Juvenal; sátira romana; *persona* satírica; *ethos*.

THE CONSTRUCTION OF THE SATIRICAL PERSONA IN JUVENAL'S SIXTH SATIRE

ABSTRACT: We study the construction of the satirical *persona* in the first two hundred and eighty five verses of Juvenal's Satire 6 or Book II. Our analysis is based on William Anderson's concept of satirical *persona*, which establishes a distinction between the voice of the poem and its empirical author, so that one shouldn't assume that the opinions expressed in the text actually belong to the person who wrote it, but that there is a *persona* consciously created with the goal of achieving specific poetical purposes. We also make use of Dominique Maingueneau's concept of discursive *ethos*: according to Maingueneau, reading a text implies creating a mental



image of who may have written it. In our present case, we analyzed the satirical *persona's* image and the conclusion to our study is that the *ethos* presented here is of someone who is conservative, extremely averse to women and to marrying them, and who evokes a long-lost, ideal and non-existent past to justify his own complaints – which only attest to how groundless they are.

KEYWORDS: Juvenal; Roman satire; satirical *persona*; *ethos*.

INTRODUÇÃO

Juvenal, satirista romano que se estima ter vivido durante o século II d.C., sofre da mesma escassez de informações biográficas que acomete tantos outros autores da Antiguidade. Virtualmente, nada se sabe ao certo sobre a vida e as circunstâncias do satirista: não temos certeza nem da veracidade de seu nome, Décimo Júnio Juvenal. O que temos de mais concreto é que Juvenal aparece como destinatário de três epigramas de Marcial (7.24, 7.91, 12.18), escritos em 92 d.C. e 101-2 d.C., que falam das habilidades retóricas do poeta e o descrevem como uma pessoa de vida agitada em Roma. Braund (2004, p. 19) afirma que o dito por Marcial, no que se refere ao conhecimento de retórica de Juvenal, é confirmado pela obra: as *Sátiras* refletem um treinamento de retórica recebido por membros da elite romana. Logo, é possível supor que o poeta pertencesse à elite – como antes dele os satiristas Lucílio e Pérsio –, tendo em vista a ausência de dedicatória de seus poemas a um patrono.

A obra de Juvenal é composta exclusivamente por sátiras. De acordo com a síntese de Susanna Braund (2004, p. 3), a sátira romana era escrita em hexâmetro datílico, com uma linguagem que variava de rebuscada a baixa, e suas composições podiam ser de curta a média extensão, entre 50 e 250 versos. Frequentemente havia a presença de monólogo autobiográfico e era possível que ocorressem diálogos, narrativas ou epístolas. O conteúdo temático das sátiras também permitia variação, podendo abordar moralidade, literatura e educação. Por essa ampla flexibilidade de linguagem, tema e extensão, a sátira é tida como um gênero de difícil definição. Charles Knight (2004, p. 4) a define como pré-genérica, pois é antes uma exploradora de outros gêneros do que um gênero em si mesma. Similar afirmação faz Daniel Hooley (2007, p. 2), para quem a sátira é uma criança genérica de outros gêneros, uma mistura de linhagens com um problema de identidade que dura toda a sua existência. O autor pontua que uma evidência dessa incerteza seria uma constante menção, na sátira, ao seu próprio gênero, seus limites, seu lugar – a essa tendência Hooley denomina “autoconsciência patológica”.

A obra juvenaliana é composta por cinco livros que contêm, no total, dezesseis sátiras: cinco sátiras formam o primeiro livro; apenas uma, a sexta, é a totalidade do livro dois; o terceiro e o quarto livros contêm três sátiras cada; o quinto fecha a obra com as últimas quatro sátiras. No entanto, se consideramos a totalidade da obra, existe uma clara mudança de tom na voz enunciadora dos poemas, em especial quando se consideram os dois primeiros livros em relação aos seus subsequentes: a extrema agressividade das primeiras seis sátiras – a

indignatio (indignação), muitas vezes tomada como marca registrada do autor¹ – não vai adiante, dando lugar a um tom mais contido e mesmo filosófico, em especial nas últimas sátiras de sua obra. Já temos um artigo sobre o primeiro livro, “A construção satírica no Livro I de Juvenal” (2017), e aqui nos propomos a analisar esse momento final em que a indignação se apresenta. Essa observação nos direciona para uma questão essencial dentro da crítica juvenaliana: as formas de interpretação dessa mudança de tom dependem da aceitação (ou não) e das nuances de um conceito específico, o de *persona* satírica, que nos interessará neste artigo, em que buscaremos analisar a construção da *persona* satírica juvenaliana justamente no poema que marca a transição de tom: a sexta sátira, que ocupa a totalidade do segundo livro.

PERSONA E ETHOS

A aplicação do conceito de *persona* na interpretação e análise de sátiras romanas foi pioneiramente apresentada por William Anderson (1964),² e se propõe como uma resposta à até então amplamente realizada leitura biografista dos poemas, sobre a qual convém discorrer brevemente. A prática da análise biografista, entendida aqui como aquela que busca no texto informações biográficas sobre seu autor, remonta à Antiguidade – Susanna Braund (2004, p. 18) afirma que já as biografias antigas de Juvenal não são confiáveis por terem como fonte de informações apenas sua obra poética. William Anderson (1982, p. 3-4), ciente de que essa visão do texto como uma fonte biográfica advinha desde o tempo de escrita da obra juvenaliana, afirma que “a sátira romana é um dos sofrendores mais pacientes da nossa ignorância”.³ Essa crítica de Anderson parte da sua observação de que quando um estudioso toma como verdade empírica o que afirma um satirista em seu texto, o estudo perde em profundidade. O autor exemplifica essa opinião citando a atitude dos críticos da obra do primeiro satirista romano Lucílio: como a voz de seus poemas declara sua espontaneidade e confessa a própria falta de habilidade poética, o crítico, ao aceitar essas declarações como verdade sobre o poeta que as escreveu, deixa de trabalhar esse texto como um artefato poético e passa a analisá-lo enquanto fonte de informações biográficas e históricas – o que não aconteceria com um poema de Virgílio, por exemplo. Já Vasconcellos (2016, p. 19) aponta outro problema causado por essa abordagem: a tendência, por parte do pesquisador, a sujeitar o texto à visão de autor que sobre ela se projeta, ou seja, porque se tem uma imagem específica do autor daquela obra, há um esforço para que a obra corresponda a essa imagem, ainda que esta advenha de estereótipos. Em suma, o que aprendemos a partir dos estudos de Anderson e Vasconcellos é que ver o texto como mero pretexto para acessar seu autor empírico ou seu

¹ Demonstrem esse entendimento da crítica de que a indignação é o que define a sátira juvenaliana os títulos de obras sobre o autor, como Vitorino (2003), que chama Juvenal de “satírico indignado”, ou as observações de que ele mal pode conter a sua raiva, como em Freundeburg (2004, p. 209).

² O primeiro texto em que William Anderson aborda o conceito de *persona* é *Anger in Juvenal and Seneca*, de 1964; no entanto encontra-se a apresentação desse conceito também no trabalho *Essays on Roman Satire*, de 1982, que é o texto a que temos acesso e ao qual nos referiremos.

³ “*One of the most patient sufferers from our ignorance is Roman poetic satire*” (Anderson, 1982, p. 3-4).

contexto histórico de produção é empobrecer e esvaziar a análise textual, mas, sobretudo, desconsiderar ou desvalorizar qualquer trabalho intelectual e poético implicado na produção daquele texto. Perceber que Juvenal se apresenta em seus primeiros poemas com uma voz agressiva e supor que o poeta assim o faça pela necessidade de desabafar sobre aquilo que ele de fato sente é entender todo o texto como um rompante espontâneo e, como sugere a espontaneidade, desprovido de qualquer cuidado ou polimento naturalmente esperado de um texto que se proponha literário e pertencente a um gênero específico – no presente caso, a sátira romana.

Em um esforço por descaracterizar as sátiras como textos espontâneos e confessionais, e por perceber a carência de análises que façam jus aos poemas satíricos, William Anderson (1982, p. 3) propõe a aplicação do conceito de *persona* satírica, que estabelece a distinção entre o que afirma um poema escrito em primeira pessoa e o que realmente sente o poeta que o escreveu. Nesse sentido, se o crítico Gilbert Highet, em seu *Juvenal the satirist: a study* (1954), procura na obra de Juvenal a vida e as opiniões do poeta e as motivações para essas opiniões, Anderson parte da consciência de que aquele *ego* que já desponta no primeiro verso da primeira sátira⁴ não corresponde a Juvenal falando de si mesmo, mas à *persona* que o poeta conscientemente constrói para aquele texto. Dessa forma, se na visão de Highet a mudança de tom da obra juvenaliana ocorre por uma mudança pessoal de postura por parte de Juvenal, a justificativa de Anderson para esse fenômeno é que o poeta tenha adotado *personae* satíricas diferentes ao longo de sua obra.

Hodiernamente pode-se dizer que o conceito de *persona* proposto por Anderson obteve uma ampla aceitação, de tal forma que, para Susanna Braund (2004, p. 1), a leitura biografista, a que denomina “falácia biográfica”, está superada pelo conceito de *persona*. Parece claro que o elemento gerador do equívoco inicial que ocasionou a leitura biografista de sátiras parece ser a escrita em primeira pessoa, combinada, porém, a um esquecimento de que todo texto da Antiguidade é escrito em função de um decoro genérico e de um esquema retórico, que preside a realização de todo o escrito. Como Cairns (2007, p. 31) já amplamente demonstrou, toda a poesia clássica se constitui a partir de preceitos vinculados aos vários gêneros, descritos em grande parte pela Retórica Antiga, ou acessados pelo próprio estudo de obras literárias sobreviventes. A teorização retórica antiga nos legou um conceito que, se próximo ao conceito de *persona* de Anderson, parece extrapolá-lo: o conceito de *ethos*.

Aristóteles é o primeiro teórico que chegou a nós em cuja obra o conceito de *ethos* se estabelece, ao afirmar que a persuasão pode ser atingida pelo caráter pessoal do que enuncia, ou antes, pela construção deste falante dentro do próprio discurso, tornando-o crível (*Rhet.* 1356a 4-12). No entanto, outras obras da Antiguidade (como a *Rhetorica Ad Herennium*, de Cícero e a *Institutio Oratoria*, de Quintiliano), também passeiam em torno deste conceito, ainda que a cada momento ele pareça um pouco diverso: Quintiliano o aproxima do *pathos*, considerando-os intensidades diversas de efeito, por exemplo. Mais recentemente, a Análise

⁴ “*Semper ego auditor tantum?*” (1.1). “Sempre devo eu apenas ouvir?”. Esta tradução, como as outras do texto de Juvenal usadas neste artigo, pertencem a Francisco Antonio Martins Bastos.

do Discurso de linha francesa tem desenvolvido o conceito de *ethos*, baseado no conceito da Antiguidade, mas para além dele. Por isso, aqui usamos o conceito conforme a AD, por entendermos que nos fornece uma definição completa, concisa e inambígua.

Um aspecto fundamental característico da sátira que aqui convém mencionarmos, porque em nossa análise ele ficará evidente, é o apreço pela hipérbole. Susanna Braund (2004, p. 4) já alertava ser problemática a interpretação das sátiras romanas como representação de costumes sociais, pois, por trás do aparente realismo, haveria ali uma distorção em alto grau com finalidade cômica. Similarmente, João Adolfo Hansen (2011, p. 167) afirma: “antes de ser psicológica ou expressiva, ou verista e realista, a sátira é um gênero retórico-poético de convenções para a caricatura”. Portanto, é necessário ter em mente que o descomedimento de Juvenal é consciente e atende ao que se espera do gênero que ele escreve; em outras palavras, é preciso ter em mente que o satirista, como qualquer outro autor em qualquer outro gênero do discurso, procede a uma construção de *ethos*, que atende às necessidades do seu texto mais do que à veracidade com seu contexto. O *ethos* discursivo, segundo Maingueneau (2010, p. 79), está sempre presente na enunciação, pois a partir do momento em que o destinatário entra em contato com o discurso, ele necessariamente constrói uma imagem de quem seja aquele locutor, enquanto o locutor tenta controlar essa imagem de forma mais ou menos consciente e de uma maneira variável, a depender dos gêneros do discurso. Maingueneau segue uma linha teórica de descentralização do sujeito, pois o entende como reprodutor de um discurso comum a outros sujeitos que partilhem da mesma ideologia que ele; logo, a voz que emerge da enunciação se associa a um corpo enunciante que é situado sócio-historicamente. O destinatário, no processo de leitura, fará associações a certos estereótipos positivos ou negativos que se relacionam a esse locutor (Maingueneau, 2010, p. 80).

Como partimos do princípio de que a voz enunciativa na sátira não é necessariamente uma representação de quem a escreveu, mas uma construção textual consciente com uma determinada finalidade, entendemos que o *ethos* discursivo satírico é construído com vistas a um grupo social ao qual a *persona* satírica parece querer se vincular. Para que permaneça clara a nossa distinção entre autor empírico e *persona*, e para evitar a repetição, utilizaremos os termos “satirista” e “enunciador” como sinônimos, isto é, entendendo-o como uma instância discursiva. Assim, buscando compreender como se dá a construção da *persona* satírica de Juvenal no momento da transição das vozes, nos propusemos a analisar os primeiros duzentos e oitenta e cinco versos da Sátira 6 de Juvenal. Fizemos esse recorte pois, como observa Braund (2004, p. 230), esta sátira se destaca dentro do gênero por sua extensão: quase setecentos versos, uma escala épica, e não haveria espaço para tratar detalhadamente da sátira em sua totalidade.

A SEXTA SÁTIRA

A Sexta Sátira é um poema destinado a um interlocutor chamado Póstumo. Com vistas a tentar dissuadi-lo do casamento, o satirista se utiliza de diversas ofensas dirigidas ao gênero feminino. Timothy Haase (2013, p. 205) divide a sátira completa em três momentos principais: a cena da Idade de Ouro (6.1-20), o declínio de Roma (6.286-305) e, no último

parágrafo, a justaposição de vilãs trágicas e mulheres romanas (6.634-660). Segundo Haase (2013, p. 203), no que diz respeito à *indignatio* juvenaliana, esta sátira pode ser considerada uma obra-prima. Para o autor, as ofensas direcionadas às mulheres na sátira em questão são desafios às noções de masculinidade e feminilidade em Roma. Haase, inclusive, sugere que um dos motivos pelos quais o satirista em Juvenal se opõe tão fortemente às mulheres seja porque as vê como uma ameaça não apenas para Roma, mas para sua empresa literária (Haase, 2013, p. 203).

Os dez versos que iniciam a sátira em questão retratam um casal em uma paisagem bucólica e simples.⁵ Como atenta Haase (2013, p. 208), comentadores da obra juvenaliana apresentam desconfiância diante do suposto tom elogioso com o qual o autor descreve a cena, pois, embora a imagem evocada pelo trecho seja saudosista, há, por exemplo, menção à quantidade de pelos da mulher e ao tamanho de seus seios. Esse contraste acarreta o que Haase chama de ambivalência referente à idealização do passado, a qual, segundo o autor, gera debate e divide os críticos em três escolas: a que acredita que o satirista de fato louva o passado; a que defende que o satirista retrate o passado sem amenizar seus detalhes mais impactantes; e por fim, a que imagina que o enunciador, ao utilizar tais termos, faça-o com o objetivo de zombar de quem louva o passado. Como em alguns versos adiante o enunciador afirma que os tempos eram diferentes na época que evoca, pois as pessoas então não tinham pais, mas nasciam de pedaços de carvalho ou moldes de lama,⁶ tendemos a preferir a hipótese da ironia travestida de saudosismo. Seguindo a formulação do *ethos* discursivo de Maingueneau segundo a qual inevitavelmente criamos uma imagem do nosso locutor a partir de sua enunciação, percebemos nessa comparação o despontar de um *ethos* que se manterá e se reforçará ao longo do texto: o nosso satirista é um insatisfeito em permanência, sem que exista uma solução que o contente. No trecho citado, percebemos de que forma essa insatisfação ocorre: se o tempo ideal era quando ainda não havia sociedade familiar, e não é possível nascer do carvalho ou da lama, então não existe solução para a contemporânea decadência moral subscrita nessa evocação, porque isso só seria possível se não existisse mais sociedade. Evidência dessa insinuação utópica do satirista é a comparação entre o

⁵ “Se houver pudor no Mundo, como eu creio,/ Foi reinando Saturno: largos dias/ Foi vista a pudicícia, quando os antros/ Serviam às famílias de morada,/ De habitação aos Deuses, e de aprisco/ Aos gados. A mulher então robusta,/ De folhame, ou de colmo, ou de silvestres/ Brutos, com pele adornava o leite/ Nupcial, semelha a ti não sendo/ A Cíntia, nem a ti, Lésbia, que morto/ Pranteaste um Pardal! Mas presentava/ Aos vigorosos filhos fartos peitos./ Ela era muitas vezes, mais que o Esposo/ Que de robles vivia, dura, e forte.” Original: *Credo Pudicitiam Saturno rege moratam/ in terris visamque diu, cum frigida parvas/ praeberet spelunca domos ignemque laremque/ et pecus et dominos communi clauderet umbra,/ silvestrem montana torum cum sterneret uxor/ frondibus et culmo vicinarumque ferrarum/ pellibus, haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius turbavit nitidos extinctur passer ocellos,/ sed potanda ferens infantibus ubera magnis/ et saepe horridior glandem ructante marito.*

⁶ “Era então novo o Mundo, e um Céu recente/ Cobria os homens, que sem Pais nascidos,/ Mas do limo tirados, ou de um tronco/ Por diversos costumes conviviam.” Original: *Quippe aliter tunc orbe novo caeloque recenti/ vivebant homines, qui rupto robore nati/ compositivo luto nullos habuere parentes* (6.11-14).

extinto – ou, a nosso ver, inexistente – modelo ideal de mulher e as musas de Propércio e Catulo, ambos poetas do século I a.C, que, para o satirista, seriam representativas, de forma ruim, das mulheres romanas.

Nos versos seguintes, o satirista então questiona a sanidade de Póstumo, porque este deseja se casar, e sugere que é preferível o suicídio ao casamento – e o fato de fazer isso por meio da listagem de formas de se matar sem dizer explicitamente que o está fazendo traz um tom humorístico ao trecho.⁷ A seguir, acrescenta que seria melhor até se relacionar com um jovem (*pusio*) a relacionar-se com uma mulher, pois estas fazem muitas reclamações. Percebe-se aí um *topos* que permanece contemporaneamente e que será reforçado em outros momentos na mesma sátira: o estereótipo da mulher como um gênero difícil de agradar, jamais satisfeito mesmo diante dos esforços masculinos.

Ao comentar, com tom surpreso, que o então galanteador Ursídio, um “*moechorum notissimus*” (6.42),⁸ pretende casar-se, o enunciador demonstra descrença quanto à probabilidade de ele encontrar uma noiva, já que procura uma moça “*antiquis moribus*” (6.45).⁹ Aqui temos nova evocação saudosa a um passado em que a moral era diferente e, portanto, as moças comportavam-se de forma mais adequada; mas que, como vimos, é um passado apenas ideal, por não ser passível de ter existido. O satirista dedica os versos de 114 a 135 para falar de Messalina, terceira esposa de Cláudio, morta a mando do imperador por, em meio a outras traições, ter se casado com Caio Sílio (Suetônio, *De Vita Caesarum*, V.26). Messalina aqui é descrita como a “*meretrix Augusta*” (6.117)¹⁰ que, com frequência, ao adormecer do marido, ia para um bordel, de onde saía apenas relutantemente. O satirista praticamente não menciona Cláudio, e esse aspecto – em conjunto com a ausência de qualquer insinuação de que o imperador tivesse algum nível de culpa por viver naquela situação, já que, se era fato tão conhecido de todos, não deveria ser de seu completo desconhecimento –, coloca-o em posição de vítima e, por conseguinte, enfatiza a vilania do comportamento de Messalina. A escolha pelo posicionamento de expor os atos vis da imperatriz sem envolver o imperador sugere uma aprovação, por parte do satirista, de Cláudio e seu governo, pois se houvesse qualquer ímpeto de atribuir os problemas de Roma à má gestão de seus governantes, esse seria o contexto mais propício – afinal, seria fácil dizer que um imperador que não conseguia ter controle sobre a própria esposa jamais conseguiria fazê-lo com o resto do império.

Percebe-se, pela forma como o enunciador menciona a questão conjugal de Cláudio, uma certa justificativa para o *ethos* de incurável insatisfação que tem sido demonstrado com tanta clareza até então: a indignação tem raiz na discrepância da qualidade de caráter dos homens em relação ao das mulheres. Messalina aparece aqui como uma figura representativa de todas as mulheres, ao passo que o comportamento ingênuo do imperador é considerado

⁷ “(...) Sofrer mulheres/ Com tantas cordas, com janelas tantas/ Com que te enforques, donde te despedaces,/ E a ponte Emiliana onde te afogues”. Original: *Ferre potes dominam salvis tot restibus ulla, / cum pateant altae caligantesque fenestras, cum tibi vicinum se praebeat Aemilius pons?* (6.30-32)

⁸ “O maior dos adúlteros”.

⁹ “Que as antigas imita em bons costumes”

¹⁰ “A real meretriz”.

um padrão, tendo em vista a ausência de críticas por parte do satirista, como há pouco observamos. Como prevê Maingueneau, o locutor pode tentar controlar em certa medida o próprio *ethos*, e este é o momento em que podemos perceber essa tentativa de controle de forma mais evidente, pois a partir do momento em que a *persona* satírica traz uma situação ilustrativa entre um homem e uma mulher e só tece críticas ao comportamento feminino, fica subentendido que sua postura é de concordância com a conduta do homem mencionado – o imperador –, já que esta corresponde ao que se espera. Aqui, a imagem que se constrói dos homens é de transparência: o imperador dorme tranquilamente durante a noite, pois não precisa fazer nada que não faria à luz do dia, e enquanto descansa na própria retidão de caráter é que recebe a traição de sua esposa.

O satirista critica também a união com uma mulher mais rica que o marido, pois o dinheiro compraria sua própria liberdade para ser adúltera. Assim, podia considerar-se solteira a mulher que se casasse com um homem ganancioso (6.141),¹¹ já que o dinheiro seria de maior importância para esse marido do que a fidelidade. Um pouco adiante, no entanto, acusa esposas de serem consumistas e exigirem que seus maridos comprem tudo o que elas veem (6.152).¹² Percebe-se, portanto, que, para o satirista, a relação da mulher com o dinheiro é sempre problemática: se é rica, será infiel ao marido; se dele depende, será exploradora.

Curioso, no entanto, é quando, nos versos 161-166, o satirista admite que uma mulher que fosse perfeita e atingisse a todas as suas exigências também seria insuportável.¹³ Para o enunciador, alguém com muita dignidade – e usa como exemplo Cornélia, mãe de Tibério e Caio Graco – veria seus triunfos como parte de seu dote e seria tão orgulhosa de si que inferiorizaria o marido. A explícita admissão do enunciador de que mesmo a mulher perfeita, no sentido de não ser culpada em nenhuma de suas críticas, não seria realmente perfeita e, portanto, não se eximiria de receber novas críticas, é um reforço de que a *persona*, nesta sátira, parte de um modelo inexistente de mulher para criticar a conduta das mulheres reais. Aqui existe mais um reforço ao *ethos* de incurável insatisfeito que o satirista tem constantemente demonstrado. Não apenas a valoração do real a partir de uma comparação ilógica demonstra, a nosso ver, que o satirista é explícito em sua ausência de motivações consistentes para suas críticas, como o reconhecimento da impossibilidade de perfeição é uma prova da gratuidade de sua aversão às mulheres e, em específico, a casar-se com elas.

¹¹ “Rica, ao avaro unida, é qual solteira”. Original: (...) *vidua est, locuples quae nupsit avaro*.

¹² “[Pede lhes compre] Quanto em casa não tem, e vê na alheia”. Original: *quodque domi non est, sed habet vicinus, ematur*.

¹³ “Então; mulher de nós nenhuma é digna?/ Há formosas, discretas; ricas, sábias,/ Que de ilustres Avós os átrios ornam,/ Mais puras que as Sabinas, que impediram/ Com preces suas, desgrenhada coma,/ A dura guerra, cujo objeto foram! *Com estas condições; mulher no mundo, / Mais custa achar-se do que Cisne preto!*/ Quem tal menina suportar se atreve?” [grifos do tradutor]. Original: *Nullane de tantis gregibus tibi digna videtur?/ sit formosa, decens, dives, fecunda, vetustos/ porticibus disponat avos, intactior omni/ crinibus effusus bellum dirimente Sabina,/ rara avis in terris nigroque similima cycno,/ quis feret uxorem cui constant omnia?*

Dando continuidade à ideia de que nenhuma mulher é perfeita, questiona quem já foi tão devoto à própria esposa que não a odiasse pela maior parte do tempo (6.181-183).¹⁴ Mais adiante, declara que quem gosta da esposa deve estar preparado para ficar sob jugo da mesma, pois não há mulher que poupe a quem a ama (6.208).¹⁵ A mulher, então, é construída como um ser difícil de ser amado e desprovido da capacidade de amar verdadeiramente. Não apenas será infiel na primeira oportunidade, como será insensível ao amor do marido, utilizando-se desse afeto para conseguir dominá-lo.

O satirista, nos versos 231-241,¹⁶ acusa a sogra de transmitir para a filha todos os comportamentos viciosos dos quais se queixa nos versos anteriores. Essa atitude adiciona ao *ethos* de insatisfação a descrença diante de qualquer possibilidade de mudança ou diminuição da criticada degeneração: se o problema são hábitos viciosos por parte das mulheres, e se esses hábitos se tornaram culturais no sentido de serem ensinados ao longo das gerações, não é possível prever um fim dessa reprodução de costumes reprováveis. A maternidade aqui é representada como danosa por favorecer a perpetuação de uma espécie de “tradição” feminina que deveria acabar, pois é dessa tradição que se originam todos os problemas de que padecem os homens que se casam com mulheres.

Nos versos 268-285,¹⁷ os últimos de nossa análise, o satirista afirma que dividir a cama com a esposa não permite ao marido muito sono, pois a culpa que a mulher sente

¹⁴ “Quem tanto a mulher preza, que no dia/ Vezes não maldiçoe sete a mesma/ Que exalta com encômios outras vezes?”. Original: (...) *quis deditus autem/ usque adeo est, ut non illam quam laudibus effert/ horreat inque diem septenis oderit horis?*

¹⁵ [A esposa nenhuma] Magoa poupa ao marido mais amável”. Original: (...) *nullam invenies quae parcat amanti.*

¹⁶ “Descanso não esperes, viva a Sogra,/ Que roubar seu Marido à filha ensina,/ Ela dita cartinhas, de alto estilo,/ Que aos amantes envia a filha; engana,/ Ou com dádivas compra os mesmos guardas;/ Tendo saúde, Arquígenes consulta;/ De si lança os vestidos mais pesados,/ O adúltero entretanto exasperado,/ Impaciente espera em feios atos./ Cuidas que há-de ensinar-lhe os bons costumes,/ Que não professa? A desonesta velha/ Desonesta educar convém-lhe a filha?”. Original: *Desperanda tibi salva concordia socru./ illa docet spoliis nudi gaudere mariti,/ illa docet missis a corruptore tabellis/ nil rude nec simplex rescribere, decipit illa/ custode aut aere domat. Tum corpore sano/ adovcat Archigenen onerosaque pallia iactat./ aditus interea latet et secretus adulter,/ inpatiensque morae silet et praeputia ducit./ scilicet expectas ut tradat mater honestos/ atque alios mores quam quos habet? Utile porro/ filiolum turpi vetulae producere turpem.*

¹⁷ “No leito conjugal questões renhidas/ Sempre se excitam, sempre o sono afastam./ A que o Esposo ofendeu é mais sanhuda,/ Que a Tigre, a quem roubaram os filhinhos,/ Finge ocultos gemidos, largo pranto,/ Que está pronto nos olhos refasados/ Para o momento, em que lhe apraz soltá-lo./ Odeia os filhos; ter rivais simula/ Tu julgas isto amor, ah! Cucozinho?/ Suas lágrimas limpas! Que disseras/ Se as cartas amatórias, se escritinhos/ Da adúltera ciosa ler pudesses!/ Que nos braços do servo, ou Nobre existe./ Quintiliano amigo, nas figuras/ Que desculpa Retóricas deparas/? Eu? Com isso Retóricas não valem!/ Dize pois tu, Mulher! Entra em contato/ Fazer o esposo meu quanto quisesses,/ Eu a contento meu, dar-me aos prazeres:/ Posto clames, e o Mar c’o Céu confundas,/ Sou Mulher; dito está... Ao desaforo/ Da achada em adultério, nada chega!/ O crime a faz irosa, e vã soberba”. Original: *Semper habet lites alternaque iurgia lectus/ in quo nupta iacet; minimum dormitur in*

pelos próprios pequenos delitos faz com que ela desconte no marido, fingindo chateações; diz também que as mulheres sempre têm várias lágrimas guardadas à espera pelo momento exato em que decidem derramá-las; e, além disso, sugere um momento de flagrante em que, quando o marido encontrasse as cartas trocadas com amantes, as esposas diriam apenas que eram humanas – e, portanto, teriam direito de errar. Percebe-se aqui um suposto mapeamento do padrão comportamental feminino: a mulher que se queixa para manipular o marido, desconta nele uma raiva gerada pela própria culpa por saber que age mal e, por fim, ao ser descoberta em práticas indignas, apela para a diminuição da própria responsabilidade sobre o que fez, pois isso se deveria a qualquer impulso incontrolável inerente à espécie humana.

CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, percebe-se, em nosso exame do recorte selecionado, que o enunciador desta sátira apresenta um *ethos* conservador e extremamente avesso a mulheres, retratadas como manipuladoras, exploradoras, adúlteras e, ainda, conscientes desse comportamento, já que haveria uma atitude consciente de ensinamento dessas condutas por parte das mães para as filhas e uma defesa pronta e irrefutável – uma tendência natural da espécie humana. A personalidade feminina de modo geral é retratada como tão desgastante que o único motivo para um homem conseguir passar por todas as desvantagens de estar com uma mulher seria a satisfação visual, pois ama-se o rosto, não a esposa (6. 143-144)¹⁸ – mas, tal como a beleza, essa disposição teria prazo de validade. O *ethos* predominante é de um saudosista utópico, que lamenta a degradação moral contemporânea, mas que também é descrente de qualquer possibilidade de melhora, e utiliza como parâmetro de comparação um tempo em que não viveu e que, portanto, não existe. O supracitado exagero típico do gênero pode ser observado sobretudo na própria confissão do satirista de que nem a mulher perfeita seria perfeita. Esta declaração praticamente neutraliza todas as suas críticas e opiniões, já que ele se torna um admitido insatisfeito impossível de ser agradado. Concordamos com Haase (2013, p. 203) quando afirma que a *indignatio* juvenaliana, portanto, de fato se cumpre como uma obra-prima na Sátira 6, e a nosso ver isso se dá porque o satirista deixa transparecer a gratuidade de sua agressão. Se, por um lado, ocorre-nos o pensamento de que, já que não é possível agradar a esse enunciador e ele mesmo sabe disso, então por que reclamar? –, por outro, chegamos ao que acreditamos ser o raciocínio que ele prefere seguir: por que não?

illo./ tum gravis illa viro, tunc orba tigride peior, / cum simulat gemitus occulti conscia facti, / aut odit pueros aut ficta paelice plorat / uberibus semper lacrimis semperque paratis / in statione sua atque expectantibus illam, / quo inbeate manare modo. tu credis amorem, / tu tibi tunc, uruca, places fletumque labellis / exorbes, quae scripta et quot lecture tabellas / si tibi zelotypae retegantur scrinia moebae! / sed iacet in servi complexibus aut equitis. 'dic, / dic aliquem sodes hic, Quintiliane, colorem.' / 'haeremus. Dic ipsa.' 'olim convenerat' inquit / 'ut faceres tu quod velles, nec non ego possem / indulgere tibi. clames licet et mare caelo / confundas, homo sum.' nihil est audacius illis / deprensus: iram atque animos a crimine sumunt.

¹⁸ “Por que razão de Bíbula Sertório / Arde em amor? Se inquires a verdade, / Nela a beleza, e não virtude indaga”. Original: ‘*Cur Desiderio Bibulae Sertorius ardet? / si verum excutias, facies non uxor amatur.*’

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, William. Anger in Juvenal and Seneca. *University of California Publications In Classical Philology*, Berkeley, v. 19, n. 3, p. 127-96, 1964.
- ANDERSON, William. *Essays on Roman satire*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- ARISTOTLE. *Rhetoric*. Ed. William David Ross and Transl. W. Rhys Roberts. New York: Cosimo Classics, 2010.
- BRAUND, Susanna. Introduction. In: JUVENAL; PERSIUS. *Juvenal and Persius*. Edited and translated by Susanna Morton Braund. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 2004. p. 1-39.
- CAIRNS, Francis. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2007.
- CARMO, Rafael Cavalcanti do. *As manifestações do cômico nas “saturae” de Juvenal*. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.
- CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- FREUDENBURG, Kirk. *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HAASE, Timothy Michael. *Watching the world unravel. Juvenal’s satirical mechanics*. 2005. 283 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Clássicas, Brown University, Providence, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. *Permanência Clássica. Visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.
- HIGHET, Gilbert. *Juvenal the satirist. A study*. New York: Oxford University Press, 1954.
- HOOLEY, Daniel. *Roman satire*. Oxford: Blackwell, 2007.
- JUVENAL. *Sátiras*. Trad. Francisco Antônio Martins Bastos. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d.].
- JUVENAL & PERSIUS, *Juvenal and Persius*. Edited and translated by Susanna Morton Braund. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- KIGHT, Charles. *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LEITE, Leni Ribeiro; CORDEIRO, Iana Lima. A construção satírica no Livro I de Juvenal. *Calíope: Presença Clássica*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 33, p. 5-20, dez. 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/caliope/article/view/12798>>. Acesso em: 01 jun. 2018.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. São Paulo: Parábola, 2010.

MARTIAL. *Epigrams*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. 3 v.

QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*. Ed. Harold Edgeworth Butler. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. Apresentação de Carlos Heitor Cony. Tradução de Sady-Garibaldi. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

A CONTEXTUALIZAÇÃO TEMÁTICA DA MORTE NAS BIOGRAFIAS DE PLUTARCO: ALGUNS EXEMPLOS¹

Joaquim Pinheiro*

* Universidade da Madeira, Faculdade de Artes e Humanidades. Investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra.
pinus@uma.pt

Recebido em: 09/05/2018

Aprovado em: 01/09/2018

RESUMO: No género biográfico, a narrativa termina, em geral, com a descrição das circunstâncias da morte do biografado. Como Plutarco, nas *Vidas*, nem sempre segue este mesmo padrão, propomo-nos identificar as principais formas de conclusão das biografias. Depois, partindo de uma selecção de *bioi* suficientemente representativos das diversas tipologias, analisaremos as variações e o sentido que a morte do herói confere à sua caracterização ético-moral.

PALAVRAS-CHAVE: Plutarco; *Vidas Paralelas*; morte; biografia.

THE DESCRIPTION OF DEATH IN PLUTARCH'S LIVES: SOME EXAMPLES

ABSTRACT: In the biographical literary genre, the narrative usually ends with the description of the circumstances of the hero's death. As Plutarch, in his *Lives*, does not always follows this pattern, in this study we will identify the main forms of the conclusion of the biographies. Then, starting from a selection of *bioi* sufficiently representative of the different typologies identified, we will analyse the variations and the sense that the death of the hero confers to its ethical and moral characterization.

KEYWORDS: Plutarch; *Lives*; death; biography.

¹ Este estudo foi desenvolvido no âmbito do Projecto “Roma nosso lar: tradição (auto)biográfica e consolidação da(s) identidade(s)” [PTDC/LLT-OUT/28431/2017], financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal). Acrescente-se que, por opção do autor, este artigo não adopta o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990).



“The structure of biography is biology”²

“in Plutarch, the death of the hero is often deeply suggestive of his character as a whole”³

A sequência normal da narrativa biográfica conduz-nos do nascimento até às circunstâncias da morte. Nas *Vidas* de Plutarco, é isso que sucede na maioria das vezes, mas nem sempre da mesma forma, pois o biógrafo não segue uma metodologia uniforme. O facto de as *Vidas* estarem agrupadas em pares, um grego e um romano em paralelo, geralmente por esta ordem ou pela ordem inversa em dois casos (*Coriolano-Alcibiades* e *Sertório-Éumenes*), a que se junta uma terceira parte chamada *synkrisis*, salvo alguma excepções, obriga a uma leitura de conjunto, mesmo quando nos propomos identificar as formas de descrição da morte do herói, na conclusão das biografias.

De facto, a escrita biográfica de Plutarco repete alguns aspectos formais. Em geral, as biografias são introduzidas por uma espécie de prólogo, em que Plutarco tece breves considerações sobre a escolha dos biografados e os motivos do paralelismo, estabelecendo os primeiros laços da relação entre narrador e narratário, e esclarece algumas linhas programáticas.⁴ Após esta parte, o autor de Queroneia desenvolve um conjunto de elementos que considera dignos de serem preservados pela memória (*ἄξια μνήμης*⁵). Esse conjunto abarca, normalmente, três partes.⁶ A primeira parte contempla os primeiros anos, desde o nascimento até ao início da actividade pública:

- a) a origem e o estatuto social da personagem;
- b) a caracterização física, distribuída pela narrativa, aproveitada, algumas vezes, para realçar uma qualidade moral;⁷
- c) as qualidades espirituais, importantes no conteúdo didáctico-moral;

² Eagleton (1993, p. 12); embora se compreenda o sentido desta frase, nem sempre a narrativa biográfica é assim tão linear. Porfírio, por exemplo, inicia a biografia de Plotino com a referência à morte.

³ Gribble (1999, p. 281).

⁴ Refira-se que nos pares *Sol. -Pub.*, *Them-Cam*, *Arist-Cat. Ma*, *Cor-Alc*, *Phil-Flam*, *Pyrrh-Marc*, *Lyc-Num*, *Lys-Sull* e *Ages-Pomp* falta o prólogo; para uma análise sistemática desta estrutura e do seu papel na tradição biográfica vide Stadter (1988, p. 275-95), Rosenmeyer (1992, p. 205-30), Duff (2002r, p. 53), Pelling (2002a, p. 267-82).

⁵ Cf. *Comp. Dem Cic* 1.1.

⁶ Cf. Pérez Jiménez (2000r, p. 100-5), que serviu de modelo para a nossa estrutura. Para as 1^a e 2^a Partes, vide Polman (1974, p. 169-77); sobre estes aspectos formais das biografias, vide Pinheiro (2008, 2013, p. 25-84).

⁷ E. g. *Caes.* 17.2; *Per.* 5.1.; *Ag./Cleom.* 2.4; *Ant.* 4.1; *Arat.* 3.2; *Cat. Mi.* 1.3; *Demet.* 2.2; *Mar.*, 2.1; *Phoc.* 5; *Pyrrh.* 3.3-6; *Sull.* 2.1-2 e *Gracch.* 2.2.; em alguns casos a descrição física é exigida pela própria narrativa, como em *Cic.* 3.7, *Dem.* 4.4, *Per.* 7, 1-2 e *Thes.* 6.2.

- d) a formação da personagem, acreditando-se que a *paideía* tem um papel vital no comportamento do indivíduo;⁸ daqui resulta, por vezes, a exploração da emulação por parte de Plutarco, que tem como finalidade revelar o carácter e a consequente orientação na vida pública;
- e) a iniciação na vida pública, fase que marca a passagem da juventude para a idade adulta.

A segunda parte apresenta os principais feitos da idade adulta, ao nível da acção militar e política, em que se estabelece uma relação entre as *práxeis* e o *êthos*:

- a) os primeiros feitos que levam ao reconhecimento público;
- b) a *akmé* do herói, lembrando o biógrafo as razões;
- c) os últimos feitos ou acções do herói.

Na terceira parte, por fim, Plutarco recolhe informações várias sobre a morte do herói⁹ e a sua memória (o cadáver, a descendência e as homenagens dos cidadãos), descrição feita com maior ou menor dramatismo, consoante se trate de um suicídio,¹⁰ de um assassinato¹¹ ou inclua a reprodução dos *ultima verba* do herói.¹²

Esta estrutura, do *génos* até à morte, ajudaria certamente o autor a organizar o material que tinha disponível, servindo como uma forma aproximada de índice de matérias. Para uma avaliação mais retórica, note-se que esta *τάξις* ou *dispositio* inclui as quatro partes que um discurso deve ter: *προοίμιον*, *διήγησις* ou *διήγημα*, *πίστις* e *ἐπίλογος*. No entanto, Plutarco nem sempre segue com rigor esta ordem na sua narrativa biográfica: nos *bíoi* de César e Nícias não temos qualquer referência ao *génos*, à família ou à formação, nas vidas de Públicola, Camilo e Fábio Máximo, por sua vez, a narração começa na idade adulta. Além disso, o peso que cada uma das partes tem na economia narrativa é também diferente: por exemplo, a descrição do assassinato de César é mais extensa do que a narração do fim de Alexandre.¹³ Pelling (2002b, p. 366) afirma que Plutarco dedica, em média, à morte e ao momento *post mortem* quarenta e cinco linhas, no formato da edição teubneriana, ou seja,

⁸ Cf. *Alex.* 7-8 e *Cat. Ma.* 2,4; *Cat. Mi.* 4,2; *Brut.* 1,3; *Dion* 4. 6; noutros casos, Plutarco realça os efeitos da ausência da *paideía*: por exemplo, *Alc.* 2,1, *Cim.* 4,5, *Cor.* 1,3, *Mar.* 2,3, *Them.* 2,7.

⁹ Há casos em que Plutarco não termina com a morte do protagonista da biografia, mas com um ou mais capítulos dedicados aos descendentes ou ao destino dos seus inimigos; *Dem.* 31, *Pel.* 35, *Demetr.* 53 e *Ant.* 78-81, são alguns exemplos.

¹⁰ E.g. *Dem.* 29, *Ant.* 77, *Cleom.* 31 e *Brut.* 40.5-12; para uma análise da *práxis* do suicídio, vide *Lyc.* 29: tendo por fonte, muito provavelmente, o historiador Éforo, Plutarco narra o episódio que levou Licurgo a suicidar-se, depois de ter obtido a confirmação por parte do oráculo de Delfos de que as suas leis garantiriam *eudaimonía* e *areté* para a *pólis*. Plutarco entende que, tendo em conta a sua idade, ele já tinha atingido a *eudaimonía* suficiente.

¹¹ E.g. *Pomp.* 78-79 e *Caes.* 66.

¹² E.g. *Eum.* 17.5-18.2.

¹³ Cf. *Caes.* 63-68. e *Alex.* 75, respectivamente.

quatro por cento do total, percentagem média que não deixa de ser significativa, sobretudo se tivermos em conta que em algumas biografias, como as de António, Rómulo, Pelópidas ou Licurgo esse valor é claramente ultrapassado, enquanto em outras, como na vida de Camilo, sucede o contrário.

A falta de uma metodologia coerente e sistemática para retratar a morte verifica-se, sobretudo, nos seguintes aspectos:

1. Há narrativas biográficas em que Plutarco não termina com a morte do protagonista, mas com um ou mais capítulos dedicados aos descendentes ou ao destino dos seus inimigos; as biografias de César,¹⁴ Demóstenes,¹⁵ Pelópidas,¹⁶ Demétrio¹⁷ e António¹⁸ são alguns exemplos em que isto sucede;
2. Por vezes, associa-se a morte do herói a uma outra (Flaminino comparado a Aníbal¹⁹);
3. A morte do herói passa para plano secundário com a descrição da morte de uma outra figura, como sucede na biografia de António, em que Plutarco dedica dez capítulos aos últimos dias de vida de Cleópatra, quando António já tinha falecido;
4. Talvez por falta de fontes históricas, muitas vezes não se refere qual o destino dos restos mortais do herói.

Não pretendemos que estes aspectos sejam vistos como uma lacuna, uma vez que o próprio Plutarco, no prólogo do *bíos* de Alexandre, refere que não tem a intenção de relatar toda a vida do biografado, mas, sem estar preso ao rigor cronológico e à continuidade temporal, selecciona os episódios que melhor podem delinear o *étbos*. É, pois, mediante uma fragmentação narrativa de episódios, em sucessivas sequências, detentores de uma certa autonomia dentro do conjunto da biografia, que Plutarco procura o efeito imitativo. Esta é uma característica relevante da biografia plutarquiiana e que deve ser tida em conta quando verificarmos que a morte do herói pode merecer apenas umas breves linhas por parte do autor.

Plutarco nem sempre é tão exaustivo no relato das versões dos factos quanto a acribia histórica o exige. No caso dos capítulos que dedica à morte do biografado costuma referir diferentes versões, mas o próprio autor não pretende alongar-se muito nessas referências. Cite-se, a título de exemplo, um passo, em que depois de se fazer alusão a várias versões sobre a morte de Demóstenes, se diz o seguinte:²⁰ τῶν δ' ἄλλων ὅσοι γεγράφασι περὶ αὐτοῦ – πᾶμπολλοὶ δ' εἰσὶ – τὰς διαφορὰς οὐκ ἀναγκαῖον ἐπεξιέναι (Não é necessário, porém, expor

¹⁴ Cf. n. 13.

¹⁵ Cf. *Dem.* 31.

¹⁶ Cf. *Pel.* 35.

¹⁷ Cf. *Demetr.* 53.

¹⁸ Cf. *Ant.* 78-81.

¹⁹ Cf. *Flam.* 20.

²⁰ 30.4; salvo outra indicação, as traduções são da nossa autoria.

as diferentes versões²¹ de todos aqueles que escreveram sobre ele [Demóstenes], e que são numerosas). Apesar desta intenção, descreverá uma última versão, de Demócates, familiar de Demóstenes, claramente benévola para o orador: πλὴν ὅτι Δημοχάρης (FGrH 75 F 3) ὁ τοῦ Δημοσθένους οἰκεῖος οἴεσθαι φησιν αὐτὸν οὐχ ὑπὸ φαρμάκου, θεῶν δὲ τιμῆ καὶ προνοίᾳ τῆς Μακεδόνων ὀμότητος ἐξαπαγγῆναι, συντόμως καταστρέψαντα καὶ ἀλύπως (Faço uma exceção para Demócates, parente de Demóstenes, que afirma acreditar que ele não pereceu por causa de um veneno, mas que foi salvo da crueldade dos Macedônios por estima e providência dos deuses, que lhe deram um fim rápido e sem dor). Também na biografia de Alexandre, a descrição da morte, tal como ocorre na biografia de Demétrio, é simples e despida dos estereótipos da historiografia.

Veja-se o caso do par *Pelópidas-Marcelo*, cuja morte é anunciada pelos sinais celestes.²² Se Pelópidas, que venceu os Lacedemônios e procurou imitar Epaminondas,²³ não passava de uma figura de segundo plano, Marcelo, que venceu três vezes Aníbal, foi, pelo contrário, um político de primeira linha, e ficou na história por ter vencido os Cartagineses, os Gauleses e por se ter apoderado de Siracusa. Em comum, estes heróis têm o facto de se terem deixado tomar pela temeridade e, por isso, conhecem a morte, ao porem em risco as suas vidas de forma inconsciente e irreflectida (ἀλογίστως²⁴ ou παραλόγως²⁵), no posto de comando contra os inimigos espartanos e cartagineses, respectivamente. Plutarco justifica, da seguinte forma, as escolhas de Pelópidas e Marcelo como par biográfico:²⁶

Ταῦτα δέ μοι παρέστη προαναφωνῆσαι γράφοντι τὸν Πελοπίδου βίον καὶ τὸν Μαρκέλλου, μεγάλων ἀνδρῶν παραλόγως πεσόντων. καὶ γὰρ χειρὶ χρῆσθαι μαχιμώτατοι γενόμενοι, καὶ στρατηγίαις ἐπιφανεστάταις κοσμήσαντες ἀμφοτέρου τὰς πατρίδας, ἔτι δὲ τῶν βαρυτάτων ἀνταγωνιστῶν, ὁ μὲν Ἀννίβαν ἀήττητον ὄντα πρῶτος ὡς λέγεται τρεψάμενος, ὁ δὲ γῆς καὶ θαλάττης ἄρχοντας Λακεδαιμονίους ἐκ παρατάξεως νικήσας, ἠφείδισαν ἑαυτῶν σὺν οὐδενὶ λογισμῷ, προέμενοι τὸν βίον ὀπνηκά μάλιστα τοιοῦτων καιρῶς ἦν ἀνδρῶν σωζομένων καὶ ἀρχόντων.

²¹ Em Ps.-Plut., *Vit. X or.* 847A-B, entre as várias fontes usadas sobre a morte do orador ateniense, notámos o nome de Filócoro que em *Dem.* não aparece, além de fazer alusão a outras fontes anónimas segundo as quais Demóstenes morreu de falta de respiração.

²² Igual prenúncio na biografia de Marcelo (cf. *Marc.* 29.9-11).

²³ Tanto Epaminondas como Pelópidas são célebres generais tebanos que se evidenciaram pela sua valentia e por serem extraordinários estrategos (cf. *Reg. et imp. apophth.* 192C-194E e *De Alex. fort. aut virt.* 344D); entre a riqueza de Pelópidas e a pobreza de Epaminondas, institui-se a emulação da virtude (cf. *Pel.* 3.4-8), resultado que Plutarco visa sempre nas suas *synkriseis*.

²⁴ *Pel.* 1.1.

²⁵ *Ibid.* 2.9.

²⁶ *Ibid.* 2.9-11.

Estas são as considerações que me ocorrem para introduzir a biografia de Pelópidas e a de Marcelo, homens ilustres que tombaram na guerra de forma irreflectida. De facto, os dois eram muito agressivos na forma como se entregavam à acção e honravam a sua pátria com campanhas militares. Um foi o primeiro, segundo se diz, a pôr em fuga Aníbal, que era, até ao momento, invencível, o outro venceu em campo aberto os Lacedemónios, que dominavam por terra e por mar. Os dois expuseram-se ao perigo sem reflexão, descuidando as suas vidas num momento em que se pedia a tais homens que, acima de tudo, se conservassem vivos e ao comando.

Estas palavras finais do prólogo confirmam as considerações que Plutarco vinha tecendo desde o início sobre a morte e o papel do στρατηγός, defendendo que o chefe de Estado deve proteger-se dos inimigos e, como cabeça de um conjunto de homens,²⁷ não deve expor-se em excesso para não colocar a vida dos que dependem dele em perigo.²⁸ A propósito de colocar a vida em risco, o Queronense defende que não se deve repreender quem foge da morte por desejar viver em defesa de nobres valores, tal como não é digno de louvar aquele que enfrenta a morte com falta de prazer pela vida.²⁹

Há, no entanto, uma característica partilhada por ambos, que figura no prólogo deste par e que acaba por ser um dos elementos centrais da *synkrisis*: a morte ou, por outras palavras, a maneira como os dois heróis se entregaram aos seus objectivos, sem pensar no valor da vida.³⁰ Segundo a concepção plutarquiana, Pelópidas e Marcelo, embora mereçam rasgados elogios pela sua audácia e pela capacidade de liderança, têm um fim absurdo, uma vez que morrem por ambicionarem a vingança e a glória, descurando a razão. Por conseguinte, defende-se a noção de que é melhor vencer e sobreviver, pois uma morte nestas circunstâncias é mais digna de um soldado do que de um general.

Se bem que se evite na *synkrisis* atribuir a superioridade a um dos dois, no momento em que se refere à trágica morte de ambos, percebe-se que o Romano é mais distinto,³¹ até porque a morte de Pelópidas era a mais evitável, mas ele não soube controlar o seu πάθος.³² Com este facto, Plutarco assume mais uma vez o valor da *paideia* no controlo dos excessos,³³

²⁷ Plutarco recorre à distinção e distribuição de funções feitas por Ificrates (Cf. *Pel.* 2.1).

²⁸ Em *Pel.* 35.1, Plutarco parece querer reabilitar o final de Pelópidas.

²⁹ *Ibid.* 1.8.

³⁰ Cf. *Comp. Pel.-Marc.* 3.

³¹ García Moreno (1996, p. 362), apoiando-se em M. Mühl (1925), considera que o retrato idealizado de Marcelo se deve ao facto de Plutarco ter usado como fonte preferencial Posidónio; esse uso explicará também que Marcelo seja a única biografia de um romano do final da República com um correspondente grego do período clássico e não da época helenística, sendo esta normalmente menos valorizada pelos intelectuais do tempo de Plutarco (cf. Bowie, 1970, p. 15ss.); sobre a escolha dos heróis, vide J. Geiger (1995, p. 174ss.).

³² Cf. *Comp. Pel.-Marc.* 3.3.

³³ Cf. *Cor.* 1.3-5 e *Mar.* 2.2-4.

neste caso com a particularidade de Marcelo, um Romano, representar melhor os princípios helénicos. Note-se, ainda, como Plutarco usa o motivo da morte e das suas circunstâncias para distinguir os heróis.

Ainda na biografia de Marcelo, Plutarco narra o episódio do encontro entre Arquimedes e Marcelo, em Siracusa, local que é um símbolo do encontro de culturas.³⁴ Marcelo vivia uma situação pouco cómoda, por sentir, por um lado, a vontade de vencer e, por outro, pelo respeito que Arquimedes e a sabedoria grega lhe mereciam. Uma das suas maiores preocupações era tratar os vencidos de forma respeitosa e é por isso que, quando recebe a notícia da morte de Arquimedes, fica desolado:³⁵

μάλιστα δὲ τὸ Ἀρχιμήδους πάθος ἠνίασε Μάρκελλον. ἔτυχε μὲν γὰρ αὐτός τι καθ' ἑαυτὸν ἀνασκοπῶν ἐπὶ διαγράμματος, καὶ τῇ θεωρίᾳ δεδωκῶς ἅμα τὴν τε διάνοιαν καὶ τὴν πρόσοψιν, οὐ προήσθετο τὴν καταδρομὴν τῶν Ῥωμαίων οὐδὲ τὴν ἄλωσιν τῆς πόλεως· ἄφῳ δ' ἐπιστάντος αὐτῷ στρατιώτου καὶ κελεύοντος ἀκολουθεῖν πρὸς Μάρκελλον, οὐκ ἐβούλετο πρὶν ἢ τελέσει τὸ πρόβλημα καὶ καταστήσει πρὸς τὴν ἀπόδειξιν· ὁ δ' ὀργισθεὶς καὶ σπασάμενος τὸ ξίφος ἀνεῖλεν αὐτόν. ἕτεροι μὲν οὖν λέγουσιν ἐπιστῆναι μὲν εὐθὺς ὡς ἀποκτενοῦντα ξιφήρη τὸν Ῥωμαίων, ἐκείνον δ' ἰδόντα δεῖσθαι καὶ ἀντιβολεῖν ἀναμείναι βραχὺν χρόνον, ὡς μὴ καταλίπη τὸ ζητούμενον ἀτελὲς καὶ ἀθεώρητον, τὸν δ' οὐ φροντίσαντα διαχρήσασθαι. καὶ τρίτος <δ'> ἐστὶ λόγος, ὡς κομίζοντι πρὸς Μάρκελλον αὐτῷ τῶν μαθηματικῶν ὀργάνων σκιόθηρα καὶ σφαίρας καὶ γωνίας, αἷς ἐναρμόττει τὸ τοῦ ἡλίου μέγεθος πρὸς τὴν ὄψιν, στρατιώται περιτυχόντες, καὶ χρυσίον ἐν τῷ τεύχει δόξαντες φέρειν, ἀπέκτειναν.

Foi a morte de Arquimedes o que mais atormentou Marcelo. Arquimedes, sozinho, encontrava-se a examinar uma figura geométrica e, concentrando a reflexão e o olhar na contemplação desta, não se apercebeu da incursão dos Romanos nem da tomada da cidade. Subitamente, aproximou-se dele um soldado que lhe deu ordem para o acompanhar até Marcelo, mas Arquimedes não quis ir, antes de resolver o problema e de ter feito a demonstração. Irritando-se, o soldado tirou a espada e matou-o. Outros dizem que um Romano armado com uma espada se aproximou dele com a intenção de o matar, mas Arquimedes, ao vê-lo, pediu-lhe e suplicou-lhe para esperar um pouco, de modo a não deixar a sua pesquisa incompleta e sem ter sido demonstrada, mas o soldado, sem pensar, matou-o. Segundo uma terceira versão, Arquimedes, quando levava a Marcelo instrumentos matemáticos, como quadrantes solares, esferas e esquadros, que permitiam ver a grandeza do sol, foi encontrado,

³⁴ Cf. *Marc.* 20.

³⁵ *Ibid.* 19.8-11.

por mero acaso, por dois soldados, e estes, julgando que levava ouro na bolsa, mataram-no.

Os acontecimentos que envolvem a morte de Arquimedes indiciam que a justiça e o respeito pelo inimigo eram qualidades que os soldados de Marcelo não tinham interiorizado, podendo colocar-se a hipótese de que eles, por não conhecerem Arquimedes e muito menos o seu mérito científico, o mataram como matariam qualquer outro inimigo. Além disso, a descrição de Plutarco vem demonstrar, mais uma vez, a seriedade e o empenho com que Arquimedes se dedicava aos seus estudos. Se as versões, quanto à morte do matemático, não são coincidentes, já em relação ao tratamento digno e respeitoso – expresso na forma verbal ἐτίμησεν – que a sua família mereceu da parte de Marcelo todas parecem concordar,³⁶ argumento que se insere no tom elogioso que Plutarco dispensa ao Romano. Realce o facto de o contexto da morte de Arquimedes servir de apoio à caracterização moral de Marcelo.

Na *synkrisis* do par Êumenes-Sertório, por sua vez, Plutarco também compara a morte dos dois heróis, tendo Sertório sido surpreendido, enquanto Êumenes já esperava o seu fim. Além disso, considera Plutarco que a morte de Sertório não foi, de modo algum, digna do valor que ele evidenciou durante a vida, ao passo que Êumenes não soube enfrentar a morte com humildade.³⁷ Aliás, este acaba por ser mais um argumento para se defender a preferência de Plutarco por Sertório, pois constrói um retrato idealizado deste, sublimando as suas acções com a noção de que até as naturezas mais excelentes podem ser alteradas por efeito de infortúnios e sofrimentos involuntários, ou seja, por acção da τύχη.³⁸ Nessa perspectiva, Sertório não é um traidor, pois a ele se deve a introdução de costumes romanos entre Iberos e Lusitanos,³⁹ sinal de que se manteve fiel à sua romanidade. Se sobre a morte de Sertório, Plutarco pouco mais refere do que o ataque de que o Romano foi vítima por parte de António e dos conjurados, já em relação à morte de Êumenes a descrição é bastante mais pormenorizada. Não só temos a noção de que os últimos dias de Êumenes são de grande sofrimento, pois Antígono reserva-lhe uma morte lenta, privando-o de alimento. Mesmo assim, Êumenes, neste momento tão dramático, revela o seu orgulho ao afirmar que “nenhum dos homens com quem me encontrei é mais forte do que eu”.⁴⁰ Acabará por ser degolado e Antígono entrega os restos mortais aos amigos para serem cremados. As cinzas são recolhidas e colocadas numa urna de prata para serem entregues à mulher e aos filhos. No final da biografia de Sertório, pelo contrário, nada é dito sobre os restos mortais do herói.

³⁶ *Ibid.* 20.12.

³⁷ Coragem na hora da morte em *Comp. Sert.-Eum.* 2.6-8; parece haver alguma contradição com aquilo que Plutarco escreveu em *Eum.* 17-19.

³⁸ Um dos temas recorrentes na obra de Plutarco é precisamente o efeito da τύχη na vida humana, como sucede no tratado *A fortuna ou a virtude de Alexandre*.

³⁹ Cf. *Sert.* 22. Recordamos as palavras que Corneille coloca na boca do protagonista: “Rome n’ est plus dans Rome, elle est toute où je suis” (*Sertorius*, Acto III, Cena 1^a).

⁴⁰ *Eum.* 18.

Na biografia de Aristides, bem como na de Catão Censor ou de Sólon, Plutarco usa um outro efeito retórico quando estabelece uma clara relação entre o início da biografia e o seu final. Além do patriotismo, Plutarco salienta a virtude moral de Aristides, ateniense que lutou pela defesa da liberdade da Hélade. Apesar de ter desempenhado vários cargos e de ter tido sob a sua responsabilidade um assunto tão importante como a constituição económica da Liga de Delos, o que certamente agitaria vários interesses, Aristides provou que entendia a *πολιτεία* como um serviço em prol do bem público. A prova de que não tirou qualquer proveito pessoal da sua acção política foi, como Plutarco enfatiza, o facto de ter abandonado o cargo mais pobre do que quando o assumiu, tendo inclusive feito um registo dos bens de forma transparente (*καθαρώς*), justa (*δικαίως*), conciliadora (*προσφιλῶς*) e coerente (*ἁρμονίως*).⁴¹ Na parte final da biografia, conta Plutarco que de tal forma Aristides não tirou qualquer proveito da sua actividade na Liga de Delos que a sua descendência viveu na miséria. Depois da sua morte, nem ele próprio mereceu um túmulo digno dos seus feitos em prol da Hélade, nem a sua família ou as suas filhas, que casaram graças a um dote suportado por fundos públicos, herdaram bens que lhes evitassem a pobreza.⁴²

Καὶ μέντοι καὶ τάφος ἐστὶν αὐτοῦ Φαληροῖ δεικνύμενος, ὃν φασι κατασκευάσαι τὴν πόλιν αὐτῷ, μὴδ' ἐντάφια καταλιπόντι, καὶ τὰς μὲν θυγατέρας ἱστοροῦσιν ἐκ τοῦ πρυτανείου τοῖς νυμφίοις ἐκδοθῆναι, δημοσίᾳ τῆς πόλεως τὸν γάμον ἐγγνώσης καὶ προῖκα τρισχιλίας δραχμᾶς ἑκατέρᾳ ψηφισαμένης, Λυσιμάχῳ δὲ τῷ υἱῷ μνᾶς μὲν ἑκατὸν ἀργυρίου καὶ γῆς τοσαῦτα πλέθρα πεφυτευμένης ἔδωκεν ὁ δῆμος, καὶ ἄλλας δραχμᾶς τέσσαρας εἰς ἡμέραν ἐκάστην ἀπέταξεν, Ἀλκιβιάδου τὸ ψήφισμα γράψαντος. ἔτι δὲ Λυσιμάχου θυγατέρα Πολυκρίτην ἀπολιπόντος, ὡς Καλλισθένης (FGrH 124 F 48) φησί, καὶ ταύτη σίτησιν ὄσπην τοῖς Ὀλυμπιονίκαις ὁ δῆμος ἐψηφίσατο. Δημήτριος δ' ὁ Φαληρεὺς (FGrH 228 F 45) καὶ Ἰερώνυμος ὁ Ῥόδιος καὶ Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς (fr. 58 W.) καὶ Ἀριστοτέλης (fr. 84) – εἶγε δὴ τὸ περὶ εὐγενείας βιβλίον ἐν τοῖς γνησίοις Ἀριστοτέλους θετέον – ἱστοροῦσι Μυρτῶ θυγατρὶδὴν Ἀριστείδου Σωκράτει τῷ σοφῷ συνοικῆσαι, γυναῖκα μὲν ἑτέραν ἔχοντι, ταύτην δ' ἀναλαβόντι, χηρεύουσαν διὰ πενίαν καὶ τῶν ἀναγκαίων ἐνδεομένην.

E note-se que o sepulcro dele está exposto em Falero e que, segundo dizem, foi a cidade que o preparou para ele, pois Aristides nada deixou para a cerimónia fúnebre; contam que as filhas dele casaram com jovens noivos graças ao prítaneu, pois a cidade financiou com bens públicos o casamento, ao decretar que se dessem três mil dracmas, a título gratuito, para cada uma delas. Ao filho Lisímaco o povo deu cem minas de prata e igual número de pletros em terra cultivada, e consignou-lhe outras quatro dracmas ao dia, por decreto

⁴¹ *Ibid.* 24.2.

⁴² *Ibid.* 27.1-3.

de Alcibíades. Depois, Lisímaco ao morrer deixou uma filha de nome Polícrite, para a qual, como refere Calístenes, o povo decretou um alimento igual ao dos vencedores olímpicos. Demétrio de Falero, Jerónimo de Rodes, o músico Aristóxeno e Aristóteles — se é que se pode considerar o pequeno livro *Sobre a nobreza* como uma obra autêntica de Aristóteles — contam que Mirto, neta de Aristides, viveu com o sábio Sócrates, que já tinha uma mulher, mas acolheu-a, por ela estar desamparada pela sua pobreza e carecer dos bens essenciais.

Note-se que todos estes episódios relacionados com a sepultura de Aristides e o apoio da *pólis* à sua família reforçam a primazia que durante a vida deu à moralidade e à ética no exercício de funções públicas, não deixando fortunas como herança aos seus descendentes, mas a sua reputação de homem justo, indulgente e patriótico.

Catão Censor, por sua vez, é descrito por Plutarco como um homem que mostrou toda a sua firmeza e objectividade pela maneira como soube reagir à vitória e ao êxito,⁴³ uma vez que, contrariamente à maioria, não se entregou às ociosidades (*σχολαί*) e ao prazer (*ἡδονή*), antes pelo contrário, continuou na vida pública, procurando novos desafios para demonstrar a sua *ἀρετή*, tanto na advocacia (*συνηγορία*) como nas campanhas militares (*στρατεία*).⁴⁴ Rigoroso no exercício da *politeía*, Catão manteve-se activo até ao final da sua vida⁴⁵ — princípio que Plutarco aprecia e defende nos tratados políticos — sabendo, por exemplo, enfrentar com *πρῶος δὲ καὶ φιλοσόφως*,⁴⁶ a morte do filho.

De forma diferente, é tratado o tema da morte do herói no par *Filopémen-Flaminino*, sobretudo porque na biografia do Romano assume particular protagonismo a morte de Aníbal, estabelecendo-se um paralelo entre essa morte e a de Filopémen. Embora enfatize a capacidade oratória de Flaminino, bem como a *εὐνοία*, a *ἐπιείκεια* e a *φιλοτιμία*, esta última às vezes de forma desmesurada, Plutarco não esconde que o herói romano se deixou dominar, com frequência, pela irracionalidade do *θυμός*, embora tenha conseguido atenuar o seu efeito nas acções. A parte final da biografia parece, porém, indicar o contrário.⁴⁷ Com os seus cerca de cinquenta e cinco anos, Flaminino continua a alimentar a sua grande paixão, a *δόξα*, e, por isso, indigna-se com o facto de Aníbal continuar vivo. Revelando a sua natural ambição, Flaminino contribuiu para apressar o fim de Aníbal, o qual mostrou ser um homem hábil e experiente.⁴⁸ Essa motivação foi entendida como um sinal da crueldade de Flaminino, por

⁴³ cf. *Cat. Ma.* 19.6: reprovava o louvor por estátuas (cf. *Praec. ger. reip.* 820B e E).

⁴⁴ *Ibid.* 11.4.

⁴⁵ cf. *Cat. Ma.* 24.11: *κάλλιςτον ἐντάφιον ἡγεῖσθαι τὴν τυραννίδα, κάλλιστον αὐτὸς ἐγγήραμα τὴν πολιτείαν ποιησάμενος, ἀναπαύσειν ἐχρήτο καὶ παιδίαῖς, ὅποτε σχολάζοι, τῷ συντάττεσθαι βιβλία καὶ τῷ γεωργεῖν* (Ele tornou a política a mais bela actividade da sua velhice, e quando estava num momento de ócio, entrega-se a escrever livros e a trabalhar na agricultura, para descansar e se entreter); cf. *Alex.*40.2, quase igual a *Dem.* 22.3 (*ἀλόπος* e *πράος*).

⁴⁶ *Cat. Ma.* 24.10.

⁴⁷ Cf. *ibid.* 20.

⁴⁸ Cf. *ibid.* 21.8.

querer juntar o seu nome à morte de Aníbal, de forma a alcançar a glória.⁴⁹ Assim, o epílogo desta biografia, ao contrário daquilo que se poderia esperar, não acentua as diferenças da φιλοτιμία e da φιλονικία de Flaminino e Filopémen, respectivamente, mas a forma como os últimos dias destes heróis são semelhantes.⁵⁰ Quanto a Filopémen, no final da sua vida,⁵¹ muito embora ainda mantivesse alguma agilidade, ambicionava mais a paz do que a guerra,⁵² o que parece demonstrar que a φιλονικία se extinguiu à medida que as forças físicas também diminuía. Este homem, que ficaria conhecido pela luta audaz e brilhante⁵³ que travou por amor à Grécia e à liberdade, entregar-se-ia de forma voluntária à morte, acontecimento que provocou grande tristeza entre o povo.

Juntamos um último exemplo, o da biografia de Mário. Marcado por várias desventuras, após uma vida bastante intensa, Mário seria atingido por uma pleurisia,⁵⁴ segundo Posidónio. No entanto, de acordo com uma outra fonte, o historiador Gaio Pisão, Mário, após um jantar com amigos, recolheu-se aos seus aposentos, onde acabaria por morrer passados sete dias. Parece que durante esse tempo viveu atormentado por delírios, em que imaginava ser general na guerra contra Mitridates. Conclui Plutarco que Mário, apesar de ter vivido setenta anos, de ter sido cônsul sete vezes e da riqueza que o rodeou, lamentava-se da sua τύχη, por pensar que morria com falta de bens e sem ter cumprido os seus desejos. A esta atitude de Mário no fim da vida, contrapõe Plutarco a figura de Platão que deu graças ao δαίμων e à τύχη por, em primeiro lugar, o terem tornado um ἄνθρωπος grego e não um animal irracional, evitando a barbárie, e, em segundo lugar, por ter vivido no tempo de Sócrates.

Poderíamos, certamente, acrescentar mais exemplos de descrição da finitude dos heróis de Plutarco. Parece-nos, ainda assim, que a nossa exposição prova como os capítulos finais das biografias de Plutarco não se regem por uma metodologia rígida, mas antes diversa na sua forma e até no conteúdo. A principal razão para isso suceder poderá ser o facto de a morte do herói ser mais um acontecimento que deve contribuir para a construção do seu retrato ético e psicológico. Se o objectivo é mostrar que até ao fim da sua vida o herói manteve o mesmo carácter elevado, mais do que ser exaustivo na descrição das diversas versões sobre as circunstâncias da morte, importa ao biógrafo indicar, de forma por vezes bastante sucinta e depurada de efeitos retóricos, o término do herói. Além disso, o sentido moral e pedagógico das *Vidas* visa transmitir que o homem, para não estar dependente das incertezas da sorte, deverá dedicar-se à *paideía*, pois será ela o melhor baluarte para enfrentar as contingências próprias da condição humana, como é o caso da morte. Pelos exemplos expostos podemos também concluir que Plutarco usa, várias vezes, a descrição da morte para complementar a caracterização do herói biografado.

⁴⁹ Em *ibid.* 21.6, Plutarco refere que a maioria considera Cipião superior a Flaminino pela forma como lidou com Aníbal.

⁵⁰ Para uma análise desta *synkrisis*, vide T. Duff (2002r, p. 267ss.).

⁵¹ Pelling (1989, p. 212-3) estabelece um paralelo entre a morte de Filopémen (*Phil.* 21.1-2) e a de Aníbal (*Flam.* 21.1-6), pois ambos são vítimas da falta de magnanimidade dos adversários.

⁵² Cf. *Phil.* 18.1.

⁵³ Cf. *Phil.* 12.4-6; *Praec. ger. reip.* 817E.

⁵⁴ Cf. *Mar.* 45.7.

REFERÊNCIAS

- BOWIE, E. The Greeks and their Past in the Second Sophistic. *Past & Present*, v. 46, p. 3-41, 1970.
- DUFF, T. *Plutarch's Lives. Exploring Virtue and Vice*. Oxford: Oxford University Press, 2002r.
- EAGLETON, T. First-Class Fellow Traveller [Review of Sean French's *Patrick Hamilton: a Life*]. *London Review of Books*, v. 15, n. 23, p. 12, 1993.
- GARCÍA MORENO, L. Plutarco y la Rapacidad de los Romanos. In: FERNÁNDEZ DELGADO, J.; PORDOMINGO PARDO, F. (Eds.). *Estudios sobre Plutarco: Aspectos Formales, Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco (Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1996. p. 357-67.
- GEIGER, J. Plutarch's Parallel Lives: The choice of heroes. In: SCARDIGLI, B (Ed.). *Essays on Plutarch's Lives*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 165-90. (= *Hermes* 99 (1981: 85-104)).
- GRIBBLE, D. *Alcibiades and Athens: A Study in Literary Presentation*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- MÜHL, M. *Poseidonios und der Plutarchische Marcellus*, Klassisch-Philologische Studien 4, Berlin: Verlag von Emil Ebering, 1925.
- PELLING, C. Plutarch: Roman heroes and Greek culture. In: GRIFFIN, M.; BARNES, J. (Eds.). *Philosophia Togata. Essays on Philosophy and Roman Society*. Oxford: Clarendon Press, 1989. p. 199-232.
- PELLING, C. 'You for me and me for you...': narrator and narrative in Plutarch's Lives. In *Plutarch and History*. The Classical Press of Wales and Duckworth, 2002a. p. 267-82.
- PELLING, C. Is death the end? Closure in Plutarch's Lives. In: *Plutarch and History*. The Classical Press of Wales and Duckworth, 2002b. p. 365-86.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. Introducción General. In: *Plutarco. Vidas Paralelas I (Teseo-Rómulo, Licurgo-Numa)*. Madrid: Gredos, 2000r.
- PINHEIRO, J. A escrita biográfica de Plutarco. In: MORÃO, P.; INFANTE DO CARMO, C. (Orgs.). *ACT 16 – Escrever a vida: Verdade e ficção*. Porto: Campo das Letras, 2008. p. 317-37.
- PINHEIRO, J. *Tempo e espaço da paideia nas Vidas de Plutarco*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia, 2013.
- ROSENMEYER, T. Beginnings in Plutarch's Lives. *Yale Classical Studies*, v. 29, p. 205-30, 1992.
- STADTER, P. The Proems of Plutarch's Lives. *Illinois Classical Studies*, v. 13, n. 2, p. 275-95, 1988.

DO ISAAC DE JOÃO CASSIANO AO ISAAC DE NÍNIVE: PROCESSOS DE INCORPORAÇÃO TEXTUAL NA TRADIÇÃO LATINA

César Nardelli Cambraia*

Recebido em: 04/08/2018

Aprovado em: 28/09/2018

* Professor Titular de Filologia Românica, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. nardelli@ufmg.br



RESUMO: A tradição textual da obra de Isaac de Nínive tem como aspecto saliente diferentes casos de incorporação textual (adição de textos de um autor à tradição textual de outro autor). Estudos prévios apresentam como explicação para casos desse tipo a *afinidade temática* e a *contiguidade material*, mas a tradição da obra de Isaac de Nínive sugere haver ainda outra motivação pertinente: a *semelhança onomástica*. No presente estudo analisa-se o processo de incorporação textual de um capítulo das *Colaões* de João Cassiano à tradição textual latina da obra de Isaac de Nínive. A força de atração textual que a obra de Isaac exerceu ao longo de sua tradição decorreria de um movimento de reconstrução do conhecimento acerca do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Língua latina; Isaac de Nínive; João Cassiano; Crítica textual.

FROM JOHN CASSIAN'S ISAAC TO ISAAC OF NINEVEH: PROCESSES OF TEXTUAL INCORPORATION IN THE LATIN TRADITION

ABSTRACT: The textual tradition of Isaac of Nineveh's work has as salient aspect different cases of textual incorporation (addition of texts of one author to the textual tradition of another author). Previous studies have provided as explanation for such cases *thematic affinity* and *material contiguity*, but the tradition of Isaac of Nineveh's work suggests that there is another pertinent motivation: *onomastic similarity*. In the present study, we analyze the process of textual incorporation of a chapter of John Cassian's *Collations* to the Latin textual tradition of Isaac of Nineveh's work. The force of textual attraction that the work of Isaac exerted throughout its tradition would come from a movement of reconstruction of the knowledge about the author.

KEYWORDS: Latin language; Isaac of Nineveh; John Cassian; textual criticism.



INTRODUÇÃO

Uma tradição textual notavelmente rica é a da obra de Isaac de Nínive, não só pela amplitude de sua difusão (por línguas, lugares e épocas), mas também por apresentar diferentes processos relacionados à transmissão de textos. Constitui interessante contribuição para a crítica textual analisar detalhadamente cada um desses processos.

A incorporação textual, entendida aqui como adição de textos de um autor à tradição textual de outro autor, foi comum na tradição textual da obra de Isaac de Nínive. É curioso que, em manuais tradicionais de crítica textual clássica (Fränkel, 1983 [1964]; Reynolds; Wilson, 1995 [1968]; West, 2002 [1973]), praticamente nada se fale sobre esse tema, embora receba certa atenção na crítica textual neotestamentária (Metzger, 1992 [1964]; Aland; Aland, 1995 [1981]).

Apresenta-se aqui a análise de uma incorporação textual específica (um capítulo das *Colações* de João Cassiano na tradição textual da obra de Isaac de Nínive), com o objetivo de melhor entender como se deu o referido processo.

1. ISAAC DE NÍNIVE: AUTOR E OBRA¹

Isaac de Nínive nasceu em Bet Qatraye (no atual Catar) e foi ordenado bispo de Nínive no monastério de Bet 'Abe (no norte de atual Iraque) por Jorge, o Católico, em 676 d.C. Cinco meses depois, renunciou ao cargo e foi viver como anacoreta na montanha de Matut, na região de Bet Huzaye (na atual província do Cuzistão no Irã). Posteriormente, transferiu-se para o monastério de Rabban Shabur (também no atual Irã, talvez próximo a Shushtar), onde aprofundou seus conhecimentos das Sagradas Escrituras. Morreu cego e com idade avançada aproximadamente em 700 d.C. e foi sepultado no próprio monastério de Rabban Shabur (Brock, 1999-2000).

Chialà (2002, p. 66-83) considera que estariam entre as obras genuínas três conjuntos de capítulos e dois fragmentos de outra coleção. A *Primeira Parte* é composta de 82 capítulos; a *Segunda Parte* compõe-se de 41 capítulos (dos quais o 16º e o 17º correspondem respectivamente ao 54º e ao 55º da *Primeira Parte*); a *Terceira Parte* apresenta 17 capítulos (dos quais o 14º e o 15º correspondem respectivamente ao 22º e ao 40º da *Primeira* e o 17º corresponde ao 25º da *Segunda*); a *Quarta Parte* não é conhecida; a *Quinta Parte* compreende apenas dois fragmentos próprios. Vê-se que, conjuntamente, a obra de Isaac compreende pelo menos 137 capítulos distintos.

Dessas coleções importa aqui especificamente a *Primeira Parte*: do original em siríaco foi traduzida para o grego em fins do séc. VIII ou princípios do séc. IX por dois monges – Patrikios e Abramios – do mosteiro de Mar Sabbas, situado próximo a Jerusalém, e do grego para o latim por volta de fins do séc. XIII. Considerando que a maioria dos manuscritos

¹ A síntese desta seção baseia-se em Cambraia e Avellar (2017, p. 17-8).

com a tradução latina é dos sécs. XIII a XV, que o manuscrito considerado mais antigo (cód. plut. LXXXIX/96, Bibl. Medic. Laur. de Florença) seria do séc. XIII e que a citação mais antiga em latim do texto de Isaac parece estar no *Tractatus Pauperis* (concluído em 1270) de John Pecham (1230-1292), Chialà (2002, p. 295) propôs o séc. XIII como *terminus ante quem* para a tradução latina.

2. INCORPORAÇÃO TEXTUAL E SUAS MOTIVAÇÕES

Ao tratar de modificações textuais em uma tradição (não raramente chamadas “corrupções” ou “interpolações”), autores de manuais tradicionais de crítica textual sempre mencionam as adições: West (2002, p. 17-35), p. ex., cita casos de adição de versos aos poemas homéricos, de novas seções ao poema geográfico de Dionísio Periegeta e de glosas. Quando aborda alterações em função de considerações doutrinárias, Metzger (1992 [1964], p. 201-6) apresenta explicações interessantes para sua motivação:

The manuscripts of the New Testament preserve traces of two kinds of dogmatic alterations: those who involve the elimination or alteration of what was regarded as doctrinally unacceptable or inconvenient, and those which introduce into the Scriptures ‘proof’ for a favorite theological tenet of practice. (...) In the view of the increasing emphasis on asceticism in the early Church and the corresponding insistence upon fasting as an obligation laid on all Christians, it is no surprising that monks, in their work of transcribing manuscripts, should have introduced several references to fasting, particularly in connection with prayer.²

As modificações na tradição textual da obra de Isaac de Nínive apresentam um padrão diversificado. Como assinalou Wensinck (1969 [1923], p. XIII-XVII), na tradução do siríaco para o grego houve: (a) supressão de 14 dos 82 capítulos, motivada por serem os mais difíceis; (b) adição de 4 capítulos pertencentes a João de Dalyata (*ca.* 690-*ca.* 780), para a qual o estudioso não apresenta justificativa; e (c) reordenação dos capítulos em função dos temas tratados (com capítulos sobre o amor colocados juntos, assim como os sobre as tentações, etc.). O referido estudioso chama a atenção também para a particularidade em relação ao nome de autoridades: (a) o nome dos padres da Cítia e dos teólogos do séc. IV foi mantido (Atanásio, Basílio, Efraim, Dionísio Areopagita e Cirilo); (b) o de Evágrio não

²Tradução minha: “Os manuscritos do Novo Testamento preservam traços de dois tipos de alterações dogmáticas: aquelas que envolvem a eliminação ou alteração do que era considerado doutrinariamente inaceitável ou inconveniente e aquelas que introduzem nas Escrituras a ‘prova’ de um princípio teológico favorito de prática. (...) Na visão da crescente ênfase no ascetismo na Igreja primitiva e na insistência correspondente no jejum como uma obrigação imposta a todos os cristãos, não é surpreendente que os monges, em seu trabalho de transcrever manuscritos, tenham introduzido várias referências ao jejum, particularmente associado à oração”.

aparece, tendo sido apenas suprimido ou substituído por Nilo, Marcos ou Gregório; (c) o de Teodoro da Mopsuestia foi igualmente apenas suprimido ou substituído por Gregório, João Crisóstomo e Martiniano; e (d) o de Diodoro foi substituído por Dionísio Areopagita ou “por um dos grandes sábios”. Wensinck (1969 [1923], p. XVII) explica essa particularidade como intenção de suprimir nomes que não eram aceitos pela igreja monofisista.³ Miller (1984, p. XCI) assinala ainda que a tradução grega da obra de Isaac de Nínive incorporou também uma carta de Filóxeno (ca. 450-523) a Patrício. A explicação para essa incorporação dada por Miller (1984, p. XCI), tomando como base o cód. Vatic. Syr. 125, em que os 4 capítulos de João de Dalyata e a carta de Filóxeno se seguem ao texto de Isaac, é a seguinte:

Evidently the Greek translators possessed a manuscript similar to his one and, knowingly or unknowingly, added the Epistle and the selection of John Saba's homilies to the text of Saint Isaac's writings. It is possible that they indicated that these works did not belong to Saint Isaac, and later copyists omitted this information. It is also possible that the manuscript which they possessed was unclear about the authorship of these pieces.⁴

Ainda que 68 dos 82 capítulos da *Primeira Parte* em siríaco tenham sido traduzidos para o grego, apenas 26 desses 68 foram traduzidos para o latim. Como já foi dito, na tradição grega se agregaram ao texto de Isaac os 4 capítulos de João de Dalyata (ca. 690-ca. 780) e uma carta de Filóxeno. Desses cinco textos, apenas dois de Dalyata passaram para a tradição latina (capítulos 17 e 18 na tradição grega antiga). A esses 28 capítulos (26 de Isaac mais 2 de Dalyata) se agregou à tradição latina um apêndice de origem variada (ora como capítulo autônomo ora como parágrafo final de capítulo): por terem se dedicado especificamente às tradições siríaca e grega, Wensinck (1969 [1923]) e Miller (1984) não terão se dado conta da existência dessa outra incorporação. O apêndice apresenta o seguinte texto, segundo os mss. 572 (f. 38r) e 426 (f. 92v) da Biblioteca do Sacro Convento de Assis (aplicaram-se normas de regularização gráfica na transcrição e as variantes do ms. 426 são apresentadas entre colchetes):⁵

³ No que se refere a Isaac de Nínive, Cambraia (2000, p. 58) assinala que há uma discussão sobre se teria se filiado ao Nestorianismo, vertente da Igreja, representada por Nestório (patriarca de Constantinopla entre 428 e 431), para a qual haveria duas pessoas separadas em Cristo – uma divina e outra humana – (“difisista”), opondo-se à doutrina ortodoxa (“monofisista”), para a qual Cristo era uma única pessoa, ao mesmo tempo Deus e homem. Não há consenso sobre sua heterodoxia (Allchin, 1990, p. 9-10).

⁴ Tradução minha: “Evidentemente, os tradutores gregos possuíam um manuscrito similar a este e, conscientemente ou não, acrescentaram a carta e a seleção das homilias de João Saba [= João de Dalyata] ao texto dos escritos do Santo Isaac. É possível que eles indicassem que essas obras não pertenciam a Santo Isaac e, mais tarde, os copistas omitiram essa informação. Também é possível que o manuscrito que eles possuíam não tenha sido claro sobre a autoria dessas peças.”

⁵ Identificação das fontes: (a) Jerônimo, *Epístolas*, 108, § 19 (PL, vol. 22, col. 897); (b) Jerônimo, *Epístolas*, 125, § 8 (PL, vol. 22, col. 1076); (c) Jerônimo, *Epístolas*, 125, § 11 (PL, vol. 22, col. 1078); (d) Jerônimo, *Epístolas*, 125, § 11 (PL, vol. 22, col. 1078); (e) Jerônimo, *Epístolas*, 125, § 7 (PL, vol. 22, col. 1076); (f)

Nunquam de ore monachi turpis aut lascivus sermo egrediatur. In hiis enim signis libidinosus animus ostenditur, et per exteriorem hominem interioris hominis vitia demonstrantur^(a). Monachus non desideret verborum frequentiam, que de singularitate censentur^(b). Monachus sit vigil sensibus semper, ne vanis cogitationibus polluat^(c). Amet scientiam Scripturarum, et carnis scientiam [426: scientiam vel vitia] non amabit^(d). Monachus qui Christum desiderat nihil aliud dignatur aspicere^(e), sed per paradisum variarum Scripturarum poma decerpit^(f). Hiis utitur delitiis : harum fruitur amplexu. Monachus habeat columbe simplicitatem, nec cuiquam machinetur dolum^(g). Vita hominis sapientis est meditatio mortis^(h). Tunc quisque in se [426: se quisque] monachum iudicet, cum se minimum extimaverit cunctis⁽ⁱ⁾. Pallor enim cum humilitate et macies in facie decus est monachi^(j). Si potueris injuriari et affici contumeliis et portare et tahore [426: sine rachore],⁶ magna est hec res et super omnia alia effectem [426: efficere] mandata^(k). Monachus enim [426: *omite*] qui in terra possessionem querit monachus non est^(l). Omnis qui secundum Deum est sapiens est et beatus est^(m). Beata communio divinitatis et cognitio virtus boni operis est⁽ⁿ⁾. Deo gratias. Amen.

Esse apêndice apresenta duas características interessantes. Primeiramente, enquadra-se no padrão assinalado por Metzger (1992 [1964], p. 206) de adição, pelos monges copistas, de textos com referência a aspectos do asceticismo, tema que já era o cerne da obra de Isaac de Nínive. Em segundo lugar, confirma a interpretação de Miller (1984, p. XCI) sobre o processo de incorporação: um texto que se segue a outro acaba sendo incorporado como se fosse do primeiro.

Considerando os testemunhos manuscritos da tradição latina⁷ consultados com o texto integral (24 manuscritos) da obra de Isaac de Nínive, verificam-se três padrões: (a) ausência do apêndice;⁸ (b) apêndice depois do *explicit* com o título da obra de

Jerônimo, *Epístolas*, 125, § 7 (*PL*, vol. 22, col. 1076); (g) Jerônimo, *Epístolas*, 58, § 6 (*PL*, vol. 22, col. 584); (h) Jerônimo, *Epístolas*, 60, § 14 (*PL*, vol. 22, col. 598); (i) Isidoro, *Sentenças*, liv. 3, capítulo 19, § 1 (*PL*, vol. 83, col. 694); (j) Jerônimo, *Epístolas*, 22, § 17; 24, § 5; ou 45, § 5 (*PL*, vol. 22, col. 404, 428 ou 481); (k) Rufino, *De Vitis Patrum*, III, § 85 (*PL*, vol. 73, col. 775); (l) Gregório, *Diálogos*, liv. 3, capítulo 14 (*PL*, vol. 77, col. 245); (m) Isidoro, *Sentenças*, liv. 2, capítulo 1, § 1 (*PL*, vol. 83, col. 599); (n) Isidoro, *Sentenças*, liv. 2, capítulo 1, § 1 (*PL*, vol. 83, col. 599).

⁶ Neste ponto, há na fonte, *De Vitis Patrum* de Rufino, a lição *et tacere*.

⁷ A tradição textual latina da obra de Isaac de Nínive encontra-se atualmente distribuída em 103 manuscritos supérstites (54 integrais; 44 não integrais, de fragmentos ou abreviamentos; 5 de extensão ainda não identificada) e 12 edições impressas (Cambraia, 2015, com atualizações aqui).

⁸ 14 manuscritos: Bibl. Pinacoteca Accademia Ambrosiana, Milão, A 49 sup., séc. XIII, f. 75v14; Bibl. Città di Arezzo, Arezzo, 311, séc. XIII ex.-XIV in., f. 371v25; Nár. Knih., Praga, X A 2, séc. XIV, f. 105va29; Nár. Knih., Praga, X G 8, séc. XIV, f. 130va43; Universitätsbibl., Basileia, B IX 7, séc. XIV.2,

Isaac;⁹ e (c) apêndice antes desse *explicit*.¹⁰ O padrão de ausência tem interpretação ambígua: pode não haver o apêndice porque ainda não tinha sido incorporado à tradição na época da cópia do testemunho ou porque o copista optou por não copiar (seja porque estava marcado que o apêndice não pertencia à obra de Isaac, seja porque quis abreviar a cópia), o que torna esse padrão pouco elucidativo. Já os padrões de (b) e (c) são mais esclarecedores, porque expressam os diferentes passos do processo de incorporação. No caso de (b), em que o apêndice aparece depois do *explicit* com o título da obra de Isaac (com marcação clara, portanto, de que ele não pertence à obra de Isaac), ter-se-ia a primeira fase, indicando assim vínculo a um segundo ramo da tradição, intermediário. No caso de (c), em que o apêndice aparece antes desse *explicit* (com marcação clara, portanto, de que ele é tratado como parte da obra de Isaac), ter-se-ia a segunda fase, indicando assim vínculo a um terceiro ramo da tradição, mais inovador.

A época de aparecimento do apêndice parece ser princípios do séc. XIV: já está no manuscrito 572 da Bibl. do S. Convento de Assis, datado de 1310-1312, no qual aparece após o *explicit* com o título. O momento de sua incorporação parece ser também no séc. XIV: há três manuscritos dessa época com a incorporação.¹¹ Está também presente no ms. Plut. LXXXIX/96 da Bibl. Med. Laur. (Florença), a que se atribui a data de séc. XIII (Bandini, III, 1776, p. 349), mas esta datação não parece proceder, pois o volume de erros acumulados que a cópia apresenta é comparável apenas ao dos mss. lat. class. II 61 da Bibl. Marciana (Veneza), séc. XIV, e alc. 387 da Bibl. Nac. (Lisboa), de 1409: é bem provável que o referido manuscrito Plut. LXXXIX/96 seja do séc. XIV, e não do XIII. Assinale-se ainda que, nesse manuscrito dito do séc. XIII, o apêndice aparece incorporado (antes do *explicit*), enquanto os manuscritos mais antigos com o apêndice não incorporado (depois do *explicit*) são do séc. XIV, o que novamente sugere ser esse manuscrito mais tardio do que se afirma.

O exemplo da incorporação do apêndice na tradição textual da obra de Isaac de Nínive é relevante para atestar que os padrões de incorporação descritos por Metzger (1992 [1964]) e Miller (1984) são capazes de dar conta dessa particularidade da tradição em estudo. Na próxima seção, em que se tratará do principal objeto deste estudo, demonstrar-se-á que

f. 220vb37; Bibl. Nac., Madri, 307, séc. XIV-XV, f. 130v22; Stadtbibl. und Stadtarch, Trier, 717/272, a. 1401, f. 263r2; Universitätsbibl., Basileia, O II 13 [Nr. 2], a. 1407, f. 71v7; Universitätsbibl., Basileia, A IX 91, a. 1468, f. 147r30; Bibl. de l' Arsenal, Paris, 499, séc. XV, f. 184v27; Stiftsbibl., Melk, 1838, séc. XV, f. 292r25; Stiftsbibl., Melk, 653, séc. XV, f. 347v16; Nár. Knih., Praga, DE II 32, XIV G 5, séc. XV, f. 43va28; e Universitätsbibl., Leipzig, 347, séc. XV, f. 63r19.

⁹ 3 manuscritos: Bibl. S. Convento, Assis, 572, a. 1310-1312, f. 38ra5; Bibl. S. Convento, Assis, 426, séc. XIV, f. 92v8; e Museu Episcopal, Vic, 55, a. 1457, f. 151r13.

¹⁰ 7 manuscritos: Bibl. Med. Laur., Florença, Plut. LXXXIX/96, séc. XIII, f. 48r18; Universitätsbibl., Basileia, B IX 11, séc. XIV, f. 158ra18; Bibl. Públ., Palma de Mallorca, 529, séc. XIV, f. 189v23; Bibl. Marciana, Veneza, lat. class. II 61, séc. XIV, f. 44va24; Bibl. Nac., Lisboa, alc. 387, a. 1409, f. 115v39; Bibl. Mazarine, Paris, 659, séc. XV, f. 102r24; e Bibl. Públ., Tarragona, 135, séc. XV, f. 94r21.

¹¹ Universitätsbibl., Basileia, B IX 11; Bibl. Públ., Palma de Mallorca, 529; e Bibl. Marciana, Veneza, lat. class. II 61, séc. XIV, f. 44va24.

os referidos padrões de incorporação não explicam um caso específico: o da incorporação de um capítulo da obra de João Cassiano na tradição textual de Isaac de Nínive.

3. DO ISAAC DE JOÃO CASSIANO AO ISAAC DE NÍNIVE

Uma comparação entre a tradução latina da obra de Isaac de Nínive com o texto genuíno vinculado diretamente à tradição siríaca revela a existência de uma porção de texto presente naquela, mas ausente nesta (aqui representada pela tradução inglesa de Wensinck (1969 [1923]), feita a partir do texto siríaco editado por Bedjan (1909)): trata-se de uma seção que ocorre no interior do capítulo organizado de forma dialógica, com perguntas e respostas. Na numeração do texto siríaco de Bedjan (1909), esse capítulo dialógico é o capítulo 45 (bem como na sua tradução para o inglês de Wensinck (1969 [1923], p. 152-80), mas na numeração adotada por Miller (1984, p. 163-86) em sua tradução para o inglês baseada sobretudo na tradução grega, trata-se do capítulo 37. Essa porção de texto não tem correspondência na tradição siríaca (Wensinck (1969 [1923], p. 165) nem na grega (Miller, 1984, p. 175).

Uma busca quanto à origem do referido excerto revelou que se trata do capítulo 30 da 9ª colação de João Cassiano (Petschenig, 1886, p. 276-7).

Nota-se de imediato que uma das explicações para a incorporação de textos à tradição da obra de Isaac de Nínive já apresentada anteriormente não se aplicaria aqui: a interpretação de que a seção incorporada se seguia ao fim do texto genuíno e passou a ser considerada como parte dele (como se deu, na tradição siríaca, com os quatro capítulos de João de Dalyata e a epístola de Filóxeno, e, na tradição latina, com o já mencionado apêndice) não é possível, porque a incorporação se deu diretamente no interior do texto, e não no fim.

Dos 24 manuscritos consultados com o texto integral, apenas 10 apresentam a incorporação do capítulo de João Cassiano.¹² Os testemunhos consultados mais antigos com sua incorporação são do séc. XIV.¹³

Diferentemente da explicação dada por Metzger (1992 [1964]), baseada na ideia de afinidade temática, e da explicação de Miller (1984), baseada na ideia de contiguidade material, deve-se aqui postular outra explicação para a incorporação do texto de João Cassiano na obra de Isaac de Nínive: *semelhança onomástica*.

A razão pela qual houve a referida incorporação está relacionada ao fato de, na obra de João Cassiano, haver um interlocutor chamado *Isaac*. Do ponto de vista histórico, é óbvio que Cassiano (sécs. IV-V) não se referiu a Isaac de Nínive (séc. VII), mas sim provavelmente a Isaac de Antioquia (séc. V). Mas, na baixa Idade Média, não parecia haver clareza sobre os diferentes Isaacs. Prova disso é que, em alguns manuscritos com a obra de Isaac de

¹² Nár. Knih., Praga, X G 8, séc. XIV, f. 112va16; Universitätsbibl., Basileia, B IX 11, séc. XIV, f. 142vb18; Nár. Knih., Praga, X A 2, séc. XIV, f. 86va4; Stadtbibl. und Stadtarch, Trier, 717/272, a. 1401, f. 249va13; Stiftsbibl., Melk, 1838, séc. XV, f. 231r23; Nár. Knih., Praga, DE II 32, XIV G 5, séc. XV, f. 18va16; Universitätsbibl., Leipzig, 347, séc. XV, f. 24r10; Stiftsbibl., Melk, 653, séc. XV, f. 312v2; Bibl. Mazarine, Paris, 659, séc. XV, f. 39r25; Bibl. Públ., Tarragona, 135, séc. XV, f. 50v2.

¹³ Nár. Knih., Praga, X G 8; Nár. Knih., Praga, X A 2; e Universitätsbibl., Basileia, B IX 11.

Nínive,¹⁴ reproduz-se o capítulo 14 do livro terceiro dos *Diálogos* de São Gregório (sécs. VI-VII), intitulado *De Isaac servo Dei* (PL, v. 77, col. 244),¹⁵ em que Gregório narra a vida de um Isaac que teria ido da Síria à Itália, certamente Isaac de Antioquia. Naturalmente a aposição desse capítulo à obra de Isaac de Nínive é sinal de que os copistas consideravam serem ambos o mesmo religioso. Também junto à obra de Isaac de Nínive aparece eventualmente¹⁶ um prólogo em que se fala que o Isaac em questão seria aquele que teria sido mencionado por João Clímaco (ca. 579-649), como se vê no 4º degrau de sua *Escada Celestial* (PL, v. 88, col. 703), que, novamente, só poderia ter sido o Isaac de Antioquia (séc. V).

Essa semelhança onomástica deriva do fato de, nos manuscritos medievais, Isaac de Nínive ser identificado simplesmente como *Isaac de Syria* ou forma semelhante no título da obra,¹⁷ o que, a rigor, seria aplicável de fato tanto a Isaac de Nínive como a Isaac de Antioquia, já que ambos estiveram na região da Síria. Essa questão onomástica tem apresentado repercussão inclusive para o processo de recensão de sua obra na tradução latina:

A identificação dos testemunhos manuscritos tem sido bastante trabalhosa em função de variações no nome do autor e no nome da obra. As variações no nome do autor estão relacionadas a dois problemas: (a) falta de uniformidade na nomeação do mesmo autor e (b) confusão entre diferentes autores chamados Isaac. No primeiro caso, verificam-se, nos catálogos que registram os testemunhos latinos, distintas formas de nomear o aqui chamado Isaac de Nínive: encontram-se designações como *Isaacus Syrus Junior*, *Isaac de Syria*, *Isaac, abbas Syriae*. Se não bastasse esse problema, contribui ainda para a dificuldade em questão a confusão entre diferentes Isaacs, autores de obras religiosas: Isaac da Antioquia (séc. V), Isaac de Nínive (séc. VII), Isaac de Estela (séc. XII).

(Cambraia, 2005, p. 8)

Para dar a conhecer qual é o excerto em questão, apresenta-se abaixo sua transcrição com base na edição crítica das *Colações* de João Cassiano realizada por Petschenig (1886, p. 276-277) e com base na tradição manuscrita da obra de Isaac de Nínive, com marcação em negrito das principais lacunas entre as duas versões:

¹⁴ Universitätsbibl., Basileia, B IX 11, séc. XIV, f. 158rb1; Universitetsbibl., Uppsala, C 631, depois de 1419, f. 334v1.

¹⁵ Cabe ressaltar que, embora esse capítulo de São Gregório não tenha sido incorporado à obra de Isaac de Nínive como se dela fosse parte, uma frase desse capítulo consta do já referido apêndice que foi posteriormente incorporado: cf. item (l) do apêndice reproduzido acima.

¹⁶ Bibl. Nac. (Lisboa), alc. 387, a. 1409, f. 95rb1.

¹⁷ P. ex.: *Incipit liber abbatis Ysaac de Syria* (Bibl. Públ., Palma de Mallorca, 529, séc. XIV, f. 140r1); *Incipit libellus abbatis Ysaac Syrie de accessu anime ad Deum qui creavit illum* (Universitätsbibl., Basileia, B IX 11, séc. XIV, f. 133ra1-2); *Liber beati Ysaac syri uiri religiosi compositus in sermonibus quadraginta de contemplationis perfectione* (Bibl. Pinacoteca Accademia Ambrosiana, Milão, A 49 sup., séc. XIII, f. 1r1-2).

Excerto da edição crítica
 das *Colações* de João Cassiano¹⁸

1 XXX. Ab **his ergo** lacrimis multum distant illae
 2 quae obdurato corde de siccis oculis exprimuntur.
 3 quas licet non penitus infructuosas esse credamus
 4 (bono enim proposito earum adtemptatur emissio,
 5 **ab his praesertim qui necdum uel ad scientiam**
 6 **peruenire perfectam uel pristinorum seu**
 7 **praesentium uitiorum potuerunt ad purum**
 8 **labe mundari),** ab his tamen qui in affectum iam
 9 transiere uirtutum nequaquam debet hoc modo
 10 extorqueri profusio lacrimarum nec exterioris
 11 hominis magno opere adfectandi sunt fletus, qui
 12 etiamsi fuerint utcumque producti, numquam
 13 pertingere illam spontanearum lacrimarum
 14 poterunt ubertatem. magis enim supplicantis
 15 animum suis conatibus detrahentes humiliabunt
 16 atque ad humana demergent et ab illa caelesti
 17 sublimitate deponent, in qua adtonita mens orantis
 18 indeclinabiliter debet esse defixa, eamque
 19 compellent precum suarum intentione laxata
 20 erga steriles et coacticias lacrimarum guttulas
 21 aegrotare.

Excerto das *Colações* de João Cassiano na
 tradição manuscrita de Isaac de Nínive

Isaac: A lacrimis **compassionis vel
 devotionis celestium** multum distant ille
 que ob corde siccis lacrimis exprimuntur, quas
 licet non penitus infructuosas credamus
 esse. bono enim proposito earum attendatur
 emissio. Ab hiis tamen qui in affectum iam
 transiere virtutum nequaquam debet hoc
 modo extorqueri profusio lacrimarum nec
 exterioris hominis magno opere affectandi
 sunt fletus, qui etiamsi fuerint ubicumque
 producti nunquam pertingere illam
 spontanearum lacrimarum poterunt
 ubertatem. Magis enim supplicantis
 animum conatibus suis distrabentes
 humiliabunt, atque ad humana demergunt,
 et ab illa celesti sublimitate deponent, in
 qua attonita mens orantis indeclinabiliter
 debet esse defixa, eamque compellunt
 precum suarum intentione laxata erga
 steriles et coacticias lacrimarum guttulas
 aegrotare.¹⁹

Variantes no excerto das *Colações* de João Cassiano na tradição manuscrita
 de Isaac de Nínive²⁰

1. Isaac] DE II 32 Isaac verumtamen, 347 Isc // 2. multum] X G 8 multam, DE II 32 non multum // 3. ob corde] B IX 11 ob [espaço em branco] corde X G 8, X A 2, 717/272, 1838, 347, 653 a corde; DE II 32 obduracione cordis, 659, 135 ob Dominum sicco corde; siccis] 135 de siccis // 4. non] 347 omissit; penitus infructuosas] X G 8, X A 2, 1838, 653 infructuosas penitus // 4-5. credamus esse] 659, 135 esse credamus // 5. bono enim] X A 2 enim bono; earum] 659 eorum, 135 eorum com correção para earum por outro punho na margem; attendatur] 659, 135 attemptatur // 6. affectum] 659 affectu; jam] X G 8 omissit // 8. ne] X G 8 ne // 9. magno opere] X G 8, 717/272, 1838, 653, 659 magnopere // 10. ubicumque] 717/272 ubique, 659 utcumque, 135 utrumque com nota por outro punho na margem dizendo alias utique vel utrumque // 11. illam] X G 8, XA2, 717/272, 1838, 347, 653 ad illarum, DE II 32 illarum, 135 ad illam // 12. poterunt] 135 potuerunt com primeiro u subpontilhado // 13. ubertatem] 717/272 libertatem; supplicantis] DEII32 supplicant // 14. conatibus suis] 659, 135 suis conatibus // 15. atque] 347 adque; demergunt] 659, 135 demergent // 16. et] X G 8 atque; deponent] DE II 32 deponunt // 18. defixa] DE II 32 fixa; compellunt] 659, 135 compellent // 19. laxata] X G 8, 717/272, 1838, DE II 32, 347 laxatam, 653 omissit; erga] XG8 go, DE II 32 gratia // 20. coacticias] DE II 32 coactivas, 659 coaetitas.

¹⁸ Petschenig (1886, p. 2) empregou basicamente seis testemunhos na elaboração de sua edição crítica: três integrais (V = Vaticanus 5766, séc. VIII; D = Parisinus, olim Corbeiensis, 13381, séc. IX; W = Verceilensis CLXXXVIL. 44, sécs. IX-X) e três com lições selecionadas (O = Parisinus [nouvelles acquisitions Latines] 2170, séc. IX; X = Sangallensis 574, sécs. IX-X; P = Palatini 560, séc. X). Na edição de Migne (PL, v. 49, coll. 806-807) de 1874, aparentemente baseada na de Leipzig de 1733, o trecho “Ab his...mundari” aparece como final do capítulo 29.

Uma primeira comparação entre o excerto na sua versão da edição crítica e na versão da tradição de Isaac de Nínive revela que esta é mais abreviada (cf. a ausência do trecho *ab his... mundari* [ll. 5-8]). Mas ela apresenta uma inovação: cf. *compassionis vel devotionis celestium* [ll. 1-2]. As variantes na tradição da própria obra de João Cassiano elencadas por Petschenig (1886, p. 276-7) não apresentam de forma geral muito interesse para a presente discussão. Mas a comparação entre as duas versões acima revela um ponto de especial dificuldade no processo de transmissão do texto de Cassiano ao longo da tradição da obra de Isaac: o trecho *obdurato corde* não aparece como tal na tradição de Isaac de Nínive, mas como diferentes variantes: *ob* [espaço em branco] *corde* (BIX11); *a corde* (XG8, XA2, 717/272, 1838, 347, 653); *obduracione cordis* (DEII32) e *ob Dominum sicco corde* (659, 135). A grande proximidade de DEII32 com a forma genuína poderia sugerir que apresentasse o texto mais próximo do genuíno de forma geral mesmo não sendo dos mais antigos (é do séc. XV frente a outros do séc. XIV), mas abundam nele variantes que afastam da forma genuína em outros pontos: cf. especialmente *Isaac verumtamen* por *Isaac*; *non multum* por *multum*; *illarum* por *illam*; *supplicant* por *supplicantis*; *deponunt* por *deponent* e *gratia* por *erga*.

A razão de o excerto em questão na obra de Isaac de Nínive começar pelo nome *Isaac* certamente é uma reminiscência do padrão do texto de origem: como a 9ª colação de João Cassiano envolve manifestação de três locutores (João Cassiano [no próêmio], seu amigo Germano e Isaac), no início de cada mudança de locutor indica-se de quem se trata (só nos casos de Germano ou Isaac). O capítulo 28 tem como locutor Germano e os capítulos 29 a 32 são de Isaac. Na edição de Petschenig (1886), aparece o nome de Isaac apenas no início do capítulo 29 (no que se refere aos capítulos 29 a 32), mas o que adentrou a tradição de Isaac de Nínive é o capítulo 30: pode-se aventar a hipótese de que a cópia do texto de Cassiano que serviu de modelo para a transcrição do monge interpolador indicasse em cada capítulo quem era o locutor, mesmo se se tratasse do mesmo do capítulo anterior.

Retomando uma das principais questões da presente discussão, a motivação para a presença do excerto de João Cassiano na obra de Isaac de Nínive seria a semelhança onomástica, pois há menção de um Isaac na obra de Cassiano. Mas por que Isaac, o de Antioquia, está na obra de Cassiano?

Como assinala Silva (2014, p. 107), as *Colações* de Cassiano abarcam diálogos com vários dos chamados *Padres do Deserto*:

As Conferências dos anciãos ou *Conlationes*, segundo a terminologia do dicionário Patrístico ou ainda *Conlationes Patrum* (*Conferências dos Pais*) ou *Collationes* são relatos ascético-místicos, “conversações mais ou menos fictícias” (...), provenientes de entrevistas com alguns célebres Pais do deserto, tanto do Egito como da Palestina, tratando dos mais diversos assuntos sobre espiritualidade, a vida e as virtudes que devem ser praticadas por um monge. (...) Como um verdadeiro itinerário espiritual, as *Conferências dos anciãos* contêm instruções referentes aos primeiros passos da conversão do monge e seguem instruindo até os momentos referentes à vida contemplativa em seus graus mais elevados. Elas enfocam o “homem interior”, *homo interior*,

segundo a expressão do próprio Cassiano, presente no prefácio das primeiras *Conferências*.

Especificamente sobre o aspecto que teria feito Cassiano tratar de Isaac em suas *Colações*, esclarece Silva (2014, p. 120-1):

Vale lembrar que, no final do primeiro bloco de conversações espirituais com os monges de C[í]tia, no caso com o abade Isaac, é feita uma riquíssima exposição sobre a oração e seus estádios até a chegada à oração contemplativa. (...) Dividida em dois blocos, a exposição sobre a oração é um modo pedagógico de ensinar a necessidade da oração contínua e os meios para adquiri-la. (...) Em sua obra, percebemos que João Cassiano não estava simplesmente preocupado em narrar o estilo de vida de alguns ascetas coptas cenobitas ou eremitas, tão pouco desejoso de contar uma memória de viagens, mas em fornecer meios para o crescimento espiritual dos que almejam vida teologal. Suas entrevistas pretendem fundamentar sua doutrina, que ele enriquece com a contribuição de outros mestres e ascetas doutos, sobretudo da escola de Alexandria, como Evágrio Pôntico e Orígenes, cuja teologia e doutrina monástica aparecem nos ensinamentos dos Pais do deserto por ele mencionados.

Considerando o conteúdo da obra de Isaac de Nínive, tão fortemente ancorado na questão da ascese e da explanação de seus estágios (segundo ele, conversão corporal, conversão da alma e conversão espiritual), com especial atenção à questão da oração, não surpreende que os leitores da Idade Média estabelecessem uma identidade entre Isaac de Antioquia, citado por João Cassiano, e Isaac de Nínive.

Um segundo aspecto relativo à incorporação do excerto de Isaac de Antioquia de Cassiano na obra de Isaac de Nínive, além da *semelhança onomástica*, refere-se a um tema tratado por Metzger (1992 [1964]): a *afinidade temática*. A razão de a incorporação em questão ter-se dado no meio da obra deve-se a isso: é justamente em uma seção da obra de Isaac de Nínive em que ele trata da questão das lágrimas que foi inserido o excerto derivado da obra de Cassiano, no qual também se fala de lágrimas.

O excerto em questão foi inserido após um trecho em que Isaac de Nínive fala de diferentes tipos de lágrimas:

Lacrimarum quedam sunt adurentes et quedam impinguentes. Omnes autem lacrimae que ex corde procedunt propter peccata desiccant corpus et ufe[?],¹⁹ et multotiens ipsum cerebrum sentit in ipsarum exitu lesionem; et primo quidem ad hunc ordinem lacrimarum ex necessitate occurrit homo, et per eas aperitur sibi hostium intrandi secundum ordinem meliorem, quod est gaudium in quo recipit misericordiam. Hec namque sunt lacrimae que ab intellectu

¹⁹ Consta *urunt* no ms. 717/272 da Stadtbibl. und Stadtarch. (Trier), a. 1401, f. 243va3.

profluunt, que corpus decorant pariter et impinguat et sine violentia per semet ipsas emanant, et aspectus hominis alteratur, sicut dicitur: “Letificati cordis facies viret”.²⁰

Chama a atenção em relação a esse trecho o fato de, nos testemunhos mais antigos consultados,²¹ aparecer uma subdivisão singular no capítulo em questão: como já foi dito antes, a incorporação se dá em um capítulo dialógico, composto de perguntas e respostas. Mas abre-se no meio desse capítulo uma subdivisão só para tratar das lágrimas, com o título mais corrente de “De Differentia Lacrimarum”, que parece remontar à tradição grega, pois aparece como tal na tradução de Miller (1984, p. 175), mas não à siríaca, já que não aparece como subdivisão na tradução de Wensinck (1969 [1923], p. 165). Na edição de Petschenig (1886, p. 249), os capítulos 29 e 30 apresentam como título, respectivamente, “Responsio de diuersitate conpunctionum quae per lacrimas digeruntur” e “De eo quod elici non debeant lacrimae, quando non spontaneae proferuntur”, mas, na edição de Migne (1874, col. 804-806) os títulos são “Responsio de diuersitate spiritualium lacrymarum” e “Quod elici non debeant lacrymae quando non spontaneae proferuntur”. Percebe-se que o título do capítulo 29 da edição de Migne (1874) tem maior semelhança com o título que aparece na obra de Isaac de Nínive do que com a tradição mais antiga da obra de Cassiano (reconstituída por Petschenig): isso sugere que os copistas medievais terão usado cópias mais recentes e coevas como modelo para extração do trecho de Cassiano.

Em função do peso que a questão das lágrimas tem na doutrina de Isaac de Nínive, não surpreende que os monges leitores da Idade Média se sentissem estimulados a reunir, na medida do possível, as manifestações sobre tema que considerassem serem do referido autor. A questão das lágrimas interpretada em um quadro mais amplo é assim explicada por Cândolo (2002, p. 58-60):

A Vulgata (...) usará o termo *compunctio* (...), de onde origina-se o termo consagrado pela tradição, *compunção*, que será entendido como remorso profundo experimentado no mais íntimo da alma por ter pecado. É esta noção de compunção, associada à prática da ascese, que os Padres do Deserto adotarão e desenvolverão na doutrina do *Penthos*. Logo, *compunção*, *luto* e *lágrimas* vão ser tão frequentemente associados que passam a ser considerados sinônimos. (...) Mas por que chorar? (...) Isaac [de Nínive] mostra-nos a qualidade do luto e das lágrimas que o cristão deve manifestar: é a morte da alma devida aos pecados cometidos que enluta o cristão e fá-lo lamentar-se; trata-se portanto de um luto espiritual. A compunção é a dor experimentada diante da eminência da morte da própria alma; é uma dor de

²⁰ Transcrito do ms. B IX 11da Universitätsbibl. (Basileia), séc. XIV, f. 142vb5. O trecho entre aspas é citação de Provérbios, 15:13.

²¹ Bibl. Pinacoteca Accademia Ambrosiana (Milão), A 49 sup., séc.XIII, f. 29r20; e Bibl. Città di Arezzo (Arezzo), 311, séc. XIII ex.-XIV in., f. 332v3.

arrependimento (pelo já feito) e temor (pelo que poderá suceder). (...) Eis a essência do *Penthos*: **trata-se do luto pela salvação perdida, própria ou de outrem**. Todo homem deverá prantear esse luto, pois todo homem é pecador, depois do pecado original de Adão. A expiação dos pecados torna-se, no mundo cristão, a única via a seguir no caminho para a salvação; na prática, essa expiação dá-se não apenas pela penitência mas também pelo *Penthos*: um sentimento profundo de luto pela alma, expresso com lágrimas.

Especificamente em relação ao Isaac de Antioquia, embora haja menção a lágrimas na sua obra editada por Bickell (1873-1877), tal tema aparece muito acidentalmente, longe da ênfase que Isaac de Nínive lhe dedica. As menções mais relevantes na obra de Isaac de Antioquia parecem ser as seguintes:

Quemadmodum enim oculi, quando lacrimas dolorosas effundunt, chirographum debitorum delent et totum corpus purificant; ita etiam, quando facies procaciter contemplantur, lumen suum amittunt et omnia membra in peccatum inducunt. (BICKELL, 1873, I, p. 255)

Effundamus lacrimas in oratione, ne sanguis noster in regione nostra effundatur! (BICKELL, 1873, I, p. 280-1)

Domine, exaudisti peccatricem lacrimas effundentem; me quoque similiter lacrimantem exaudi! (BICKELL, 1877, II, p. 68)

Lacrimas fundebat in moerore suo, ut per unam potius horam irrideretur, quam per totam aeternitatem ignominiam inveniret. Congregatae sunt passiones ejus dolorosae et convenerunt quasi intercessores, qui in sua perturbatione apud Dominum supplicarent, oculi lacrimis, os fletu altoque planctu, cor denique gemitu mortis. (BICKELL, 1877, II, p. 71)

Lacrimae erant ei pro aqua sancta, oleum suum pro oleo sacramentali, Christus pro sacerdote. (BICKELL, 1877, II, p. 73)

Domine, exaudisti peccatricem lacrimas effundentem; me quoque similiter lacrimantem exaudi! Amici mei, valde mihi profuit meditatio de hac peccatrice. Dolor mihi irruit et me ad fletum compulit. Lacrimae meae fluxerunt, et ex totis viribus meis illi gratias egi, qui mihi occurrere fecit formam verborum suorum et Scripturam suam, veritatem docentem. (BICKELL, 1877, II, p. 73)

Há, de fato, certos temas comuns entre Isaac de Antioquia e Isaac de Nínive, como a questão do jejum (cf. capítulos 13 e 14 da obra daquele e capítulo 35 da obra deste),²²

²² A numeração de capítulos aqui toma como referência a edição de Bickell (1873-1877) para o Isaac de Antioquia e de Wensinck (1969) para o Isaac de Nínive.

da vigília (cf. capítulo 15 daquele e capítulo 17 deste), das tentações do diabo (capítulo 10 daquele e capítulos 36 deste) e da penitência (cf. capítulo 37 daquele e capítulo 43 deste), mas o tema de lágrima é muito mais saliente em Isaac de Nínive do que em Isaac de Antioquia. Tal constatação faz perceber que as falas de Isaac de Antioquia na obra de João Cassiano (partindo do pressuposto de que o Isaac a que ele se refere seja esse mesmo) estejam mais na esfera da recriação do que da citação, confirmando, como assinalou Silva (2014, p. 107), que as *Colações* de Cassiano são “conversações mais ou menos fictícias”.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de transmissão de textos ao longo da Idade Média é sempre complexo, porque está sujeito a intervenções de várias ordens. Especificamente no caso da transmissão da obra de Isaac de Nínive, de alta complexidade em função de sua amplitude, chamam a atenção os diferentes casos de incorporação de textos que não são de sua autoria.

Estudos prévios já haviam assinalado a atuação de fatores como a *afinidade temática* (METZGER, 1992 [1964]) e a *contiguidade material* (MILLER, 1984) na transmissão de textos, mas o exame da tradição latina da obra de Isaac de Nínive revelou ter igualmente atuado a *semelhança onomástica*. Embora se deva admitir que, no caso examinado, em que da obra de João Cassiano foi incorporado texto referente a Isaac de Antioquia na obra de Isaac de Nínive, a afinidade temática (a questão das lágrimas) também deva ter sido relevante, não seria excessivo dizer que terá tido mais peso a questão do nome do que a do tema, pois outros Padres do Deserto trataram da questão das lágrimas, mas seus textos não foram incorporados na tradição de Isaac de Nínive.

Deve-se chamar a atenção para o fato de que a obra de Isaac de Nínive exerceu uma atração textual notável, de forma que trouxe para junto de si, de forma incorporada ou não, diferentes textos. Por um lado, a obra genuína de Isaac de Nínive já se caracterizava por um expressivo número de citações bíblicas e patrísticas, o que significa dizer que já possuía uma força originária de atração. Por outro lado, foram sendo agregados novos textos não genuínos. Primeiramente, há o caso dos capítulos de João de Dalyata e da carta de Filóxeno, que foram integrados à tradição como se fossem de Isaac de Nínive, sob a explicação de Miller (1984) de *contiguidade material*. A reorganização dos capítulos feita pelos responsáveis pela tradução grega fez com que saíssem do final da obra e se fixassem em seu interior. Em segundo lugar, há o caso do apêndice, composto de 14 proposições de origem diversa, mas sempre versando sobre a questão da conduta esperada para o monge (um caso de *afinidade temática*). A princípio esse apêndice encontrava-se fora dos limites da obra de Isaac, mas contíguo a ela; em seguida, novamente em função da *contiguidade material*, foi incorporado como se fosse de Isaac. Em terceiro lugar, houve o caso do capítulo da obra de João Cassiano, cuja motivação para incorporação terão sido a *semelhança onomástica* e a *afinidade temática*, diferenciando-se dos dois casos de incorporação citados por ter ocorrido diretamente no interior do texto de Isaac de Nínive. Além desses três casos de incorporação, pode-se mencionar ainda a aposição do capítulo dos *Diálogos* de São Gregório, no qual tratou

de um religioso chamado *Isaac*, capítulo que, nos testemunhos latinos consultados da obra de Isaac de Nínive, não aparece como parte dessa obra.

Se a popularidade de obra de Isaac pode ser associada à crescente valorização do asceticismo ao longo da Idade Média, já a sua força de atração textual pode ser fruto da lacuna de conhecimento sobre o autor. Essa lacuna pode ser explicada de duas formas. Por um lado, a suspeita de filiação de Isaac de Nínive ao nestorianismo e sua visão difisista terá gerado um esforço de apagamento de informação para permitir que sua obra circulasse (basta lembrar dos já citados casos de renomeação de autoridades na obra de Isaac ao longo da tradição). Por outro lado, o fato de haver mais de um Isaac voltado para a vida monástica (Isaac de Antioquia, do séc. V, e Isaac de Nínive, do séc. VII) deve ter propiciado recorrentes casos de informação conflitante, de forma que a resolução teria sido ir apagando toda informação desencontrada. Esses dois processos terão levado a um tal grau de desconhecimento sobre o autor, que posteriormente terá surgido, como reação, um grande empenho em reconstruir sua história e sua tradição textual. A força de atração textual da obra de Isaac de Nínive dever-se-ia a esse movimento de reconstrução.

REFERÊNCIAS

- ALAND, K.; ALAND, B. *The text of the new testament: an introduction to critical editions and to the theory and practice of modern textual criticism*. 2. ed., rev. and enlarg. Grand Rapids: Williams B. Eerdmans, 1995.
- ALLCHIN, A. M. (Ed.) *Selections. English. 1990. Daily readings with St Isaac of Syria*. Translated by Sebastian Brock. Springfield, Ill.: Templegate, 1990.
- BANDINI, A. M. *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*. Florentiae: [s. n.], 1774-1777, v. I-IV.
- BEDJAN, P. (Ed.) *Mar Isaacus Ninivita: de perfectione religiosa*. Paris/Leipzig: Otto Harrassowitz, 1909.
- BICKELL, G. S. *Isaaci Antiocheni, doctoris syriorum, opera omnia*. Gissae [Hessen]: J. Rickeri, 1873-1877. 2 v.
- BROCK, S. From Qatar to Tokyo, by way of Mar Saba: the translations of Isaac of Beth Qatraye (Isaac the Syrian). *Aram*, n. 11-12, p. 475-84, 1999-2000.
- CAMBRAIA, C. N. *Livro de Isaac: edição e glossário* (cód. alc. 461). 753 f. 2000. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- CAMBRAIA, C. N. Contributo ao estudo da tradição latina do «Livro de Isaac»: o cód. ALC 387 da Biblioteca Nacional de Lisboa. *Scripta Philologica*, Feira de Santana, v. 1, p. 1-10, 2005.
- CAMBRAIA, C. N. Livro de Isaac (cód. 50-2-15 da BN): caminhos percorridos. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 133-134, p. 15-35, 2015.

CAMBRAIA, C. N.; AVELLAR, J. B. de C. Um ensaio de estemática: tradição ibero-românica da obra de Isaac de Nínive. *Revista da ABRALIN*, Curitiba, v. 16, p. 15-36, 2017.

CÂNDOLO, T. *Desejo de Deus: as lágrimas e a representação do ideal monástico primitivo em hagiografias medievais portuguesas*. 432 f. 2002. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2002.

CHIALÀ, S. *Dall'ascesi eremitica alla misericordia infinita: ricerche su Isaaco di Ninive e la sua fortuna*. Firenze: Leo S. Olschki, 2002.

FRÄNKEL, H. *Testo critico e critica del testo*. 2. ed. ampl. Firenze: Le Monnier, 1983.

METZGER, B. M. *The text of the new testament: its transmission, corruption, and restoration*. 3. ed. enlarg. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

PETSCHENIG, M. (Ed.). *Iohannis Cassiani Conlationes XXIII*. Vindobonae [Wien]: C. Geroldi, 1886. (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, XIII)

REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. *Copistas y filólogos*. 2. ed. Madrid: Gredos, 1995.

SILVA, V. B. da. *A ascese nas conferências de João Cassiano: fundamento para um discipulado florescente*. 178 f. 2014. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, 2014.

WENSINCK, A. J. (Tr.). *Mystic treatises by Isaac of Nineveh*. Wiesbaden: Martin Sändig oHG., 1969.

WEST, M. L. *Crítica textual e técnica editorial aplicável a textos gregos e latinos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

JACOB BURCKHARDT AND HIS ATHENS OR HOW TO SHAPE AN AUTHORITARIAN DEMOCRATIC STATE¹

Guilherme Moerbeck*

Recebido em: 11/08/2018

Aprovado em: 18/11/2018

* Professor Adjunto,
Departamento de
Arquitetura e
Urbanismo, ESDI/
UERJ; professor
colaborador no PROF
HISTÓRIA/UERJ,
e PPGH/UERJ.
Pós-Doutorando
junto ao LABECA
- Laboratório de
Estudos Sobre a
Cidade Antiga, MAE-
USP.

gmoerbeck@yahoo.
com.br



ABSTRACT: This article was organized in three parts. In the first one, a concise introduction to the *History of Greek Culture* and its historical environment is presented. The focus of the second part lies on Burckhardt's ideas on the emergence of the *polis* in Ancient Greece, and how the main thoughts of the Swiss historian tend to materialize in the Ancient past some theoretical conceptions of the nineteenth century. The Athens of Burckhardt is analyzed in the final part of this paper; the core of the author's approach, and the way he built the idea of the "state as evil" to the democratic Athens of the fifth and the sixth centuries BC are explained. At last, the very meaning of Burckhardt's Athens – a city-state degenerated by the government of its demoralized mob rule –, is discussed.

KEYWORDS: Jacob Burckhardt; *polis*; historiography; *History of Greek Culture*; ancient democracy.

JACOB BURCKHARDT E SUA ATENAS OU COMO FORJAR UM ESTADO DEMOCRÁTICO AUTORITÁRIO

RESUMO: Este artigo foi organizado em três partes. Na primeira, é desenvolvida uma síntese da obra *A História da Cultura Grega* e do seu contexto histórico de produção. O foco da segunda parte está relacionado às ideias de Burckhardt que concernem à emergência da *pólis* na Grécia antiga, bem como às principais concepções do historiador suíço que tendem a transpor para a Antiguidade algumas reflexões teóricas inerentes ao decurso do século XIX. A Atenas de Burckhardt é caracterizada na parte final deste artigo, que pretende explicar como ele construiu e sobrepôs a ideia do "estado como mau" para a Atenas democrática dos séculos

¹ Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



V e IV a.C. Dessa forma, intenta-se pôr em debate a Atenas de Burckhardt, uma cidade-estado degenerada por um governo popular corrompido.

PALAVRAS-CHAVE: Jacob Burckhardt; *Pólis*; Historiografia; *História da Cultura Grega*; democracia antiga.

INTRODUCTION: THE LANDMARKS OF THE *GRIECHISCHE KULTURGESCHICHTE*

At the beginning of the study of the *History of Greek Culture*, we must be aware of some characteristics of this oeuvre. Firstly, we should be alert that it was hardly ever thought of as a book or as a set of articles to be transformed into a consistent and logical intellectual work. It does not mean that the *History of Greek Culture* is a nonsense piece of an erudite German mind of the nineteenth century. The very birth of this book was in the years around 1864, when Burckhardt began to compose some lectures, not directed towards classicists only, but opened to a broader public (Burckhardt, 1999, p. 6-7). However, the formal decision to prepare the lectures came only between 1869 and 1870, beginning, in fact, in 1872.

At some point, Burckhardt considered publishing the lectures. Indeed, he had made changes in the form and revisions in the parts which were, in the posthumous publication, the first two volumes. The other parts remained just as lecture notes (Murray, 1999, p. XXXIII). In any case, over the years, Burckhardt completely relinquished the idea of publishing his classes on Greek culture. In fact, he was not in the state of mind to raise academic questions with whom, ironically, he called the *virī eruditissimi*, that is, the members of what roughly can be named the mainstream of the European Academy and, especially, of German language of his time (Murray, 1999, p. XXXIII-IV). Christ reminds us that it was Burckhardt's nephew, Jacob Oeri, who posthumously published his uncle's lectures in the form of a book, separated in four volumes (Christ, 2000, p. 106; Sieber, 1997, p. 93-4; Gilbert, 1986; Rodrigues, 2013). Burckhardt's fears are justified given that the German Historical School's reception of his book was icy and full of voracious criticism. Seemingly, Burckhardt had entirely left aside the academic production and even the relevant discoveries of papyri of the time; whereas, not surprisingly, the book found great success outside the more closed circles of the German academy. He had been accused by several authors, such as U. Wilamowitz and E. Meyer, of failing to critique sources. Arnaldo Momigliano emphasizes that, indeed, Burckhardt did not seem strictly up-to-date on the evolution of classical studies since the time of his youth (Momigliano, 2012, p. 297-8; Moerbeck, 2018).

But what was the very reason for writing those lectures? Escapism of the fast-social transformations, the idealism of the Greek life and culture, fears about contemporary European life, or just an attempt to offer a sort of different and better Greek history course, methodologically speaking, from his times as a student? There was a little bit of each reason in Burckhardt's mind. Note that the volume organizations themselves correspond to Burckhardt's methodology. A clear example of this is that the nine sections which divide the

first three volumes correspond, respectively, to the discussions surrounding the State, religion, and culture (Murray, 1999, p. XXXV). For our study, the most important pieces are in the first volume, where Burckhardt discusses the nature of the *polis* and Athenian democracy.

In the introduction of the first volume, Burckhardt mentions August Boeckh's lectures, pointing out that those called "Greek Antiquities" are of great relevance to the full understanding of the Greek way of life, but for his purposes it was necessary that we "select only what most strikingly illustrates the Greek views of life" (Burckhardt, 1999, p. 4). The central aim of the historian was to leave aside the narrative of the events, especially the political ones, as a form of validating the historical speech. Besides, he intended to create a study that was not of a narrative and chronological genre, but rather, an approach to the peculiarities and the *ethos* of the Greek spirit, so: "It is the history of Greek mind or spirit that must be the aim of the whole study. The details and even what are called events can appear only as supporting testimony to the general, not for their own sake [...]" (Burckhardt, 1999, p. 4).

Momigliano asserts that, according to the Swiss author, the chronological order obscures the essential importance of the individual. Thus, a document, considering Burckhardt's studies, was a way of thinking, far removed from the problems connected with the objective truths that someone could naively try to emerge from the ordering of facts. He considered that it was indeed possible to penetrate the spirit of a people and the structure of their political organization. Although the organization of the lectures corresponds to his methodological approach, it should be stressed that there was a significant part of the second volume that was organized in chronological order. Finally, it might be relevant to say that Burckhardt's intention was a sort of compromise between the two forms of compositions (Momigliano, 2012, p. 296-7).

Burckhardt thought that, by using a methodology and theory to think in another way, the sources would respond in an entirely different fashion from that of the antiquity researchers. The truth of events narrated by sources is a problem that a factual history is concerned with, which would not be the case for the cultural historian. If there were lies in some Greek sources, this was also of interest in Cultural History because it reveals how those people express themselves. The process of research of Cultural History ends up evaluating what is more constant and not the temporary actions. Attitudes and desires communicate more about a society than any other action that someone might have performed. The inner structure of what might be called the "eternal Greek" was what Burckhardt has sought as a form of knowledge. Individuals do not disappear in his writings, but they are an illustration and witness of the things of the spirit.

To sum up, what is recurrent is more relevant than what is unique (Burckhardt, 1999, p. 6-7). Concerning that, we should inquire, how could this "eternal Greek" be understood? One of the Burckhardt's answers guide us to the problem of the relation between the individuals and the State, and it is what will be under discussion from now on.

THE ANCIENT GREEK *POLIS*: BETWEEN THE MODERN AND THE ANCIENT WORLDS

Inspired by Aristotle's *Politics*, Fabio Augusto Morales once questioned himself about a possible definition of the *polis*. On the one hand, it is valuable to raise a question about how the Greeks imagined and defined their meaning or their *poleis*, in an anthropological approach – Mogens Hansen has exhaustively developed this kind of research (Hansen; Nielsen, 2005). On the other, and this is the core of our work, we may raise a question about how historians have imagined and defined the Greek experience of the *polis*. In that way, Morales asked: what gives unity to Greek history? Thus, he creates a sort of taxonomy to explain the different approaches and understandings of the *poleis* and the city-states. Such as the religious city, analyzed by authors like Fustel de Coulanges and François de Polignac; the state-consumer city covered by Max Weber and Moses Finley; the modern city encompassed by E. Meyer and M. Rostovtzeff. The city of classes encompassed by S. Utchenko, G. de Ste. Croix and Ellen Meikisins-Wood; the institutional city imagined by G. Glotz and M. Hansen and the philosophical-existential city handled by Jean-Pierre Vernant and C. Meier.²

All that effort is meaningful because it creates a grid which summarizes the contribution of almost countless academic works and theses on this matter. However, we should mention that Morales did not include Burckhardt in his account. The fact is, to classify the Swiss historian in just one of those categories would have been a challenge. Every taxonomy simplifies the reality, thus, apparently, it does not comprehend all the possibilities. So, it is better to imagine these ranks as Weberian ideal-types – in that way, we may not necessarily remain tied to a simple definition, but navigate among them (Morales, 2014, p. 47-82).

M.B. Sakellariou once asserted that the *polis* was understood as the exclusive type of Greek state by Burckhardt. In this author's opinion, the *polis* differed both from the Phoenician city-states and the modern European city-republics. The critical element in this interpretation is the idea that in the *polis* there was the predominance of the whole over the individual. Contrastingly, European cities had belonged to already existent states in Europe and had the power of the Catholic Church over them (Sakellariou, 1989). Following the same path, Norberto Guarinello argues that Burckhardt was responding to Herder's 1776 text about the definition of a Greek form of state which corresponded to the unity of its culture. The concept of *polis* emerges, then, to fulfill this function of uniting Greek culture through an essential structure of all Greek *poleis*. The *polis* is both a state and a community. These independent states were the cause which prevented a more significant association - a nation, for instance. It is the *polis* that shapes the Greek spirit and culture because it forms the character of men in the political contest between equals (Guarinello, 2009, p. 109-19).

Burckhardt's preamble is about the origin of the *polis*, as he argues, the social foundations of Greek life are family, honor and property rights. He believes that there must

² A fascinating account about the modern historiographical approaches of the ancient Greek city is into *Unthinking the Ancient Greek Polis* (Vlassopoulos, 1997, p. 13-45; p. 121-41). Unfortunately for our purpose, there are just a few pages concerning Burckhardt's oeuvre.

have been a kind of “primitive religion” that had performed a central role in the worship of ancestors, the house and its place. From these cults appeared the cohesion of the family and the idea of monogamy. The worship of dwellings and burial sites would have established the right of property. The plots of land contained the graves of the dead, so how could they be alienated without shame? Thus, the cult of the dead was directly linked to the law of succession. It is almost unnecessary to mention that Burckhardt indeed borrowed these ideas from Fustel de Coulanges in his *La Cité Antique* (Fustel, 2009, p. 69-77).

According to Burckhardt, the *genos* no longer existed at the time when the earliest forms of the *polis* appeared. It was therefore known as an ancient tradition, like the custom connecting families to their land. These strong connections remained in the earlier past, and the *genoi* took on another form in Archaic and Classical periods, with resulting changes to familial relations. What Burckhardt wanted to say is that the ancient traditions, an amalgam of the heroic Greek times expressed in mythology and literature, united communities through land ownership. Local religion and ancestry became progressively weak, as the *polis* strengthened (Burckhardt, 1999, p. 37-8; p. 42). To Burckhardt, the *polis* was:

[...] the definitive Greek form of State; it was a small independent state controlling a certain area of land in which scarcely another fortified position and certainly no secondary independent citizenship were tolerated. This state was never thought of as having come into being gradually, but always suddenly, as a result of a momentary and deliberate decision (Burckhardt, 1999, p. 43).

We must underline two facts here. The first is the characteristic Greek form of organizing their *koinonia*, as stated by Sakellariou and Guarinello above. This state used to have a fortress. Burckhardt is probably also thinking about great walls which usually surrounded the cities. The second fact, and more relevant, is the idea of the *polis* as a self-governing being. This view is a very well-known and much-debated statement taken from Aristotle’s *Politics*.³ However, the core of Burckhardt’s argument was born in the idea of intolerance among the *poleis*. This has begun with the impulse for this materialization, the *synoecism* – a process in which small communities united around a core/city as a fortress.

³ It is impressive how Aristotle *Politics*, especially the third book, became the primary source to conceive the ancient Greek *polis* in the authors of the nineteenth century and into the beginning of the next one. It is not difficult to perceive this feature in Fustel de Coulanges, *La Cité Antique*, as well as Max Weber’s *Economy and society*, mainly in the part *Die nichtlegitime Herrschaft: Typologie der städte*, written between 1911-13, published in 1920 in a volume of the *Archiv für Sozialpolitik*, and finally published into the book organized by his widow, Marianne Weber (Weber, 1974, 1212ff.; Nippel, 1991, p. 19-30). Even in Marx’s *Grundrisse*, into the *Formen*, we can see the relevance of Aristotle ideas. It is worthy to say that these authors became of the utmost importance to historiography until the last quarter of the twentieth century, when a new approach, less concerned with the *polis* itself, and more with Mediterranean connections arise.

[...] the chief consideration was to establish a strong political entity and to be prepared to resist neighboring *poleis* in which the same process was at work. If the aim had been merely trade, material prosperity and so forth, the result would have been just a town or a city, but the *polis* was more than that (Burckhardt, 1999, p. 44).

To the author there was another *raison d'être*, just an economic explanation would not be robust enough to convince him. There was something beyond, something which could better explain this “Hobbesian war of all *poleis* against all *poleis*.” So, there was an external component in Burckhardt’s interpretation of the formation of the *poleis*. Migrations have caused a set of battles that resulted in several populations seeking different forms of protection. The emergence of the *polis* marked a new moment in Greek History in which these towns confronted each other for the sake of their existence and political power. Burckhardt considered that both fear and political protection provided by the *polis* had driven the Greeks towards the purpose of creating *poleis* but, as we shall see, they do not fully explain Burckhardt’s concerns.

We must be aware that, for Burckhardt, the problem of the advent of the *poleis* was deeply rooted in violence. What Burckhardt began to stitch together is that the development of Greek culture was directly linked to the development of the *poleis*, so, it ends up being subordinated to the development of politics and a State. A question that we should raise here is: was the formation of the State troublesome in Antiquity, as well as the modern one? There is a strong temptation to easily link this fact with the German unification process, as far as Basel’s bumpy ride during the creation of a united Switzerland. However, let us put these conclusions aside for a while, and let Burckhardt’s thoughts guide us. The interpretation of the author leads us to believe that the process of *synoecism* had an enormous human cost - which involved struggles and resettlements, which took the Greeks away from the lands they cultivated and from the graves of their dead. The formation of the *polis* was ultimately, and somehow paradoxically, the way found by the Greeks to fight against the violence created by their form of territorial and institutional organization (Burckhardt, 1999, p. 45-6).

For Lionel Gossman, Burckhardt was aware of the differences of the Swiss of his time and the *poleis* of Ancient Greece. While the small republics that emerged at the end of the middle ages dealt with the breaking up of something more significant, the *poleis* are the culmination of a process of absorption and integration, where the resistance of smaller units continued to exist (Gossman, 2003, p. 54). We should remember that for Burckhardt the emergence of the state is violent and has a very high human cost. The rise of the state is always linked to power and domination of the weaker, subservient and conquered. We may understand that the violence spread through the *synoecism* phenomenon developed a sort of chain reaction in the emergence of the *poleis*. So, the State became a form of protection against violence, but which internally caused almost unbearable violence, while it destroyed ancient structures of social relations and traditions. A precise comprehension of this process is just possible by debating the relationship between the individual and the community.

In his analysis, Burckhardt makes a comparison considering the State and the individual between ancient and modern times. In the latter, persons create the State because of their needs. The main one is security, insomuch that they can fully develop all their potential. The offer of individual sacrifices in return for the state is coldly calculated. “The Greek *polis*, by contrast, starts from the whole, which is conceived as chronologically prior to the part. It is not only the general taking precedence over the particular but also the eternal over the momentary and the transient.” (Burckhardt, 1999, p. 55). Thus, the citizen must give himself to the whole not only in the battlefield, sacrificing his life, but also in other spheres to have the security of existence among his peers, which is restricted to their *polis*. It means that “even the most meritorious citizen has always owed more to his native city than the city did to him” (Burckhardt, 1999, p. 56).

Even if Burckhardt’s conclusion about the tense relations between the individual and State in Ancient Greece differs from the same modern phenomenon, the fact is that the author used the equal measure for both ages. The point is that Burckhardt weighed up modern and ancient men on the same scale, not in his conclusion, but at the begging of his hermeneutic process. In this way, comparing the ancient and the modern citizen around the level of liberty that they supposedly have, presupposes an evaluation that the degree of freedom can be placed on the same spectrum in these different ages. Departing from Burckhardt’s assumptions, it will be impossible to see the relation between the individual and the State without incurring in an anachronical and biased assessment, i.e., that the Greeks were devastated by their state. Why, so, endure and not revolt against this overbearing state? Perhaps, the Athens example would figure out this point.

ATHENS: OR HOW TO SHAPE AN AUTHORITARIAN DEMOCRATIC STATE

Burckhardt, in general, defines the *polis* as the only way for citizens to accomplish all their virtues. Thus, Greeks could only reach their full spirit through the participation in the State. Besides, the *polis* was a tremendous educative force. The very point is that the *polis* could provide to its home fellows a vast range of rituals - especially religious ones -, works of art, public speeches, poetry (including the theatre) and family education could reinforce the cultural values and tie human beings to their homeland, their *polis*. Despite the idea that the Greek State completely subordinated the individual to the community, it had as well, controversially, a strong tendency to encourage individuality, since “[...] freedom and subordination should have been fused in harmonious unity.” (Burckhardt, 1999, p. 55-6; p. 60). Therefore, these individual forces should at least be involved in the community interest. In this way:

Internally, the *polis* was implacable towards any individual who ceased to be totally absorbed in it. [...] The *polis* was completely inescapable, for any desire to escape entailed a loss of all personal security. The absence of individual freedom went hand in hand with the omnipotence of the State in every context. Religion, the sacral

calendar, the myths – all these were nationalized, so that the State was at the same time a church, empowered to try charges of impiety, and against this dual power the individual was totally helpless. [...] In short, there could be no guarantees of life or property which could run counter to the *polis* and its interests. [...] Thus, the *polis* got the maximum price for the small amount of security it afforded (Burckhardt, 1999, p. 57-8).

Even if everybody was not centered on individual life, but in how men performed through and for the *polis*, considering the *polis* as a church, a very pure form of faith, a religion itself, could we even name it as a totalitarian state? According to Christoph Marx:

Burckhardt's characteristics of the *polis* were once compared by Benedetto Croce to a breeding house, and indeed the *polis* in Burckhardt appears as a totalitarian State which leaves no individual freedom to the individual - or to use a modern formulation - in which all private is public. It is incalculable that Burckhardt's ontological interpretation of the *polis* was strongly inspired by the ideal image of the *polis*, which Aristotle drew in his politics. After that, the *polis* first appoints man as a free man in the true sense of the word, according to the multidiscipline Aristotelian *dictum*, that man is a natural political animal (*ζῷον πολιτικόν*). To this Greek idea that 'freedom and subordination harmoniously merge into one', will be entered in the next section. [...] For Burckhardt, the Greek *polis* represents the basic type of each State. For Burckhardt, it is always compulsive and violent towards the individual. In view of his above-mentioned maxim that every power in itself is evil, then the basic *polis* is only the most extreme expression of the principle of potential violence of any State (Marx, 1998, p. 19-20).

Answering the question above, we might not take on this risk. Even if there are some cases of historians assuming a totalitarian dictatorship in Antiquity, like Franz Neumann (1957), the very fact is that the totalitarian state is a contemporary phenomenon and political concept which we could hardly use to make an insightful reading of ancient societies. It means that, as Hannah Arendt (1951) points out, totalitarian states could destroy the web of private relations of humans, depriving them of their selves. Besides, in order to imagine a totalitarian regime, Athens would have needed terror, fostered by the State, and both the practice and the idea of the existence of a unique party and a chief in command of the government. In short, one *sine qua non* condition of a totalitarian regime is powerful and all-encompassing ideological propaganda. Though we might, at the furthest limits, compare the Athenian State with a totalitarian regime, we could have serious difficulties proving that.⁴ For example: could

⁴ This does not mean that we do not have to take seriously into account the pressures of the Athenian State over the individuals, mainly after the oligarchic government at the end of the fifth century BC (Shear, 2011, p. 135-65).

we seriously think of Euripides as a sort of propagandist of a democratic state, or even more abstractly, that the government of the masses was an embodiment of an autocratic leader? If it is not the case, then how can we understand the Athens of Burckhardt?

Considering Plutarch in his account Burckhardt mentions that:

At the borders of two epochs was the Athens of Solon, who was able to assure all the people (from 594 BC on) the right to elect his Council.⁵ To those who owned land, usually, the aristocracy was reserved the exclusivity in being elected; [...] in it (Athens), in the ecclesia, where most important resolutions for the city were decided (Burckhardt, 1964, p. 278).

Burckhardt was not sure if Cleisthenes and his followers were active creators of democracy or mere artificers of the Athenian spirit of that time. This doubt is probably related to the author's willingness to mitigate the effects of individual policy actions. Burckhardt emphasizes that the ambitious and unscrupulous men who exploited the State were one of the most perverse elements that distinguished ancient democracy, such as Themistocles, surprisingly rich in the days when he was in power (Burckhardt, 1964, p. 280-1). Thus, dialoguing with Fustel de Coulanges, the Swiss historian states that the crucial problem was that:

The poor man, to guard against wicked decisions, had to be able to be judge and magistrate. And considering the enormous power of the *polis* over existence, the most insignificant had to claim their participation in it. Thus, all the power that was formerly owned by kings, aristocrats, tyrants, now passes into the hands of the people [and the people] are the most suspiciously anxious to react and command, and it is important to point out, at that moment, that those measures were used to defend [the poor] from the influx of individuals of indicated intelligence, the procedure of election of a military leader or ostracism. (Burckhardt 1964, p. 282-3)

For Burckhardt, the ostracism is a clear mob demonstration of a mechanism to exclude those who seem dangerous to democracy. However, rather than operating on fear, it was based more on envy. Ostracism was an institution created from the mistrust of people (Burckhardt, 1964, p. 286). One should be aware that ostracism, a mechanism which ousts a supposed menace to democracy for ten years, was used for "cutting off the heads"

⁵ Burckhardt does not detail which Council he means – *Boule* or the *Areopagus*. At any rate, he is probably speaking of the *Boule*, because the context of this part of the chapter is discussing the way to Cleisthenes's democratic reforms. The Solonian timocratical reforms divided the citizens into different classes according to how many *medimnos* (measures) of wheat or their equivalents they achieved per year. The higher class, the *pentacosiomedmini*, was able to reach the highest offices. For a didactical approach of the Solon reforms, cf. (Bradley, 1991, p. 84-91).

of some of the mainstream actors of the Athenian political arena. However, one ought to distrust the way in which Burckhardt understands ostracism, i.e., as a mechanism shot against the traditional elite of Athens. Ostracism was so feared that soon after the start of its operation, it was considered a hazardous mechanism. The power of ostracism helps us to explain why it was necessary to have a great quorum to put it to a vote (Moerbeck, 2017; Dabdab-Trabulsi, 2004).

The critique of Athenian democratic institutions is only the beginning. Burckhardt sees *theorikon*, i.e., “payment of theater tickets,” banquets and public sacrifices as one of the most harmful notions of democracy. According to the author’s reading, even wars were lost because of this thrifless expense. The overlapping of functions in the case of the Athenian state is, in Burckhardt’s arguments, a real problem, possibly causing a significant disorder. He also states that the citizen’s employees were seasonal (due to elections and ballots); therefore, there were no possible gains in strength and organization from permanence in charge. For example, the *grammateus*, a secretary, usually a slave, was effectively accountable for administration. Finally, Burckhardt shows himself uneasy with a relevant position of a slave in the administrative affairs of the Athenian democratic system (Burckhardt, 1964, p. 252; p. 291-6).

Quoting several authors, such as Andocides, Demosthenes, and Aristophanes, he attempts to show that the populace had very little respect for Athenian laws. Besides, Burckhardt mentioned the case of a certain Nicomachus, who was responsible for the republication of Athenian laws and created a vast scam, ‘having forgotten true laws’ in favor of self-created ones. According to Burckhardt, the *demos*, until the end of the Peloponnesian War, was ambitious and disinterested towards the state. Although there were men like Cimon and Cleinias (father of Alcibiades) who were very generous towards their city, in times of crisis the exploitation of the owners increased sharply, and this was only possible because they could not leave the *polis* since they could suffer more perils abroad. He further points out that: “It was not advisable to try to avoid the obligation, and during the Peloponnesian War the rich trembled with fear, thinking of the hatred which would arise against them if there were resistance to exploitation” (Burckhardt, 1964, p. 296-9).

Burckhardt is undoubtedly right about the fact that during and in the aftermath of the Peloponnesian War there was an increase in pressure on the wealthier, and that the liturgies became harsher for citizens. However, as Wilson (2000), Moerbeck (2017) and Shear (2011) show us in different oeuvres and spectrums, this process was linked to *coup d'états* attempts, organized by oligarchs, and connected with a long process of *philotimia* (search for power) by the elite, which is discussed in the tragic genre, especially in Euripides’ works. The truth is that the reading of Burckhardt seems to be a sort of ‘witch hunt’ against democracy, and we should mention that the Swiss author seemingly even tries to justify the actions of the thirty tyrants at the very end of the war.

That way, Burckhardt began to create an understanding about the problematic and tense relations between the people and the elite, namely: how the richer and most intelligent Athenians suffered more and more with the greed and envy of the people. Citing Plutarch’s *Life of Nicias*, he also mentions that Nicias did not obtain support against the expedition

to Sicily because the wealthy owners decided to remain silent - probably terrified by the consequences, even they knew that the financial burden would fall on them. Again, based on the Old Oligarch, he states: "But in all ages and all peoples, there is much bitterness in having to make sacrifices for others to have fun" (Burckhardt, 1964, p. 300).

A central proposition in Burckhardt's discourse was that the strength of the *polis* relied upon their disdain for work, especially that of the *banausos* - artisan workers. The problem appears when this behavior, in the aristocratic mind suitable just to the aristocrats, was also incorporated by the *demos*, being, therefore, corrupted. In this undesirable mix, in Burckhardt's view, anyone could feel tremendously powerful in an assembly or court. After all, if during the Aristocratic government misery could even exist, the difference between conditions was most deeply felt when the equality of rights was established. From then on, the poor man had discovered that the vote could override the right of property.

Furthermore, to Burckhardt, the poor used to sell their votes, even more, when acting as judges, although there was a payment to the meetings of the assembly and courts (*misthos*). There were all kinds of "confiscation" (liturgies) and even exiles overbearing the richer. The desires of the poor overcame "property and [...] its holiness" (Sigurdson, 2004, p. 183; 1990).

Ellen Meikisins-Wood stresses that it was Burckhardt who first developed such an association more elaborately, from an anti-labor stance mixed with the equal rights that would have created the idle mob that threatened property rights. In Burckhardt's opinion, one of the factors for the decline of the *polis* was the lack of discipline for daily work - the courts became an instrument of exploitation of the wealthier classes. The courts were a kind of opium that sharpened the imagination of the people about the real wealth of the Athenian elite. Thus, in the Swiss historian opinion, it was a mixture of greed and idleness of the masses that functioned as the engine of a democratic system. In fact, for our author, the anti-*banausic* posture was not a consequence of slavery but an inheritance, a cultural legacy of aristocratic times, in which this was part of an *ethos* of the nobles. As we have mentioned above, the crucial problem arises when the poor incorporate this aristocratic *ethos*, this stance of contempt for manual labor.

The last instance that corrupted the city of Athens was not the anti-*banausic* stance, but, in contrast, Burckhardt states that it was the triumph of labor, *banausic*, because they became mighty in the restoration of postwar democracy. The demagogues, who "did not even have a liberal education in music and gymnastics" (Burckhardt apud: Meikisins-Wood, 1988, p. 27), would have handled the people better than the aristocracy could. Quite reasonably, Meikisins-Wood states that the anti-*banausic* stance is an aristocratic posture only, expressed in Xenophon, Plato, Aristotle, and Aristophanes. Could the anti-*banausic* ideas be treated as universally accepted values, as a cultural norm in Athenian society? Otherwise, are they a myth that Burckhardt came to take as a heuristic element? (Meikisins-Wood, 1988, p. 22-8).

Burckhardt asserts that a legal order could not exist against individual desires. In his opinion, the ideological synthesis of democracy was a strongly anti-*banausic ethos* with the combination of equal rights and low work-related esteem. Thus, in some way, the idlers exploited the legal system to threaten the proprietary classes. The institutional political field

had been torn apart by the battles between the rich and the poor (Moerbeck, 2014; Bourdieu, 2009). Thus, material interests “were a concept that had gained relevance in contemporary discussions about the stability of political and social orders in general” (Flaig, 2003, p. 25). The decline of the ancient Greek *polis* was analyzed as a possible lesson to the present days. In any case, Flaig emphasizes that, in his *History of Greek Culture*, Burckhardt insists that despite class struggles, artistic creativity in the Greek world has become almost unchanged in the face of social and political changes (Flaig, 2003, p. 21-2; 2013).

It seems that Burckhardt feels a kind of solidarity with the intellectuals of Athenian society who suffered from the exploitation from the *demos*, as well as showing himself sorrowful about the various cases of trials for crimes of impiety. This argument is based on the discourse of the same Athenian intellectuals-philosophers, such as the Socrates of Xenophon, *Oeconomicus*, 2, or in the *Symposium* of the corresponding author. Burckhardt insists that the torment of good citizens was the imminent risk of being denounced and prosecuted in the *Heliaia*, this was so strong that he compared it to the psychological suffering received by the slaves (Burckhardt, 1964, p. 303; 320-1).

Inspired by Fustel de Coulanges, Burckhardt agrees that:

It is not difficult to find the reason that explains this inclination of the *demos*. The people, diverted from honorable labor and sunk into continual assemblies and tribunals, resembled a rascal, who always thinks of his plate, being dominated by greedy fantasy (Burckhardt, 1964, p. 303).

It is as if the mob, represented by each one of their members, became the tormentors of the rich and their families, while the courts became despicable spectacles. Taking Lysias, XIX: 4-6, and Xenophon, *Memorabilia* IV, 8.5, Burckhardt tries to show that there was a serious problem of unfounded accusations. After the restoration of democracy, he emphasizes that what prevailed in the popular assembly were rhetorical politicians and demagogues, sycophants, flattery, false testimony, and slander. The Athenians were fickle about their political opinion. There is, in Burckhardt’s view, from the end of the Peloponnesian War on, a belief that the Athenians (the *demos*) used public offices as a platform for personal enrichment. “The public gallery was a harvest of gold” (Cf. Aristophanes, *Pluto*, v. 377ff).

Indeed, the Athenian state could not live without similar auxiliaries [sycophants]; the Polis, as the absolute royalty, was deified; it had become a religion, it called for the most extreme measures against any kind of deviation [...] But if anything can show us that in Athens the idea of State had exceeded the bearable limits of normal human nature, it is the public recognition of such a social plague, this legal terrorism which remained the same for four hundred years: from the Peloponnesian War, with the same force as before it and persists in the time of the *diadochi* until the Romans ... only Greek democracy, in its most perfect form, the Athenian, [...] submitted a similar oversight to all citizens of some importance. The mob had no disgust at things that were so nice and natural to them (Burckhardt, 1964, p. 313-4).

This negative view of the sycophants is in several of Demosthenes’ speeches. The function of the sycophant is to investigate whether citizens perform their public duties

properly. Burckhardt makes a comparison of the sycophants with the Spanish Inquisition. In this case, the inquisitors reached the proposed end, since they embodied the sense of the institution, namely: The Catholic Church that persecuted infidels. The sycophant's strategy was merely blackmail and prosecution. Many times, even if there was a fee for leaving the process, the sycophant could get even more by blackmailing the victim, since there wasn't a sincere conviction in the cases. In short, for Burckhardt, the Athenian legal system became the opposite of the almost unchanging disposition of the *nomoi*, whereas the democratic *ethos* had an overwhelming tendency to change caused by the "endless promotions of popular decrees (*psephismata*)." This very period was what Aristotle called the rule of the masses, not the laws (Burckhardt, 1964, p. 59-60).

To Flaig, there is a sort of paradox in Burckhardt thought, namely: the fragility of the State, which could be modified at any moment by the popular will, by the *ecclesia*, versus its totalitarian aspect, the power to always interfere and control (Flaig, 2003, p. 17). The real purpose of the meetings of the masses was not to attend to the highest principles of the State, but to answer the ambitions of the people, and this was done in a mixture of passion and whims, thus resulting in destructive actions (Sigurdson, 2004, p. 183). Insofar as traditions weakened, the public interest has become an illusion, and the public sphere became a space open for the pursuit of personal interests (Flaig, 2003, p. 114).

Burckhardt's Athens is a sort of derivation of Aristotle's *Politics*, what could be called radical democracy, the most vicious type of such regime. In that democracy, all decisions were made by all citizens, leaving nothing to the "true laws." One cannot call *politeia* a government in which the laws can be modified at any moment by the citizens. Democracy has become a corrupt form of government because it was supposedly governed only by one party, acting selfishly, concerning the interests of other parties. Another problem is that it works as a collective and not as citizens who make their decisions individually, that way, the people become a metaphoric monarch governing as a collective tyrant. To their reading, this is not politics, but just despotism (Ober, 1998, p. 333-4).

CONCLUSION

It is very tempting to label Burckhardt as one of the historians who modernized Ancient History (Morley, 2000). Indeed, as we have been seeing, Burckhardt had an approach which imposes alien concepts to the examination of ancient culture. Nevertheless, almost every historian is always working with some degree of anachronism (Loraux, 1992, p. 57-70). Moreover, one should neither deny the real methodological improvements applied by Burckhardt in his making of History, nor forget the massive scale of written sources that were used by the author in his lectures on Ancient Greek History.

The eulogies and critiques of Burckhardt's work gained the same weight in historiography. On the one hand, Murray said that he abandoned an apologetic and laudatory vision of the Greeks to try to do a new reading, deeply based on period sources and with influences of the philosophical and political thought of his own time. It has generated some of the most critical readings that influenced modern historiography, such as the idea

of the primacy of the political power in Greek life, which eventually imposed a form of rationality on Greek society. Burckhardt was able to visualize the fundamental importance of the agonal/competitive aspect in Greek life, as well as to make an essential connection between Greek pessimism and its relation to the intensity of the Greek experience of life (Murray, 1999, p. XXXII-XLI).

On the other hand, Momigliano argues that anyone who intends to develop Burckhardt's ideas should be aware of the two periods in which the *History of Greek Culture* is rooted. Burckhardt is dialoguing with German romanticism and has a sort of a "laziness with regard to chronology." But, at the same time, he has made "[...] an examination of the complex and contradictory roots of Greek culture [which] is an anti-romantic and revolutionary book, comparable with Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie*, but, although sharing many of its prejudices, far more realistic and sincerely humane" (Momigliano, 2012, p. 303). The point that is stressed here is, to what extent should we seriously consider the account of the *History of Greek Culture* today, insofar as it appears to us as a strongly biased speech?

The arguments of Burckhardt about the Greek *polis* are paradoxical. The individual is the author's unit of analysis. Nevertheless, the *polis*, the very communities of the Greeks, were inescapable, omnipotent. So, how could he save himself from the philosophical *cul-de-sac*? For Burckhardt, it was not necessary, because he decided to work with a blind alley. The citizens accomplished their virtues in the *polis*, the very place where the individual lost his freedom but, at the same time, did unique things. Selectively, in the following decades, these unique things will be politically used to form the base, or the glorious past, of the so-called European Culture.

However, these accomplishments were not equal for all its citizens. The fact is that the *polis* came to entropy. Even though Burckhardt has not used the word entropy, the process is explained by the decay of the aristocratic values during the Archaic and especially the Classical Period. The wealthier, progressively exploited by the *demos*, saw their life values taken by an idle and aggressive mob. The mob was incorporating itself into the core of the Athenian democratic institutions while the state became progressively tyrannical towards dissonant voices. From modern Prussia to ancient Athens, the State was evil. It was wicked with the interests of the traditional and educated elite, with the fastening of social change, and with the conservative mind. Athens was an example to illustrate and to be avoided. Despite all the sheen of the Greek spirit, Athens became, paradoxically, an authoritarian democratic State.

REFERENCES

- ARENDDT, Hannah. *As origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BRADLEY, Pamela. *Ancient Greece: Using evidence*. Melbourne-London: Edward Arnold, 1991.

BURCKHARDT, Jacob. *The Greeks and Greek civilization*. Oswyn Murray Editor, translated by Sheila Stern. New York: St. Martin's Griffin, 1999.

BURCKHARDT, Jacob. *Historia de la Cultura Griega*. Trad. Eugenio Imaz. Barcelona: Obras Maestras, 1964. v. I.

CHRIST, Karl. Weg sur "Griechischen Kulturgeschichte". *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 49, H.1, p. 101-25, 1st Qtr., 2000.

DABDAB-TRABULSI, José Antônio. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FLAIG, Egon. Jacob Burckhardt, Greek culture and modernity. In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Supplement, n. 79. Out of Arcadia: Classics and politics in Germany in the age of Burckhardt, Nietzsche and Wilamowitz, 2003, p. 7-39.

FLAIG, Egon. To act with good advice: Greek Tragedy and the democratic political sphere. In: ARNASON, Johann P.; RAAFLAUB, Kurt A.; WAGNER, Peter. (Org.). *The Greek Polis and the invention of democracy: A political-cultural transformation and its interpretations*. Malden: Wiley-Blackwell, 2013, p. 71-98.

FONTANA, Josep. *História: Análise do passado e projeto social*. Bauru: Edusc, 1998.

FUSTEL DE COULANGES, N. D. *La Cité Antique: étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009[1864], facsimile.

GILBERT, Felix. Jacob Burckhardt's student years: The road to Cultural History. In: *Journal of History of Ideas*, v. 47, n. 2 (Apr-Jun.,1986), p. 249-74.

GOSSMAN, Lionel. Per me si va nella città dolente: Burckhardt and the Polis. In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, n. 79, Out of Arcadia: Classics and politics in Germany in the age of Burckhardt, Nietzsche and Wilamowitz, 2003, p. 47-59.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Modelos Teóricos sobre a Cidade do Mediterrâneo Antigo. In: FLORENZANO, Maria Beatriz; HIRATA, Elaine Farias Veloso (Org.). *Estudos sobre a cidade antiga*. São Paulo: Edusp, 2009. p. 109-19.

HINDE, John, R. *Jacob Burckhardt and the crisis of modernity*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2000.

IGGERS, George G. *The German conception of History: The national tradition of historical thought from Herder to the present*. Middletown: Wesleyan University Press, 1983 [1968].

LORAUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 57-70.

MALATIAN, Teresa. Chateaubriand. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *Lições de História*. Porto Alegre: FGV/PUCRS, 2010. p. 113-31.

- MALERBA, Jurandir. Thomas Carlyle. In: _____. (Org.). *Lições de História*. Porto Alegre: FGV; PUCRS, 2010. p. 191-209.
- MARX, Christoph. *Jacob Burckhardt in seiner Zeit: das Bild der polis in seiner "Griechischen Kulturgeschichte"*. Berlin: Grin, 1998.
- MEIKISINS-WOOD, Ellen. *Peasant-citizen and Slave: the foundations of Athenian democracy*. New York: Verso, 1988. p. 22-8.
- MOERBECK, Guilherme. *Entre o ritual e a política: Eurípides e a Guerra do Peloponeso*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.
- MOERBECK, Guilherme. *Guerra, política e tragédia na Atenas Clássica*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- MOERBECK, Guilherme. Burckhardt among Basel, Berlin and Athens: the game of the Mirror. *História Revista*, Goiânia, 2018. [to be published].
- MORLEY, Neville. *Ancient history: key themes and approaches*. New York: Routledge, 2000.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *Essays in ancient and modern historiography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- MORALES, Fábio Augusto. *A democracia ateniense pelo avesso*. São Paulo: Edusp, 2014.
- MURRAY, Oswyn. Introduction. In: BURCKHARDT, Jacob. *The Greeks and Greek civilization*. Translated by Sheila Stern. New York: St. Martin's Griffin, 1999.
- NIPPEL, Wilfried. Introductory remarks: Max Weber's "The City" revisited. In: MOLHO, Anthony; RAAFLAUB, Kurt; EMLEM, Julia (Org.). *City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*. Michigan: The University of Michigan Press, 1991. p. 19-30.
- OBER, Josiah. *Political Dissent in democratic Athens: Intellectual critics of popular rule*. New Jersey: Princeton University Press, 1998. p. 290-5.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Jacob Burckhardt. In: PARADA, Mauricio. (Org.). *Os historiadores clássicos da História*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 95-112.
- SAKELLARIOU, M. B. *The polis-state definition and origins*. Athens: Medethmata, 1989.
- SHEAR, Julia. *Polis and revolution: responding to Oligarchy in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- SIEBER, Marc; MÜLLER, Susanne. Le opere di Jacob Burckhardt: La storia singolare della loro edizione. *Studi Storici*, Anno 38, n. 1. p. 91-105, Jan.-Mar. 1997.
- SIGURDSON, Richard. *Jacob Burckhardt social and political thought*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- SIGURDSON, Richard. Jacob Burckhardt: The cultural historian as political thinker. *The Review of Politics*, v. 52, n. 3, p. 417-40, Summer 1990.

STOPPINO, Mario. Totalitarismo. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Org.). *Dicionário de Política*. 5. ed. Brasília: UnB, 2004.

VLASSOPOULOS, Kostas. *Unthinking the Greek polis: Ancient Greek history beyond eurocentrism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WEBER, Max. *Economy and Society: an outline of interpretive sociology*. Trad. Guenther Roth and Claus Wittich. Berkeley: University of California Press, 1978.

WILSON, Peter. *The Athenian Institution of *khoregia*: The chorus, the city and the stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

RESENHA

**BEARD, Mary. *SPQR: Uma história da Roma Antiga*.
Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Planeta, 2017. 576 p.
ISBN 978-85-422-0940-2**

Azenathe Pereira Braz*

Recebido em: 09/10/2018

Aprovado em: 02/11/2018

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES. azenathebraz@gmail.com



Em seu título, o livro de Mary Beard apresenta a abreviatura de uma famosa expressão que remonta a duas importantes instituições da Roma Antiga: *Senatus Populusque Romanus* (O Senado e o Povo Romano). É uma das siglas mais antigas da história, permanecendo inscrita nos lugares públicos, em latas de lixo e tampas de esgoto da atual cidade de Roma, e que aqui transmite brevemente o tema da obra. Já o subtítulo nos oferece uma noção do que propõe o livro: uma versão sobre como uma pequena aldeia no centro da Itália pôde se tornar uma potência mundial da Antiguidade.

Mary Beard é uma inglesa especialista em estudos clássicos, catedrática da Universidade de Cambridge e professora de literatura antiga na Royal Academy of Arts, editora de clássicos do *The Times Literary Supplement*. Possui várias publicações, mas poucas estão traduzidas para a língua portuguesa: *Pompeia. A vida de uma cidade romana; Antiguidade Clássica; Mulheres e Poder. Um manifesto*. Esses livros, juntamente com *SPQR: Uma história da Roma Antiga*, que esteve cerca de um ano entre os livros mais vendidos dos EUA e Grã Bretanha, figuram na lista de *best-sellers* da autora. Suas obras – um blog, participações ativas no Twitter, frequentes aparições na mídia, apresentação de documentários na BBC – renderam a Beard o *status* de “intelectual, mas acessível”, sendo hoje considerada uma das historiadoras mais famosas do Reino Unido.

Com uma bagagem de décadas de estudos, a autora apresenta o estudo e a produção científica sobre Roma Antiga como algo extremamente desafiador: trata-se de um trabalho contínuo, visto que a historiografia tem apresentado constantes renovações nas pesquisas, abordagens inovadoras, diferentes maneiras de interpretar os dados e novas indagações, o que acaba tornando a busca do conhecimento sobre a história da Roma Antiga o empreendimento de uma vida.



Assim sendo, *SPQR* mostra o resultado de pesquisas realizadas ao longo de quarenta anos que, segundo a autora, são a sua contribuição para um projeto maior, movido por uma convicção pessoal de que o diálogo com a Roma Antiga ainda é importante para compreensão de muitos aspectos da sociedade ocidental.

Em mais de quinhentas páginas, Beard amplia a discussão das concepções criadas no decorrer do tempo a respeito de como Roma se expandiu e estabeleceu suas conquistas. Começando sua análise pelos meados do século I a. C., no conflito entre Catilina e Cícero, a autora traça um paralelo com questões que ainda hoje têm lugar na política, fazendo questionamentos tais como: será legítimo eliminar terroristas à margem dos devidos processos legais? O quanto dos direitos civis deve ser sacrificado em nome da segurança interna? Ao descrever os acontecimentos de 63 d. C. que ficaram conhecidos como uma crise seguida de ameaça de conspiração terrorista no cerne do *establishment* romano, a autora desafia a perspectiva dominante de Cícero a respeito do episódio da insurreição e, com evidências contemporâneas demonstradas por estudos arqueológicos e literários, apresenta a hipótese de Catilina não ser realmente o vilão da história.

A crítica da autora à interpretação dominante encontra-se no eixo argumentativo de toda a obra: é sempre bom estar alerta ao outro lado da história; a conspiração é sempre representada de acordo com o alinhamento ideológico do autor e o clima político da época. Para a autora, o conflito entre Cícero e Catilina ainda age como modelo para nossas discussões e a eloquência de Cícero ainda é moldadora da linguagem política contemporânea, são “ecos desconfortáveis dos nossos próprios tempos” (p. 53).

A obra completa está dividida em dez capítulos. Entre o prólogo e epílogo, o livro aborda o primeiro milênio de Roma – em um retorno às descobertas arqueológicas em confronto com a tradição literária –, e analisa a plausibilidade das hipóteses sob diversos aspectos. Começando pela datação da cidade de Roma; passando pelas ficcionais personagens Rômulo e Remo; a quantidade de reis e a forma como seu poder era concebido (mais como comandantes); a transição do governo; a influência do Senado; o povo e a constituição do Império; chegando ao processo que levou à gradual transformação do imperador em um deus.

Para o período em que a cidade de Roma esteve sob o domínio dos reis, as escavações que levaram à descoberta da palavra *rex* na pedra do Fórum são o ponto de partida da autora, que segue a *História* de Tito Lívio, porém acolhe o ponto de vista de que o período monárquico da história romana se insere na fronteira entre mito e história.

Após um preâmbulo analítico sobre a Roma primordial, o que lemos é um relato sobre o fim da monarquia e o início da República, ao explicar como o termo “rei” se tornou depreciativo e como a liberdade se tornou o símbolo do novo modelo de governo. A autora demonstra a sobrevivência dessa concepção ao desenvolver a ideia de que a República romana foi fundada na *libertas* e sua repercussão foi perceptível em movimentos radicais dos séculos seguintes na Europa e na América do Norte (p. 127).

Nos capítulos seguintes, são desenvolvidas considerações sobre a transição da Monarquia para a República. A autora assinala uma fluidez característica das pesquisas na área e analisa os fatos e interpretações sobre como esse processo se estabeleceu de forma

gradual, confusa e com várias reinvenções. A formação e o fortalecimento das instituições características da *Res Publica* romana evidenciam que quanto mais se remonta ao passado da história de Roma Antiga, mais oscilantes as regras se tornam.

A partir do século I da nossa era, os eruditos romanos começam a estudar seu passado, e é a partir dessas histórias – que sobreviveram em documentos tais como cartas e biografias dos personagens proeminentes da política – que se pode conhecer melhor o período de transição política entre República e Império. A autora tece uma crítica aos estudos revisionistas das biografias dos imperadores, pois tais estudos desviam a atenção de questões principais da estrutura essencial da história romana e seus desdobramentos. Ela argumenta que estudar as qualidades e personalidades individuais de cada imperador pouco esclarece sobre o modelo básico de governo imperial (p. 407).

Após tal ponderação, a autora destaca os problemas do “modelo augustiniano”, que se configura em conflitos definidores do poder imperial, como: a sucessão, o relacionamento com o Senado e o status do imperador, divino ou não. Esses problemas permearam toda a estrutura de poder no período do Império e são cruciais para entender seu funcionamento, mais do que o conhecimento das histórias de crimes, conspirações e ações temperamentais dos imperadores.

Para se produzir conhecimento plausível sobre o poder político romano, é necessário desvendar os caminhos das construções, campanhas militares e generosas benemerências, conjugando as problemáticas suscitadas pelos conflitos sucessórios e pelas lutas de poder entre o Senado e o Imperador com a crescente distanciação da imagem do “primeiro entre os iguais”, bem como com a aproximação do Imperador a uma divindade.

Em meio a tal releitura da história política, a autora é perspicaz em mesclar sua escrita com detalhes e curiosidades interessantes, não só da política, mas também dos costumes, da religião e da cultura da época. Em um mundo em que a guerra era o princípio estruturante da história e a religião subscrevia o poder, a realidade era substancialmente diferente da atual.

SPQR oferece, assim, uma vívida versão da história de Roma. Mas a obra também nos fornece um vislumbre do que é possível saber sobre a vida cotidiana dentro e fora de Roma, nas províncias, sobre como viviam, trabalhavam e se divertiam todos os grupos sociais. Com clareza e precisão, a autora engendra uma história da Roma Antiga que instiga o leitor a imaginar, questionar e interpretar os fatos: como viviam os romanos, como conduziam a política e como lidavam com seus problemas pessoais? Analisando uma variada fonte documental que vai de documentos escritos em pedras e papiros a vestígios arqueológicos de todos os tipos apresentados em mais de cem ilustrações, sua narração eloquente e admiravelmente matizada por um olhar desconfiado sobre os fatos leva a desmistificar os acontecimentos narrados nas maquinações cotidianas das grandes figuras políticas, nas barganhas e negociações, nos problemas financeiros e familiares, nas situações contundentes entre filhos e escravos, o que torna seu trabalho extremamente envolvente.

O desfecho da obra analisa o final do primeiro milênio da Roma Antiga, partindo do momento em que Caracala, em 212 d. C., transforma todo cidadão livre em romano por direito. A autora associa esse fato aos motivos pelos quais Roma cresceu e sustentou

sua posição por tanto tempo, uma vez que essa decisão fez com que a diferença entre conquistador e conquistado passasse a inexistir, e um processo de expansão dos deveres, direitos e privilégios conferidos ao cidadão romanos se iniciasse. Mas o decreto de cidadania foi apenas uma das muitas transformações, rupturas, crises e invasões que mudaram o mundo romano entre os séculos III e V d. C., o que tornou a passagem do mundo Clássico ao Medieval marcado pelo esvaziamento - mas não pelo esquecimento – da profética conquista do mundo pelos romanos anunciada na *Eneida* de Virgílio: o Império mundial de Roma parecia, nesse momento, ter limites.

É descrevendo um contexto de intensas transformações que Mary Beard finaliza sua obra. Infelizmente, declara não tencionar produzir outro volume. Entretanto, *SPQR* oferece uma boa introdução para aqueles que querem estudar o que foi esse fenômeno – o Império Romano –, como se expandiu e permaneceu no poder por tanto tempo, o que pode ser apreendido dessa experiência, o que se pode entender sobre a noção de cidadania romana, suas práticas políticas, sua retórica, suas leis.

Numa tentativa de escrever para todos os públicos, abarcando um longo período da história e abrangendo vários domínios do conhecimento, *SPQR* procura desmistificar a concepção de que havia apenas uma Roma. Ao longo da obra, a autora demonstra que não se podem analisar as especificidades da magnitude da dominação romana com os mesmos pressupostos com que se analisa o Império central concentrado na Península Itálica – como se Roma funcionasse de forma homogênea nas diversas partes do extenso território a que se expandiu.

Apesar de a autora não fazer uso de notas de rodapé, ao final da obra apresenta uma longa lista de sugestões de leituras e desenvolve comentários sobre cada assunto para aqueles que desejarem complementar ou aprofundar os estudos em temas específicos. No corpo da obra, não há referências a outras pesquisas. Mesmo assim, ela é capaz de desenvolver argumentações sobre a maioria das modernas descobertas arqueológicas e as mais recentes revisões historiográficas. Assim sendo, aos que se interessam por conhecer uma história desse Império a fim de entender suas influências sobre a cultura Ocidental, *SPQR: Uma história da Roma Antiga* consiste em um material esclarecedor. De linguagem simples, mas não simplista, proporciona uma leitura extremamente agradável, sem prejuízo de seu mérito acadêmico.