



classica

v. 34 n. 1 2021

revista brasileira de estudos clássicos

classica



v. 34
n. 1
2021

revista brasileira de estudos clássicos

clás
sica



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

DIRETORIA SBEC (2020-2021)

Eleazar Magalhães Teixeira, UFC (Presidente de Honra)
Ana Maria César Pompeu, UFC (Presidente)
Charlene Martins Miotti, UFJF (Vice-Presidente)
Solange Maria Soares de Almeida, UFC (Secretária Geral)
Pauliane Targino da Silva Bruno, UEC (Secretária Adjunta)
Fernanda Cunha Sousa, UFJF (Tesoureira)
Joseane Mara Prezotto, UFC (Tesoureira Adjunta)

EDITORA-CHEFE

Charlene Martins Miotti (UFJF)

EDITORA-ADJUNTA

Luisa Severo Buarque de Holanda (PUC-Rio)

EDITORAS-ASSOCIADAS

Tatiana Oliveira Ribeiro (UFRJ)
Alice Bitencourt Haddad (UFF)

CONSELHO EDITORIAL

Charlene Martins Miotti, Presidente, UFJF (2020-2021)	José Geraldo Grillo, UNIFESP (2020-2024)
Alice Bitencourt Haddad, UFF (2020-2024)	Luisa Severo Buarque de Holanda, PUC-Rio (2020-2024)
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS (2020-2024)	Márcia Severina Vasques, UFRN (2020-2024)
Christian Werner, USP (2020-2024)	Orlando Luiz de Araújo, UFC (2020-2024)
Fábio Faversoni, UFOP (2020-2024)	Paulo Martins, USP (2020-2024)
Gilberto da Silva Francisco, UNIFESP (2020-2024)	Pedro Ipiranga, UFPR (2020-2024)
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP (2020-2024)	Tatiana Oliveira Ribeiro, UFRJ (2020-2024)
Jacyntho Lins Brandão, UFMG (2020-2024)	Teodoro Rennó Assunção, UFMG (2020-2024)
José Amarante Santos Sobrinho, UFBA (2020-2024)	

CONSULTORES INTERNACIONAIS

Airton Brazil Pollini (Université de Haute Alsace, Mulhouse, França)
Aloys Winterling (Humboldt-Universität zu Berlin, Alemanha)
Ana María González de Tobia (Universidad Nacional de La Plata, 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, 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)
Ioannis Petropoulos (Democritean University of Thrace, Komotini, Grécia)
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



*v. 34
n. 1
2021*

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.
Portal de Periódicos CAPES, Brasil.
Latindex 2.0, 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.
Oasisbr, IBICT, Brasil.
OAJI, EUA.
MIAR, Espanha.
CLASE, México.

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 ; bienal 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 | ARTICLES

- Pbrourion* and coins in central Sicily (6th-3rd Century BCE)
O phrourion e a moeda na Sicília central (VI-III séc. a.C.)
 Viviana Lo Monaco 11
- Vitrúvio e o templo dórico grego: comparando a fonte textual e a evidência arqueológica
Vitruvius and the Greek Doric temple: comparing the textual source and the archaeological evidence
 Claudio Walter Gomez Duarte 31
- A tragédia da fuga na *Eneida*
The tragedy of the flight in the Aeneid
 Eduardo da Silva de Freitas 51
- Cnêmon, o injustiçado: os efeitos da atuação de δίκη nas *Etiópicas* de Heliodoro
Cnemon the wronged: the effects of δίκη's action in Heliodorus' Aethiopica
 Geruza de Souza Graebin 69
- A recreação, o retorno e o eterno novo: epigramas ausonianos em português
Recreation, return and the new eternal: Ausonian epigrams in Portuguese
 José Amarante 85

ARTIGOS DE REVISÃO | REVIEW ARTICLES

- Tempestatis obsequium in principem*: pouvoir cosmocratique et vertus de l'empereur dans les *Panegyrici Latini* (IIIe-IVe siècles)
Tempestatis obsequium in principem: cosmocratic rulership and emperor's virtues in Panegyrici Latini (3rd-4th centuries)
 Nelu Zugravu 111
- O *Carm.* 1.3 de Horácio, duas traduções de Elpino Duriense e duas imitações quinhentistas
Horace's Odes 1.3, Elpino Duriense's two translations, and two Portuguese imitations of the sixteenth century
 Alexandre Pinheiro Hasegawa 143

DOSSIÊ | DOSSIER

Estudos sobre a Música da Antiguidade no Cone Sul

Apresentação Fábio Vergara Cerqueira	163
A arte das Musas! Uma introdução às relações entre música e mito na Grécia Antiga <i>The art of the Muses! An introduction to the relationship between music and myth in Ancient Greece</i> Lidiane Carderaro	173
“No clangor das conchas”: o som da guerra em <i>Mahabharata</i> “ <i>On the clangor of conch shells</i> ”: the sound of war in <i>Mahabharata</i> João Gomes Braatz Carolina Kesser Barcellos Dias	187
La relevancia filosófica de la educación musical en la <i>Política</i> de Aristóteles <i>The philosophical relevance of musical education in Aristotle’s Politics</i> Viviana Suñol	205
Sobre el significado de μουσική en los <i>Comentarios sobre música</i> de Filodemo <i>On the meaning of μουσική in Philodemus’ Commentaries on music</i> Adrian Castillo	223
Orfeu e noções de música em Proclo <i>Orpheus and notions about music in Proclus</i> Michel Mendes Fábio Vergara Cerqueira	239
O sistema de notação musical na Antiguidade Clássica: uma introdução <i>The system of musical notation in Classical Antiquity: an introduction</i> Roosevelt Rocha	269
Música grega antiga em performance: modalidades e experimentos a partir do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília <i>Ancient Greek music in performance: types and experiments based on the Dramalab at University of Brasilia, Brazil</i> Marcus Mota	278

TRADUÇÕES | TRANSLATIONS

Esaú e Raquel sem a letra ‘e’, por Fulgêncio, o mitógrafo: tradução lipogramática do Livro V da *De aetatibus mundi et hominis*

Esau and Rachel without the letter ‘e’, by Fulgentius, the mythographer: lipogrammatic translation of Book V from De aetatibus mundi et hominis

Cristóvão José dos Santos Júnior 315

RESENHAS CRÍTICAS | BOOK REVIEWS

CENTRO DE ESTUDIOS CLÁSICOS “GIUSEPPINA GRAMMATICO AMARI” (ed.). *El Hombre y la Naturaleza en el Mundo Antiguo*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Clásicos – UMCE, 2019. 156 p. (ITER, 25). ISSN 0718-1329

Paulo Donoso Johnson 327

ARTIGOS

ARTICLES

***PHROURION* AND COINS IN CENTRAL SICILY (6th-3rd CENTURY BCE)¹**

Viviana Lo Monaco*

Recebido em: 29/10/2019

Aprovado em: 12/02/2020

*Pós-doutoranda em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca.

viviana.lomonaco@gmail.com



ABSTRACT: Since its appearance, the minted coin has been an indicator of Greek presence in the Ancient Mediterranean. Despite being a revolutionary notion in the economy of the ancient world, the adoption of the monetary system was not always unanimous, especially among indigenous peoples outside the Hellenic context. This dissension happened because coins, besides the intrinsic value in the metal of which they are made, carry symbolic values intimately linked to the society that produced them. The presence or absence of coins in certain archaeological contexts informs us of their reception among native communities. These objects, accepted by external consumers in adopting them to their everyday life or rituals, were thus also accepted in that they were given new meanings. The case of Sikan *phrouria* in central Sicily is quite interesting. The circulation of Greek coins was scarce in this territory. Its intensity, however, varied over time, and space. These differences allow us to observe the social changes that occurred in Sikan communities between the 6th and 3rd centuries BCE, as well as to understand coins as active agents in cultural transformation. The contextual material analysis carried out in this paper focuses on the different perceptions of Economy among Greeks and Sikans. The latter showed, in turn, a certain resistance to coins, favouring more traditional forms of exchange.

KEYWORDS: Ancient Mediterranean; Greek numismatic; Sikan *Phrouria* towns; economy and identity; agency of coins.

O PHROURION E A MOEDA NA
SICÍLIA CENTRAL (VI-III SÉC. A.C.)

¹ This work was supported by grants from São Paulo Research Foundation (FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), Pr. n. 2015/03580-3.



RESUMO: Desde o seu surgimento, a moeda cunhada tem sido um indicador da presença grega no Mediterrâneo antigo. Apesar de ser uma ideia revolucionária na economia do mundo antigo, a adoção do sistema monetário nem sempre foi unânime, principalmente entre os povos indígenas fora do contexto helênico. Essa discrepância ocorreu porque a moeda, além de seu valor intrínseco devido ao metal de que é feita, carrega valores simbólicos intimamente ligados à sociedade que a produziu. A presença ou ausência de moedas em certos contextos arqueológicos nos informa, portanto, de sua recepção entre as comunidades nativas, que aceitavam objetos de consumo externos adotando-os no cotidiano ou nos rituais e carregando-os de novos significados. O caso dos frúria sicânios, no centro da Sicília, é muito interessante. Nesse território, a circulação de moedas gregas era escassa, mas sua intensidade variava ao longo do tempo e do espaço. Essas diferenças nos permitem observar as mudanças sociais nas comunidades sicânias entre os séculos VI e III a.C. e entender as moedas como agentes ativos na transformação cultural. A análise do material contextual realizada neste trabalho enfoca as diferentes percepções da economia entre gregos e sicânios, que mostraram certa resistência à moeda, favorecendo formas de troca mais tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: Mediterrâneo antigo; numismática grega; *Frúria* da Sicania; economia e identidade; agência da moeda.

INTRODUCTION

This paper will discuss the impact caused by the introduction of coins in the inner territory of Sicily with the provision of certain case studies. The analyzed territory comprises the area between the middle valley of the Salso River and the middle valley of the Platani River (Fig. 1), a territory that once belonged to Ancient Sikania. From the 7th century² onwards, the Greek *apoikoi* from Gela and Akragas extended their *chorai* towards the interior of Sicily and encountered communities inhabiting this region since the Neolithic era. Interactions between Greeks and non-Greeks in this area occurred in different forms and degrees, depending on the economic and political circumstances that characterized the history of Sicily between the Archaic and Hellenistic periods (6th-4th centuries) (Miccichè, 2011).

To observe this phenomenon, we usually resort to written and material sources. In the case of Central Sicily, however, written sources are extremely rare. The territory examined in this paper is quite absent from textual sources.³ The written tradition on non-Greek populations⁴ is a Greek construction which therefore reflects a view that is not always

² All dates here must be considered BCE.

³ Sources about Sikans and pre-Hellenic populations in Sicily are dated from the 5th century. The most quoted authors are Thucydides, Strabo and Diodorus Siculus (see Anello, 1997).

⁴ Traditionally, the people of Sicily were divided into three ethnocities: the Sikels occupied the eastern area, the Sikans the central area and the Elymians the western area. Such subdivision and denomination were created by the Greeks who tried to reconstruct the history of Sicily before the 8th century.

objective and sometimes laden with a certain prejudice – a *topos* constituted in Greek culture that must not be neglected when working with textual sources (Gazzano, 2009). Historians and archaeologists invite us to reflect on the difficulty of relying solely on textual or material sources. As Pancucci (2006, p. 109 ff.) points out, when only relying on textual sources, the risk is to reconstruct a history filtered by an interpretive model – shaped by Greek historians – applied to a world already distant in time and “nebulous in fact”. Regarding material sources interpreted by archaeologists, we cannot always account for the various factors that led to the formation of certain contexts nor escape modern conditionings. Accordingly, Albanese Procelli (2003a, p. 23) states that it is insidious to identify ‘cultures’ (phases) with *ethne* (Antonaccio, 2004, p. 61). Ancient textual sources with their Hellenocentric point of view were in general not interested in the history of pre-Hellenic peoples (Anello, 1997, p. 539; Galvagno, 2006, p. 28; Miccichè, 2011, p. 24) and therefore reported manipulated information at times. However, both textual and material sources,⁵ while providing some challenges to interpretation, are fundamental allies that help scholars put together the pieces of the variegated puzzle of ancient Sicily and its inhabitants. For example, among the cities here considered, only Mytistraton – cited by Diodorus Siculus (XXIII, 9, 3) and other sources (see Hansen; Nielsen, 2004, p. 217) – was correctly identified in Monte Castellazzo di Marianopoli, thanks to numismatic and epigraphic evidences (Sole, 2012, p. 96-126; Manganaro, 1964, p. 436). It is hard to determine the name of other indigenous towns (without specifying their location), since we only have the written source to state definitive attributions. This is the case of Motyon, which was cited by Diodorus (XI, 91, 4) as a *phourion* under the control of Akragas: many scholars have ventured into trying to attribute this name to the town Vassallaggi or the one in Sabucina, without ever reaching a conclusion.⁶

Artefacts are therefore essential for reading social dynamics. Particularly coins have a special condition among the items of material culture: they carry a range of meanings that result from the intrinsic value of the metal itself and from the representative value of identity and power of the issuing city as well as they play a role as mediators of spiritual and material values. For this reason, they are among the several objects that are present in sacred spaces (such as temple offerings or grave goods in the necropolises) and in quotidian contexts (such as abandoned goods in homes or lost in places of negotiation).

The coin, as a metallic disk bearing signs and symbols, originated and was diffused in the Greek world in the 7th century.⁷ Before its invention in the Mediterranean context, some forms of coins consisted of precious metals (bronze, silver, gold and electro) and were weighed following established standards (Howgego, 2002, p. 15) to be cut and forged into ingots or instruments. Coins represented a revolutionary technological innovation in that

⁵ With the expression “material sources” I mean all artifacts from manual processing and technology in a society. Thanks to such objects (ranging from ceramics to metal products, architectural buildings and organization of space) and to the comparison with written sources, we are often able to attempt an interpretation of the past.

⁶ About the debate on Motyon, see Lo Monaco, 2018, p. 193-4.

⁷ For a scientific debate on the origins of coins, see Florenzano, 2001.

they enabled agile handling of value and exchange: their size facilitated the transportation of metal with purchasing power; their weight and types established a universal language in transactions; and the officiality was guaranteed by the authority that produced it, conferring beyond a real value a nominal value. That is why the coin became the most accepted form of money over the centuries. Nevertheless, it has not always been this way.

In the case of Sikania, between the 6th and 4th centuries, coins did not exist in the main and were apparently rejected by the local people who ran their own economy differently from the Greeks. Even so, the documentation shows a preponderant presence of coins from Akragas and Syracuse between the 5th and 4th centuries, revealing the importance of this territory for both *poleis* at that time. Coins can therefore have an important role in the construction of identity. Recognizing the ability of coins to convey identity values helps to understand the social changes that occurred throughout the period in which Greeks settled on Sicily: after an initial phase of apparent rejection of the Greek monetary system by the indigenous population (between the end of the 6th and the beginning of the 5th centuries), coins began to have a larger circulation between the 5th and 4th centuries, when the division between Greeks and non-Greeks was weakened.

COINS IN SIKANIA

Metallurgical production in Sicily is known to have begun as early as the second half of the 4th millennium BCE. The oldest material attestation is a melting furnace fragment found in Lipara (Giardino, 1997, p. 405). It was, however, mainly in late Bronze Age that metallurgy reached quite an advanced technological state, as can be seen from the presence of sets of metal objects (mainly bronze) throughout the island, which demonstrates the growing specialization in this production. At this time, metals gained a significant economic value. In Lipara, for example, a hoard of bronze objects weighing 75kg was found inside the city walls, which is a sign of integration of metallurgy and its artisans within the social structure (Giardino, 1997, p. 409). The increase in production, especially in the end of the Bronze Age, was surely linked to the progress in agriculture, logging and cattle raising, which also meant a definition in social stratification (Albanese Procelli, 2003b, p. 11).

Sets of bronze objects were found both in Sabucina and in Polizzello (Albanese Procelli, 2003b). In metallurgical production, on top of the raw materials of local origin, artisans resorted to melt ingots and discarded bronze objects. Bronze assemblies and intentional fractures in ingots and objects reveal the need to dispose of metal quickly, either for the production of tools, vessels and jewellery or as a good of trade (Sole, 2009). Although metal, in its raw or worked form, was considered an object of barter, there are no apparent weighted reference values, resulting in the fact that we cannot conjecture a predetermined system of exchange (Albanese Procelli, 2003a, p. 95). Metal in the late Bronze and Iron ages on Sicily had therefore no value as a standardized instrument of exchange – a concept that was later introduced by the Greeks in the 6th century with the issuing of coins.

Before entering the discussion on coins and their role in Central Sicily, it is necessary to clarify the meaning of *phourion* in this article. In classical sources, *phourion* is a fortress that houses soldiers with the purpose to protect borders or critical areas of the *chora* (Winter, 1971, p. 42-3; Fredericksen, 2011, p. 13-5). Be that as it may, I am using *phourion* in the same manner as Diodorus Siculus, that is, as that which names the ancient indigenous towns on Sicily, inhabited mostly by Sikel and Sikan communities. This use is also widespread among Sicilian scholars.⁸

The data in this study come from a group of ancient indigenous Sikan cities⁹ in a territory between the middle valley of the Salso River and the middle valley of the Platani River, that is, in the very core of Sicily (Fig. 1) called *Mesogeia*.

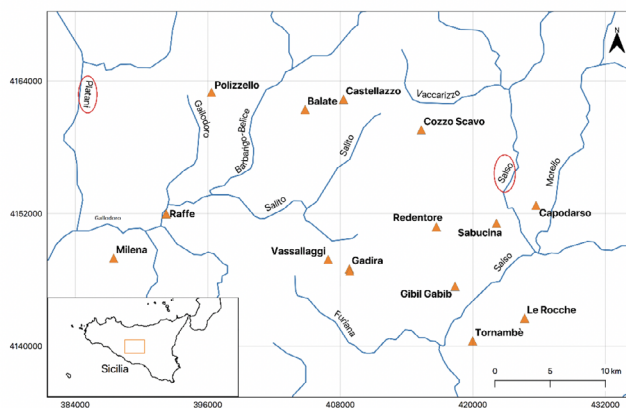


FIGURE 1 – Hydrographic map of Central Sicily between the Salso River (right) and the Platani River (left). The area is crossed by streams nearby where the surveyed archaeological sites are distributed. Credit: Javier Ruiz-Perez.

The basis of the numismatic survey conducted in this research is Lavinia Sole's monograph *Gli Indigeni e la moneta. Rinvenimenti monetali e associazioni contestuali dai centri dell'entroterra siciliano* (2012). This work encloses a detailed catalogue of coins found at the archaeological sites of Central Sicily, especially the ones in the territory of Caltanissetta district. In this text, the numismatic record can be 1) contextual, i.e., coming from excavations; 2) sporadic, as being found on the surface during a visit or other contingencies; 3) from hoards.

The data presented here is divided into “hoards” (when available) and “monetary findings”. A brief commentary on data from hoards is necessary. Coin hoards do not

⁸ About *phourion*, see Lo Monaco, 2020.

⁹ Gadira; Gibil Gabib; Sabucina; Milena; Balate; Monte Castellazzo di Marianopoli; Polizzello; Raffe; Vassallaggi e Cozzo Scavo. Except for Monte Castellazzo (Palermo), the other sites are in the administrative territory of the province of Caltanissetta.

necessarily reflect the reality of the coins in circulation, depending on the very nature of the hoard as an archaeological document. Sets of coins intended for the accumulation of money of a particular intrinsic value bring together specimens from different times and places. It is not always know how or why such sets were formed. Nor can we know who lost or buried them – perhaps members of the community who, in an emergency, had to hide their money, or passing visitors who, for unknown reasons, had to dispose of the money they were carrying with them (Stazio, 1983b, p. 68; Florenzano, 1988; Grandjean, 2015, p. 6). In order to visualize the temporal distribution of coins and their origin, the available data has here been organised and a synoptic graphics created. The first diagram (chart 1) shows the presence of the mints that make up the numismatic data of the research territory. The highest percentages are represented by the Akragantine (42%, 195 coins) and Syracusan (35%, 164 coins) coins, followed by Siculo-Punic Mints (7%, 35 coins) and KAINON¹⁰ (7%, 34 coins).

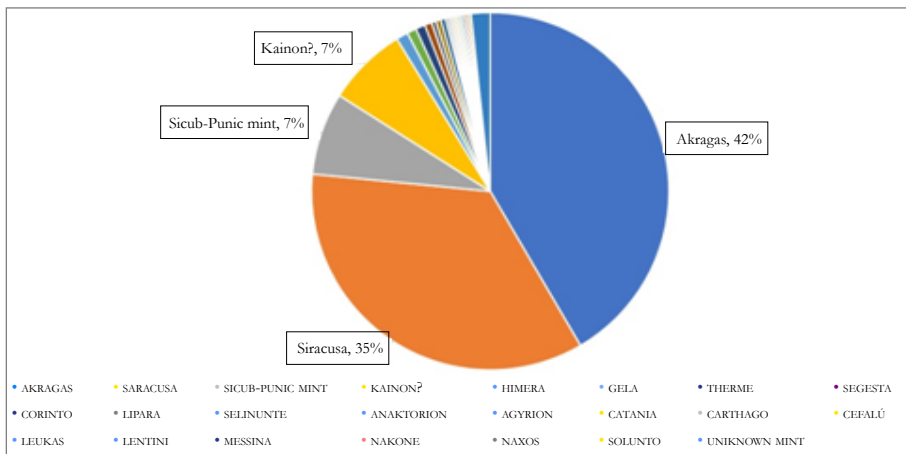


CHART 1 – Total presence of monetary findings.

The second and third diagrams show the temporal distribution of coins. In chart 2, each column shows the presence of coins at each site for periods of 25 years. The count begins with the earliest recorded date of 510 (which corresponds to an Akragantine coin from 510-472 found in Vassallaggi) and ends with the latest recorded date of 240 (corresponding to one Syracusan coin from 269-240, found in Castellazzo).

¹⁰ The issuing of coins bearing the legend KAINON is complex and continues to be debated. Numismatists have already proposed numerous interpretations (emissions from a city in western Sicily; an emission from Punic mercenaries, or from 4th century Akragas). However, a solution to this question has not yet been found. Numismatic evidence and the archaeological contexts of the findings allow experts to conclude that the KAINON issue can be placed chronologically in the first half of the 4th century (Campana, 1999).

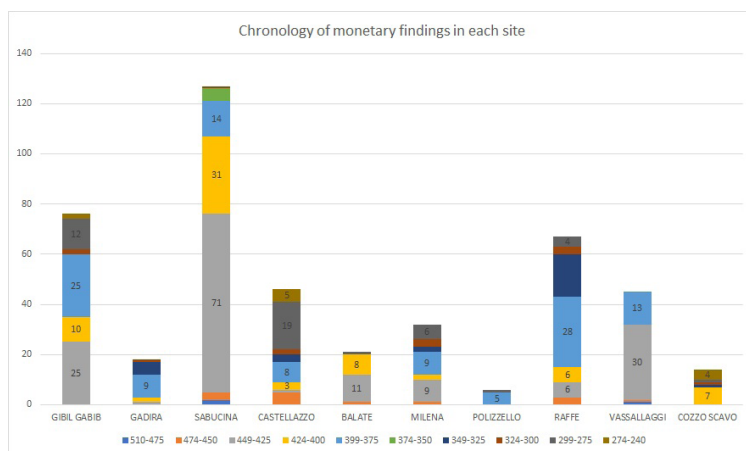


CHART 2 – Chronology of monetary findings in each site

Graph 3 shows the chronological distribution of the findings more clearly. In this case, the periods are divided into 25 years as well, from 510 to 240.

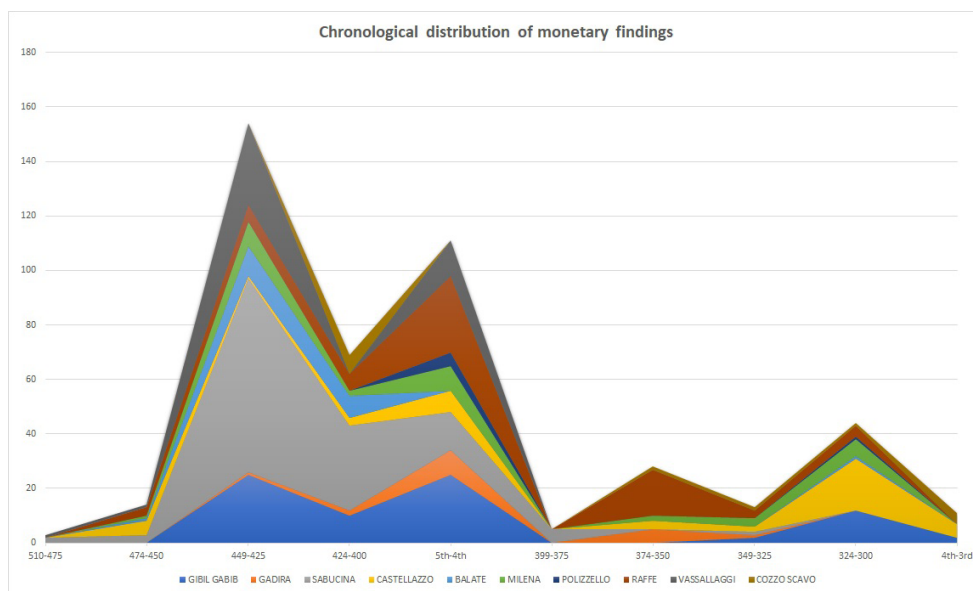


CHART 3 – Chronological distribution of monetary findings

The next two charts (4 and 5) show the locations of the mints. In chart 4, the preponderance of the Akragantine and Syracusan mints is evident. Graph 5 shows the presence of mints in each hoard. The 1928 Gibil Gabib hoard contains the largest variety, with specimens from eleven mints.



CHART 4 – Distribution of mints findings by sites

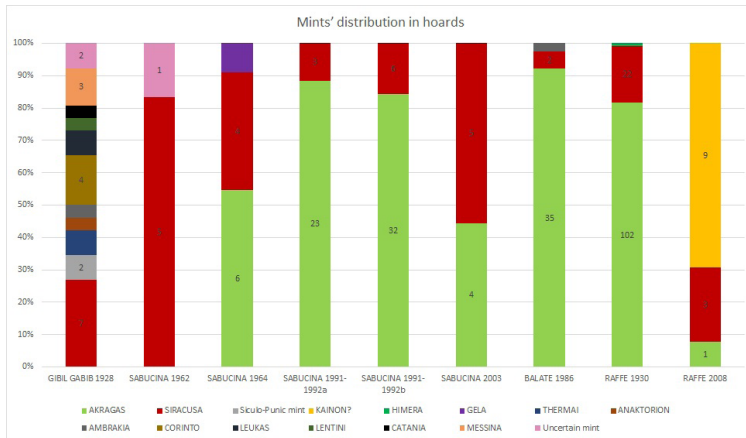


CHART 5 – Mints' distribution in hoards

In chart 6, each column records a mint and the colours mark the time sequences. Here, instead of dividing the timeline into periods of 25 years, all recorded dates were considered.

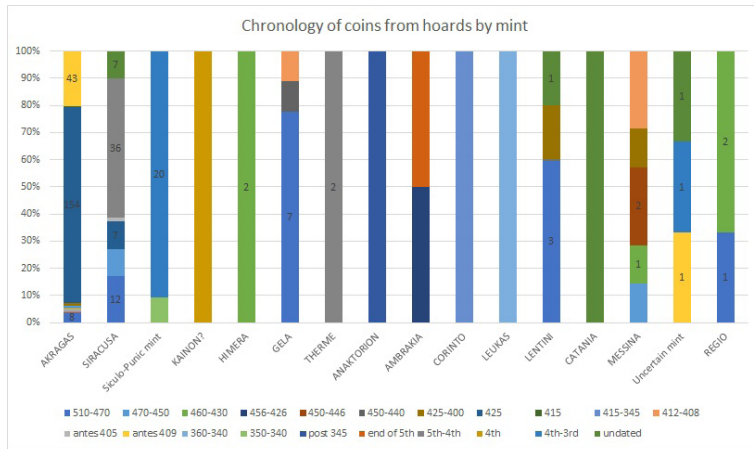


CHART 6 – Chronology of coins from hoards by mint

Graph 7 shows the distribution of coins. The highest concentration is recorded between 425 and 409, with a peak between the end of the 5th and the beginning of the 4th centuries.

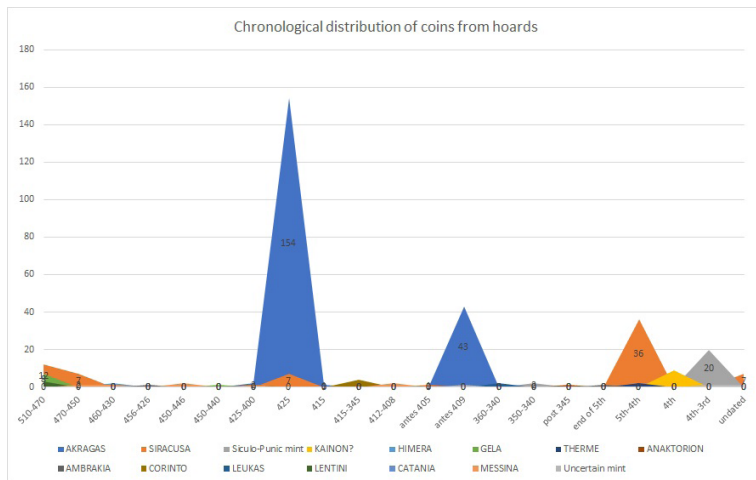


CHART 7 – Chronological distribution of coins from hoards

Analysis of monetary circulation in Sikania indicates the prevalence of coins from Akragas and Syracuse (charts 1 and 4). The presence of Punic coins and coins bearing the legend KAINON is also important. In general, the coins from this geographical area are made of bronze dating from the second half to the end of the 5th century, and from the second half of the 4th century (chart 3). Chart 2 shows the prevalence of coins from the last quarter of the 5th century at almost every site, and of coins from the first quarter of

the 4th century at the sites of Gibil Gabib and Raffe, where a period of demographic and cultural growth took place according to archaeological contexts. The mints of Akragas and Syracuse are also represented in large numbers in the hoards (chart 5), with a prevalence of specimens from the second quarter of the 5th century and the beginning of the 4th century (charts 6 and 7).

Dealing with the history and significance of Siceliot emissions here would be a vast and complicated matter. It will, therefore, be enough to consider some aspects of the circulation of coins outside of the circumscribed *asty* range and their impact on indigenous communities.

The perception of the Greek monetary system by native populations in Southern Italy and Sicily has been a long-debated topic (Stazio, 1983a; Sole, 2015b). Recent studies (Caltabiano; Puglisi, 2004) have shown how, generally in the context of *chorai*, coins from the Siceliot *poleis* were rarely minted to meet the demands of a currency-enabled market. The problem of accepting the monetary system would thus not only be restricted to the indigenous people but would affect the entire “colonial” context of Sicily:

The constant variability in the location and the number of mints active in Sicily [...] compels one to wonder about the real function of currency issued on the island from the 6th century BCE to the Imperial age. The alternative is to identify this function in socioeconomic instances that see in the coin, based on Aristotelian thought, an instrument of social justice for the distribution of wealth, the payment of activities and services, fees, taxes, customs and tolls; or to mainly recognize in it a means of payment for the military expenses required by the policies of conquest, control and defence of territory [...] (Caltabiano; Puglisi, 2004, p. 335. Author’s translation).

A function that is mainly linked to commercial and military demands seems to be grounded in the numismatic evidence of the interior of the island where Akragas, Himera and Selinunte had expanded their *chorai*. Akragas, in the 5th century, was a very prosperous city mainly because of its agricultural economy (Diod. XIII, 81, 4-5). The *polis* minted heavy bronze coins bearing an eagle on the obverse and a crab on the reverse (Fig. 2). These coins spread mainly inside the *chora*, where a continuity of use is also documented after their official issuance (sometimes retaining its political value through countermarks). For this reason, some scholars consider them a “border issuance”, that is, coins issued in border cities (Caltabiano *et al.*, 2006, p. 657), that are able to dialogue with those inhabiting this territory who primarily focused on agricultural activities. In this regard, we should recall that the Siceliot bronze coins used a peculiar unit of measurement common in the Greek world, the *litra*, whose fractions were calculated on the basis of silver to provide the same purchasing power and which probably originated in the Italian peninsula (Caltabiano *et al.*, 2006, p. 656). The capillary diffusion of Akragantine bronze in *Mesogeia* can be explained by the ancient habit of native populations using metal as a bartering tool. In some hoards

(Sabucina, 2003, Raffe, 1930 e Raffe, 2008 apud Sole, 2012 – see below), arrowheads¹¹ and coins were found together. This probably occurred because of the equivalence between the two metallic objects, due to the intrinsic value of the metal itself (Sole, 2015a, p. 269; 2015b, p. 780). The silver coins from the first half of the 5th century, on the other hand, are found mainly (but still in small quantities) in the hoards buried in early 4th century, showing thus a preference for bronze for business transactions and silver as metal to be stocked.



FIGURE 2 – Heavy bronze coin from Akragas (*onkia*, ca. 406). Source: coinarchives.com (Gorny & Mosch Giessener Münzhandlung > Auction 265. Lot number: 74. Auction date: 14 October 2019)

From the end of the 5th century, the conflicts on Sicily were amplified mainly because of the politics of Dionysus I and the attacks of the Carthaginians. The island was populated by troops of mercenaries (Diod. XIV, 7), many of which settled in the inland of the *chorai*. According to some scholars, the *Mesogeia* assumed the aspect of a war frontier during this period (Sole, 2012, p. 340) because it was an intersection between the *chorai* of Syracuse, Himera and Akragas, and the Punic epicracy. The presence of coins in this area, mainly bronze ones, intensified, and coins from Carthage and Siculo-Punic mints began to circulate in parallel with the Greek ones.

A COIN NETWORK: SOME CASE STUDIES AND HOARDS

To better understand the use of coinage and the perception of a monetary system in *Mesogeia*, it seems wise to observe the distribution of monetary findings inside and outside of the towns. Most of the coins were found in urban centres and, to a lesser extent, in sacred areas, whereas findings in the necropolises and near the walls are few. In sacred contexts, coins only assume the symbolic value of *ex-voto* at an early stage of contact (end of the 6th-beginning of 5th centuries), whereas it is difficult to determine their use in successive centuries. The same thing can be said for the necropolises (Sole, 2012, p. 323). Coins found in the context of the urban centre inform us mainly about their use in business transactions.

¹¹ All arrowheads weigh about 2 g. This standardisation of weight would be a confirmation of its double function as a tool as well as a coin.

The data from Vassallaggi¹² is fascinating. In its sacred area, built in the 6th century, coins were found in the buildings around the *temenos* and the temple. According to the interpretations, the oldest ones¹³ would have been used as votive offerings in the foundations of a service room connected to a cult. The more recent ones may, in my view, have a certain relevance to the productive and commercial functions of the structures around the *temenos*¹⁴ (Fig. 3).



FIGURE 3 – Ortophoto of the sacred area at Vassallaggi archaeological site. Surrounding the small temple *in antis* (built in the 6th century) is a network of buildings that most likely had a productive and commercial function linked to the activities of the temple itself which welcomed the faithfuls.

A complete panorama of circulating coins is undoubtedly offered by Sabucina, in which a consistent numismatic documentation has been retrieved. Eight kilometres North-East from the city of Caltanissetta there are two calcarenite mountains, Sabucina and Capodarso, on the top of which two ancient cities were founded. The sides of the mountains

¹² Vassallaggi is a hill between the cities of San Cataldo and Serradifalco (Caltanissetta), where an ancient city was founded. During the 5th century, this city was one of the most important centres of internal Sikania, due to its close connection with the *polis* of Akragas.

¹³ One silver didrachm from Akragas bearing the eagle / crab-images dated from 510-472, and one bronze hemilitron from Himera Gorgoneion / six globules dated from 450-430 (Sole, 2012, p. 293).

¹⁴ In this regard, it can be recalled that in the 2003 excavation, in some rooms of the northern area of the *temenos*, large buried *pithoi* were found, associated with a system of channels (for runoff of water) and structures that ended in a clay bank. The arrangement of the spaces, the reconstruction of the system and the material context led to the interpretation of the area as a ceramic workshop (Sanfilippo Chiarello, 2004-2005).

that go down to the Salso River create a bottleneck in its course (Fig. 4), allowing full control of the passage. Salso is a long river connecting the northern and southern coasts of Sicily. It is for this reason that particularly Sabucina (inhabited from the ancient Eneolithic era until the beginning of the 4th century) had a significant strategic importance.



FIGURE 4 – A 1950s picture of Salso River, Capodarso Bridge.

Sabucina is, so far, the site in Central Sicily in which the largest number of coins was found (chart 8), with the total of 219 coins. Among these, 90 coins come from five different hoards. Coins date from the beginning of the 5th until the second half of the 4th century and are predominantly bronze (only the oldest coin is silver).

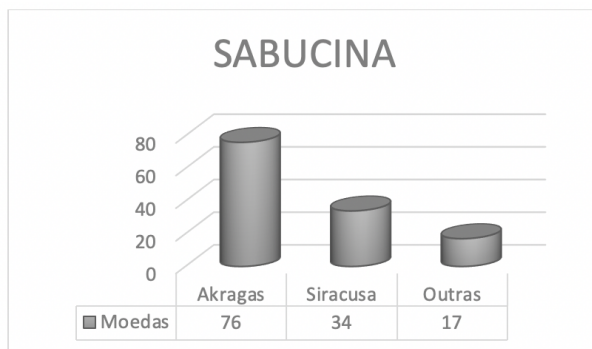


CHART 8 – Graphical representation of Sabucina’s monetary findings. Among the *poleis* represented in the numismatic documentation there are: Akragas (77); Syracuse (35); Segesta (1); Selinunte (2); Himera (3); Thermai (2); Messina (1); Lentini (1); Nakone (1); Gela (2); Siculo-Punic mints (1); Kainon (2); Leukas (1) (SOLE, 2012, p. 185-282).

Archaeological research showed that the town in Sabucina reached its full development in the 5th century but was gradually abandoned during the 4th century (Miccichè, 2011, p. 89 ff.). Monetary evidence seems to confirm this data. In fact, the specimens dating from the end of the 5th and the beginning of the 4th centuries are in preponderant numbers. Among them, many heavy Akragas bronzes with the eagle / crab inscription, with or without countermarks, were found, while coins from the 4th century are few.

In cities that continued to thrive in the 4th century (Gadira, Gibil Gabib, Raffè, Castellazzo and Cozzo Scavo), monetary findings in sacred areas and necropolises are extremely scarce and are mainly concentrated in urban centres. The few coins found in Polizzello date from the early 4th century and suggest the presence of a small group, perhaps mercenaries, who temporarily could have occupied the place (Palermo, 2009, p. 311). In this period, mercenaries played indeed a significant role in the life of the towns in Central Sicily. Wars between Siceliots and Carthaginians turned the central area of the island into a place of transitions and negotiations. Castellazzo is the town where most numerous Siculo-Punic coins have been found.

Castellazzo Mountain is located North-East of Marianopoli¹⁵ and is on the shores of the Madonie Mountains. This site was inhabited from the Neolithic era until the 3rd century and was probably called *Mytistraton*, as numismatic evidence suggests: some coins bearing the legend MY, MYTISTPATON, MYTY were found in the town. Unfortunately, their provenience is only known through excavation reports since they were dispersed in antiquity market (see SOLE, 2012, p. 106, with bibliography).

The coins from Castellazzo are all bronze and date from the end of the 5th to the first half of the 3rd centuries. Coins from the end of the 4th to the beginning of the 3rd centuries are prevalent, and the Siculo-Punic coins are present in high numbers, as opposed to the other cities (Chart 9).

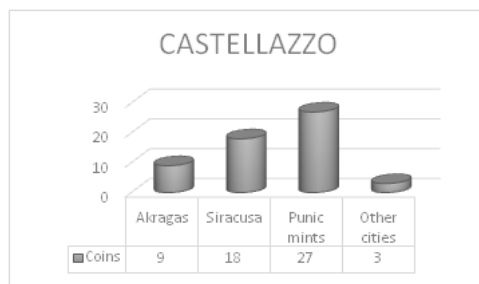


CHART 9 – Graphical representation of the monetary findings of Castellazzo. Among the *poleis* represented in the numismatic documentation are Akragas (9); Syracuse (18); Siculo-Punic (27); Kainon (1); Lipara (1); Thermai (1); *Mytistraton* (unknown number) (Sole, 2012, p. 96-126).

¹⁵ This is a little city in the administrative district of Caltanissetta. The mountain of Castellazzo – despite being a few kilometres away from it – is part of the territory administrated by the province of Palermo.

In the south-East of Castellazzo, there is a small town in Cozzo Scavo (Santa Caterina Villarmosa). Archaeological evidence in this town points to the presence of a group of Campanian mercenaries who had intense trade with Carthaginians, between the 4th and 3rd centuries (Acquaro; Fariselli, 1997), but no coins have been found here. It would seem that the communities of mercenaries at Castellazzo and Cozzo Scavo could have kept contact during Hellenistic age, but both cities were destroyed and abandoned in the first half of the 3rd century. Diodorus Siculus (XXIII, 9, 3) reports that, during the first Punic war (264-241), *Mytistraton* was invaded by the Roman army twice (in 261 and in 259), because it was a Carthaginian *phourion*. On the other hand, according to scholars (Acquaro; Fariselli, 1997, p. 9), Cozzo Scavo was invaded and destroyed by Pyrrhus, between 278 and 276. Nevertheless, it is safe to say that the current state of archaeological researches cannot provide a definitive conclusion about the chronology, which leads to the conclusion that it is not so improbable that the ending of the two towns was due to the same cause. It is then possible to assume that either the mercenaries in Cozzo Scavo left the place shortly after the turmoil caused by the Pyrrhus invasion in 278-277, and joined the *Mytistraton* mercenaries; or, at the time of the Roman invasion, the two cities joined battle and suffered the same fate in 259.

We can observe that the monetary findings mainly date from the second half of the 5th century: hoards were found in the whole area of Central Sicily (Sole, 2012) and are dated between the end of the 5th and the beginning of the 3rd centuries. We can distinguish two types of hoards: “emergency hoards” and “saving hoard”.

Saving hoards contain specimens with a particular intrinsic value in a wide chronological range – a symptom of the wish to collect and store precious metal. Consequently, these hardly reflect a picture of monetary circulation from the moment they were hidden or lost. Hoards of Caltanissetta 1948 (Sole, 2012, p. 40 ff.), Balate 1986 (Sole, 2012, p. 68 ff.), Sabucina 1964 (Sole, 2012, p. 215 ff.), Gibil Gabib 1928 (Sole, 2012, p. 142 ff.), and Santa Caterina Villarmosa 1955 (Sole, 2012, p. 309 ff.) are considered saving hoards. The hoard of Caltanissetta only contained silver coins from Akragas, Camarina, Catane, and Gela, dating from 510-472 to 415-405. The hoard of Santa Caterina Villarmosa 1955 was also only composed of silver coins from various Siceliot *poleis* and Athens, dating from 510-472 to c. 420. The loss of the two hoards may therefore have happened in the second half of the 5th century. In the other two saving hoards listed above, along with the silver coins, there were bronze coins that perhaps were added right before hiding the money (Sole, 2012, p. 326).

Emergency hoards contain mainly coeval coins which were not necessarily of high intrinsic value and reflect the monetary circulation of the time when they were lost. We could imagine an individual, in a moment of imminent danger, that collected his finances for hiding, thinking he would recover them later. Emergency hoards found in *Mesogeia* contain especially heavy bronze coins from Akragas with or without countermarks (issued in the middle of the 5th century but still circulating in Central Sicily for their high intrinsic value), Syracuse (from Dionysus I emissions), and Sicilian and African Punic mints. They are: Raffe 1930 (Sole, 2012, p. 163 ff.), Sabucina 1962 (Sole, 2012, p. 214 ff.), Sabucina 1991-1992 (a) and 1991-1992 (b) (Sole, 2012, p. 218 ff.), Sabucina 2003 (Sole, 2012, p. 216 ff.). In the

hoards of Raffe 1930 and Sabucina 2003, the coins were deposited with bronze objects and arrowheads, all weighing 2 grams, which had evidently lost their function as weapon to acquire a currency value. The two Sabucina hoards were found in the south-western off-wall sacred area within two cave environments intended for the *ex-voto* deposit. Except for those found in Sabucina, emergency hoards were interpreted as *misthoi*¹⁶ of mercenaries. The most recent emergency hoards are Raffe 2008 (Sole, 2012, p. 172 ff.) and Santa Caterina Villarmosa 2008 (Sole, 2012, p. 315 ff.), both lost between the end of the 4th and the beginning of the 3rd centuries. They contain mainly coins bearing the KAINON legend and Punic coins, and it is for this very reason they were interpreted as *misthoi* of mercenaries hired by the Carthaginians.

CONCLUSIONS

In the inner cities, specimens of the first Siceliot coins (late 6th century) are not present as mediators in the barter but are used mainly for their symbolic value. Nevertheless, we do find a few examples of this in indigenous contexts in the first half of the 5th century. It is possible to interpret this absence as a difficulty by the Sikan world in adopting coins, being such a controversial object in terms of symbolic meanings, as an interpreter of its own magical and sacred universe (see Florenzano, 2009, p. 19).

The shortage of coins until the middle of the 5th century reveals the distance of the Sikans from the idea of an economy ruled by weighted systems based on values which were probably unrelated to their culture. After all, using Polanyi's words (1968, p. 179): «No *one* rule is universally valid, except for the very general, but no less significant, rule that money-uses are distributed between a multiplicity of different objects». It is probably because of a lack of this sense of understanding that Akragas, even at the beginning of the 5th century, did not have a strong currency comparable to the city's achievements in the production of consumer goods and architectural forms. The first significant change comes shortly after the Ducetius revolt (Galvagno, 2000), where Akragas is decisively present using coins as a vehicle of power. For instance, the increased presence of Greek coins – especially the ones from Akragas – in Sabucina (chart 8) and generally in the interior is revealing. The coin in this case clearly plays the role of a transformative agent in this new phase of life of the

¹⁶ In the classical period, the *misthos* emerged in Athens as a public salary that was assigned to citizens who held a political position as members of a popular assembly (the *boule*) or as judges. It was introduced to encourage participation in public life. The *sitos* was an allowance for the food that the archons and a few other officials received (Gallo, 1984). Moreover, *misthos* was the name of the payment of mercenaries: "A man who earned money in the service of [the] Athenian state was called *misthophoros*, a word that was identified with mercenary service" (Trundle, 2004, p. 80). The *sitos*, in this case, refers to the supplies for troops that would last for thirty days (*ibid.*, p. 85). Griffith (1968, p. 264-5) argues that, over time, *sitos* became a cash payment and mercenaries received both payments, but at different times: the *sitos* were distributed in advance, since it was the initial money with which the soldier could prepare for battle; while the *misthos* was the payment for the service rendered and thus only received at the end of the service.

Siceliot *poleis*, their *chorai*, and the cities involved in their policies. Trades and transactions need a common language, that is, a sign of a completed social transformation. Coins, as an aspect of political expression, were fully adopted in this territory thanks to the settlement of mercenaries in the 4th and 3rd centuries, who accumulated their *misthoi* and use *sitos* as a form of internal and external barter.

Mercenaries issued coins as minted money in the many cities founded or occupied by them, not only to make transactions possible, but also to convey their identity as political entities and citizens. That being said, it is essential to highlight that mercenaries “often come from the *polis* and in the *polis* they intend to return, so they do not stand as an alternative to membership; if they are away, it is by chance and for a possibly limited time” (Bettalli, 2006, p. 56).

REFERENCES

- ACQUARO, E.; FARISELLI, A. Cultura punica “di frontiera”. Alcune testimonianze da Cozzo Scavo (CL). *OCNUS*, v. 5, p. 9-32, 1997.
- ALBANESE PROCELLI, Rosa Maria. *Sicani, Siculi, Elimi*. Forme di identità, modi di contatto e processi di trasformazione. Milano: Longanesi, 2003a.
- ALBANESE PROCELLI, Rosa Maria. Produzione metallurgica di età protostorica nella Sicilia centro-occidentale. In CORRETTI, Alessandro (ed.). *Atti delle quarte giornate internazionali di studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo (Erice, 1-4 dicembre 2000)*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2003b. v. 1, p. 11-28.
- AMICO MEDICO, Giuseppe. *La scoperta di Caulonia di Sicilia presso la città di San Cataldo*. Ristampa integrale. [S.l.]: Cassa Rurale e Artigiana “G. Toniolo”, 1871.
- ANELLO, Pietrina. Le popolazioni epicorie di Sicilia nella tradizione letteraria. In TUSA, Sebastiano (ed.). *Prima Sicilia. Alle origini della società siciliana (Palermo, 18 ottobre 1997 – 22 dicembre 1998)*. Palermo: Ediprint, 1997. v. 2, p. 539-57.
- ANTONACCIO, Carla M. Siculo-geometric and Sikels. In LOMAS, Kilian (ed.). *Greek identity in the Western Mediterranean*. Leiden: Brill, 2004, p. 55-81.
- BETTALLI, Marco. *Hoi ton Hellenon aporoî: i mercenari del mondo greco classico tra violenza, emarginazione e integrazione*. In URSO, Gianpaolo (ed.). *Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico*. Atti del Convegno Internazionale (Cividale del Friuli, 22-24 settembre 2005). Pisa: ETS, 2006, p. 55-64.
- CALTABIANO, Maria Caccamo; PUGLISI, Mariangela. Presenza e funzioni della moneta nelle *chorai* delle colonie greche della Sicilia: età arcaica e classica. In CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI NUMISMATICI. *Presenza e funzioni della moneta nelle chorai delle colonie greche dall'Iberia al Mar Nero*. Atti del XII Convegno organizzato dall'Università “Federico II” e dal centro Internazionale di Studi Numismatici. Napoli 16-17 giugno 2000. Roma: Istituto Italiano di Numismatica, 2004, p. 333-95.

CALTABIANO, Maria Caccamo; CASTRIZIO, Daniele; PUGLISI, Mariangela. Dinamiche economiche in Sicilia tra guerre e controllo del territorio. In MICHELINI, Chiara (ed.). *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.): arte, prassi e teoria della pace e della guerra*. Atti delle quinte giornate internazionali di studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo (Erice, 12-15 ottobre 2003). Pisa: Ed. della Normale (Seminari e convegni; 7,2), 2006. v. 2, p. 655-73.

CAMPANA, Alberto. Sicilia (Bruttium?): Kainon (ca. 387-376 a.C.). *Panorama Numismatico*, v. 130, inserto v. 2, p. 309-20, 1999.

CUTRONI TUSA, Aldina. I ripostigli di bronzo e la loro funzione pre e paramonetale. In TUSA, Sebastiano (ed.). *Prima Sicilia: alle origini della società siciliana*. (Albergo dei Poveri, Palermo, 18 ottobre-22 dicembre, 1997). Palermo: Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione; Palermo: Ediprint, 1997. v. 1, p. 567-78.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. A origem das moedas. In FLORENZANO, Maria Beatriz Borba; VIANNA, Salvador Teixeira Werneck; CASTRO, Maurício Barros de (ed.). *Faces da moeda*. São Paulo: Olhares, 2009, p. 12-56.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. Fontes sobre a origem da moeda: apresentação crítica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 1, n. 11, p. 201-11, 2001.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. Copenhagem e circulação monetária na antiguidade clássica: dos tesouros monetários. *Dédalo. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 1, n. 26, p. 139-47, 1988.

FREDERICKSEN, Rune. *Greek city walls of the Archaic period: 900-480 BC*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

GALLO, Luigi. La democrazia ateniese del IV sec. a.C. e la paga dei funzionari pubblici. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, serie 3, v. 14, n. 2, p. 395-440, 1984.

GALVAGNO, Emilio. *Politica ed economia nella Sicilia greca*. Roma: Carocci Editore, 2000.

GALVAGNO, Emilio. I Sicani: profilo storico. In GUZZONE, Carla (ed.). *Sikania: tesori archeologici della Sicilia centro-meridionale (secoli XIII-VI a.C.)*. *Catalogo della mostra*. Wolfsburg-Hamburg, ottobre 2005-marzo 2006. Collaborazione di Marina Comgiu. Catania: Giuseppe Maimone, 2006, p. 25-31.

GAZZANO, Federica. Dalla lingua all'*ethos*: i Greci e l'idea del barbaro. In CAMPODONICO, Angelo; VACCAREZZA, Maria Silvia (ed.). *Gli altri in noi. Filosofia dell'interculturalità*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2009, p. 3-26.

GIARDINO, Claudio. La metallotecnica nella Sicilia pre-protostorica. In TUSA, Sebastiano (ed.). *Prima Sicilia: alle origini della società siciliana*. (Albergo dei Poveri, Palermo, 18 ottobre-22 dicembre, 1997). Palermo: Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione; Palermo: Ediprint, 1997. v. 1, p. 405-14.

GRANDJEAN, Catherine. La monétarisation de l'*astu* et de la *chôra* des cités grecques (VI^e s. av. N.È.-V^e s. de N.È.) en questions. *Revue Belge de Numismatique et de Sigillographie*, v. 161, p. 3-15, 2015.

GRIFFITH, Guy Thompson. *The mercenaries of the Hellenistic world*. Reprint of the first ed., 1935. Groningen: Bouma's Boekhuis, 1968.

GUZZETTA, Giuseppe. Prototipi monetali sicelioti e interpretazioni puniche. In CONGIU, Marina; MICCICHÈ, Calogero; MODEO, Simona; SANTAGATI, Luigi (ed.). *Greci e Punici in Sicilia tra V e IV secolo a.C.* (Caltanissetta, 6-7 ottobre 2207). Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 2008, p. 149-172.

HANSEN, Mogens Herman; NIELSEN, Thomas Heine. *An inventory of Archaic and Classical Greek poleis*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HOWGEGO, Christopher. *La storia antica attraverso le monete*. Translation by Lucia Travaini. Roma: Edizioni Quasar, 2002.

LO MONACO, Viviana. *Redes de interação entre gregos e não-gregos: os frúria da hinterlândia da Sicília grega*. 2018. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Available in: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-23112018-093434/pt-br.php>. Last login on Jan. 7, 2020.

LO MONACO, Viviana. *Phourion: History and Archaeology of a Word*. *Revista História*, v. 39, p. 1-20, 2020. Available in: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742020000100414&script=sci_arttext&tlng=em. Last login on Oct. 19, 2020.

MANGANARO, Giacomo. Città di Sicilia e santuari panellenici nel III e II sec. a.C. *Historia*, v. 13, p. 414-39, 1964.

MICCICHÈ, Calogero. *Mesogheia. Archeologia e Storia della Sicilia centro-meridionale dal VII al IV sec. a.C.* 2. ed. Caltanissetta: Sciascia Editore, 2011.

PALERMO, Dario. Cap. 6. L'acropoli di Polizzello fra l'Età del Bronzo e il VI séc. a.C.: problemi e prospettive. In PANVINI, Rosalba; GUZZONE, Carla; PALERMO, Dario (ed.). *Polizzello. Scavi del 2004 nell'area del santuario arcaico dell'acropoli*. Viterbo: BetaGamma, 2009, p. 297-313.

PANCUCCI, Domenico. I Sicani. In ANELLO, Pietrina; MARTORANA, Giuseppe; SAMMARTANO, Roberto (ed.). *Ethne e religioni nella Sicilia antica*. Roma: Giorgio Bretschneider, 2006, p. 107-19. Suppl. a Kokalos, v. 18.

POLANYI, Karl. *Primitive, archaic, and modern economies: essays of Karl Polanyi*. Edited by George Dalton. 2. ed. Boston: Beacon Press, 1968.

SANFILIPPO CHIARELLO, Giuseppe. *Vassallaggi (CL): campagna di scavi 2003 nell'area del santuario urbano*. Scuola di Specializzazione in Archeologia Classica "Paolo Orsi". Catania, 2004-2005.

SOLE, Lavinia. La via dei metalli in Sicilia. Un contributo dai ripostigli per lo studio delle fonti di approvvigionamento. In PANVINI, Rosalba; GUZZONE, Carla; SOLE, Lavinia (ed.). *Traffici, commerci e vie di distribuzione nel Mediterraneo tra protostoria e V secolo a.C.* Atti del Convegno Internazionale (Gela 27-28-29 maggio 2009). Caltanissetta: [s.n.], 2009, p. 185-93.

SOLE, Lavinia. *Gli Indigeni e la moneta. Rinvenimenti monetali e associazioni contestuali dai centri dell'entroterra siciliano.* Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 2012.

SOLE, Lavinia. I Sicani nel IV secolo a.C.: osservazioni sui rinvenimenti monetali dall'entroterra della Sicilia. In PANVINI, Rosalba; CONGIU, Marina (ed.). *Indigeni e Greci tra le valli dell'Himera e dell'Halykos. Atti del convegno.* (Caltanissetta, Museo Archeologico Regionale, 15-17 giugno 2012). Palermo: Regione siciliana; Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2015a, p. 265-79.

SOLE, Lavinia. Coinage and Indigenous Populations in Central Sicily. In MILITELLO, Paolo Maria; ÖNIZ, Hakan (ed.). *SOMA 2011. Proceedings of the 15th Symposium on Mediterranean Archaeology* (University of Catania, 3-5 March 2011). Oxford: Archaeopress, 2015b. v. 2. p. 779-87. (BAR International Series; v. 2695/II)

STAZIO, Attilio. Monetazione greca e indigena nella Magna Grecia. In SCUOLA NORMALE SUPERIORE (Pisa); ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME; CENTRE DE RECHERCHES d'Histoire Ancienne (Besançon). *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes.* Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981). Pisa: Scuola Normale Superiore; Rome: École Française de Rome, 1983a, p. 963-78. (Publications de l'École française de Rome, v. 67)

STAZIO, Attilio. Considerazioni sulle prime forme di tesaurizzazione monetaria nell'Italia meridionale. In HACKENS, Tony; WEILLER, Raymond (ed.). *Actes du 9^{ème} Congrès International de Numismatique, Berne, septembre 1979.* Louvaine-la-Neuve: Association Internationale des Numismates professionnelles, 1983b, p. 52-69.

TRECCANI. Enciclopedia *on-line*. Available in: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>. Last login on July 8, 2018.

TRUNDLE, Matthew. *Greek mercenaries. From the late Archaic period to Alexandre.* London: Routledge Taylor and Francis Group, 2004.

WINTER, Fredericksen E. *Greek fortifications.* London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

VITRÚVIO E O TEMPLO DÓRICO GREGO: COMPARANDO A FONTE TEXTUAL E A EVIDÊNCIA ARQUEOLÓGICA

Claudio Walter Gomez Duarte*

* Professor Doutor
de Arqueologia,
Universidade
Metropolitana de
Santos.

Recebido em: 11/10/2019

Aprovado em: 19/02/2020

claudio.duarte@unimes.br



RESUMO: Vitruvius atestou no seu tratado *De Architectura* que aprendeu o seu ofício com os mestres gregos. No livro 4, ensina como deve proceder um arquiteto que deseje construir um templo de ordem dórica. Ele apresenta um esquema de regras que tem como fundamento o módulo, e este deverá ser a medida que padroniza todo o sistema da edificação. Aferir se realmente os templos gregos seguem os seus princípios sempre foi algo que fascinou os arqueólogos, uma vez que as proporções são muito controversas. Objetivamos aqui discutir a descrição histórica do templo dórico e confrontá-la com uma amostra de 63 edifícios (séc. VI-II a.C.). Para isso, abordamos diversas passagens do tratado. Os dados revelam que na amostra temos vários exemplos que atendem às recomendações de Vitruvius; contudo, esses não se aplicam à maioria dos casos. Isso já era esperado, uma vez que ele apresenta um esquema rígido de concepção, e o tratado foi escrito somente no final da República Romana, ca. 27 a.C.

PALAVRAS-CHAVE: Vitruvius; templo dórico; arquitetura grega; proporções; módulos.

*VITRUVIUS AND THE GREEK DORIC TEMPLE:
COMPARING THE TEXTUAL SOURCE
AND THE ARCHAEOLOGICAL EVIDENCE*

ABSTRACT: Vitruvius attested in his treatise *On Architecture* that he learned his trade from the Greek masters. In book 4, he taught how an architect who wishes to build a Doric temple should proceed. He presents a scheme of rules based on the module, which shall be the measure that standardizes the entire building system. Assessing whether Greek temples really follow their principles has always been something that fascinated archaeologists, since the proportions are very controversial. We aim here



to discuss the historical description of the Doric temple and to confront it with a sample of 63 buildings (6th-2nd century BC). For this, we have covered several passages of the treaty. The data reveal that in the sample we have several examples that meet Vitruvius' recommendations; however, they do not apply to most cases. This was already expected, since it presents a rigid design scheme, and the treaty was written only at the end of the Roman Republic, ca. 27 BC.

KEYWORDS: Vitruvius; Doric temple; Greek architecture; proportions; modules.

INTRODUÇÃO

A presentamos neste artigo uma comparação detalhada entre o tratado *De Architectura* de Vitrúvio e os templos dóricos gregos, que o autor pretende ensinar a construir a partir de um conjunto de regras que têm como fundamento o módulo. Nossa contribuição para o avanço do debate está nos resultados comparativos obtidos a partir do tamanho da amostra escolhida (63 edifícios) – uma amostra relativamente grande quando comparada com estudos mais recentes, como, por exemplo, Pakkanen (2013) e Wilson Jones (2001, 2018). Percorremos as passagens dedicadas ao assunto e transcrevemos o formulário vitruviano de modo sistemático (vide tabela 1). Na tabela 2, concentramos o banco de dados que nos permite estabelecer a comparação. Como veremos a seguir, a realidade arqueológica mostra que as regras não foram estabelecidas de maneira totalmente mecanizada, como escreveu Vitrúvio, dando margem a variações na decorrência de séculos de aperfeiçoamento e de região para região, e também de acordo com as exigências específicas do local, do culto e da imagem dentro da edificação.

VITRÚVIO

Nasceu¹ provavelmente ca. 80/70 a.C. Cresceu e educou-se na Campânia ou em Roma. Seu tratado, *De Architectura*, foi provavelmente escrito e publicado ca. 30/20 a.C. e é considerado a única fonte que chegou até nós sobre arquitetura antiga. Foi fortemente influenciado por fontes gregas creditadas pelo próprio autor. Esse manual aborda questões práticas de modo autoexplicativo, e a formação de seu autor, arquiteto engenheiro militar, pode ter influenciado a maneira de lidar com as abstrações, muito embora a teoria tenha ocupado um lugar relevante em seu programa como um todo (Howe; Rowland, 2001, p. 2; Maciel, 2007, p. 33; Wilson Jones, 2000b, p. 38-39).

VITRÚVIO E O TEMPLO DÓRICO

Com o parágrafo a seguir, Vitrúvio² (3, 1, 1) dá início ao tratamento da arquitetura dos templos, o assunto mais extenso do tratado que ocupa os livros terceiro e quarto.

¹ Marcus Vitruvius Pollio/Marco Vitrúvio Polião.

² Para uma recente edição de Vitrúvio, veja Gros (2015).

[1]. A composição³ dos templos assenta na comensurabilidade⁴ [simetria], a cujo princípio os arquitetos deverão submeter-se com muita diligência. A comensurabilidade [simetria] nasce da proporção⁵ que em grego se diz analogia. A proporção consiste na relação modular⁶ de uma determinada parte⁷ dos membros tomados em cada seção ou na totalidade da obra, a partir da qual se define o sistema das comensurabilidades [relações modulares]. Pois nenhum templo poderá ter esse sistema sem conveniente equilíbrio [simetria] e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição como os membros de um homem bem configurado⁸ (Maciel, 2007, 3, 1, 1, p. 168).⁹

Nesta passagem, o autor latino aborda os aspectos teóricos relativos aos edifícios sagrados, independentemente da ordem arquitetônica segundo a qual venham a ser construídos. Vários conceitos compõem a passagem, e para esclarecê-los parece-nos valioso utilizar tanto a tradução de Vitruvius (Maciel, 2007) como suas notas transcritas para o nosso texto. A interpretação desses conceitos é alvo de inúmeras discussões entre os teóricos da arquitetura, as quais perduram desde o século XV até o presente. Não encontramos lugar aqui para acalorar o debate. Para os nossos propósitos, parece suficiente o próprio texto auxiliado pelas notas. O conceito de simetria ocupa um lugar de destaque na teoria de Vitruvius, e a

³ A seguir, transcrevemos as cuidadosas notas de Maciel (2007) em sua tradução do texto de Vitruvius para os termos em latim. *Compositio*: composição, no sentido de ordenação dos elementos arquiteturais num todo (Maciel, 2007, p. 168, n. 1).

⁴ *Symmetria*: comensurabilidade. Como Vitruvius a definirá mais à frente (1, 2, 4), é a unidade de todas as partes em relação umas com as outras e com o todo, ou, em outras palavras, será o sistema inter-relacional de módulos. Em 3, 1, 1, aproxima-a da ideia de *commodulatio*, “ordenação” conveniente, tendo como referência um módulo. A palavra grega *symmetria* não tinha o significado que hoje apresenta em português. Os latinos não criaram uma palavra nova, como expôs Plínio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 65: non habet latinum nomen symmetria (“não há termo latino para significar a *symmetria*”). Conforme o contexto discursivo vitruviano, mantendo sempre o conceito base de comensurabilidade, traduziremos por vezes essa palavra por “sistema proporcional de medidas”, por “correlação modular”, ou até, simplesmente, por “sistema de medidas” (Maciel, 2007, p. 63-4, n. 13).

⁵ *Proportio*: proporção, palavra que tem na sua gênese a ideia de uma parte e a sua relação com o todo (Maciel, 2007, p. 168, n. 3).

⁶ *Commodulatio*: relação modular que corresponde à *symmetria*. Tem como referência o módulo, a *rata pars*, indicada a seguir (Maciel, 2007, n. 4).

⁷ *Rata pars*: uma determinada parte, ou seja, o módulo. Ibid., nota 5. Cf. 1, 2, 4. *Moduli*: módulos, medidas. *Singular modulus* (Maciel, 2007, p. 75, n. 71).

⁸ Colocamos entre colchetes os termos que melhor se adaptam a partir da tradução de Pierre Gros (1992).

⁹ Em notas de rodapé apresentaremos a passagem do texto original em latim: “AEDIUM compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent. Ea autem paritur a proportione, quae graece analogia dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem” (Granger, 1955, 3, 1, 1, p. 158).

melhor chave para o seu entendimento, segundo Wilson Jones, encontra-se no parágrafo [1], onde Vitruvius explora uma analogia entre a composição do templo e o corpo humano. O interessante dessa passagem, para o nosso estudo, é o marco histórico que situa as bases teóricas inerentes à concepção dos templos que mais se aproximam cronologicamente dos templos gregos. Outra passagem, transcrita no parágrafo [2] a seguir, é a que conecta o conceito de simetria, o sistema modular arquitetônico proposto por Vitruvius e a metrologia anatômica com os componentes modulares que referenciam a arquitetura do templo jônico (o módulo jônico é a base da coluna) e dórico (o módulo dórico é o triglifo) (Corso; Romano, 1997, p. 272; Maciel, 2007, p. 25-6; Wilson Jones, 2000a, p. 699; 2000b, p. 41).

[2]. Por sua vez, a comensurabilidade [simetria] consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura. Assim como no corpo humano existe a natureza simétrica da euritmia¹⁰ a partir do côvado (antebraço), do pé, do palmo e de outras pequenas partes, o mesmo acontece no completo acabamento das obras. Em primeiro lugar, nos templos sagrados, seja pelas espessuras das colunas, seja pelo triglifo ou mesmo pelo *embater*;¹¹ [...] (Maciel, 2007, 1, 2, 4, p. 76).¹²

Nossos interesses sobre a concepção dos templos dóricos encontram seu principal suporte histórico no livro 4 (um dos dez livros que compõem o tratado *De Architectura*), onde Vitruvius dá o seu testemunho conforme aprendeu com os mestres gregos (Lagonegro, 1999, 4, 3, 3, linhas 1-2, p. 110), além de fornecer esclarecimentos arquitetônicos de ordem geral:

[3]. [...] Com efeito, da configuração das colunas, fez-se a denominação das três ordens, dórica, jônica e coríntia, das quais a dórica foi a primeira a originar-se, e há muito tempo (Lagonegro, 1999, 4, 1, 3, linhas 14-17, p. 105).¹³

Vitruvius situa a origem da coluna dórica como anterior à da coluna jônica, porém não afirma se tratar do templo dórico e sim da coluna. Essa afirmação é difícil de se estabelecer. O dórico é datado de *ca.* 600 a.C. e o jônico por volta da mesma data ou um pouco posterior (Howe; Rowland, 2001, p. 218). Estudos relativamente recentes sobre os templos no período

¹⁰ *Eurytmia*: proporção, harmonia, euritmia. (Maciel, 2007, p. 74, n. 65).

¹¹ *Embater*: palavra de difícil interpretação (ou tradução). Em termos gerais, segundo as próprias palavras de Vitruvius (4, 3, 3), era o nome dado ao módulo do templo dórico (Maciel, 2007, p. 76, n. 84).

¹² “Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus. Uti in hominis corpore e cubito, pede, palmo, digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus. Et primum in aedibus sacris aut e columnarum crassitudinibus aut triglypho aut etiam embatere, [...]” (Granger, 1955, 1, 2, 4, p. 26).

¹³ “E columnarum enim formationibus trium generum factae sunt nominationes, dorica, ionica, corinthia, e quibus prima et antiquitus dorica est nata” (Granger, 1955, 4, 1, 3, p. 202).

arcaico revelaram uma concomitância, no tempo e no espaço, ao desenvolvimento das ordens dórica e jônica. Segundo Gros, nem Vitruvius nem suas fontes teriam acesso a uma reflexão sobre as estruturas arquitetônicas anteriores à colocação do peristilo, situando o arcaísmo para Vitruvius longe do templo C de Thermos (metade do século VII a.C.). Lembramos também que os primeiros testemunhos da utilização do termo *dórico* aplicado a uma ordem arquitetônica se encontram na obra de Vitruvius (Gros, 1992, p. 51-52; Barletta, 2001, p. 83).

[4]. Ora, reinava em toda Acaia e no Peloponeso Doro, filho de Heleno e da ninfa Expétis, que, na antiga cidade de Argos, edificara no terreiro consagrado a Juno [Hera] um templo, por acaso, nessa forma; depois disso, em outras cidades da Acaia, no mesmo gênero, ainda que não houvessem se estabelecido as relações entre as proporções (Lagonegro, 1999, 4, 1, 3, linhas 1-5, p. 105-6).¹⁴

Gros chama a atenção para os seguintes aspectos: a diferença entre *templum* e *fanum*, o Heraion de Argos, a aparição do templo dórico em Argos e a sua rápida difusão na Grécia (própria) e por último as proporções. Provavelmente Vitruvius tenha traduzido *têmenos* por *templum* e *sékos* (cela) por *fanum* – as dificuldades surgem pois estes termos empregados em latim não possuem o mesmo rigor que em grego. O Heraion, templo pentastilo periptero (com número de colunas laterais desconhecido), cela de 33m com opistódomo profundo, colunas inicialmente de madeira com bases de pedra e datado em ca. 590 a.C. por Barletta (2001), constituiu o último passo para a colunata totalmente em pedra. Templos contemporâneos ao Heraion de Argos são de ca. 600-590 e 580 a.C.: o templo de Hera em Olímpia e o templo arcaico de Ártemis em Corfu (Gros, 1992, p. 52).

[5]. Como quisessem colocar colunas nesse templo, desconhecendo suas proporções¹⁵ e querendo saber por quais meios poderiam obtê-las, para que fossem apropriadas para suportar as cargas e que tivessem um aspecto de comprovada beleza, mediram a pegada do pé de um homem e relacionaram-na com sua altura. Como encontraram que, no homem, o pé equivale à sexta parte da altura, transportaram a mesma relação para a coluna, e com a espessura que fizeram a base do fuste, exprimiram a altura, inclusive o capitel, em seis vezes ela. Assim, a coluna dórica passou a emprestar aos edifícios as proporções, a firmeza e a beleza do corpo masculino (Lagonegro, 1999, 4, 1, 6, linhas 22-30, p. 106).¹⁶

¹⁴ “Namque Achaia Peloponnesoque tota Dorus, Hellenes et Phthiados nymphae films, regnavit, isque Argis, vetusta civitate, lunonis templum aedificavit, eius generis fortuito formae fanum, deinde isdem generibus in ceteris Achaiae civitatibus, cum etiamnum non esset symmetriarum ratio nata” (Granger, 1955, 4, 1, 3, p. 202, 204).

¹⁵ Ou relações modulares, segundo a tradução de Pierre Gros (1992).

¹⁶ “In ea aede cum voluissent columnas conlocare, non habentes symmetrias earum et quaerentes quibus rationibus efficere possent, uti et ad onus ferendum essent idoneae et in aspectu probatam

Os dórios, creditados como inventores do dórico, passaram pelo estágio da busca das proporções. Contudo, Vitruvius se expressa como se eles tivessem consciência de uma definição racional das formas, embora tenham chegado ao dórico por “acaso” (vide passagem [4] acima, linha 3). Em [5], linhas 1-4, faz referência à consolidação do edifício atrelada a uma beleza demonstrável, que seria uma atitude essencialmente racional ancorada no sistema modular. Em seguida, em [5], linhas 4-5, Vitruvius tenta, não sem alguma ingenuidade, reconstruir a façanha de encontrar as proporções das colunas através de um sistema de medidas anatômicas. Ainda em [5], linhas 5-7, Vitruvius situa o momento da gênese do sistema modular, sistema este que estabelece um vínculo racional entre o diâmetro inferior da coluna e a sua altura (1:6). Retomando (3, 1, 2), faz a ligação entre as medidas ideais do corpo perfeito com o número perfeito 6. As evidências arqueológicas mostraram que o esquema 1:6 (ou seja, aproximado) só foi utilizado tardiamente na Grécia, entre os séculos V e IV a.C. (por exemplo: o templo de Apolo em Delfos (1:5,86), o templo de Atena em Tegeia (1:6,07) e o templo de Zeus em Nemeia (1:6,35), entre outros, enquanto os templos dóricos arcaicos do século VI a.C. apresentam proporções mais robustas (por exemplo: o templo de Apolo em Siracusa (1:3,8), o Heraion de Olímpia (1:4,17), o templo de Ártemis em Corfu (1:4,9) e outros). No entanto, em raros exemplares das mais antigas criações dóricas encontram-se proporções próximas das de Vitruvius (1:6), como é caso da *tholos* arcaica de Delfos. Em [5], linhas 9-10, Gros chama a atenção para a passagem do livro 1 – Para Minerva, Marte e Hércules, construam-se edifícios dóricos – que se soma à explicação da “virilidade” do dórico e sua adequação às divindades masculinas ou guerreiras (Gros, 1992, p. 62-3; Lagonegro, 1999, 1, 2, 5, linhas 7-8, p. 55).

[6]. Já os pósteros, aperfeiçoados na elegância e no refino dos julgamentos, e encantados com as medidas mais graciosas, definiram a altura da coluna dórica em sete vezes o diâmetro da espessura, e o da jônica, em nove (Lagonegro, 1999, 4, 1, 8, linhas 12-15, p. 106).¹⁷

Em [6], o sistema vitruviano confere aos traços masculinos do dórico e aos femininos do jônico um papel notável, e faz uma distinção entre os “inventores” e os “refinadores” das ordens. Essa passagem está permeada da noção de progresso aristotélico (difundido na cultura latina por Posidônio), onde há a aplicação do esquema de evolução humana a uma τέχνη. No final da passagem [6], Gros chama a atenção para o fato de que não são os módulos que diminuem, mas sim as relações modulares que mudam. A modificação progressiva

haberent venustatem, dimensi sunt virilis pedis vestigium et id retulerunt in altitudine. Cum invenissent pedem sextam partem esse altitudinis in homine, item in columnam transtulerunt et, qua crassitudine fecerunt basim scapi, tanta sex cum capitulo in altitudine extulerunt, Ita dorica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedificiis praestare coepit” (Granger, 1955, IV, 1, 6, p. 206).

¹⁷ “[Posterius uero elegantia] subtilitateque iudiciorum progressi et gracilioribus modulis delectati septem crassitudinis diametros in altitudine columnae doricae, ionicae novem constituerunt” (Granger, 1955, 4, 1, 8, p. 206).

das ordens acarretou diversos problemas corretivos aos edifícios. Observa também que a passagem entre as proporções 1:6 e 1:7 não se faz de modo linear, como por exemplo entre o templo de Atena em Tegeia (1:6,07) e o templo de Atena Políade em Pérgamo (1:6,97) (Gros, 1992, p. 71). Para Howe e Rowland, a passagem [6], linhas 3-4, corresponde ao desenvolvimento da arquitetura grega; eles observam que a altura da coluna dórica em relação ao diâmetro inferior se estabeleceu de modo geral entre 1:4 ½. e 1:5 no século V. No século IV e no período helenístico chegaram a 1:6 e 1:7. Howe e Rowland apontam a principal correção ao esquema vitruviano para a primeira geração do dórico (600-570 a.C.), onde as proporções variaram entre colunas bem espessas e colunas bem esbeltas. Mudanças nas artes figurativas se verificaram também no século IV (por exemplo, quando comparados os cânones de Policleto e Lísipo) (Howe; Rowland, 2001, p. 213).

[7]. Alguns arquitetos antigos discordaram da conveniência de se construir templos na ordem dórica, porque nos edifícios desse gênero suas proporções apresentavam-se incorretas e contraditórias. Assim, negou-o Arcésio, bem como Pítio e não menos Hermógenes. [...] Todavia, não porque seu aspecto ou dignidade na forma carecessem de elegância, mas porque a distribuição dos tríglifos e ornamentos em estuque na obra é carregada¹⁸ e desagradável (Lagonegro, 1999, 4, 3, 1, linhas 1-4, 7-9, p. 109-10).¹⁹

Pode-se verificar realmente que na própria Grécia, e principalmente na Ásia (onde praticamente esta ordem nos templos foi pouco adotada), ocorreu um progressivo abandono da ordem dórica a partir do final do século IV a.C., se levarmos em consideração que no século IV a.C. foram construídos vinte e um templos dóricos e no século III a.C. aproximadamente cinco, dos quais temos certeza em relação a três (Atena Políade em Pérgamo, Asclépio em Messena e o templo de Atena em Troia). Já no século II a.C., foram apenas três (o templo de Asclépio em Cós, e de Hera em Pérgamo e possivelmente o de Zeus em Levadia). Para Gros, esse abandono da ordem dórica não está ligado, como sugere Vitruvius, ao gosto dos arquitetos, mas sim ao fato de o dórico, embora célebre, não atender mais às exigências da nova arquitetura helenística. Os raros templos dóricos construídos no período helenístico são estruturas arcaizantes que, por motivos religiosos ou políticos, fazem referência aos modelos clássicos. Em relação às razões atribuídas aos entraves modulares que a ordem dórica proporciona, destaca-se o conflito dos tríglifos de ângulos do friso. Além disso, o abandono da ordem estaria mais ligado às desvantagens estruturais – as dimensões robustas do entablamento dórico exigem uma menor amplitude entre as colunas. O período helenístico

¹⁸ Ou dificultosa, segundo a tradução de Maciel (2007).

¹⁹ “NONNULLI antiqui architecti negaverunt dorico genere aedes sacras oportere fieri, quod mendosae et disconvenientes in his symmetriae conficiebantur. Itaque negavit Arcesius, item Pythius, non minus Hermogenes. [...] Sed tamen non quod invenusta est species aut genus aut formae dignitas, sed quod inpedita est distributio et incommoda in opere triglyphorum et lacunarium distributione” (Granger, 1955, 4, 3, 1, p. 218).

caracteriza-se pela tendência ao alargamento dos intercolúnios e por uma leveza maior nos entablamentos. Em [7], linhas 3-4, Vitrúvio faz referência a arquitetos e teóricos gregos desde o fim do século IV até o final do III a.C., um período de sistematização e reflexão sobre ordens marcado pelo questionamento teórico e desapego à ordem dórica. Em [7] ainda, linhas 4-7, Vitrúvio relembra a excelência e o prestígio do templo dórico por várias gerações na Grécia, tanto em termos religiosos quanto arquitetônicos, e retoma os problemas de comensurabilidade ou de coerência modular exemplificados pelas questões decorrentes da distribuição dos tríglifos e métopas no friso (Gros, 1992, p. 117-21).

[8]. Porém, é necessário que os tríglifos sejam colocados diante dos quadrantes intermediários das colunas; que as métopas que estão entre os tríglifos sejam executadas tão largas quanto altas. E os tríglifos diante das colunas cantoneiras, que se executem nas partes extremas, não distante dos quadrantes intermediários. Assim, as métopas que forem executadas próximas aos tríglifos cantoneiros não serão quadrangulares, mas oblongadas em metade da largura do tríglifo. Mas os que quiserem executar métopas todas com igual medida, diminuirão os intercolúnios extremos em metade da largura do tríglifo. Esse aspecto, que se obtém ou por alongamento das métopas ou por contração dos intercolúnios, é incorreto. Por esse motivo, pareceu necessário aos antigos evitar as relações das proporções²⁰ dóricas nos edifícios sacros (Lagonegro, 1999, 4, 3, 2, linhas 9-20, p. 110).²¹

Vitrúvio enuncia aqui um princípio que remete à lógica estrutural dos templos em madeira, pois os tríglifos “eram” a extremidade do vigamento do telhado e, portanto, deveriam apoiar-se no eixo das colunas. Na passagem [8] ele omite o verdadeiro problema que leva à descontinuidade do ritmo do friso (tríglifo-métopa), que se deve ao seguinte fato: no templo de pedra, a largura do tríglifo é menor que a largura da arquitrave – por motivos estruturais – e no templo de madeira essas larguras coincidem, não havendo necessidade de abrir mão do princípio nas extremidades das fachadas. Os conflitos de continuidade no friso foram investigados pela primeira vez em 1899 e, desde então até o presente (Osthues, 2005, p. 1-154), foram muito estudados por renomados pesquisadores. Em [8], linhas 4-8, temos as consequências imediatas geradas pelo não alinhamento do tríglifo de ângulo, que

²⁰ Ou sistema modular, segundo a tradução de Pierre Gros (1992).

²¹ “Namque necesse est triglyphos constitui contra medios tetrantes columnarum, metopasque, quae inter triglyphos fient, aequae longas esse quam altas. Contraque in angulares columnas triglyphi in extremis partibus constituuntur et non contra medios tetrantes. Ita metopae quae proximae ad angulares triglyphos fiunt, non exeunt quadratae sed oblongiores triglyphi dimidia latitudine. At qui metopas aequales volunt facere, intercolumnia extrema contrahunt triglyphi dimidia latitudine. Hoc autem, sive in metoparum longitudinibus sive intercolumniorum contractionibus efficietur, est mendosum. Quapropter antiqui vitare visi sunt in aedibus sacris doricae symmetriae rationem” (Granger, 1955, 4, 3, 2, p. 218, 220).

resultam em duas opções: ou alongamos a métopa e mantemos o intercolúnio normal, ou mantemos a métopa normal e reduzimos o intercolúnio. O primeiro caso é o mais comum, mas há exemplos para o segundo caso (como o Olimpieion de Agrigento). Verificou-se uma tendência na arquitetura siciliana arcaica de modificar o ritmo do friso e manter o intercolúnio constante, e uma tendência contrária na arquitetura clássica na Grécia metropolitana. A grande discussão reside no valor atribuído por Vitruvius ao alongamento das métopas de ângulo, que está em desacordo com a sua própria teoria, embora se verifiquem casos reais onde isso ocorre. Nas linhas 8-11 da passagem [8], Vitruvius deixa transparecer uma conotação moral atribuída aos defeitos da obra arquitetônica e à necessidade de um compromisso estrutural ou modular (Gros, 1992, p. 121-4).

[9]. Nós, por outro lado, expusemos, como determina o método, conforme aprendemos com os mestres, de tal modo que, se alguém quiser proceder em atenção a essas determinações, encontre explicadas as relações com as quais poderá realizar à perfeição os edifícios sacros ao modo dórico, corrigidos e sem defeitos (Lagonegro, 1999, 4, 3, 3, linhas 1-5, p. 110).²²

Vitruvius, em consenso com os arquitetos do helenismo e seus contemporâneos em relação aos problemas que permeiam a ordem dórica, assume a tarefa de organizar as relações modulares, e em [9] anuncia que, apesar do abandono gradativo da ordem dórica, apresentará uma metodologia racional baseada no ensinamento dos mestres (embora coloque contribuições pessoais, sobretudo com a intenção de solucionar os problemas relativos ao friso dórico), a qual superaria as contradições modulares da ordem dórica (Falus, 1979, p. 268). Segundo Gros (1992, p. 126 e XXI), “Tout se passe comme si le théoricien se donnait ici le simple plaisir de développer un programme rationnel dont il sait qu’en réalité il n’a jamais été appliqué, ou au moins dont il n’a aucunement l’intention de faire l’épreuve concrète”.

[10]. A fachada do templo dórico, no local onde forem colocadas as colunas, se vier a ser tetrastila, será dividida em vinte e sete partes; se hexastila, em quarenta e duas. Dessas partes, uma será tomada como módulo, que em grego se diz *εμβατηρ*, e do arranjo desse módulo se conseguirá, por meio de cálculos, sua distribuição por toda a obra (Lagonegro, 1999, 4, 3, 3, linhas 5-9, p. 110).²³

[11]. Por outro lado, se a obra tiver de ser realizada segundo o modo sistilo e monotríglofo, a fachada do templo, se for tetrastila, será

²² “Nos autem exponimus, uti ordo postulat, quemadmodum a praeceptoribus accepimus, uti, si qui voluerit his rationibus attendens ita ingredi, habeat proportiones explicatas, quibus emendatas et sine vitiiis efficere possit aedium sacrarum dorico more perfectiones” (Granger, 1955, 4, 3, 3, p. 220).

²³ “Frons aedis doricae in loco, quo columnae constituuntur, dividatur, si tetrastylos erit, in partes XXVII, si hexastylos, XXXXII. Ex his pars una erit modulus, qui Graece embater dicitur, cuius moduli constitutione ratiocinationibus efficiuntur omnis opens distributiones” (Granger, 1955, 4, 3, 3, p. 220).

dividida em dezenove partes e meia; se hexastila, em vinte e nove e meia. Dessas partes, uma será adotada como módulo, segundo o qual se o dividirá, tal como foi descrito acima (Lagonegro, 1999, 4, 3, 7, linhas 1-5, p. 111).²⁴

Nas passagens [10] e [11], Vitruvius define como será deduzido o módulo para cada tipo de templo. Vitruvius leva em consideração apenas a fachada, e sugere que a largura do templo seja um dado a partir do qual o arquiteto deve organizar a sua planta (Gros, 1992, p. 126).

[12]. [...] divididos [distribuídos] [os tríglifos] de forma que estejam dispostos nas colunas cantoneiras e intermediárias sobre seus quadrantes médios; nos intercolúnios [comuns], aos pares, e nos intercolúnios intermediários [ou seja, centrais], tanto anteriores [do pronaos] quanto posteriores, em número de três [distribuição estabelecida para as fachadas hexastilas dóricas diastilas] (Lagonegro, 1999, 4, 3, 4, linhas 21-4, p. 110).²⁵

Vitruvius expõe em [11] e [12] como se deve proceder para compor o friso, e propõe para essa ordem arquitetônica quatro fachadas diferentes: o templo tetrastilo diastilo, o hexastilo diastilo, o tetrastilo sistilo e o hexastilo sistilo. Em termos de organização da planta, as prescrições de Vitruvius conduzem ao tipo pronaos e cela (Lagonegro, 1999, 4, 3, 4 e 7 p. 110-11):

- Templo tetrastilo diastilo: 2 intercolúnios comuns com 2 tríglifos entre as colunas e o intercolúnio central com 3 tríglifos entre as colunas;
- Templo tetrastilo sistilo: 2 intercolúnios comuns com 1 tríglifo entre as colunas e o intercolúnio central com 2 tríglifos entre as colunas;
- Templo hexastilo diastilo: 4 intervalos comuns com 2 tríglifos entre as colunas e o intervalo central com 3 tríglifos entre as colunas;
- Templo hexastilo sistilo: 4 intervalos comuns com 1 tríglifo entre as colunas e o intervalo central com 2 tríglifos entre as colunas.

As passagens seguintes, nas quais Vitruvius expõe a composição completa das fachadas, são sistematizadas na tabela 1, após as referências bibliográficas (Lagonegro, 1999, livro IV, 3, p. 110-11). Vitruvius opta por espaços mais generosos entre as colunas para os templos diastilos, adotando, em vez do sistema monotríglifo tradicional, o sistema de dois e

²⁴ “Si vero systylon et monotriglyphon opus erit faciendum, frons aedis, si tetrastylo erit, dividatur in partes XVIII s, si hexastylos erit, dividatur in partes XXVIII s. Ex his pars una erit modulus, ad quem, uti supra scriptum est, dividantur” (Granger, 1955, 4, 3, 7, p. 224).

²⁵ “Supra epistylum conlocandi sunt triglyphi cum suis metopis, alti unius <et> dimidiati moduli, lati in fronte unius moduli, ita divisi, ut in angularibus columnis et in mediis contra tetrantes medios sint conlocati, et intercolumniis reliquis bini, in mediis pronaos et postico terni” (Granger, 1955, 4, 3, 4, p. 220, 222).

três tríglifos entre as colunas. Mantém para os templos sistilos o sistema monotríglico, exceto para o espaçamento central entre as colunas, composto de dois tríglifos. Ademais, escolhe uma tipologia que teve sua origem nos pórticos e nos propileus. Os propileus clássicos da Acrópole de Atenas se assemelham à fachada do hexastilo sistilo. Disposições semelhantes serão encontradas apenas em templos do período helenístico, e a partir do século III. O templo de Atena Políade em Pérgamo, hexastilo, apresenta uma distribuição de tríglifos semelhante ao hexastilo diástilo, porém no espaçamento central possui dois tríglifos, e não três. Ainda em solo grego, o templo de Zeus em Pérgamo se assemelha ao tetrastilo diástilo. Com a mesma restrição que o exemplo anterior, no espaçamento central possui dois tríglifos em vez de três. Na Itália, o templo tetrastilo dórico de Cora, *ca.* 80 d.C., apresenta o sistema de três tríglifos entre todos os intervalos, o que difere também do tetrastilo diástilo nos intercolúnios laterais. Não podemos esquecer, ainda, que nenhum dos exemplos acima possui o sistema de tríglifo de ângulo proposto por Vitruvius:

[13]. Colocados dessa forma os tríglifos, as métopas que estiverem entre eles serão tão altas quanto longas, bem como, nos ângulos extremos, serão estampadas hemimétopas com largura de meio módulo. Que assim seja, de modo que sejam corrigidos todos os defeitos das métopas, intercolúnios e lacunas que serão executadas igualmente moduladas (Lagonegro, 1999, 4, 3, 5, linhas 6-9, p. 111).²⁶

O princípio da meia-métopa encontrou aplicação entre as construções desde o renascimento até o neoclássico no século XIX (Gros, 1992, p. 132-3, 137, XLVII). Desconhecem-se para a Antiguidade templos dóricos que atendam ao receituário vitruviano. Para Falus, as análises dos templos dóricos helenísticos são evidências de que Vitruvius não deduziu suas regras da prática arquitetônica, e sim as formulou de modo especulativo. Frézouls (1985) chama a atenção para as análises de Wesenberg (1983), que mostra que o templo vitruviano não faz referência a nenhuma realidade arquitetônica, em nenhuma época.

Embora as comparações dos templos vitruvianos não tenham encontrado até o momento suporte material para validá-los como um todo, seja em termos proporcionais ou tipológicos de modo estrito, há exemplos, como vimos acima, onde encontram-se paralelos pelo menos em alguns elementos arquitetônicos de certos edifícios. O sistema ou princípio modular de composição arquitetônica vitruviana trouxe boas pistas para o entendimento da concepção dos templos dóricos. Com algumas modificações do sistema modular, Wilson Jones (2001) encontra uma interpretação plausível para dez templos dóricos do período clássico, proposta duramente rebatida por Jari Pakkanen. Para este autor, outros elementos arquitetônicos teriam maior probabilidade que o tríglifo de ser o módulo do edifício dórico (Falus, 1979, p. 270; Frézouls, 1985, p. 226; Pakkanen, 2013; Wilson Jones, 2001, p. 675-713).

²⁶ “Triglyphis ita conlocatis, metopae quae sunt inter triglyphos, aequae altae sint quam longae; item in extremis angulis semimetopiae sint impressa dimidia moduli latitudine. Ita enim erit, ut omnia vitia et metoparum et intercolumniorum et lacunariorum, quod aequales divisiones factae erunt, emendentur.” (Granger, 1955, 4, 3, 5, p. 222).

Sem dúvida, a comparação é uma das ferramentas mais poderosas que o arqueólogo possui no seu trabalho. Para entendermos melhor em que medida o testemunho histórico de Vitruvius se distancia ou se aproxima da realidade arqueológica dos templos dóricos, preparamos a tabela 2 (Anexo 2), na qual é possível comparar algumas proporções recomendadas por Vitruvius com as proporções que se verificaram nos templos dóricos gregos. Na tabela 1 (Anexo 1) sintetizamos as recomendações de Vitruvius para a composição dos templos dóricos e escolhemos nove relações dentre seus elementos, gerando o quadro comparativo da tabela 2. Na tabela 2, linha 3, os valores indicam a proporção que Vitruvius recomenda. Nas linhas abaixo, encontramos a proporção correspondente para cada templo grego. Esses valores são os nossos parâmetros para comparar as proporções dos templos dóricos gregos com as proporções dos templos dóricos vitruvianos.

A seguir, abreviaturas para a tabela 2:

1. CA : CDI	Coluna, Altura : Coluna, Diâmetro Inferior
2. CDI : TL	Coluna, Diâmetro Inferior : Tríglico, Largura
3. ML : TL	Métopa, Largura : Tríglico, Largura
4. AA : FA	Arquitrave, Altura : Friso, Altura
5. ML : FA	Métopa, Largura : Friso, Altura
6. AA : EA	Arquitrave, Altura : Entablamento, Altura
7. FA : EA	Friso, Altura : Entablamento, Altura
8. CoA : EA	Cornija, Altura : Entablamento, Altura
9. CA : EA	Coluna, Altura : Entablamento, Altura

Na tabela 2, podemos apreciar um número maior de exemplos para a primeira comparação – a relação entre a altura da coluna e o seu diâmetro inferior (coluna 1, CA:CDI, tab. 2), já discutida acima. Salientamos que, ao comparar as proporções obtidas na tabela 2, linha 1, com os dados acima para a mesma discussão, podemos observar dados um pouco diferentes para o mesmo templo. É comum nos depararmos com situações como essa, pois ao lidarmos com fontes diferentes obtemos discrepâncias nos resultados. O exemplo mais notável é a proporção acima dada para o templo de Atena em Tegeia por Pierre Gros, em 1992 (oriunda de Mertens, 1984, p. 134), de 1:6,07, se comparada com a da tabela 2 que é de 1:6,51 (fornecida por Østby, 1992, tab. I e II); Dinsmoor (1950) fornece para o mesmo templo a proporção 1:6,11. Østby pode estar baseado em descobertas mais recentes, ou foi um erro de publicação? Fatos como esse chamam-nos a atenção para a necessidade de cautela na manipulação de dados. A proporção fornecida por Østby coloca o templo de Tegeia, *ca.* 350 a.C., próximo do templo de Atena em Troia, anterior a 281 a.C. (1:6,50). A seguir, Vitruvius recomenda que o diâmetro inferior da coluna seja composto de dois módulos, ou a largura de dois tríglifos. Corso e Romano observam que essa relação 1:2 se estabelece de modo frequente na arquitetura templária dórica (Corso; Romano, 1997, p. 469). De fato, ao analisarmos a coluna 2 (CDI:TL, tab. 2) vemos vários exemplos que se aproximam dessa proporção, principalmente para os períodos clássico e helenístico, com

alguns exemplos também para o período arcaico. Para uma análise mais precisa, poderíamos estabelecer parâmetros de tolerância para apurar as aproximações. Em 3 (ML:TL, tab. 2), a relação entre a largura da métopa e do tríglifo está na proporção 3:2 ou 1:1,50. Bundgaard observa que, a partir da metade do século V a.C., a proporção recomendada por Vitruvius (3:2) se fixa e se verifica de forma recorrente pelo menos na maioria dos edifícios conhecidos (Bundgaard, 1957, n. 254). Em 3 (ML:TL, tab. 2) podemos verificar vários exemplos onde isso acontece (próximos de 1,5), e inclusive alguns exemplos para o período anterior a 450 a.C. Em 4 (AA:FA, tab. 2) Vitruvius prescreve a proporção entre a arquitrave e o friso ($AA = 2/3 FA$ ou $0,67 FA$). Gros chama a atenção para o fato de que arquitraves tão leves em relação ao friso só encontram paralelos nos edifícios dóricos do período republicano romano. Se consultarmos a tabela 2 não encontraremos nenhum exemplo com essa proporção (Gros, 1992, p. 130). Temos para o século V a.C. proporções em torno de 1 e para os séculos IV e III proporções em torno de 0,90. O valor que se aproxima mais é do século II: 0,72 em Pérgamo. Em 5 (ML:FA, tab. 2), Vitruvius propõe uma métopa quadrada, pois a relação entre a base e a altura é 1:1 ($ML=FA$). Analisando os números da coluna 5, percebemos que a maioria das métopas tendem a ser quadradas e que algumas chegam a ser realmente assim. O entablamento dórico se compõe de arquitrave, friso e cornija. Para entender melhor como se distribuem esses elementos no entablamento, criamos as colunas 6, 7 e 8. Vitruvius propõe que 33% da altura do entablamento corresponda à arquitrave ($AA=1/3EA$), 50% ao friso ($FA= 1/2 EA$) e 17% à cornija ($CoA=1/6 EA$). Ao analisarmos as colunas 6, 7 e 8, percebemos que a distribuição vitruviana não atende simultaneamente à composição dos entablamentos dóricos, embora haja exemplos isolados onde a arquitrave chega perto de 33% – como é o caso do templo de Déspoina, Licosura, 175-150 a.C., no qual ocupa-se 32% do entablamento. Para o friso encontramos exemplos com diferenças em torno de 5% a partir do século IV a.C. A cornija em torno de 17% do entablamento, como estabelece Vitruvius, encontra vários exemplos a partir do século V a.C. Por último, na coluna 9 ($CA:EA$) a relação entre a altura da coluna e o entablamento é dada por $CA=14/7EA$. Encontramos na tabela 2 casos isolados com proporções próximas daquelas que Vitruvius recomenda: Troia e Pérgamo no século III a.C.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, no livro 4, Vitruvius estabelece para a concepção do templo de ordem dórica um sistema proporcional baseado numa única unidade básica, o módulo (ou a largura do tríglifo). Apresenta, portanto, um sistema modular no qual todos os elementos arquitetônicos da edificação são dimensionados como múltiplos ou frações desse módulo. Fornece desta forma um conjunto de regras que definem cada elemento arquitetônico do templo dórico vitruviano – que, como vimos, conduz a quatro tipos diferentes, sem equivalentes estritos na arquitetura grega. Foram testadas nove relações proporcionais entre os elementos arquitetônicos nos templos, como mostra a tabela 2. Coletamos os seguintes resultados para a nossa amostra de 63 templos: $CA:CDI$ (7,00) – 10 templos para proporções entre 1:6 e 1:7; $CDI:TL$ (2) – 19 templos com uma margem de erro de $\pm 5\%$; $ML:TL$ (1,5) – 38 templos

com uma margem de erro de $\pm 5\%$; AA:FA (0,67) – 1 templo com uma margem de erro de 7,46%; ML:FA (1,00) – 19 templos com uma margem de erro de $\pm 10\%$; AA:EA (0,33) – 20 templos com uma margem de erro de $\pm 25\%$; FA:EA (0,50) – 23 templos com uma margem de erro de -20% ; CoA:EA (0,17) – 16 templos com uma margem de erro de $\pm 15\%$; CA:EA (4,67) – 9 templos com uma margem de erro de $\pm 25\%$. Analisando os resultados, observamos que comparar os templos dóricos gregos com o sistema modular de Vitrúvio nos leva inevitavelmente, em algumas instâncias, a grandes aproximações. Como vimos, é difícil estabelecer um único critério para cada proporção; contudo, algumas relações se aproximam mais, outras menos. Concordamos com a afirmação de Wilson Jones (2001, p. 700): “ele [Vitrúvio] nunca está totalmente certo, mas nunca está totalmente errado”. Devemos levar em consideração que, mesmo sendo uma fonte excepcional para a história da arquitetura na Antiguidade, trata-se de um texto que não foi contemporâneo ao desenvolvimento da ordem dórica, sendo uma compilação tardia de uma tradição. *De Architectura* é uma obra de valor inestimável, a qual nos permite acessar, mesmo que de maneira indireta, a concepção dos templos de ordem dórica grega.

REFERÊNCIAS

FONTES

CORSO, Antonio; ROMANO, Elisa (trad.) *Vitruvio. De architettura*. A cura di P. Gros. Torino: Einaudi, 1997.

GRANGER, Frank (trad.) *Vitruvius. On architecture: Books 1-5*. Cambridge: Harvard University Press, 1955. v. 1.

GROS, Pierre (trad.) *Vitruve. De l'Architecture: Livre IV*. Texte établi, traduit et commenté par P. Gros. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

GROS, Pierre (ed.) *Vitruve. De l'Architecture*. Texte établi, traduit et commenté par P. Gros. Paris: Les Belles Lettres, 2015.

HOWE, Thomas Noble; ROWLAND, Ingrid (trad.) *Vitruvius. Ten books on Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 [1999].

LAGONEGRO, Marco Aurélio (trad.) *Vitrúvio. Da Arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.

MACIEL, M. Justino (trad.) *Vitrúvio. Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1a ed. 2006.

AUTORES MODERNOS

BARLETTA, Barbara. *The origins of Greek architectural orders*. Cambridge: University Press, 2001.

BUNDGAARD, Andreas Jens. *Mnesicles, a Greek architect at work*. Copenhagen: Gyldendal, 1957.

- DINSMOOR, William Bell. *The architecture of ancient Greece*. London: B. T. Batsford, 1950.
- FALUS, Robert. Sur la théorie de module de Vitruve. *Acta archaeologia academiae scientiarum hungaricae*, v. 31, p. 249-270, 1979.
- FRÉZOULS, Edmond. Vitruve et le dessin d'architecture. In BOMMELAER, Jean-François (org.). *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Colloquium, Strasbourg 26-28 janvier 1984*. Strasbourg: Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1985, p. 213-29.
- GRUBEN, Gottfried. *Griechische Tempel und Heiligtümer*. München: Hirmer, 2001.
- HOLLAND, Leicester Bodine. The origin of the Doric entablature. *American Journal of Archaeology*, n. 21, p. 117-158, 1917.
- MERTENS, Dieter. *Città e monumenti dei greci d'occidente. Dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006.
- MERTENS, Dieter. *Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1984.
- OSTHUES, Ernst-Wilhelm. Studien zum dorischen Eckkonflikt. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, v. 120, p. 1-154, 2005.
- ØSTBY, Erik. Dorische Tempel von Pherai. *Opuscula Atheniensia: Annual of the Swedish Institute at Athens*, v. 19, p. 85-113, 1992.
- PAKKANEN, Jari. *Classical Greek architectural design: A quantitative approach*. Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens, 2013.
- SPAWFORTH, Tony. *The complete Greek temples*. London: Thames & Hudson, 2006.
- TOMLINSON, Richard A. The doric order: Hellenistic Critics and Criticism. *Journal of Hellenic Studies*, v. 83, p. 133-45, 1963.
- WILSON JONES, Mark. Approaches to Architectural Proportion and the "Poor old Parthenon". In COHEN, Matthew A.; DELBEKE, Maarten (ed.). *Proportional systems in the history of architecture. A critical reconsideration*. Leiden: Leiden University Press, 2018, p. 199-231.
- WILSON JONES, Mark. Doric measure and architectural design 1: The evidence of the relief from Salamis. *American Journal of Archaeology*, n. 104, p. 73-93, 2000a.
- WILSON JONES, Mark. Doric measure and architectural design 2: A modular reading of the classical temple. *American Journal of Archaeology*, n.105, p. 675-713, 2001.
- WILSON JONES, Mark. *Principles of Roman architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000b.

ANEXO 1

TABELA 1 – Passagens de Vitruvius dos livros 3 e 4 sobre como projetar um templo

Tabela 1: Vitruvius		
Elementos arquitetônicos	Expressão em módulos	Vitruvius 1999(Trad.: Lagonegro, M. A.)
Livro IV		
1. Estilóbato: largura T. Tetrastilo diástilo T. Tetrastilo sistilo T. Hexastilo diástilo T. Hexastilo sistilo	27 M 19 ½ M 42 M 29 ½ M	1. Passagens: [8] IV,3, 2, linhas 5-9, p. 110 e [9] IV, 3, 3, linhas 1-5, p. 111 acima.
2. Coluna: diâmetro inferior	2 M	2. A espessura das colunas será de dois módulos; [...] (IV, 3, 2, 9-10, p. 110).
3. Coluna: altura	14 M	3. [...] a altura [das colunas], incluindo o capitel, catorze [módulos] (IV, 3, 2, 10, p. 110).
4. Capitel: altura	1 M	4. A espessura (altura) do capitel, um único [módulo]; [...]. (IV, 3, 2, 10-11, p. 110).
5. Capitel: largura (= largura do ábaco)	13/6 M [ou seja : 2 M+1/6 M]	5. [...] a largura [do capitel], dois módulos e uma sexta parte (IV, 3, 2, 11, p. 110).
6. Ábaco: altura	1/3 M	6. Divide-se a espessura (altura) do capitel em três partes, das quais uma formará o pedestal com a cimália; [...] (IV, 3, 2, 11-13, p. 110).
7. Equino: altura	1/3 M	7. [...] a outra [parte do capitel], o equino com os filetes, [...] (IV, 3, 2, 13, p. 110).
8. Hipotraquélio: altura	1/3 M	8. [...] e a terceira [parte do capitel], o hipotraquélio (IV, 3, 2, 13, p. 110).
9. Arquitrave: altura	1 M	9. A altura da arquitrave, com o friso ([a ténia] e as gotas, será de um módulo; [...] (IV, 3, 2, 15-16, p. 110).
10. Ténia: altura	1/7 M	10. [...] o <u>friso</u> ([a ténia]), a sétima parte de um módulo; [...] (IV, 3, 2, 16, p. 110).
11. Régula e gotas: altura	1/6 M	11. [...] o comprimento das gotas sob o <u>friso</u> ([a ténia]), no prumo dos tríglifos, será, a partir de onde elas pendem, incluindo o <u>listel</u> ([a régula]), igual à sexta parte de um módulo (IV, 3, 2, 16-18, p. 110).
12. Arquitrave: largura da base	5/3 M	12. Igualmente, a largura <u>superior</u> ([da base] da arquitrave corresponderá aos filetes do topo da coluna (IV, 3, 2, 18-19, p. 110).
13. Friso: altura	3/2 M	13. Acima da arquitrave, devem ser colocados tríglifos com suas métopas, com altura de um módulo e meio, [...] (IV, 3, 2, 19-21, p. 110).
13.1 Tríglifo: altura	3/2 M	13.1 Idem.
13.2 Métopa: altura	3/2 M	13.2 Idem.
14. Tríglifos: largura	1 M	14. largos [os tríglifos] no frontão ([na fachada]) em um módulo, [...] (IV, 3, 2, 21, p. 110).
15. Tríglifos: distribuição / friso Fachadas, frontal e posterior, dos templos T. Tetrastilo diástilo T. Tetrastilo sistilo T. Hexastilo diástilo T. Hexastilo sistilo.	INTERCOLÚNIOS Comum 2 e central 3 Comum 1 e central 2 Comum 2 e central 3 Comum 1 e central 2	15. Passagem [10] IV, 3, 2, linhas 21-24, p. 110 acima para o diástilo e para o sistilo: assim, sobre cada uma das arquitraves, serão colocadas aos pares tanto métopas quanto tríglifos; as arquitraves cantoneiras serão maiores em metade de sua tamanho e se acomodará às dimensões de um hemitríglo. Na arquitrave intermediária, no prumo do pináculo ([acrotério central]), esse espaço terá o comprimento de três tríglifos e três métopas, de modo que, para os que entram no templo, o intercolúnio intermediário seja espaçoso e a visão tenha, diante das imagens dos deuses, dignidade (IV, 3, 3, 5-12, p. 111).

15.1. Intercolúnios: T. Tetrastilo diastilo T. Tetrastilo sistilo T. Hexastilo diastilo T. Hexastilo sistilo	Comum 15/2 M e central 10 M Comum 5 M e central 15/2 M Comum 15/2 M e central 10 M Comum 5 M e central 15/2 M	15.1. Idem.
16. Tríglicos (listeis e canais): largura	1/6 M [3 listeis e 2 canais]	16. Divide-se a largura dos tríglicos em seis partes, das quais cinco partes na região intermediária, e as duas metades da restante, uma à direita e outra à esquerda, serão ordenadas pelo listel. Uma região intermediária formará a coxa do tríglico, que em grego se diz $\mu\upsilon\pi\omicron\varsigma$. Ao longo dela, serão estampados canaliculos com perfil retangular (IV, 3, 2, 26-31, p. 111).
17. Tríglicos (semi-canais laterais): largura	1/12 M [2 semi-canais]	17. Segundo o ordenamento desses elementos, formar-se-ão, à direita e à esquerda, outras coxas dos tríglicos. Nas partes extremas, os semicanaliculos serão invertidos (IV, 3, 2, 31-33, p. 111).
18. Métopas: largura	3/2 M	18. Colocados dessa forma os tríglicos, as métopas que estiverem entre eles serão tão altas quanto longas [...] (IV, 3, 2, 33-34, p. 111).
19. Métopas (meia ou semi-métopas de ângulo): largura	1/2 M	19. [...] bem como, nos ângulos extremos, serão estampadas hemimétopas com largura de meio módulo. Que assim seja, de modo que sejam corrigidos todos os defeitos das métopas, intercolúnios e lacunas que serão executadas igualmente modulas (IV, 3, 2, 34-37, p. 111).
20. Tríglicos (capitéis do): altura	1/6 M	20. Os capitéis dos tríglicos serão executados com a sexta parte do módulo (IV, 3, 2, 37-38, p. 111).
21. Cornija: projeção	2/3 M	21. Sobre os capitéis dos tríglicos, uma cornija, medindo meio módulo mais uma sexta parte, deverá ser colocada em projeitura, tendo uma cimalha dórica no alto e outra na base (IV, 3, 2, 38-41, p. 111).
22. Cornija: altura	1/2 M	22. Desse modo, incluídas as cimalthas, a espessura da cornija será de <u>um módulo mais sua sexta parte</u> . (de meio módulo) (IV, 3, 2, 41-42, p. 111).
27. Tímpanos: altura / Livro III	27. Cornija frontal (comprimento ou largura) / 9	27. Por sua vez, quanto aos tímpanos que estarão no frontispício do templo, sua altura deve ser executada de modo que toda a parte frontal da cornija, desde os extremos da cimalha, seja dividida em nove partes e uma delas constitua a altura do cimo do tímpano, e que se repita no prumo, nas arquitraves e no topo das colunas (III, 5, 5, 10-14, p. 102).
28. Sima: altura / Livro III	28. 5/8M	28. [As cornijas inclinadas do frontão devem ser executadas da mesma forma que as cornijas horizontais exceto pelas coroas ou cimalthas]. Por cima das cornijas, as golas ([coronas ou cimalthas?]), que os gregos denominam $\epsilon\pi\alpha\iota\epsilon\tau\iota\delta\alpha\varsigma$, devem ser executadas mais altas em uma oitava parte da altura das cornijas (III, 5, 5, 14-16, p. 102).

Fonte: Lagonegro (1999).

ANEXO 2

TABELA 2 – Comparação da prescrição de Vitruvius com os templos dóricos gregos.

Data-I	Data-F	País	Cidade	Nome do Templo	1	2	3	4	5	6	7	8	9
a.C.	a.C.				CA : CDI	CDI : TL	ML : TL	AA : FA	ML : FA	AA : EA	FA : EA	CoA : EA	CA : EA
					7,00	2,00	1,50	0,67	1,00	0,33	0,50	0,17	4,67
590		Grécia	Olimpia	Heraion	4,21	–	–	–	–	–	–	–	–
565		Itália	Siracusa	Apolo	3,97	–	–	–	–	–	–	–	–
555		Itália	Siracusa	Olimpeion	4,35	–	–	–	–	–	–	–	–
550	530	Itália	Selinunte	C	4,53	2,08	1,13	–	–	–	–	–	1,93
540		Turquia	Assos	Atena	5,22	1,63	–	–	–	–	–	–	2,37
540		Grécia	Corinto	Apolo	4,15	2,10	1,41	–	–	–	–	–	–
535		Itália	Selinunte	D	4,89	1,62	1,14	–	–	–	–	–	2,10
530		Itália	Pesto	Basílica	4,47	–	–	–	–	–	–	–	–
525		Itália	Selinunte	FS	5,09	1,74	1,22	–	–	–	–	–	2,30
529	515	Grécia	Atenas	Atena (Pisistrátidas)	4,54	1,98	1,44	–	–	–	–	–	1,85
520	450	Itália	Selinunte	Apolo (GT)	4,95	2,22	1,46	–	–	–	–	–	2,24
510	409	Itália	Agrigento	Zeus Olímpico	4,47	2,40	1,27	1,08	0,74	0,45	0,41	0,14	2,57
510		Itália	Pesto	Demeter	4,84	2,30	–	–	–	–	–	–	2,31
500		Itália	Metaponto	Tavole Paladine	4,84	–	–	–	–	–	–	–	–
500		Itália	Agrigento	Heracles	4,83	2,09	1,31	1,06	0,86	0,43	0,41	0,16	2,71
500		Grécia	Delfos	Atena Pronaia	4,58	2,39	1,49	–	–	–	–	–	–
500-450		Itália	Agrigento	Atena	–	2,71	1,70	–	–	–	–	–	–
498		Grécia	Súnio	Posidon (Velho)	–	1,88	–	–	–	–	–	–	–
495		Grécia	Egina	Aphaia	5,33	1,96	1,56	–	–	–	–	–	–
488		Grécia	Atenas	Pantemon (Velho)	–	–	–	–	–	–	–	–	–
480		Itália	Siracusa	Atena	4,44	2,38	1,51	1,06	0,90	0,38	0,36	0,26	2,25
480		Itália	Himera	Nike	–	2,27	1,49	–	–	–	–	–	–
séc. V		Itália	Crotona	Hera	4,66	–	–	–	–	–	–	–	–
480	460	Itália	Selinunte	Hera (ER)	4,62	2,31	1,43	1,04	0,81	0,40	0,38	0,22	2,31
435		Itália	Agrigento	Concórdia	4,73	2,22	1,50	0,99	0,86	0,39	0,39	0,22	2,37
430		Grécia	Bassai	Apolo	5,23	2,15	1,53	0,98	0,96	0,42	0,43	0,14	3,05
447		Grécia	Atenas	Partenon	5,48	2,27	1,52	–	–	–	–	–	3,17
440		Grécia	Atenas	Ares	0,00	1,99	–	–	–	–	–	–	–
437		Grécia	Atenas	Propileus	5,65	2,20	1,55	–	–	–	–	–	–
430		Grécia	Rhamnunte	Nêmesis	5,74	1,89	1,52	0,98	0,99	0,41	0,41	0,18	2,93
430-425		Itália	Agrigento	Hefestion	–	2,27	1,37	–	–	–	–	–	–
430-420		Itália	Caulonia	Templo grande	–	–	1,38	–	–	–	–	–	–
423	416	Grécia	Argos	Heraion	5,61	2,03	1,50	–	0,95	–	0,42	0,15	2,98
420		Itália	Agrigento	Diósculos	4,77	2,40	1,50	1,00	0,82	–	–	–	–
420		Grécia	Delos	Apolo (Ateniense)	5,74	2,16	1,44	0,92	0,88	0,38	0,42	0,20	3,15
409		Itália	Segesta		4,83	2,22	1,50	1,00	0,90	0,41	0,41	0,18	2,63
400-390		Grécia	Lepreon	Demeter	5,57	2,18	1,58	0,97	1,01	–	–	–	–
400-350		Grécia	Tébas	Apollo	–	2,15	1,62	–	–	–	–	–	–

380		Grécia	Épidauro	Asclépio	6,20	2,09	1,56	0,89	1,00	0,40	0,48	0,14	3,78
366	326	Grécia	Delfo	Apolo	5,86	2,20	1,49	0,83	0,87	–	–	–	–
360		Grécia	Kalydon	Artemis	–	2,07	1,51	–	–	–	–	–	–
350		Grécia	Tegéia	Atena Alea	6,51	2,05	1,52	0,89	0,99	0,40	0,45	0,15	3,91
340		Grécia	Neméia	Zeus	6,34	2,23	1,56	0,90	0,99	0,40	0,45	0,15	4,00
321		Grécia	Estratos	Zeus	6,18	2,05	1,53	0,87	1,01	0,40	0,46	0,15	3,81
320		Grécia	Olimpia	Metreon	5,45	2,10	1,44	0,95	0,89	0,42	0,44	0,13	3,11
460-454		Grécia	Delos	Apolo	5,50	1,95	–	1,04	–	–	–	–	–
300		Grécia	Pherai		–	1,91	1,48	–	–	–	–	–	–
300		Grécia	Lindos	Atena	6,38	1,83	1,54	0,84	0,99	0,39	0,46	0,15	3,46
séc. III		Grécia	Messenas	Asclépio	6,18	2,58	1,48	–	–	–	–	–	–
ant. 281		Turquia	Tróia	Atena	6,50	2,17	1,50	0,85	1,00	0,39	0,46	0,15	3,46
250		Turquia	Pergamo	Atena Polias	7,01	2,40	1,53	0,90	0,90	0,39	0,44	0,17	4,32
325-155		Grécia	Samotrácia	Heron	6,32	1,86	1,50	0,86	0,97	0,40	0,46	0,14	3,52
200-150		Grécia	Cós	Asclépio	–	2,08	1,46	0,84	0,93	0,38	0,45	0,17	–
175-150		Grécia	Lykosura	Despoina	–	1,93	1,44	0,72	0,81	0,32	0,44	0,25	–
170		Turquia	Pergamo	Dionisio (Market t.)	7,24	1,93	–	–	–	–	–	–	5,28

Fontes: Holland (1917); Dinsmoor (1950); Bundgaard (1957); Lehmann (1960); Tomlinson (1963); Coulton (1974); Mertens (1984, 2006); Østby (1992); Gruben (2001); Spawforth (2006), *passim*. Planilha, montagem nossa.

A TRAGÉDIA DA FUGA NA *ENEIDA*

Eduardo da Silva de Freitas*

* Professor Adjunto de língua e literatura latina, Departamento de Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recebido em: 03/03/2020

Aprovado em: 15/04/2020

eduardosfreitas@gmail.com



RESUMO: O artigo analisa a construção trágica da fuga de Eneias por Virgílio. Em primeiro lugar, aponta-se que esse não era um tema de encaixe fácil no gênero épico da Antiguidade. Depois, abordam-se algumas maneiras de tratar a tragédia na épica de Virgílio. Por fim, examina-se a fuga de Eneias no livro II da *Eneida*, observando sua elaboração trágica.

PALAVRAS-CHAVE: *Eneida*; épica; tragédia.

THE TRAGEDY OF THE FLIGHT IN THE AENEID

ABSTRACT: The paper analyzes the tragic construction by Virgil of the flight of Aeneas. First, it points out that this was not a theme that easily fitted in ancient epic. Next, it addresses some way of treating the tragedy in the Virgilian poem. Lastly, it examines the flight of Aeneas in the second book of the *Aeneid* by noting his tragic elaboration.

KEYWORDS: *Aeneid*; epic; tragedy.

INTRODUÇÃO

Um dos grandes desafios artísticos enfrentados por Virgílio foi tratar a fuga de Eneias como tema épico. Tradicionalmente, a fuga não faz parte do conjunto de situações passíveis de menção positiva quanto ao desempenho dos heróis. No contexto homérico, por exemplo, associada à covardia, sua invocação se presta à ofensa aos desafetos e adversários, além de servir para testar a coragem dos companheiros de batalha.

Em três cenas na *Iliada*, é tida como evidente sinal de desonra para o guerreiro. No canto I da *Iliada*, Agamêmnon acusa Aquiles de fugir do combate (*phéuge*, *Il.*, I, 173), quando o filho de Tétis ameaça deixar a guerra por causa da ofensa pública que sofre da parte do Atrida. Mais adiante, após duro revés, Agamêmnon pretende testar a



fidelidade e a coragem da tropa no canto IX, sugerindo que os aqueus deixem a cidadela de Troia e voltem para suas casas. Na ocasião, Diomedes se sente ofendido e afirma que não deixaria o campo de batalha ainda que ficasse só (*Il.*, IX, 45-9). Por fim, em trecho do canto XX, que envolve o próprio herói da épica virgiliana, Aquiles zomba de Eneias no meio do duelo, porque, certa vez em que haviam se encontrado no monte Ida, Eneias fugira da luta (*Il.*, XX, 177-98).

O contexto da épica latina é mais nebuloso. A fuga, de fato, está presente tanto no *Bellum Punicum* de Névio, quanto nos *Annales* de Ênio. Nestas obras, faz-se menção ao deslocamento dos troianos depois que os gregos conseguiram entrar na cidade. Alguns fragmentos da obra de Névio, mencionados por gramáticos antigos, falam claramente de Eneias ter deixado Troia (Blänsdorf, 2011, p. 44 e 49). Em um deles, os troianos são chamados de vigorosos, *strenui viri*, que certamente se trata de um elogio. Quanto a Ênio, não se pode afirmar com muita certeza sobre o valor que atribui à fuga. Os trechos tão somente apontam que os troianos haveriam de deixar Troia dirigindo-se para a Itália, onde haveriam de se estabelecer (Schönberger, 2009, p. 27-9).

O fato é que, pelos fragmentos dos poemas épicos latinos anteriores a Virgílio, é difícil formar uma imagem de como a fuga aparece nos textos. Névio, que fala dos “vigorosos varões” deixando Troia, menciona também lágrimas das mulheres de Eneias e de Anquises. Em seu poema, aparece também choro do próprio Eneias durante a partida (Blänsdorf, 2011, p. 43-4). Ênio fala da travessia pelo mar, mas não é possível dizer se o sentido que atribui a este fato é negativo ou positivo no conjunto da narrativa. De toda forma, é bem provável que em ambos os casos a fuga guardasse um teor positivo.

No entanto, deve-se notar que, nestes poemas, a fuga é apenas uma pequena ação sem maiores significados a compor o todo dessas obras. Nos dois poemas, ela se integra a uma arquitetura textual que não parece se orientar por qualquer ideia de unidade de ação. Quer dizer, no *Bellum Punicum* e nos *Annales*, a fuga não parece um elemento tão relevante para a construção da narrativa quanto o é na *Eneida*. O livro de Névio é uma narrativa sobre a Primeira Guerra Púnica e a obra de Ênio é um extenso apanhado da história de Roma desde seu passado lendário até a época em que o poeta vivera. Em verdade, elas apenas tangenciam o que na épica virgiliana é central.

De fato, na *Eneida*, a fuga está no cerne da obra, já que a ação do poema parte do deslocamento de Eneias e seus companheiros de Troia para a Itália. Isso faz com que o tratamento da fuga tenha que ser diferente. Sendo seu papel mais saliente, o poeta a incorpora de uma maneira mais complexa. Ela é elementar ao motivo da épica e ao mesmo tempo de difícil enquadramento positivo no gênero. Eneias é um *profugus*, termo que pode ser entendido tanto como “fugitivo”, mas também como “banido”, “exilado”. Nesse sentido, considerando as circunstâncias do gênero e da invenção poética de Virgílio, é de se esperar que a fuga de Eneias não possa ser sinal de covardia, nem ser tratada de modo superficial, e talvez por isso a ênfase recaia mais nos últimos sentidos mencionados. A Virgílio cabia encontrar uma forma de satisfazer essas necessidades, com uma personagem de que a tradição não guardava grandes realizações heroicas. Este trabalho aborda como Virgílio representa a fuga na *Eneida*,

tomando-a como tema épico. A ideia que se propõe é que o poeta alcança esse resultado, na medida em que a caracteriza tragicamente, por meio de um conjunto de representações que suscitam os sentimentos típicos do gênero consagrado na Grécia do século V a.C.

Ora, o viés trágico da épica virgiliana já era reconhecido desde a Antiguidade. Marcial chama o autor da *Eneida* de *Maro cothurnatus*, tomando metonimicamente o coturno, calçado utilizado pelas personagens nas tragédias, para designar a poesia de Virgílio. Poucos séculos depois, Macróbio reconheceria em Virgílio, *ingens [...] cum Graecarum tragoediarum scriptoribus familiaritas*, “enorme familiaridade com os escritores de tragédias gregas” (*Sat.*, V, 18, 21). Obviamente, o nexa não deixou de ser explorado pelos estudiosos modernos, que se debruçaram sobre certas cenas e personagens mais específicos ou localizaram nele exatamente a particularidade da épica virgiliana. Mas, diante das diversas perspectivas, é preciso esclarecer o que se entende por tragédia na abordagem do poema de Virgílio.

A TRAGÉDIA E A *ENEIDA*

Embora a presença do elemento trágico na *Eneida* tenha sido notada desde a Antiguidade, foi a crítica do século XX que procurou desenvolvê-lo de modo mais consistente. Muito mais do que apontar os versos ou cenas das tragédias áticas que teriam inspirado Virgílio, a crítica pôs em evidência as situações e cenas de elaboração trágica que perpassam a épica do poeta mantuano. Sem que se cogite tratar de forma aprofundada as diversas interpretações que se erigiram sobre o filão trágico da *Eneida*, é importante salientar as linhas gerais do aproveitamento deste tema no poema virgiliano, a fim de que se evidencie a proposta de leitura a se realizar.

Nesse sentido, para lidar com o amplo conjunto de artigos e obras que se detiveram sobre o assunto, talvez seja proveitoso partir de algumas observações feitas por Philip Hardie em texto dedicado ao tema. Em “Virgil and tragedy”, Hardie (2003, p. 312-4) identifica duas linhas de interpretação que empreenderam a ligação entre o poema de Virgílio e o drama grego do século V a.C. Uma delas é a proposta por Richard Heinze ainda no início do século XX, para tratar especialmente do enlace amoroso de Dido, rainha de Cartago, e Eneias. A outra, apontada de modo menos específico por Hardie, representaria uma tendência interpretativa mais ampla da crítica anglo-saxã (Hardie, 2003, p. 313), que partiria das ideias de Hegel sobre o trágico.

Invertendo-se a ordem seguida por Hardie, comece-se tratando dessa tendência hegeliana de leitura do trágico no tratamento da *Eneida*. Os pensamentos do filósofo alemão sobre a tragédia estão incluídos no contexto mais amplo dos seus *Cursos de Estética*, na parte em que trata da poesia, e mais especificamente da poesia dramática. Em seu entendimento, este tipo de poesia se define pelo embate ético entre os indivíduos representados, já que “constitui como ponto central as colisões de fins e de caracteres, bem como a dissolução necessária de uma tal luta” (Hegel, 2006, p. 235). A tragédia, como uma das espécies desse tipo de poesia, ao lado da comédia e do drama satírico, constrói-se como representação artística em que “os indivíduos se destroem por meio da uniteralidade de seu querer e seu caráter consistentes, ou devem resignados acolher em si mesmos aquilo contra o que eles

mesmos se opuseram de modo substancial [...] (Hegel, 2006, p. 239-40). Para Hegel, é a *Antígona*, de Sófocles, com seu conflito entre Creonte e a protagonista que dá nome à peça que atualiza plenamente esse conceito de trágico como conflito ético.

Hardie (2003, p. 313) atribui a difusão desse conceito de trágico entre a crítica anglo-saxã a Andrew Cecil Bradley, com o artigo “Hegel’s Theory of Tragedy”, de 1909. Sugerindo talvez a longa duração dessa corrente, ele menciona como exemplares desse tipo de interpretação o *Roman Poetry*, escrito em 1923 por Edward E. Sikes, e o artigo de Rory B. Egan, “Euryalus’ mother and *Aeneid* 9-12” sobre a mãe de Euríalo no livro 9 da *Eneida*, publicado em 1980.

Baste para o encaminhamento da questão uma breve referência ao texto de Sikes. Ora, analisando o perfil estoico do herói virgiliano, o autor nota como o compromisso de Eneias em atender o destino o coloca em rota de colisão com os interesses de Dido. Acolhido em Cartago pela rainha com quem se une, Eneias assume o papel que lhe atribuem os *Fata* e decide que deve deixar Dido, obviamente em detrimento da continuidade de seu relacionamento com ela. Citando o verso *Italiam non sponte sequor* – [Não vou por meu querer à Itália] (*Eneida*, IV, 361) –, Sikes repara que, embora o herói aja contra seu desejo, não deixa de aderir por vontade própria ao destino (Sikes, 1923, p. 189). Assim, ao comentar o livro IV, da *Eneida*, Sikes declara (1923, p. 190) que “o quarto livro é uma tragédia, e a essência da tragédia é um conflito, não apenas de vontades, mas de direitos. Ambos, Eneias e Dido, têm seus pontos de vista [...]”.

Voltado à interpretação de Philip Hardie, caso o entendimento aqui proposto de suas ideias esteja correto, parece que podem ser incluídos nessa linhagem outros trabalhos – alguns dos quais, diga-se de passagem, de críticos não anglo-saxões – que exploram e ampliam o sentido da tragédia como contradição conforme proposto por Hegel. Sem qualquer pretensão de se apresentar uma lista completa e exaustiva, lembrem-se os artigos de Herbert H. Yeames, “The Tragedy of Dido I and II”, de 1913, em que o autor nota que “os elementos conflitantes de amor e dever, que são a essência dessa tragédia [entre Dido e Eneias], são ampliados pelo conflito entre nacionalidades representado por Eneias e Dido.”; o trabalho de J. Swanepoel “Infelix Dido: Vergil and the notion of the tragic”, de 1995, em que analisa a “culpa” da rainha de Cartago em seu relacionamento com Eneias, partindo do entendimento de que “o drama trágico clássico é usualmente caracterizado tanto por um conflito que acontece e chega a uma conclusão, quanto pela queda de uma grandiosa e típica figura”, para afirmar que “o conflito na *Eneida* ocorre em diversos níveis” (Swanepoel, 1995, p. 33); por fim, o texto “The Strategy of Contradiction”, de Gian Biagio Conte, em que sustenta que a *Eneida* “toma emprestada sua linguagem do drama [...] Virgílio estrategicamente construiu seu poema épico na forma de contradições” (Conte, 2007, p. 152).

De outra parte, a linha de interpretação que Philip Hardie julga ser representada por Richard Heinze remonta a Aristóteles. Embora o texto do Estagirita seja bastante conhecido, não custa rememorar alguns dos pontos pertinentes para o assunto de que trata este trabalho. Se Hegel fala da tragédia em termos de conflito, muitos séculos antes dele Aristóteles tratava do gênero tendo em vista as emoções que este tipo de obra pretende despertar. Para ele, a tragédia é um tipo de representação poética cujo propósito é suscitar temor e compaixão.

Tendo em vista essa finalidade, formula sua teoria – ou preceptiva –, segundo a qual a tragédia mais bem acabada seria aquela em que se manifesta uma “reversão da fortuna [...] da prosperidade à adversidade, e que se dê não por maldade [da personagem], mas em função de um grande erro cometido pelo herói” (Aristóteles, *Poética*, 1453a).

Este é o sentido adotado por Richard Heinze, em seu *Vergil's epische technik*, ao tratar da construção artística do relacionamento de Eneias com a rainha Dido. No capítulo III, o crítico alemão demonstra como Virgílio elaborou aquele movimento em direção à infelicidade no caso da relação entre a rainha de Cartago e o herói peregrino. Sua análise mostra como o conjunto da representação é completamente articulado para dar sentido trágico à temática amorosa que, conforme nota, estaria, a rigor, vazada mais adequadamente no *epyllion*, gênero típico da poesia helenística, do que na épica. Sem que se possa comentar mais detidamente a distinção de Heinze entre épica e *epyllion*, ressalte-se que ela parece assentar-se sobretudo no âmbito do conteúdo. Nesse caso, épica significaria a épica heroica.

Para Heinze, Virgílio mostra ao leitor, desde o livro I, o interesse vigoroso de Dido por Eneias e dessa forma encaminha a representação para a proposição de um amor recíproco entre ambos. No entanto, o caráter trágico da situação se desenvolve a partir do senso de pudor de Dido, que, depois da morte de seu esposo, recusa outro matrimônio. A superação hesitante desse escrúpulo para a consumação do enlace com Eneias se mostra completamente desastrosa para ela quando, após um breve momento de convívio, o filho de Vênus revela sua intenção de partir. Então se concretiza a reversão da fortuna apontada por Aristóteles. Seja como for, a interpretação de Heinze dispensa outros conceitos lançados pelo Estagirita, como o de *hamartía* ou do *páthos* trágico para tratar do episódio. Mas, certamente, isso não é um demérito de Heinze, apenas revela a perspectiva de sua interpretação.

Hardie não cita outros textos para ilustrar mais profundamente a linha de interpretação que pensa a épica virgiliana eivada pela tragédia segundo a perspectiva aristotélica. Apesar disso, talvez não fosse equivocados incluir nesse conjunto ao menos dois textos. Um deles é o artigo “The Tragedy of Turnus”, de J. B. Garstang, em que afirma de início que o “episódio de Turno em Virgílio é uma tragédia em sentido próprio” (1950, p. 47). Articulando conceitos aristotélicos como compaixão, temor, *hamartía* e peripécia, Garstang aponta que, ao longo da narrativa, Virgílio constrói uma representação do inimigo de Eneias em que se desperta a compaixão por Turno, devido ao fato de ele estar na trágica situação de ter de travar um combate, por motivos pessoais, familiares e sociais, que o levará à morte.

O outro é o artigo de J. L. Moles, “Aristotle and Dido's *Hamartía*”, de 1984, em que se trata da questão da *hamartía* da rainha de Cartago. Moles entende que Dido corresponde à “figura trágica central do modelo aristotélico” (1984, p. 50), já que sua trajetória descreve um movimento da felicidade para a infelicidade. Analisando a culpa de Dido, argumenta que ela não reside no fato de a rainha ter se apaixonado por Eneias, mas em ter escolhido envolver-se com o herói.

Philip Hardie nota que a adoção do sentido hegeliano de tragédia como conflito entre o indivíduo e as forças contrapostas que permeiam sua existência encaminha as análises para o tratamento de uma personagem específica. Normalmente, elas focam nos elementos psicológicos e morais das situações. Na verdade, essa parece ser uma tendência igualmente

verificável na linhagem aristotélica de interpretação da tragédia na *Eneida*. O procedimento mais comum é o tratamento de uma personagem específica e na maioria das vezes voltado para a análise da situação de Dido.

De todo modo, procurando escapar desse tipo de interpretação, Hardie pretende dirigir sua leitura para outra direção. Assim, alega, em lugar de se deter em uma personagem, ele se volta para as correlações socioculturais da realização poética de Virgílio. Para efetivar sua proposta, opera com as formulações de Jean-Pierre Vernant sobre a tragédia ática do século V a.C. Para o historiador francês, esta forma de representação artística surge do lapso da experiência social constituído no tecido social pela inscrição na vida das oposições “entre os pensamentos legal e político, de um lado, e as tradições míticas e heroicas, de outro” (Vernant; Vidal-Naquet, 1999, p. 4), isto é, entre uma forma de organização coletiva e a manutenção do heroísmo individual.

Hardie inverte, todavia, o pensamento do autor francês para aproveitá-lo na interpretação do texto virgiliano, considerando as condições históricas em que surgiu. Assim, ao passo que na Grécia a tragédia estilizaria poeticamente os problemas causados pela manutenção do individualismo heroico numa sociedade cujas instituições se organizam cada vez mais pela coletividade, em Roma ocorreria o movimento contrário, com a emergência da individualidade projetando-se contra o quadro coletivo (Hardie, 2003, p. 317). Dessa forma, o termo “tragédia” indica a problematização artística de certos aspectos da realidade social.

Considerada dessa perspectiva, a *Eneida* seria permeada pelo trágico na medida em que algumas cenas mimetizariam as tensões sociais presentes no Império recém-implantado. Por exemplo, a morte de Turno por Eneias seria a estilização poética das questões relativas à postura violenta ou clemente do imperador. No mesmo sentido, o episódio com Marcelo no fim do livro VI põe em termos artísticos o risco que corre uma sociedade em que todo o tecido social e as estruturas de poder são dependentes de uma só figura (Hardie, 2003, p. 317-8).

Outros trechos são arrolados por Hardie para ilustrar o sentido de tragédia de que se serve, mas não é necessário continuar acompanhando seu texto. Registre-se que ideias semelhantes sobre a relação do trágico com a situação sociocultural em Roma aparecem em outros textos que não mencionam os trabalhos de Vernant e Vidal-Naquet. Com relação às associações entre o poema e a sociedade romana, menciona-se apenas que esta foi uma prática de larga repercussão no século XX. Sumariamente, seja dito que se formou certa oposição entre uma crítica de origem europeia, que concebia a *Eneida* como um épica eufórica a respeito da ordem proposta por Augusto, e a crítica norte-americana para quem o poema não é propriamente apologético, mas representa certas tensões do ambiente social romano do mesmo período.

No que tange à relação desse contexto com a presença da tragédia no texto, pode-se lembrar o artigo de Adam Parry, “The Two Voices of Virgil’s *Aeneid*”, de 1963, em que sugere no poema a existência de “uma voz pública de triunfo e outra privada, de tristeza (*regret*)” (Parry, 1963, p. 80) que se concretiza na situação trágica de Eneias, que “não pode ser um herói, estando a serviço de um poder impessoal” (p. 80). Mais recentemente, em *Greek Tragedy and Vergil’s Aeneid*, Vassiliki Panoussi defende que o poeta “adota e manipula

os conflitos e ambiguidades inerentes à tragédia grega para expressar ansiedades acerca da nova ordem político-social de Augusto.” (2009, p. 7).

Seja como for, mais importante é notar que as três posições aqui resumidas apontam para a presença do elemento trágico na *Eneida* não só em diferentes episódios do poema, como também em níveis artísticos distintos. Encaminhando-se nesse mesmo sentido, aqui interessa sobretudo acompanhar a construção da fuga como elemento do enredo épico.

Para tanto, parte-se da consideração aristotélica sobre o *páthos* trágico como componente instrumentalizado por Virgílio a fim de transformar a fuga em tema passível de figurar num poema épico. Ora, na *Poética*, 1453b, o Estagirita define a tragédia, entre outras coisas, pelos sentimentos que mobiliza: o temor, *phóbos*, e a compaixão, *éleos*. Neste mesmo passo, sobre este último sentimento, vale notar que Aristóteles percebe que a comoção, *páthos*, diante de um fato terrível não se desdobra necessariamente em compaixão. Para que assim se dê, é preciso que haja laços afetivos, familiares ou de amizade, entre as partes envolvidas nos eventos. No trecho, o filósofo parece ter em mente as relações entre as personagens da peça. A compaixão adviria de um ato terrível cometido por uma das partes contra a outra sem que tenham conhecimento de uma ligação profunda existente entre eles. No entanto, em trecho anterior, ao tratar da situação trágica, Aristóteles aponta que a compaixão “diz respeito ao [homem] que vive a adversidade sem a merecer” (*Poética*, 1453a). Entende-se que, na *Eneida*, Virgílio faz o herói representar sua situação exatamente a partir dessa perspectiva, como um homem que sofre sem o merecer e, a partir disso, evoca os sentimentos pertinentes ao seu relato à rainha Dido, para quem conta como se deu sua saída de Troia.

A TRAGÉDIA DA FUGA

A dificuldade em se incorporar a fuga como temática épica heroica com a qual Virgílio teve que lidar não vinha somente da inadequação fundamental do motivo com o gênero cuja marca é relatar proezas heroicas. No caso específico da partida de Eneias, a tradição havia legado diferentes versões sobre os eventos relativos ao final da guerra de Troia e às andanças do herói. Essas variantes, de certo bem difundidas em Roma, apresentavam por vezes divergências em pontos importantes e nem sempre eram tão lisonjeiras para o herói.

Tito Lívio, por exemplo, relata no umbral de seu *Ab Urbe Condita* que o herói virgiliano teria sido poupado pelos aqueus porque sempre teria sido contrário à guerra e favorável à devolução de Helena a Menelau. Embora não se mencione nada que desabone a conduta de Eneias, o fato é que, neste relato, sua saída de Troia parece ter sido tranquila, sem grandes traumas e carente de gestos heroicos. Uma variante talvez menos gloriosa é a da *Iliupersis*, “O saque de Troia”, epopeia do “ciclo troiano” escrita por volta do século VII a.C., cujo texto se perdeu. Segundo Proclo, gramático do século V (?) que fez um resumo do poema, Eneias teria decidido fugir de Troia assim que Laocoonte e seus filhos foram atacados pelas duas grandes serpentes surgidas do mar (Gatti, 2012, p. 143). Mais uma vez, a decisão é fruto do medo ou da prudência e não há qualquer heroísmo no gesto.

Em suas *Antiquitates Romanae*, Dionísio de Halicarnasso registra mais versões a respeito do comportamento de Eneias e da queda de Troia. Uma delas constava do *Laocoonte*

de Sófocles, peça de que restaram apenas fragmentos. Nela, Eneias, seguindo ordens de seu pai, transfere sua casa para o Monte Ida antes da tomada da cidade (Dion. Hal., *Ant. Rom.*, 1, 48). Aqui também não se nota qualquer feito memorável ou ato de bravura sua. Mas, entre os relatos coligidos por Dionísio, encontra-se uma versão efetivamente aviltante para o filho de Vênus e Anquises. Esta seria a de Menecrates de Xanto. Segundo ela, o filho de Anquises e Vênus teria traído seus compatriotas e entregado Troia aos aqueus, tendo sido poupado graças a isso (Dion. Hal., *Ant. Rom.*, 1, 48). Nesse caso, em lugar do heroísmo e da bravura, figuram a traição e o oportunismo.

A versão de Virgílio, no entanto, é bem próxima à veiculada por Helânico, com a qual, aliás, o próprio Dionísio está de acordo. Helânico foi um historiador grego do século V a.C., que, em sua obra *Troica*, narrou eventos ligados à guerra de Troia. É ele que apresenta o relato mais favorável a Eneias. Assim, na noite da invasão grega, o herói virgiliano teria se retirado para a cidadela, levando consigo outros que desejavam fugir. Ao perceber que não haveria como resistir, teria decidido pela fuga, a fim de salvar os que o acompanharam, os objetos dos antepassados e o que houvesse de valor. Com tal finalidade, teria determinado que um pequeno destacamento acompanhasse as mulheres, as crianças, os idosos e todos os que tivessem alguma dificuldade para escapar para o monte Ida. Ele próprio, enquanto isso, com a parte mais valorosa da tropa, teria permanecido na cidadela dando combate aos inimigos, com o intuito de evitar que atacassem o grupo fugitivo.

Nesta versão, Eneias é representado como um guerreiro solidário, bravo e pio, características que Virgílio irá acentuar no poema, com a introdução de diferenças significativas. Por meio delas, ele alcança um andamento trágico, em que a ênfase recai sobre os sentimentos de dor e compaixão, conforme a caracterização aristotélica da tragédia. Para suscitá-los, Virgílio constrói o relato de Eneias em torno de quatro elementos, que, de acordo com a ordem do texto, são: a inserção da personagem Sinão; a pequena peripécia que se dá entre a comemoração pelos troianos da falsa partida dos gregos e a saída destes de dentro do cavalo de madeira; a tentativa de resistência de Eneias; e a inevitabilidade da destruição de Troia.

Mas, antes de se passar à análise desses pontos, é preciso chamar atenção para uma componente crucial na estruturação da versão criada na *Eneida*. À diferença do que ocorre nas outras variantes dos relatos sobre a guerra de Troia, a narrativa elaborada por Virgílio não é feita em terceira pessoa, mas pelo próprio Eneias. Em lugar do narrador épico, é um narrador-personagem que tomou parte nos acontecimentos quem dá sua versão dos fatos. Ora, embora o narrador épico incorpore a perspectiva do herói sobre a noite final e a fuga de Troia – basta lembrar que na introdução do poema o narrador chama Eneias de “*fato profugus*” –, deixar que o próprio Eneias conte os momentos finais da guerra e seu exílio abre espaço para uma manifestação mais intensa do *páthos* trágico. Eneias não é só uma testemunha ocular, mas alguém que vivenciou os eventos.

Como nota Richard Heinze, essa é uma novidade acrescentada por Virgílio. Os poetas trágicos, sobretudo Eurípides, quando lidaram com as lendas relativas à tomada de Troia já adotavam a perspectiva dos vencidos. É o que se vê, por exemplo, em peças como *Hécuba* ou *As troianas*, de Eurípides, em que as mulheres prisioneiras se veem vulneráveis perante as

atrocidades cometidas pelos vencedores. No entanto, não havia nenhuma versão da lenda em que os eventos fossem relatados de forma contínua por um troiano. No caso das peças, até por uma característica do gênero, os poetas “podiam retratar somente episódios individuais ou dar uma impressão geral da noite de terror. Mas Virgílio nos apresenta o relato, não de qualquer troiano, mas do pai do povo Romano.” (Heinze, 1994, p. 3). Nos relatos de poemas posteriores sobre o assunto, como a *Posthomerica*, de Quinto de Esmirna, do século III e o *Ilíon álōsis*, *A Tomada de Ílion*, de Trifodoro, que provavelmente é do século V, a narrativa é feita sempre pelo narrador épico.

É verdade que o sentido primeiro da observação de Heinze no seu contexto original é, mais do que atentar para o ganho estilístico, ressaltar a dificuldade com que Virgílio teria que lidar ao tomar como herói uma figura que, sendo o ancestral de um povo tão conquistador como o romano, decidiu abandonar sua cidade e carregar os deuses para outro lugar. Concentrando-se, por assim dizer, no horizonte de expectativas do momento da criação da *Eneida*, Heinze entende que o problema de Virgílio é tornar a fuga aceitável para um povo combativo e crente na ligação íntima entre a cidade e as divindades. De seu ponto de vista, a Virgílio era preciso “evitar qualquer sentimento de vergonha, defender [...] sobretudo seu herói da acusação de covardia ou fraqueza, temeroso desânimo ou falta de lealdade com a pátria.” (Heinze, 1994, p. 4).

Não há dúvidas de que as observações do crítico alemão são precisas. O que aqui se faz notar é que o deslocamento entre os narradores permite não só a satisfação dessas necessidades, como também torna certos expedientes da narrativa mais coerentes, porque partem de uma personagem emocionalmente envolvida com os acontecimentos. Certamente, o relato poderia ser feito pelo narrador épico, mas, tomando o caso em termos retórico-poéticos, se assim o fosse, a perspectiva desesperada, triste e melancólica talvez soasse despropositada. Passando a palavra a Eneias, Virgílio constrói poeticamente o relato de uma vítima da situação e, dessa forma, consegue um efeito mais harmônico e decoroso ao *páthos* trágico.

Desde o primeiro momento do relato está presente essa comoção triste, evocada por Eneias antes mesmo de passar aos fatos propriamente ditos. Ora, é com as seguintes palavras que o herói dispõe os ânimos de seus ouvintes:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,	
Troianas ut opes et lamentabile regnum	
eruerint Danaí, quaeque ipse miserrima uidi	5
et quorum pars magna fui. quis talia fando	
Myrmidonum Dolopumue aut duri miles Vlixi	
temperet a lacrimis? et iam nox umida caelo	
praecipitat suadentque cadentia sidera somnos.	
sed si tantus amor casus cognoscere nostros	10
et breuiter Troiae supremum audire laborem,	
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,	
incipiam.	

Mandas dor renovar indizível, rainha:
 as riquezas de Troia, o lúgubre reino,
 os dânaos devastaram; vi toda tristeza;
 nela tomei boa parte. Quem – isso narrando –
 dos mirmidões ou dólopes, ou militar
 do duro Ulisses, não choraria? Já a noite
 vem do céu; e convidam ao sono as estrelas.
 Mas, se nossa desdita queres conhecer,
 algo ouvir da suprema batalha de Troia,
 com minha alma tremendo, do luto fugindo,
 começarei.¹

(*Eneida*, II, 3-13)

Depois disso, o primeiro movimento de Eneias consiste em enfatizar o embuste dos gregos contra os troianos. O herói conta que, certo dia, os troianos viram os acampamentos gregos vazios e, não só pensando que o adversário tinha desistido da guerra, mas também tomados de curiosidade, deixaram os muros e se dirigiram ao lugar em que os inimigos se situavam. Ali, acharam o grande cavalo de madeira em que se esconderam os guerreiros que seriam transportados para dentro do muro junto com a enorme estátua. Admirados, os troianos discutiam sobre o destino a ser dado à obra: destruí-la ou levá-la para dentro da cidade. Entrementes, alguns jovens trazem um grego, chamado Sinão, que, embora a princípio tenha sido hostilizado, é por fim acolhido amistosamente pelos troianos. Ele se diz traído e abandonado pelos gregos, sem destino, sem esperança e assim é acolhido pelos seus antigos inimigos. Na verdade, tudo não passava de mentira forjada pelos gregos, sobretudo por Odisseu, que instruíra Sinão para que este, conseguindo a simpatia dos troianos, os convencesse de levar o cavalo para dentro dos muros. Ao fim e ao cabo, tudo se passa conforme os planos e por aí se principia a ruína dos troianos.

Eneias apresenta os gregos como adversários desleais, ardilosos, e se porta exatamente como alguém enganado, manifestando toda sua raiva e rancor contra os gregos. O herói se representa magoado e ressentido por ter sido ludibriado em sua boa-fé: não só ele, de fato, mas igualmente toda a cidade. Ora, a mágoa tem contornos trágicos já na *Ilíada*, com Aquiles e sua ira, e é elemento fundamental em peças como *Prometeu Acorrentado*, *Electra* e *Édipo em Colono*. A apropriação virgiliana desse mote, por sua vez, parece se servir da mesma perspectiva presente no *Filoctetes*. De fato, a peça de Sófocles se estrutura em torno do mesmo sentimento. A cena se passa em Lemnos e se organiza em torno de três personagens: Filoctetes, que havia sido deixado ferido naquela ilha pelos aqueus quando se dirigiam para Troia; Odisseu, um dos responsáveis pelo abandono de Filoctetes; e Neoptólemo, filho

¹ Embora existam boas traduções da *Eneida* em língua portuguesa – como as de Odorico Mendes, Carlos Alberto Nunes, Tassilo Orpheu Spalding e Agostinho da Silva, para mencionar apenas as traduções de circulação mais difundida atualmente – preferiu-se a tradução própria dos versos citados a fim de captar sentidos que, talvez por questões de coerência e estilo, foram deixados de lado em outras propostas.

de Aquiles, que acompanha o marido de Penélope. O enredo é construído a partir de uma versão segundo a qual havia uma profecia que declarava que os gregos só conseguiriam tomar Troia caso levassem o herói desamparado com seu arco infalível para a cidade de Príamo. Para conseguir isso, Odisseu se serve do jovem Neoptólemo a fim de enganar Filoctetes e conduzi-lo com seu arco para Troia.

Ingênuo, Neoptólemo aceita a princípio participar do plano de Odisseu. Este, evitando se revelar imediatamente a Filoctetes, apenas instrui o jovem na maneira de mentir para alcançar seus objetivos. Tais são as orientações de Odisseu ao filho de Aquiles:

afirma que deixaste a esquadra acaia
sonhando com teu lar! Te rói a ira,
pois foram te buscar com litanias,
só assim – diziam – conquistariam Ílion,
mas na hora da partilha, dão as armas
do pés-velozes a quem de direito?
Que nada! Frios, premiam Odisseu.
Solta os cachorros contra mim, sem pejo,
que eu não me ofendo! [...]²

(*Filoctetes*, 58-66)

Com “na hora da partilha”, o filho de Laertes se refere à entrega das armas de Aquiles a ele próprio depois da morte do herói. Neste trecho, no entanto, o ponto central é que Odisseu sugere que Neoptólemo crie um vínculo de confiança com Filoctetes, fingindo que teria sido igualmente prejudicado por ele próprio, Odisseu. É exatamente o que faz o jovem, mas ao longo da peça sua simpatia vai se dirigindo para a figura de Filoctetes. A fragilidade deste desperta a compaixão do filho de Aquiles, que acaba revelando seus planos e passa a apelar para a confiança recém-estabelecida. Por fim, embora o herói abandonado relute, Hércules intervém e lhe assegura não só que Neoptólemo é sincero, mas também que, indo a Troia, encontrará a cura para sua ferida.

Em ensaio sobre esta peça de Sófocles, Edmund Wilson sintetiza bem o caráter de Filoctetes e o veio explorado pelo dramaturgo grego. Segundo o crítico, “[Filoctetes] é um homem obcecado por uma mágoa que, no seu caso, a agonia de um tormento físico o impede de esquecer; e para Sófocles sua dor e ódio têm uma dignidade e um interesse.” (Wilson, 2009, p. 198). E pensando essa tragédia em termos hegelianos, isto é, como conflito, o crítico ressalta ainda como o dramaturgo coloca em xeque a ética atualizada por Odisseu para a justificativa do engodo que planejava contra Filoctetes. Embora no final Odisseu alcance o que pretendia, isso não significa a recusa de legitimidade ao ponto de vista de Filoctetes. De fato, não é “evidente para ele [Sófocles] que a moralidade de Odisseu, que mente e rouba em nome da pátria, necessariamente mereça prevalecer sobre a animosidade do torturado Filoctetes.” (Wilson, 2009, p. 198-9).

² Tradução de Trajano Vieira (2009)

Na *Eneida*, Virgílio constrói o relato de Eneias de modo semelhante à representação na peça de Sófocles. Aqui, Odisseu, mais uma vez, é o responsável por arquitetar um plano nefasto, desta vez contra uma cidade inteira; no lugar de Filoctetes, se encontram os troianos, que serão enganados; Sinão, por sua vez, exerce papel semelhante ao de Neoptólemo, mas que, à diferença deste, não abdica de seu papel de velhaco. De fato, ele permanece mentindo até o final e aplica os expedientes ensinados por Odisseu. Dessa forma, para angariar a simpatia dos troianos e fazer com que coloquem o enorme cavalo de madeira na cidade, finge ter rompido com os gregos e ter-se tornado inimigo do marido de Penélope. Os troianos compadecidos o acolhem, e o adotam como um dos seus para sua própria infelicidade.

Com efeito, é a insistência de Eneias no papel que Sinão teria desempenhado na destruição de Troia que descortina a mágoa do herói. O papel de vilão que lhe é atribuído na *Eneida* não era ignorado em outras versões da lenda e em alguns casos, como o da *Parva Ilias*, “A Pequena Ilíada”, teria ele sozinho engado os troianos (Heinze, 1994, p. 6). É verdade que Virgílio, de sua parte, junta o engano de Sinão ao prodígio das serpentes contra Laocoonte e seus filhos como causas da queda de Troia. No entanto, a presença de Sinão e sua atuação têm sobretudo a função de atrair a simpatia para os troianos, representando-os como vítimas de suas próprias virtudes exploradas por um inimigo cujos escrúpulos não conhecem limites. No trecho em que narra a chegada de Sinão, o herói manifesta perplexidade e intensifica o suspense sobre os planos dos gregos, a esta altura claramente definidos como vis.

Ecce manus iuuenem interea post terga reuinctum
 pastores magno ad regem clamore trahebant
 Dardanidae, qui se ignotum uenientibus ultro,
 hoc ipsam ut strueret Troiamque aperiret Achiuis,
 obtulerat, fidens animi atque in utrumque paratus,
 seu uersare dolos seu certae occumbere morti.
 undique uisendi studio Troiana iuuentus
 circumfusa ruit certantque inludere capto.
 accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno
 disce omnis.

Então, preso, de mãos amarradas às costas,
 em alvoroço, trazem os pastores um jovem,
 no mais, desconhecido dos que chegavam.
 A fim de ocasião criar, abrir Troia aos aqueus,
 se entregara, com fé em si, e preparado:
 ou perpetrar o dolo, ou morrer de certo.
 De toda parte, jovens troianos acorrem –
 ânsia de ver – e brigam por zombar do preso.
 Dos dânaos nota só o ardil e deste crime
 Entende os outros.

(*Eneida*, II, 57-66)

Eneias começa por mostrar Sinão completamente subjugado pelos troianos justamente para chamar atenção para a capacidade de ludibriar do prisioneiro. Embora indefeso, ainda assim ele foi capaz de induzir os troianos ao erro. Na seqüência, o espião aplica contra os troianos os mesmos conselhos que Odisseu dá a Neoptólmo na peça de Sófocles: fala mal dos amigos e se finge indignado para conquistar a confiança dos inimigos. Nesse sentido, considerando o contexto mais amplo do trecho em que Eneias fala da proeza de Sinão, capaz de reverter uma situação que lhe era quase totalmente adversa, pode-se dizer que os versos 65 e 66, além da perplexidade que Eneias deseja despertar nos ouvintes – e não se deve perder de vista que está contando os eventos da queda de Troia para a rainha Dido –, revelam a profunda mágoa e arrependimento do herói e dos troianos.

Nesse sentido, no que tange ao *páthos*, o relato de Eneias é muito mais trágico do que a peça de Sófocles. Do modo como ele narra, a ruína que advém aos troianos graças às mentiras de Sinão é total e, alcançada injustamente, mais passível de gerar temor e compaixão. Neste caso, o engodo tem um desdobramento efetivamente aniquilador. Enquanto Neoptólmo não leva sua mentira até as últimas consequências, e Filoctetes encontra, no filho de Aquiles, alguém que entende e partilha de seu ponto de vista sobre as dores físicas e morais de que padece, Eneias e os troianos são afetados da maneira mais intensa pelas trapaças de Sinão. Nada lhes sobra, a não ser destruição e ruína.

Essa impressão é ainda intensificada pela pequena peripécia que se dá entre a introdução do cavalo e a revelação de seu conteúdo. Já se lembrou a formulação de Aristóteles segundo a qual o melhor tipo de tragédia é aquele em que se passa da felicidade para a infelicidade. Ora, esse é exatamente o tipo de experiência pela qual passam os troianos. A princípio felizes por pensarem que os inimigos estavam longe, são cruelmente pegos de surpresa por eles. A alegria é de fato a causa da ruína. Os festejos que levam os defensores de Troia ao cansaço ou à embriaguez aparecem em todas as versões sobre a tomada da cidade de Príamo, mas na épica de Virgílio está intimamente relacionada à credulidade e boa-vontade dos troianos em oposição à crueldade e falsidade dos gregos. Além do mais, ela representa a ingenuidade e a inadvertência de quem está prestes a padecer por uma grande adversidade, mas que ainda não consegue divisá-la, de quem está assumido uma posição de vítima sem o perceber. Este movimento narrativo ajuda a suscitar o *páthos* trágico.

É novamente o deslocamento da função de narrador que confere contornos mais intensos à cena. Segundo seu relato, Eneias não teria visto os gregos saírem de seu esconderijo. Ao contrário, foi surpreendido quando os estragos feitos pelos inimigos eram irreversíveis. Em verdade, teria sido acordado pelo fantasma de Heitor, que lhe aparecera em sonho para avisar da destruição que se lançava sobre Troia. Diante da imagem decrépita do filho de Príamo, Eneias tenta encetar uma conversa, mas Heitor é direto e manda-o fugir imediatamente:

'heu fuge, nate dea, teque his' ait 'eripe flammis:
 hostis habet muros, ruit alto a culmine Troia.
 sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra
 defendi possent, etiam hac defensa fuissent.
 sacra suosque tibi commendat Troia penatis:
 hos cape fatorum comites, his moenia quare
 magna, pererrato statues quae denique ponto.'

"Foge, filho de Vênus, salva-te das chamas!",
 disse. "Os gregos tomam os muros, cai Troia.
 Por Ílion e por Príamo, fez-se de tudo.
 Tivessem salvação, minha mão a alcançara.
 A ti confia Troia seus sacros objetos,
 seus Penates: teus sócios leva, muros busca
 para eles, que erguerás tendo cruzado o mar."

(*Eneida*, II, 289-95)

A aflição na fala de Heitor reflete não só o saque violento a que a cidade está sendo submetida, mas ressalta o risco que o próprio Eneias corre inadvertidamente. Acordado, o herói capta rapidamente o que está se passando, a armadilha em que caíram os troianos. Perturbado pela destruição, esquece-se da orientação dada pelo filho de Príamo para que fugisse.

Ora, já se mencionou como este ponto é controverso nas lendas. Em termos de criação artística, Virgílio lidava com uma personagem difícil de conformar aos modelos heroicos estabelecidos ou consolidados desde Homero. Além de a tradição historiográfica apresentar muitas versões desabonadoras da conduta do herói durante a ruína de Troia, a tradição poética não guarda registros de proezas do herói virgiliano. Já ficou dito que, no canto XX da *Ilíada*, por exemplo, Aquiles escarnece de Eneias justamente por tê-lo afugentado em uma batalha (v. 177-98). Por outro lado, como nota Aristóteles (*Poética*, 1453a), a compaixão trágica depende de que a personagem que sofre seja considerada um pouco melhor do que a maioria. Na *Ética a Nicômaco*, o Estagirita coloca justamente o medo excessivo como condição aviltante, especialmente para quem deve ser bravo. Este escolhe e enfrenta situações difíceis ou porque seja nobre fazê-lo, ou porque seja vergonhoso não o fazer" (E.N. 1116a). Neste caso, a fuga imediata não seria capaz de despertar a compaixão necessária para dar dignidade à figura de Eneias. Diante do impasse em que se encontrava, restou a Virgílio insistir no impulso de Eneias em defender a cidade, ainda que reconheça a inutilidade do gesto. É o que se lê nos versos abaixo:

[...] iuuenes, fortissima frustra
 pectora, si uobis audentem extrema cupido
 certa sequi, quae sit rebus fortuna uidetis.
 excessere omnes adytis arisque relictis
 di quibus imperium hoc steterat; succurritis urbi
 incensae: moriamur et in media arma ruamus.
 una salus uictis nullam sperare salutem.

[...] Jovens, em vão valentes
 corações, se de fato desejam seguir
 um destemido, vede bem qual seja o caso:
 Quedam abandonados altares e templos
 dos deuses protetores. A cidade em chamas
 socorrei: pereçamos em meio à batalha!
 Não querer salvação é nossa salvação!

(*Eneida*, II, 348-54)

Ao comentar essa passagem, Maurice Bowra observa que a resistência de Eneias e dos troianos está mais próxima da coragem do desespero do que do autêntico espírito de heroísmo (Bowra, 1944, p. 42). Eneias não pensa em realizar grandes feitos individuais, mas se associa plenamente à cidade. No âmbito do poema, Virgílio faz Eneias demonstrar bravura e destemor, pois isso é necessário para angariar a simpatia dos seus ouvintes; no âmbito da recepção, Virgílio precisa atribuir algo do heroísmo tradicional a seu protagonista para lhe conferir heroísmo. Mais uma vez, cabe notar como o deslocamento de narrador contribui para a construção do texto. Em comparação com as outras versões da lenda, o relato do herói na *Eneida* aparece como uma espécie de autodefesa de suas virtudes guerreiras.

Por fim, resta falar da inevitabilidade da destruição de Troia. As lendas sobre a guerra entre gregos e troianos preveem que aos primeiros cabe o sucesso final. Esse é o elemento profético mais geral por trás da guerra e das versões que se criaram: Troia há de expiar a ofensa pelos erros de Páris, sobretudo o de ter participado da eleição entre Hera, Atena e Afrodite. No geral, Virgílio dá uma leve inflexão à lenda para construir sua épica, mas não lhe altera propriamente o teor. Seguindo os prenúncios constantes da *Iliada*, XX, 307-8, e do *Hino homérico* 5, a Afrodite, que dizem que Eneias haveria de reinar sobre Troia, Virgílio, embora destrua esta cidade, faz com que os deuses dela sejam instalados por Eneias em outro lugar.

Seja como for, lembre-se que a tragédia ática explorou intensamente a atuação do fado na vida de algumas personagens. Peças como as *Traquínias* ou *Édipo Rei* são emblemáticas dos inescapáveis efeitos avassaladores do destino. Nelas, tanto Hércules como Édipo estão fadados ao sofrimento. Ainda que saibam de sua sina, o fato é que não percebem que estão enredados em circunstâncias catastróficas. Nestes casos, o momento de reconhecimento da desgraça é marcado por certa perplexidade. Hércules, ao ser ferido pelo manto de Dejanira, e Édipo, ao se descobrir filho de Laio, manifestam essa perturbação que intensifica o *páthos* trágico. A ocasião da clarividência costuma ser também a do aniquilamento.

Na *Eneida*, o herói cita amiúde o papel da fortuna na destruição de Troia. Aliás, o fado e os deuses são referidos desde o início da sua narrativa. Entre todas as menções, merece atenção especial a cena em que Vênus lhe revela a participação dos deuses na devastação da cidade. A se acreditar nos versos 567-88, que, segundo Sêrvio, teriam sido retirados do poema, o herói está furioso, pois acabara de avistar Helena, por quem os gregos tinham movido a guerra, e se dirige para matá-la. A fim de conter e consolar Eneias, Vênus lhe descortina a atuação dos deuses na queda da cidade. É o que registram os versos seguintes:

non tibi Tyndaridis facies inuisa Lacaenae
 culpatuſue Paris, diuum inclementia, diuum
 has euertit opes sternitque a culmine Troiam.
 aspice (namque omnem, quae nunc obducta tuenti
 mortalis hebetat uisus tibi et umida circum
 caligat, nubem eripiam; tu ne qua parentis
 iussa time neu praeceptis parere recusa):

Que Helena, a espartana, não te avexe, Páris
 tampouco. É o poder, a inclemência divina
 que produz tudo isso, que subjuga Troia.
 Vê, pois retiro o véu que te impede a visão
 e teus olhos mortais embaça; não receies
 as ordens de tua mãe, nem lhes desobedeças.

(*Eneida*, II, 601-7)

Na sequência, Eneias explica sua visão de Júpiter, Netuno, Minerva e Juno destruindo a cidade. À diferença do que se passa nas tragédias, a cena da épica de Virgílio não apresenta o sentimento de perplexidade que intensifica o *páthos* trágico. Seja como for, a revelação de Vênus é o momento em que o herói se convence – e tenta convencer seus ouvintes – de que a ruína de Troia é inevitável. Os indícios anteriores, como a dificuldade em se colocar o cavalo dentro dos muros ou a própria aparição de Heitor em sonhos, não haviam sido suficientes para convencer Eneias. Em seu conjunto, ela é menos patética, porque a carga emocional inserida no contexto representa mais uma espécie de consolo do que incrementa a crise de Eneias. De todo modo, o núcleo da cena guarda a dimensão trágica da fatalidade, no sentido de que se constrói a partir da impotência do herói em deter os acontecimentos que presença e que vão, em seu caso, lançá-lo na desgraça e no exílio.

CONCLUSÃO

Embora, a princípio, seja um tema pouco conveniente para o tratamento épico, na *Eneida* Virgílio empresta à fuga uma dignidade condizente a este gênero poético. Para tanto, ele se serve de expedientes típicos da representação trágica com vistas a despertar o *páthos* deste tipo de poesia. Assim, em lugar de ser sinal de covardia ou mero sinal de derrota, a fuga se torna o resultado inescapável de uma série de fatores com que o herói tem de lidar. A perfídia incomum do inimigo e a determinação divina são a causa da destruição da cidade, contra a qual não há como lutar. Neste sentido, a alegria breve surgida entre os troianos graças à mentira dos gregos e a tentativa de Eneias de salvar a cidade tornam-se ingenuidade e bravura trágicas, uma vez que representam e despertam funestas dor e compaixão. É por meio desses expedientes que Virgílio consegue resolver o problema artístico com que tinha de lidar e integrar a fuga no conjunto de assuntos sérios e elevados.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Brasília: Editora da UnB, 1999.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BLÄNSDORF, J. *Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum: praeter Enni Annales et Ciceronis Germanique Aratea*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.
- BOWRA, C. M. *From Virgil to Milton*. London: MacMillan, 1961.
- CONTE, G. B. The Strategy of Contradiction. In _____. *The poetry of pathos*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 150-69.
- DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *Roman Antiquities*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1937. v. 1.
- GARSTANG, J. B. The Tragedy of Turnus. *Phoenix*, v. 4, n. 2, p. 47-58, 1950.
- GATTI, I. F. *A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudos da composição do códice 239 da Bibliotheca de Fócio*. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2012.
- HARDIE, P. Virgil and tragedy. In MARTINDALE, C. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 312-326.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2006. v. 4.
- HEINZE, R. *Virgil's Epic technique*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.
- LIVY. *History of Rome: books 1-2*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919. v. 1.
- MACROBIUS. *Opera*. Stuttgartiae: Teubner, 1994.
- MOLES, J. L. Aristotle and Dido's Hamartia. *Greece & Rome*, v. 31, p. 48-54, April 1984.
- PANOUSI, V. *Greek Tragedy in Vergil's "Aeneid": ritual, empire, and intertext*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- PARRY, A. The Two Voices of Virgil's "Aeneid". *Arion*, v. 2 n. 4, p. 66-80, Winter, 1963.
- P. VERGILIUS MARO. *Aeneis*. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
- SCHÖNBERGER, O. *Quintus Ennius Fragmente (Auswahl)*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- SIKES, E. E. *Roman Poetry*. London: Methuen, 1923.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SWANEPOEL, J. Infelix Dido: Vergil and the Notion of the Tragic. *Akroterion*, v. 40, p. 30-46, 1995.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILSON, E. Filoctetes: a ferida e o arco. In SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 193-213.

YEAMES, H. H. The Tragedy of Dido. Part I. *The Classical Journal*, v. 8, n. 4, p. 139-150, Jan. 1913.

CNÊMÓN, O INJUSTIÇADO: OS EFEITOS DA ATUAÇÃO DE ΔΙΚΗ NAS *ETIÓPICAS* DE HELIODORO

Geruza de Souza Graebin*

*Doutoranda em
Estudos Clássicos,
Faculdade de Letras,
Universidade de
Lisboa.

Recebido em: 27/11/2019

Aprovado em: 23/04/2020

geruzagraebin@gmail.com



RESUMO: No primeiro livro do romance *Etiópicas*, Cnêmon, o prisioneiro dos piratas do Nilo, torna-se o intérprete dos protagonistas Teágenes e Caricleia, para quem narra os seus infortúnios. Dentre as histórias, consta o relato do julgamento ao qual ele, um ateniense de família distinta, foi submetido, sob a acusação de tentativa de parricídio. Na versão de Cnêmon, os juízes são evidentemente levados pelo πάθος e pelo ἥθος dos acusadores, enquanto ele, como réu, tem seus direitos de fala cerceados. A análise desse relato secundário, que pode ser considerado um romance dentro do romance, fornece elementos fundamentais sobre a noção de δίκη. Se, por um lado, o contexto imediato do julgamento ao qual Cnêmon faz menção leva à conclusão de que ele foi, de fato, prejudicado pela justiça humana (*Etiop.*,1.13), por outro, o contexto maior do relato dá a entender que ele é protegido e vingado pela Δίκη (*Etiop.*,1.14.4). A reflexão a respeito da atuação da justiça, introduzida no romance via esse relato secundário, é retomada em outros pontos do romance, evidenciando a utilização de técnicas narrativas com fins argumentativos pelo autor das *Etiópicas*.

PALAVRAS-CHAVE: romance grego; retórica antiga; *Etiópicas* de Heliodoro; justiça; técnicas narrativas.

CNEMON THE WRONGED: THE EFFECTS OF ΔΙΚΗ'S ACTION IN HELIODORUS' AETHIOPIKA

ABSTRACT: In the first book of the novel *Aethiopica*, Cnemon, the prisoner of the Nile pirates, becomes the interpreter of the protagonists Theagenes and Charicleia, to whom he recounts his misfortunes. Among the stories is the account of the trial to which he, an Athenian from a distinct family, was submitted on charges of attempted parricide. In the



version of Cnemon, the judges are evidently taken by the πάθος and the ἦθος of the accusers, while he, as the defendant, has his speech rights curtailed. Analysis of this secondary account, which can be considered a novel within the novel, provides fundamental elements about the notion of δίκη. If, on the one hand, the immediate context of the judgment to which Cnemon makes reference leads to the conclusion that he was, in fact, harmed by human justice (*Etiop.*, 1.13); on the other hand, the larger context of the account implies that he is protected and avenged by Δίκη (*Etiop.*, 1.14.4). The reflection on the performance of justice, introduced in the novel via this secondary account, is taken up elsewhere in the novel, showing the use of narrative techniques for argumentative purposes by the author of the *Aethiopica*.

KEYWORDS: Greek novel; Ancient rhetoric; Heliodorus' *Aethiopica*; justice; narrative techniques.

1. INTRODUÇÃO

Dentre os romances antigos, as *Etiópicas*, trama escrita pelo fenício Heliodoro (IV d.C.), é, sem dúvida, a mais requintada e ambiciosa das quatro obras que chegaram até aos nossos dias e que podem ser classificadas desta maneira.¹ São elas: *Quéreas e Calírroe*, de Cáriton; *Ántia e Habrócomes*, de Xenofonte de Éfeso; *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio; *Dáfnis e Cloé*, de Longo. Desde meados do século passado, as técnicas empregadas por esse autor têm recebido uma atenção pormenorizada, dadas as suas particularidades, a sua complexidade e o seu alto grau de refinamento.² Nesse romance, em que o efeito surpresa dá o tom, nem mesmo a caracterização dos personagens segue o padrão esperado. Personagens aparentemente secundários que, em outras obras, serviriam apenas como coadjuvantes do protagonismo dos heróis, tais como a criada, a madrasta e o sacerdote, nas *Etiópicas* acabam por desempenhar um papel significativo e determinante em cenas centrais. Semelhantemente, as várias histórias secundárias, intencional e estrategicamente incluídas pelo autor, possuem um papel didático e metafórico, na medida em que dialogam com a história principal (Futre Pinheiro, 1994).

Dentre essas histórias, destacaremos a de Cnêmon, um grego na condição de prisioneiro do temido grupo de salteadores do rio Nilo – os βουκόλοι. A história de Cnêmon é incluída logo nas primeiras páginas do romance, interrompendo e atrapalhando, de certa forma, o escopo da obra. Ao invés de saciar o leitor com respostas acerca de quem é Caricleia, quem é Teágenes, de onde vêm e o que lhes sobrevirá, o autor prefere deixar seu interlocutor no vácuo para apresentar-lhe uma história secundária, à primeira vista irrelevante.

¹ Sobre a datação da obra, ver Morgan (2003) e Whitmarsh (2011).

² Sobre as técnicas narrativas empregadas por Heliodoro, ver o pioneiro trabalho da professora Dra. Marília Pulquério Futre Pinheiro (1987), da Universidade de Lisboa. Em recente publicação da revista *Ancient Narrative* (2018), a pesquisadora apresenta um relevante panorama a respeito dos caminhos e avanços traçados nas últimas décadas nos estudos sobre romance antigo. Outros classicistas que se debruçaram sobre a obra de Heliodoro e merecem destaque (todos com extensiva bibliografia): Feuillâtre (1966), Morgan (1994; 1999) Bartsch (1989), Winkler (1999) e Whitmarsh (2011; 2013).

A história de Cnêmon pode e tem sido estudada sob diversos ângulos. Alguns exemplos: (i) qual a relação da história do jovem grego com o todo do romance;³ (ii) quais os aspectos formais que fazem dessa história um romance paralelo;⁴ (iii) a caracterização de Cnêmon e sua relação com o teatro grego;⁵ (iv) a Atenas do século V sob a perspectiva de Cnêmon.⁶ Neste trabalho, daremos atenção à problematização que ele, como autor de sua própria história, estabelece na comparação entre os processos humanos e divinos no que diz respeito à operação da justiça. Por meio de seu relato, Cnêmon ressalta a existência de uma antítese: enquanto a justiça do plano humano e imanente é deficitária, a justiça do plano divino é eficaz.

A abordagem antitética a respeito de δίκη, presente inicialmente no relato do julgamento de Cnêmon, encontra ecos noutros trechos do romance, ampliando-se até alcançar a trajetória dos heróis. Desse modo, essa ideia deixa de ser uma tese pertencente a um personagem e a uma história secundários para tornar-se um proeminente argumento retórico da obra, habilmente encaixado e estruturado no enredo por Heliodoro, que dele se serve para transmitir uma mensagem moral ao leitor das *Etiópicas*.

2. A HISTÓRIA DE CNÊMÓN

O relato de Cnêmon inicia-se no começo do livro 1, assim que Teágenes e Caricleia chegam à ilha dos piratas egípcios e descobrem que o novo conhecido que lhes serve de guarda e intérprete é de Atenas. A relação desencadeia uma longa narrativa de aventuras e desventuras, da qual Cnêmon é ao mesmo tempo narrador e protagonista.

Na perspectiva dos seus interlocutores diretos, Teágenes e Caricleia, a longa narrativa de Cnêmon serve como um momento de entretenimento, já que traz detalhes acerca dos costumes e hábitos de Atenas. Apesar de trágica, a história de Cnêmon lhes é reconfortante, por ser ele grego, falar a mesma língua, ser igualmente prisioneiro e compartilhar infortúnios semelhantes. Não é difícil perceber que o casal rapidamente se identifica com o relato do grego:

³ A esse respeito, ver a abordagem de Morgan (1999, p. 273-4), que considera a história de Cnêmon um recurso hermenêutico de Heliodoro, que serviria para reforçar a mensagem de fundo moral das *Etiópicas*.

⁴ Kasprzyk (2017) ressalta que Cnêmon é o herói de seu próprio romance.

⁵ Um estudo a respeito dos elementos teatrais em Heliodoro pode ser encontrado em Bartsch (1989, p. 109-43) e Futre Pinheiro (1987, p. 483-4).

⁶ Em seu relato, Cnêmon menciona que seu pai é membro do Areópago, ou seja, desfruta de uma reputação considerável na sociedade ateniense (1.9.1); faz menção às Grandes Panateneias, as tradicionais festas da cidade (1.10.1); cita o βάραθρον, o abismo para o qual eram precipitados os condenados à morte (1.14.1); menciona o jardim onde estava situado o monumento dos epicureus (1.16.5); e, ainda, o poço do jardim de Academo, para onde Deménete se lançou, cometendo o suicídio (1.17.5). Como observa Maillon (2011, p. 27, n. 1), tradutor da versão francesa, “Il est à noter qu’Héliodore choisit, dans Athènes, pour lieux de son action, des endroits légendaires et connus de tout le monde”.

[Findas as palavras,] Cnêmon chorava. Choravam também os estrangeiros, por um lado e aparentemente pelos sofrimentos dele, mas na verdade cada um lamentava pelas suas próprias tristes lembranças. E não teriam parado de chorar, se não fosse o sono que, caindo sobre eles por causa do relaxamento provocado pelas lágrimas, não as tivesse cessado (*Etióp.* 1.18.1).⁷

A saga de Cnêmon não termina nessa altura da obra. Pelo contrário, estende-se para muito além das primeiras páginas, visto que o relato feito ao casal representa somente uma porção da complexa história desse personagem. De fato, enquanto a narração dos eventos pré-históricos do ateniense está encerrada no livro 1, a história desse personagem no tempo do romance avança até ao livro 6, o que corresponde a mais da metade da obra. Por essa razão, as histórias de Cnêmon e sobre Cnêmon podem ser consideradas um romance à parte. Daí a acertada sugestão de Kasprzyk (2017) de designá-las por ‘Os *Aigyptiaka* de Cnêmon’.

Para compreender a maneira como Cnêmon destaca a antítese existente entre os dois tipos de justiça, procederemos, primeiramente, à leitura e análise de alguns trechos essenciais de seu relato. A partir dele, são-nos dados a conhecer os eventos anteriores de seu encontro com o casal, o tempo pré-romance.⁸

TEMPO PRÉ-HISTÓRICO

No primeiro bloco narrativo de uma série de histórias que Cnêmon conta ao casal grego, o jovem lamenta sua sorte e compartilha de que modo ele, de nobre origem ateniense, veio a se tornar um expatriado. Na sua versão, a desgraça resulta de uma intriga familiar comandada por Deménete, a distinta madrasta que tentou de todas as formas e jeitos seduzi-lo, utilizando-se inclusive de Tisbe, uma criada da casa. Como não conseguia avançar em seus intentos, passou a causar intrigas entre ele e o pai, Aristipo, a ponto de a situação culminar num tribunal. Como o pivô dessa história, Cnêmon admite que agira ingenuamente, deixando-se levar por Tisbe, cúmplice dos desmandos de Deménete e que, por consequência, acabou sendo punido por um crime que não cometeu.

Embora a cena do julgamento contenha muitos ingredientes fictícios que não correspondem à prática efetiva da justiça grega, apresenta os elementos básicos de um

⁷ As traduções do romance *Etiópicas* são da autora. Seguem o texto de R. M. Rattenbury, disponibilizado na edição francesa do romance.

⁸ Utilizamos aqui da distinção entre tempo da história ou ficção e tempo da narrativa, preconizados pela crítica literária. Como explica Futre Pinheiro (1987, p. 353-4), Heliodoro lança mão de analepses externas, ao “trazer à tona do discurso acontecimentos que ocorreram num passado mais ou menos distante, presentificando, assim, aos olhos do leitor, e num momento em que a referida ação está em pleno desenvolvimento, fatos que esclarecem o leitor acerca dos antecedentes da situação atual e da pré-história dos personagens”.

típico tribunal.⁹ Na versão de Cnêmon, Aristipo conduz o próprio filho a júri popular, apresentando a acusação (κατηγορία) de tentativa de homicídio. Deménete, a madrasta mal-intencionada, reforça a acusação em segundo plano, com seu discurso ambíguo. O réu, o próprio Cnêmon, solicita a palavra na assembleia com o intuito de se defender (ἀπολογία). Um secretário (γραμματεὺς) coordena o interrogatório, ainda que breve. A sentença final (τιμωρία) é o resultado de uma votação democrática.

O fantasioso relato de julgamento empenhado por Cnêmon (1.13.1-1.14.3) enfatiza o tema da justiça. Afinal, é em busca dela – τὴν δίκην λαμβάνειν (1.13.2) – que Aristipo acredita estar conduzindo o filho a júri popular. O discurso de acusação feito por Aristipo é complementado por alguns fatores determinantes. O fato de aparecer diante do público com a cabeça coberta de cinzas tem a clara intenção de atrair a compaixão dos juízes. Ele lança mão, portanto, de um conhecido recurso retórico, conhecido como πάθος.¹⁰ Utiliza-se, também, e de maneira óbvia, do ἥθος, ao relatar todos os feitos e esforços em favor do filho e resguardar, assim, sua reputação de bom pai e cidadão responsável (1.13.1-2). Por fim, ao encerrar o discurso com as lágrimas, reforça o elemento patético. Ao que tudo indica, a fala de Aristipo é decorrente de uma atitude sincera. A tristeza que ele demonstra é real e não fruto de mera representação teatral.

Já não é essa a ideia que Cnêmon transmite ao interpretar a atitude de Deménete, também presente no julgamento. Segundo ele, os gritos de lamentação por ela proferidos tinham a intenção de incriminá-lo, e não de fazer justiça. Para Cnêmon, ela é uma dissimuladora: “Deménete, por sua vez, lamentava-se e simulava estar muito abalada por minha causa” (1.13.3). Embora Deménete não tivesse, como mulher, direito à fala, ainda

⁹ Maillon (2011, p. 19, n. 1) destaca que: “La description de ce procès est purement ‘romanesque’ et n’offre aucune vraisemblance pour aucune période de l’histoire d’Athènes [...] On peut toutefois remarquer que l’idée qu’Aristippe avait le droit de tuer son fils reflète l’influence de Rome”. Segundo Schwartz (2010, p. 340), Heliodoro pode ter em mente o discurso do orador Demóstenes *Contra Aristócrates*, no qual a lei ateniense acerca do parricídio é mencionada. Vê-se nesta cena a nítida intersecção de dois regimes legais: um é o regime da πόλις, isto é, de uma localidade específica – Atenas –, e outro é o regime imperial romano. Ou seja, embora os escritores dos romances gregos tenham por objetivo engrandecer a cultura grega, elegendo para protagonistas indivíduos dessa elite e enaltecendo as πόλεις, fato é que são cidadãos romanos, influenciados pelo seu tempo e cultura. Refletem, portanto, o pluralismo legal do Império romano: “As more Greeks gained Roman citizenship and therefore access to Roman law, they gained access to another venue for pursuing justice. By the time Heliodorus wrote his novel, the laws of Augustus were firmly embedded in the body of Roman law and were the subject of active debate in rhetorical schools as well as among jurists” (Schwartz, 2012, p. 166). Sobre a ética forense nos discursos de Demóstenes, ver Gontijo Leite (2014, esp. 188ss).

¹⁰ O πάθος (o modo como se dispõe o ouvinte) é um dos três elementos básicos do discurso, segundo Aristóteles (*Rh.* 1356a). Os outros dois são o ἥθος (carácter moral do orador) e o λόγος (o próprio discurso). No ambiente forense, a série de discursos proferidos pela acusação e pela defesa são denominados ἀγὼν λόγων. Um estudo pormenorizado sobre as cenas de tribunal nos romances gregos e seus respectivos discursos pode ser encontrada em Schwartz (2016).

assim participa ativamente do julgamento. Suas palavras, ditas em alta voz e com alto grau de emoção, na opinião de Cnêmon, interferiram no parecer final.

Justamente depois do discurso do pai e da inconveniente reação de Deménete, o réu reclama o direito de resposta. Seu pedido, porém, é parcialmente concedido. Como réu, responde a uma única e objetiva questão posta por um secretário (γραμματεύς), que não lhe oferece muitas chances de defesa. Sua declaração, na verdade, coloca-o numa situação ainda mais delicada. Com a assembleia em tumulto, procura, num ato de desespero, declarar a sua inocência e reverter a opinião do público. Como não dispunha de tempo para explicar os pormenores da história, passa a gritar o que julga ser mais relevante: μητριά. No relato feito ao casal, é nítido que essa é a palavra de destaque: **‘Madrasta! Por causa de uma madrasta sou condenado à morte! Minha madrasta quer matar-me sem julgamento!’** (1.13.5).

Os gritos do jovem permanecem no ar e são acolhidos por alguns do público, levantando uma suspeição a respeito da realidade dos fatos. Diante disso, uma terceira possibilidade de condenação passa a ser aventada: o exílio perpétuo. Essa terceira punição não é sinônimo de justiça para o caso de Cnêmon mas, pelo menos, livra-o da morte. É nesse momento da narrativa, com o pronunciamento da sentença final, que Cnêmon sinaliza aos ouvintes do plano ficcional que essa parte da história chegou ao fim:¹¹ ‘Assim fui expulso da minha própria casa paterna e da minha pátria’. Ao mesmo tempo, introduz um novo tópico e anuncia *flashes* do próximo capítulo, ao afirmar: ‘Deménete, todavia, certamente não ficaria impune, pois havia atraído a fúria dos deuses. De que modo isso ocorreu, ouvireis noutra ocasião’ (1.14.1).

Nessa altura do discurso, fica nítido que Cnêmon usa de uma estratégia retórica para atrair a atenção de Teágenes e Caricleia. Além disso, estabelece um claro paralelo entre a sua pessoa e a pessoa de Deménete, ao utilizar o termo τιμωρία. Se, por um lado, dá a entender que foi vítima de uma condenação injusta, Deménete, por sua vez, é digna de merecida punição. A seleção lexical e a construção sintática da afirmação de Cnêmon a esse respeito são enfáticas: “οὐ μὴν ἄτιμώρητος γε ἡ θεοῖς ἐχθρὰ Δημιαινέτη περιελείφθη” (1.14.1). Para Cnêmon, a punição da madrasta era a simples e inevitável concretização de um princípio: ela havia atraído para si a inimizade dos deuses. E a eles seria impossível escapar. Vê-se, pois, que ao encerrar essa parte da história, Cnêmon deixa transparecer a sua crença de que a promulgação da sentença no plano terreno não representava o veredito final. Sua causa havia sido encaminhada para uma instância superior, e estava agora sob os cuidados dos deuses.

Uma vez que Teágenes suplica para que ele não interrompa a história, mas relate o que sucedeu a Deménete, fica claro que Cnêmon alcança seu objetivo retórico: “Na verdade, nos infligirás um tormento maior se permitires que, na tua história, a malvada Deménete fique impune (ἄτιμώρητον)!” (1.14.2). A sede por justiça que lhes havia sido incutida – e isso obrigatoriamente incluía a punição de Deménete – já lhes era maior do que a necessidade

¹¹ Convém ressaltar que o relato de Cnêmon, além de se tratar de uma analepse externa, é construído de forma bastante complexa. Cnêmon é o narrador interno principal. Mas diversos outros narradores terciários integram essa analepse com seus discursos diretos, fazendo com que existam vários níveis narrativos (cf. Schwartz, 2012, p. 167).

por descanso. Assim, Cnêmon dá continuidade às suas aventuras. Se, na primeira parte, ele trata de demonstrar como havia se tornado uma vítima injustiçada, na segunda parte, passa a testemunhar como a Justiça operou em seu favor.¹² Tal qual um conto romanesco, sua história inclui perigos em terra e mar, desilusões amorosas, conflitos inesperados e viradas fantásticas. Relata que, enquanto cumpria seu exílio na ilha de Egino, inesperadamente aparece-lhe Cárias, um amigo de Atenas que, com grande euforia, anuncia-lhe:

‘Cnêmon, trago-te boas notícias! A justiça foi feita! Tua inimiga pagou pelos atos que cometeu. Deménete está morta!’ (ἔχεις παρὰ τῆς πολεμίας τὴν δίκην. Δημαινέτη τέθνηκεν). ‘Nunca’, respondeu Cárias, ‘a Justiça nos abandona por completo, segundo nos ensina Hesíodo. Se, por um lado, às faltas pequenas ela às vezes faz vista grossa, deixando que a punição se arraste no tempo, por outro, contra os sem princípios lança seu olhar fulminante. Foi desse modo que visitou a maquiavélica Deménete com vingança’ (1.14.3).

É importante observar que, neste comentário de Cárias, amparado na obra *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, o que está em jogo não é mais a justiça exercida nos tribunais humanos. Ele faz alusão à deusa Justiça, uma das filhas de Zeus e Têmis que, juntamente com Irene e Eunomia, presidiam à ordem moral e à ordem da natureza (Hacquard, 1996). A menção a Hesíodo não é gratuita. No contexto da história de Cnêmon, o objetivo é o de referendar e fundamentar a tese do narrador de que, mais cedo ou mais tarde, os deuses far-lhe-iam justiça. Nesse sentido, a citação de um dos poetas basilares da mitologia grega é um argumento poderoso.

O restante da segunda parte da história de Cnêmon ao casal de enamorados consiste em demonstrar como foi a atuação de δίκη para que Deménete recebesse a devida recompensa. Primeiramente, ela passou a ser torturada pelas Erínias (1.14.6). Depois, foi enredada pela escrava Tisbe que, ao ver a senhora cada dia mais desequilibrada, maquinou um plano para salvar a própria pele (1.15.2): um flagrante de Aristipo a um adultério de Deménete (1.17.4). O fato redundava no suicídio da madrastra. A morte é reportada por Cárias a Cnêmon nestes termos:

¹² Ainda assim, tanto numa quanto noutra seção da história, o narrador, que no caso é o próprio Cnêmon, apresenta um protagonista destituído de virtudes, um δειλός. Não apenas a sua autorrepresentação destaca esse estereótipo, como também personagens de sua própria história admitem as suas debilidades de caráter. Ele afirma: “Eu, um parvo (μάταιος), acreditei que havia me tornado bonito de repente” (1.11.3). Já Tisbe declara: “Cnêmon, tu me pareces muito ingênuo (ἀπλοϊκός) [...] Apruma-te, sê homem!” (1.11.4,5). Para além do relato de Cnêmon, outras cenas do romance sublinham o medo, a parvoíce ou a covardia do grego (ex.: 2.11.3; 5.3.2). Nesse sentido, ele é um pseudo-herói. Faltam-lhe qualidades como força e coragem – ἀνδρεία –, virtudes típicas de um herói. Sobre a caracterização dos personagens, especialmente a de Cnêmon, ver De Temmerman (2007, p. 87-91) e Jones (2007, p. 128-30).

Mas ela, como é natural, passou a ponderar sobre tudo o que lhe acontecia de uma só vez: o atual fracasso de suas esperanças que se somava à desonra futura e a inevitável punição (τιμωρία) pela aplicação das leis. Se, por um lado, sentia aflição por ter sido pega, por outro, raiva por ter sido enganada. Então, assim que passou em frente ao poço do jardim de Academo (tu o conheces bem, é o lugar onde os polemárcos oferecem os sacrifícios aos heróis nacionais), num rompante desvencilhou-se das mãos do velho e para lá se precipitou de cabeça. Despencou a miserável, morrendo miseravelmente. Diante disso, Aristipo exclamou: “Resolveste tu mesma acertar as contas com a justiça (δίκη) sem esperar os trâmites da lei!” (1.17.5-6).

O fim do relato de Cnêmon confirma a operação da justiça, tal como havia sido predita pelo jovem grego ao casal. Na perspectiva de Cnêmon, a justiça foi levada a cabo, não pela via dos processos legais terrenos, mas como resultado de um princípio divino. Deménete havia quebrado esses princípios e, portanto, merecia ser punida, o que de fato aconteceu.

Se considerarmos única e exclusivamente o relato de Cnêmon a Teágenes e Caricleia no livro 1, já é possível detectar que o jovem grego conduz seus ouvintes, com o uso de habilidades retóricas, a perceber a distinção entre a justiça humana e a justiça divina. A mensagem, ainda que proclamada por um narrador-herói suspeito, é clara: ‘A justiça tarda, mas não falha’. Entretanto, como mencionado anteriormente, os eventos e personagens dessa história secundária, que pertencem a um passado pré-histórico de Cnêmon, sem relação ou influência alguma com/sobre os protagonistas e suas aventuras, acabam por invadir o cenário da história principal. Para tanto, personagens da pré-história de Cnêmon são engenhosamente emprestados por Heliodoro para compor a trama dos verdadeiros heróis. Além disso, a completa operação de δίκη na vida do grego transcende a versão disponibilizada pelo narrador/herói das *Aigyptiaka*. Dessa forma, apontaremos trechos das *Aithiopiaka*, nos quais δίκη ressurge para solucionar pontos da intrincada trama do ateniense.

A HISTÓRIA DE CNÊMÓN: TEMPO DO ROMANCE

Como companheiro de Teágenes e Caricleia, Cnêmon passa a ser, no final do livro 1, coparticipante das decisões e aventuras do casal de enamorados. É a partir de então que alguns fantasmas da pré-história do jovem grego surgem *ex machina* no romance. Um deles é Tisbe, a escrava da família. De maneira surpreendente, Cnêmon e Teágenes deparam-se com a criada morta na entrada da caverna, no início do livro 2. Cnêmon fica, obviamente, em estado de choque:

“Que é isto?”, gritou, “Um prodígio dos deuses! É Tisbe que eu vejo!” E recuando uns passos, parou congelado de medo e assim, boquiaberto, ficou (2.5.3).

Não apenas Cnêmon fica perplexo com a cena. Da mesma maneira reagem Teágenes e Caricleia, por terem diante de si alguém que, até poucos instantes, era-lhes uma figura inatingível, em virtude dos limites impostos pelo tempo e pelo espaço. Ademais, o comentário tecido por Caricleia durante o diálogo com Teágenes, conforme o excerto abaixo, remete o leitor ao contexto do teatro. Tisbe, e tudo o mais que diz respeito a ela, é equiparada a uma personagem teatral. Nesse sentido, a aparição da criada cria um efeito inusitado na trama: a irrupção de uma outra dimensão – irreal e teatral – na dimensão real da vida do casal. A partir desse artifício, Heliodoro joga com o leitor, mesclando fantasia e realidade. No diálogo entre Teágenes e Caricleia, lemos:

“Ficarás surpresa. Era Tisbe! Cnêmon, que aqui está, o afirma; aquela ateniense, a tocadora de cítara que arquitetou o plano contra ele e contra Deménete”. Ela, perplexa, respondeu: “Que coincidência, Cnêmon! Como é que ela foi transportada do meio da Grécia para os confins do Egito como se içada por um guindaste de teatro (ἐκ μηχανῆς)? Como é que, tendo ela descido justamente aqui, nada vimos?” (2.8.2-3).

É pertinente observar que Teágenes repete a versão de Cnêmon, a de que Tisbe era uma traíçoera, mais do que um mero joguete das maquinações de Deménete. Ela própria havia sido autora e responsável (ποιήτρια) das desgraças de Cnêmon. Sob esse ponto de vista, ela era tão merecedora de punição quanto a madrasta. Entretanto, nunca chegaria a ser punida pelos seus senhores. Pelo contrário, ao colocar em execução seus projetos, chegara, inclusive, a obter a alforria das mãos de Aristipo. Na lógica de Cnêmon, ela precisava ser punida pela justiça. A exemplo de Deménete, tal destino se cumpriu. Isso fica claro nas divagações do jovem grego diante da defunta:

Oh, Tisbe! Felicito-te por tua morte e por seres, tu mesma, a mensageira das tuas desgraças. Apesar de assassinada, trouxeste até as nossas mãos o relato de tua morte. Ao que tudo indica, uma Erínia vingadora perseguiu-te por toda a terra e, sem afrouxar o chicote justiceiro (ἔνδικον μάστιγα), trouxe-te até ao Egito, onde eu me encontrava, para que o injustiçado/a vítima (ἡδίκημένον) dos teus delitos fosse testemunha ocular do teu castigo (τῆς ποινῆς). Mas o que era, afinal, que tu novamente maquinavas contra mim e habilmente dissimulavas por meio desta carta, quando a justiça (δίκη), para frustrar teus intentos, se adiantou? Como eu suspeito de ti, ainda que morta! Temo que até mesmo a morte de Deménete tenha sido uma invenção (πλάσμα) tua, com a qual aqueles que a anunciaram me iludiram, e que tu atravessaste o mar para encenar, aqui no Egito, uma nova tragédia ática conosco” (2.11.1-2).

A conclusão de Cnêmon é que ela, a exemplo de Deménete, havia sido perseguida por uma Erínia, a fim de que a justiça fosse executada. É perceptível, pelas escolhas lexicais do discurso proferido por Cnêmon, que o tema da justiça é central. Mais uma vez, e agora

para além do âmbito dos eventos pré-romance, a tese de que as faltas morais são levadas para o tribunal divino é retomada. Tisbe que, a princípio, não era a inimiga número um de Cnêmon e nem mesmo participara no julgamento realizado em Atenas, é alçada para dentro da história dos protagonistas para, dentre outras coisas, receber a devida punição.

Cabe ainda destacar a maneira como a vida de Cnêmon acaba no tempo do romance. Apesar de ateniense nato, durante toda a trama o jovem não pisa Atenas sequer uma vez. Como personagem, surge na embocadura do Nilo, na ilha dos vaqueiros, e despede-se também no Egito, na casa do comerciante Nausicles. Nunca chega, portanto, a consumir o projeto de voltar para Atenas, recuperar os direitos de cidadão e restabelecer o relacionamento com Aristipo, o pai.

As últimas cenas das *Aigyptiaka* são as de um final feliz. Cnêmon é recompensado com uma esposa – Nausicleia – que, coincidentemente, é a filha de Nausicles, o responsável pelo traslado de Tisbe até o Egito. Nos últimos instantes dessa trama secundária, o comerciante fenício confessa ter sido o mentor do rapto de Tisbe, por quem havia se apaixonado durante sua passagem por Atenas (6.8.1). De certa forma, ao conceder a mão de sua filha em casamento, age para compensar suas faltas em relação ao jovem grego.

A conclusão da história de Cnêmon coincide com o fim de uma sina de infortúnios, desgraças e injustiças. O matrimônio inaugura um novo tempo em sua história, um tempo de alegria e de justiça, do qual o leitor não mais partilha (6.8.2-3).

3. OS EFEITOS DE ΔΙΚΗ NO ROMANCE

Finda a análise da atuação de δίκη nas *Aigyptiaka*, cabe-nos ainda tecer alguns comentários a respeito dos efeitos dessa história no romance como um todo. Uma observação mais acurada da cena do julgamento de Cnêmon demonstra que ela não foi incluída despropositadamente pelo escritor; muito pelo contrário, a interpretação proposta neste artigo demonstra que o caso vem a desempenhar um importante papel na obra.

Em primeiro lugar, o cronotopo do julgamento de Cnêmon é um fator preponderante ao leitor: o fato se dá no período áureo da cidade de Atenas, no século V a.C. A data e o lugar remetem imediatamente a um clássico da literatura grega, a saber: a tragédia *Oresteia*. É nessa trilogia de Ésquilo que Atenas passa a ser relacionada diretamente à justiça. É a partir dos acontecimentos da vida de Orestes que o Areópago é instituído e que o paradigma de justiça passa por uma profunda mudança. No plano divino, o mito da conversão das Erínias (vingadoras) em Eumênides (protetoras) é um símbolo dessa nova era. Justiça deixa de ser sinônimo de vingança operada com as próprias mãos para se tornar um assunto do povo (δημος). Enfim, o zelo de Cnêmon por Atenas, seus costumes e história, servem como um lembrete para o leitor de que ela é a cidade da Justiça, epíteto recebido graças à contribuição da literatura.

De qualquer forma, como bem lembra Schwartz (2016, p. 32), por mais que os romancistas gregos procurem incluir situações e locais que aproximem os enredos da realidade, as tramas estão além do âmbito natural. São comandadas pela Providência ou Fortuna. Nesse sentido, a declaração de Cárias, amigo de Cnêmon, de que “a Justiça não nos abandonou por

completo” (1.14.3), assume uma função profética dentro do romance, e da qual a Providência lança mão para alcançar seus desígnios.

Se a tese proverbial de Cárias aplica-se, a princípio, somente à conclusão da narrativa de Cnêmon que, a pedido de Teágenes, não deveria ser interrompida sem que a desmesurada Deménete recebesse a devida punição, essa mesma tese, no desenrolar da trama, vai gradativamente ganhando amplitude, a ponto de se tornar um princípio válido a demais eventos do romance. Como em ondas, propaga-se através do romance: (i) primeiramente na história pregressa de Cnêmon; (ii) num segundo momento, nas *Aigyptiaka*, i.e., na história de Cnêmon situada no tempo do romance; (iii) por fim, nas *Aithiopiaka*, i.e., na história de Teágenes e Caricleia. Representamos essa ideia no gráfico 1:

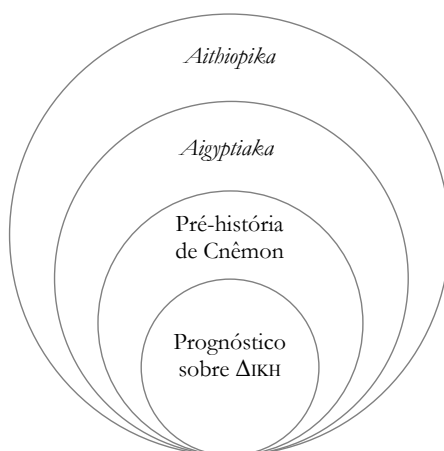


GRÁFICO 1: Amplitude da tese de Cárias no romance *Etiópicas*

Vejamos como se dá a propagação do prognóstico de Cárias através do romance, a começar pela pré-história de Cnêmon:

- A categórica afirmação do grego, de que “Deménete, todavia, certamente não ficaria impune, pois havia atraído a fúria dos deuses” (1.14.1), é baseada na tese de Cárias. Em seu relato, Cnêmon apenas retransmite os fatos e garante que a punição da madrasta está fundamentada em um princípio divino. A narração de Cnêmon tem o objetivo de comprovar que a atuação de Δίκη não é uma tradição mitológica em desuso para os seus dias ou restrita apenas à teoria, mas sim um princípio válido e operante, capaz de mudar o destino de indivíduos injustiçados;
- Essa parte da história de Cnêmon, já concluída, integra eventos anteriores ao tempo do romance e, por se tratarem de um mero passatempo para os heróis, não teriam necessariamente vínculo ou influência sobre os acontecimentos do tempo do romance. Na prática, entretanto, não é isso o que acontece. Como foi indicado anteriormente, os eventos da vida pregressa de Cnêmon

acabam por invadir o cenário das *Etiópicas*, criando uma situação, no mínimo, intrigante: a coocorrência de dois romances. Se é verdade que o leitor, por sua perspicácia e conhecimento do que seja o enredo de um romance, sabe que os protagonistas são Téagenes e Caricleia, é verdade também que esse mesmo leitor percebe que a história de Cnêmon representa uma sutil concorrência ou paralelismo. As duas histórias andarão lado a lado até ao livro 6, quando ocorre o matrimônio de Cnêmon e as *Aigyptiaka* chegam ao fim. A intrusão da história de Cnêmon na trama principal serve, dentre outras coisas, para confirmar o vaticínio de Cárias, dessa vez no tempo do romance. O fato de Tisbe ser brutalmente assassinada e de Cnêmon receber a esposa justamente das mãos de Nausicles corrobora a tese apresentada na pré-história do personagem. Assim, o prognóstico de Cárias a respeito de Δίκη ganha uma nova perspectiva, uma vez que sai de uma história secundária, anterior e sem vínculo com a trama, para influenciar diretamente os acontecimentos do tempo do romance;

- É possível perceber, a partir de então, que o prognóstico de Cárias propaga-se para além da história de Cnêmon; alcança, também, a saga dos heróis. Semelhantemente a Cnêmon, os protagonistas Téagenes e Caricleia são protegidos pela Δίκη. Durante a narrativa, personagens que se caracterizam pela desmesura – ὕβρις – e que prejudicam os heróis são julgados e punidos. É o que sucede a Ársace, por exemplo, a irmã do Grande Rei persa e esposa do sátrapa Oroondates. Descrita como uma mulher dominadora e sem controle dos seus instintos sexuais, Ársace, enlouquecida de paixão por Téagenes, tenta de todas as formas convencê-lo a ter um caso com ela. Assim como Deménete, Ársace lança mão de sua criada, Cibele, para obter o que quer. Os planos dela, entretanto, são finalmente frustrados por uma reviravolta na trama (8.12.2ss). Nessa altura, quando o casal é inesperadamente libertado da masmorra, Téagenes exclama:

“Bravo, maquiavélica Ársace! Ela pensa que, por agir à noite e na obscuridade, esconderá suas ímpias ações. Mas o olho da justiça é hábil o suficiente [Δεινὸς δὲ ὁ τῆς δίκης ὀφθαλμὸς] para descobrir e trazer à luz até mesmo os crimes mais ocultos e secretos!” (8.13.4).

Logo em seguida, Ársace morre. A descrição, fornecida pelo súdito Bagoas, é feita nos seguintes termos:

“Ficai despreocupados, estrangeiros! Vossa inimiga recebeu a justiça [Δίκην ὑμῖν ὑπέσχεν ἡ πολεμία]. Ársace está morta. Enforcou-se assim que soube da vossa partida em nossa companhia. Com esta morte espontânea escapou da que lhe seria inevitável. Pois não seria poupada da punição [τιμωρία] que lhe seria infligida por Oroondates e pelo Rei. Ou seria condenada à pena capital, ou estaria fadada a uma vida de opróbrio pelo resto de seus dias” (8.15.2).

É notória a semelhança estrutural entre a morte de Deménete e a de Ársace. Não apenas o fim dessas duas mulheres é bastante parecido, como também os elementos integrantes das duas histórias: uma paixão desmedida é a motivação de ambas, tanto de Deménete quanto de Ársace; as criadas Tisbe e Cibele são coparticipantes dos projetos de sedução de suas senhoras; Cnêmon e Teágenes, os alvos do projeto de sedução, fazem afirmações categóricas acerca da atuação da justiça; Cárias e Bagoas, dois personagens simpáticos às vítimas, anunciam notícia da vingança; a atuação de Δίκη é bastante semelhante em ambos os cenários; tanto Deménete quanto Ársace cometem suicídio; os motivos são os mesmos: querem fugir da inevitável punição e da vergonha pública; ambas as criadas compartilham de um trágico fim. Tisbe é morta de forma covarde na entrada da caverna, enquanto Cibele bebe do próprio veneno.

Além disso, os dois suicídios são anteceditos por julgamentos tendenciosos. No primeiro, Cnêmon é o réu. No segundo, comandado pela própria Ársace, Caricleia é injustamente condenada à fogueira sob a acusação de envenenamento. É nesse contexto que, antes de subir à pira, a heroína dirige uma prece pública – que não deixa de estabelecer um paralelismo com os gritos de Cnêmon no tribunal:

“Sol, terra e divindades que, acima ou debaixo da terra, vigiai e castigai os homens ímpios! Vós sois testemunhas de que sou inocente das acusações a mim imputadas. Ainda assim, entrego-me de forma voluntária à morte, por causa das insuportáveis maquinações do destino. Recebei-me com benevolência. Quanto a esta execrável, criminal e adúltera, porém, Ársace, que é a autora de todos esses males para roubar-me o noivo, castigai-a sem demora [τάχιστα τιμωρήσασθε]” (8.9.12).

Vê-se, pois, que o vaticínio anunciado por Cárias é recuperado em outros momentos da trama. Dessa forma, ecoando pelo romance, vai ganhando amplitude e consistência, impregnando no leitor a máxima: “a justiça não nos abandonou por completo”.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O efeito de propagação do vaticínio sobre Δίκη pelo romance é um efeito artístico construído pelo autor da obra, obviamente. Heliodoro é, afinal, o único narrador. A forma como ele escolhe narrar os eventos, contudo, cria no leitor a impressão de que há vários romances dentro de um ou de que é possível personagens de teatro existirem na vida real.¹³

O que é importante ressaltar no caso do julgamento de Cnêmon é que essa aparente intromissão de uma fortuita história de briga de família no escopo das *Etiópicas*, na qual o conceito de δίκη é sublinhado, afeta definitivamente a obra como um todo. É fato que

¹³ Tais técnicas não são exclusivas da história de Cnêmon. Veja-se, por exemplo, a longa narrativa do sábio egípcio Calasiris, caracterizada por um emaranhado de informações e desvios, a ponto de o leitor precisar redobrar a atenção para não se perder.

Cnêmon é introduzido no romance pelo próprio Heliodoro. Ao fazê-lo, dá ao personagem como que permissão para levar para dentro do plano do romance toda a temática de sua pré-história, as *Aigyptiaka*. Uma vez aí inserida, essa temática passa a vigorar para as *Aithiopiaka*.

Como bem observa Morgan (1999, p. 274), a história secundária de Cnêmon reforça os valores morais do romance. Embora a ênfase da análise de Morgan repouse no tema do amor, é possível estender esse princípio para a análise aqui empreendida, cujo tema central é a justiça. Nesse sentido, é possível afirmar que, sob a perspectiva da operação da justiça, a pré-história de Cnêmon é uma antecipação da história dos heróis. Ainda que Cnêmon seja um pseudo-herói, pois faltam-lhe virtudes essenciais para ser chamado de herói, o vaticínio acerca da justiça, baseado em Hesíodo, mostra-se verdadeiro.

Em seu relato, Cnêmon consegue comprovar que, ainda que um julgamento conduzido por autoridades humanas venha a ser falho, a justiça em algum momento se concretizará. Se não ocorrer na primeira instância, sê-lo-á na segunda ou terceira instâncias. Se não se efetivar no plano humano, certamente o será no plano divino. A reverberação dessa máxima pelo romance demonstra a preocupação de Heliodoro em construir um elaborado arrazoado sobre o tema, embora esse não seja o eixo principal da obra.

No mundo de Heliodoro, Atenas é a célebre cidade, o lugar onde o tema da justiça é inaugurado. Ela é relacionada ao drama de Cnêmon e, conseqüentemente, à obra de Hesíodo. A partir dela, a mensagem a respeito de Δίκη ganha espaço e ecoa por todo o romance. Os ecos de “a Justiça nunca nos abandona por completo” no interior do romance são, por sua vez, oriundos de uma tradição literária da qual Hesíodo e Ésquilo fazem parte. E a qual Heliodoro passa a integrar.

REFERÊNCIAS

AQUILES TÁCIO. *Os amores de Leucipe e Clitofonte*. Tradução, introdução e notas de Abel N. Pena. Lisboa: Cosmos, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2 ed. rev. Tradução Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

BARTSCH, S. *Decoding the Ancient Novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: University Press, 1989.

CÁRITON. *Quéreas e Calírroe*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Lisboa: Cosmos, 1996.

DE TEMMERMAN. Where philosophy and rhetoric meet: character typification in the Greek Novel. In MORGAN, J. R.; JONES, M. (ed.). *Philosophical presences in the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis Publishing & Groningen University Library, 2007, p. 85-110.

FEUILLÂTRE, E. *Études sur les Éthiopiennes d'Héliodore – contribution à la connaissance du roman grec*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.

- FUTRE PINHEIRO, M. Calasiris' story and its narrative significance in Heliodorus' *Aethiopica*. In HOFMANN, H. (ed.). *Groningen Colloquia on the Novel*. Groningen: Egbert Forsten, 1994. v. 4, p. 69-83.
- FUTRE PINHEIRO, M. P. *Estruturas técnico-narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*. Tese (Doutorado em Literatura Grega), Universidade de Lisboa, 1987. 580 p.
- FUTRE PINHEIRO, M. P. Heliodorus, the Ethiopian story. In CUEVA, E. P.; BYRNE, S. N. (ed.). *A Companion to the Ancient Novel*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014, p. 76-94.
- FUTRE PINHEIRO, M. P. Landmarks and turning points in the study of the Ancient Novel since the Fourth International Conference on the Ancient Novel, Lisbon, 2008. In CUEVA, E.; HARRISON, S.; MASON, H.; OWENS, W.; SCHWARTZ, S. (ed.). *Re-Wiring the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis and Groningen University Library, 2018. v. 1, p. xiii-xxxiv.
- GONTIJO LEITE, P. *Ética e retórica forense: asebeia e hybris na caracterização dos adversários em Demóstenes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2014.
- HACQUARD, G. Horas. In _____. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições Asa, 1996.
- HÉLIODORE. *Théagène et Chariclée*. Texte établi par R. M. Rattenbury, traduit par J. Maillon. Paris: Belles Lettres, 2011 [1960]. 3 v.
- HELIODORO. *Las Etiópicas*. Introdução e tradução Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1979.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- JONES, M. Andria and gender in the Greek Novels. In MORGAN, J. R.; JONES, M. (ed.). *Philosophical presences in the Ancient Novel*. Groningen: Barkhuis Publishing & Groningen University Library, 2007. p. 111-35.
- KASPRZYK, D. Les *Aigyptiaka* de Cnémon (Héliodore, *Éthiopiennes*). *Ancient Narrative*, v. 14, p. 149-74, 2017.
- LONGO. *Dáfnis e Cloé*. Tradução Denise Bottmann. Campinas: Pontes, 1990.
- MORGAN, J. R. 'Heliodoros'. In SCHMELING, G. (ed.). *The Novel in the Ancient World*. rev. ed. Boston: Brill, 2003, p. 417-56.
- MORGAN, J. R. The Aithiopiaka of Heliodoros: narrative as riddle. In MORGAN, J. R.; STONEMAN, R. (ed.). *Greek Fiction – the Greek Novel in Context*. London: Routledge, 1994, p. 97-113.
- MORGAN, J. R. The Story of Knemon in Heliodoros' *Aithiopiaka*. In SWAIN, S. (ed.), *Oxford readings in the Greek novel*. Oxford: University Press, 1999, p. 259-85.
- REARDON, B. P. *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.* Paris: Belles Lettres, 1971.

- SANTOS, G. C. (org.). *Liberdade e escravidão na Antiguidade Clássica*. Campinas: Pontes, 2019.
- SCHWARTZ, S. Chronotopes of justice in the Greek Novel: trials in narrative spaces. In DE ANGELIS, F. (ed.). *Spaces of Justice in the Roman World*. Leiden: Brill, 2010, p. 331-56.
- SCHWARTZ, S. *From bedroom to courtroom: law and justice in the Greek novel*. Groningen: Barkhuis & Groningen University Library, 2016.
- SCHWARTZ, S. The Κῶσις inside: Heliodorus' variations on the bedtrick. In PINHEIRO, M.; SKINNER, M.; ZEITLIN, F. (org.). *Narrating desire: Eros, Sex and Gender in the Ancient Novel. Trends in classics*. Berlin: De Gruyter, 2012. Supplementary volumes, 14, p. 161-80.
- XENOFONTE DE ÉFESO. *As Efésíacas. Ántia e Habrócomes*. Tradução, introdução e notas de Vítor Ruas. Lisboa: Cosmos, 2000.
- WHITMARSH, T. *Greek literature and the Roman Empire – the politics of imitation*. Oxford: University Press, 2001.
- WHITMARSH, T. *Narrative and identity in the ancient novel – returning romance*. Cambridge: University Press, 2011.
- WHITMARSH, T. The romance between Greece and the East. In WHITMARSH, T.; THOMSON, S. (ed.). *The romance between Greece and the East*. Cambridge: University Press, 2013, p. 1-19.
- WINKLER, J. J. The mendacity of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodorus' *Aithiopiaka*. In SWAIN, S. (ed.). *Oxford readings in the Greek novel*. Oxford: University Press, 1999, p. 286-350.

A RECRIAÇÃO, O RETORNO E O ETERNO NOVO: EPIGRAMAS AUSONIANOS EM PORTUGUÊS¹

José Amarante*

*Professor de língua e literatura latina, Universidade Federal da Bahia.

Recebido em: 03/01/2020

Aprovado em: 27/05/2020

prof.amarante@hotmail.com



RESUMO: Propõe-se, neste artigo, ao se retomarem as relações entre Filosofia e Literatura, uma discussão sobre a tradução de poesia, levando-se em conta, principalmente, o pensamento de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Ezra Pound, Jacques Derrida e Haroldo de Campos. Para além da discussão, o trabalho traz ainda recriações de epigramas latinos da autoria de Décimo Magno Ausônio, um poeta do séc. IV e.c., também ele recriador de outros poemas. Nessas recriações, realizadas a partir da edição crítica de Roger Green, experimenta-se o exercício de enfrentamento de poemas *inçados de dificuldades* e, portanto, mais abertos a recriações, conforme propõe Campos. Trata-se, pois, de uma forma de investimento criativo em um dos tipos do *make it new* poundiano, uma

¹ Este trabalho é fruto de um projeto de tradução dos epigramas ausonianos que resultará numa edição em parceria com a Profa. Luciene Lages (UFS). Gostaria de registrar meus agradecimentos ao Prof. Milton Marques Jr. (UFPB) por ter me convidado a participar do II Colóquio de Letras Clássicas, em 09 de agosto de 2019, momento em que apresentei o trabalho intitulado “Questões tradutórias em poesia latina tardo-antiga: experimentos com os epigramas ausonianos”; fico-lhe muito grato por suas lições sobre métrica portuguesa. Agradeço também a Jacqueline Ramos (UFS) pelo convite para participar do III Seminário do Grupo de Pesquisa em Filosofia e Literatura (GeFeLit), em 13 de dezembro de 2019, no qual apresentei o trabalho intitulado “Literatura e filosofia da tradução: experiência de recriação de poesia latina em português”. Este trabalho surge das reflexões feitas para as palestras desses eventos. Agradeço ainda a Marlene Holzhausen (UFBA), pelas conversas que iniciamos sobre Haroldo de Campos, a Renato Ambrosio, pela leitura cuidadosa que resultou nesta versão de meu texto, e a Shirlei Almeida e a Cristóvão Santos Jr., por aceitarem discutir comigo essas traduções. Registro também os meus agradecimentos aos pareceristas deste texto, que generosamente me fizeram excelentes sugestões, incorporadas a esta versão.



vez que as recriações lidam com aspectos do extratexto cuja tradução se mostrou esteticamente potente e produtiva não via transcrição, mas via recriação, reimaginação ou reinvenção.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; recriação; epigramas latinos; Ausônio.

*RECREATION, RETURN AND THE NEW ETERNAL:
AUSONIAN EPIGRAMS IN PORTUGUESE*

ABSTRACT: By resuming the relationship between Philosophy and Literature, this article proposes a discussion about poetry translation, taking into account, mainly, the ideas of Walter Benjamin, Roman Jakobson, Ezra Pound, Jacques Derrida and Haroldo de Campos. In addition to the discussion, the work also brings recreations of Latin epigrams by Decimus Magnus Ausonius, a poet of the IVth century c.e., who is also a recreator of other poems. In these recreations, carried out from the critical edition of Roger Green, we experience the exercise of standing up to the challenge of translating certain poems that would be full of difficulties and, therefore, more open to recreations, as Campos proposes. It is, then, a form of creative experience in one of the types of Ezra Pound's *make it new*, since recreations deal with aspects of the extratext whose translation has been aesthetically potent and productive not via transcreation but via recreation, reimagination or reinvention.

KEYWORDS: translation; recreation; Latin epigrams; Ausonius.

1. VOLTANDO À RECRIAÇÃO: ADVERTÊNCIA

Em sua coleção de epigramas, o poeta Ausônio, do quarto século e.c., nos apresenta uma composição (50 Green), em dísticos iâmbicos, em que a língua e a cultura latinas são os elementos fortes de uma logopeia a brincar com a questão de gênero: o gramatical e o sexual. Basta que nos lembremos de que a língua latina tem três gêneros gramaticais (o masculino, o feminino e o neutro) para constatarmos o caráter escarnekedor da crítica ao retórico ou gramático flagrado, em um banquete de núpcias, em uma espécie de demonstração de *hybris*, a exhibir seus dotes gramaticais:

Rufus vocatus rhetor olim ad nuptias.
 Celebri ut fit in convivio,
 grammaticae ut artis se peritum ostenderet,
 haec vota dixit nuptiis:
 “et masculini et feminini gignite
 generisque neutri filios”.

5

O retor Rufo foi chamado certa vez a umas núpcias.
 Como ocorre em uma festividade concorrida,
 para se mostrar perito na arte de gramática,
 disse estes votos aos noivos:

“Gerai filhos não só do masculino e feminino,
mas também do gênero neutro”. 5

A tradução apresentada em português nada mais é que uma proposta interpretativa ou mediadora do poema,² por enquanto, para retomarmos o tema da recriação como exercício retórico na Antiguidade Romana. Basta que recuperemos um poema da *Antologia Grega* (9, 489), atribuído a Paladas, para percebermos que Ausônio o recria em latim, seguindo uma trilha aberta de uma visão de tradução interessada em recriação:³

Γραμματικοῦ θυγάτηρ ἔτεκεν φιλότητι μιγεῖσα
παιδίον ἄρσενικόν, θηλυκόν, οὐδέτερον.

A filha do gramático juntou-se e teve uma criança
do gênero masculino, feminino e neutro.⁴

Conforme se lê na tradução de José Paulo Paes, no poema grego, destaca-se o forte papel genético do pai retórico – versado em gramática – para garantir uma descendência completa em gêneros sexuais em sua única neta. A recriação ausoniana retira o papel genético do gramático e o coloca em uma cena de desmedida (ou de desmedida em uma ceia), produzindo um inoportuno discurso em cuja ambiguidade reside o elemento criador do cômico na composição, e esse elemento resultaria compreensível, à primeira vista, aos conhecedores da língua e de suas características.

Eu ainda voltarei a esse poema mais à frente, com uma proposta de recriação em português, mas o trago no início deste texto para advertir o leitor quanto à natureza do trabalho que aqui se discute. Então, se, em princípio, a tradução de poesia seria impossível, a transcrição é uma possibilidade. E há poemas que podem se configurar como altamente desafiadores à transcrição, momento em que a recriação – no sentido de reimaginação, conforme veremos – se desenha como alternativa. Este trabalho trata disso, guardadas as devidas diferenças entre a prática recriadora na Antiguidade e a que se fará neste texto, de forma que, desde já, antecipamos as nossas escusas ao leitor que não aprecia recriações. Eu sigo nos caminhos de Haroldo de Campos, acompanhado de outros.⁵

2. SEGUINDO UMA FILOSOFIA PARA A TRADUÇÃO

As relações entre Filosofia e Literatura remontam ao surgimento do próprio discurso filosófico, mantendo-se produtivas até nossos dias, haja vista o fato de que a ambas os

² Campos (2005, p. 184) utiliza a expressão “traduções mediadoras” para aqueles casos em que o foco é simplesmente auxiliar na leitura do original. É esse o sentido que atribuo à expressão ao longo deste texto.

³ Sobre a recriação como exercício retórico para os romanos, ver Furlan (2001).

⁴ Paes (1993, p. 111). O texto grego é da edição da *Antologia Palatina* (1980), aos cuidados de Filippo Maria Pontani.

⁵ Para traduções de outros textos ausonianos ao português, leia-se o texto de Moreira (2012).

teóricos da tradução costumam atribuir a etiqueta de “intraduzíveis”; embora, em relação à Literatura, isso ocorra mais especialmente quando se refere à tradução de poesia.⁶ Márcio Seligmann, enfatizando o aspecto tradutório, destaca como certo modelo de tradução que consideramos geralmente pelo rótulo de “tradicional” estaria bastante articulado a uma vertente da filosofia que teria como característica básica uma visão representacionista da linguagem. É, pois, assim, que sugere a expressão “filosofia da tradução” como uma abertura à reflexão crítica a esse modelo.⁷ Naquela visão, se a linguagem é uma representação das ideias, de forma que a própria língua seria já uma forma de tradução, pois o mundo é visto como um texto e a filosofia poderia restituir a verdade do mundo, ela – a filosofia – poderia ser considerada uma forma de tradução, capaz de ler a essência perdida; o conhecimento, então, seria a “leitura-tradução” do mundo. Como bem adverte Seligmann, apesar da revisão dessa concepção a partir da filosofia racionalista do séc. XVIII, em que o signo é visto como uma criação arbitrária, ela ainda é passível de ser encontrada até nossos dias.

Do ponto de vista da tradução, essa visão essencialista está no bojo de uma concepção tradutória que privilegia o chamado “original”, o texto de partida, de forma que a composição resultante, na língua de chegada, seria sempre devedora do original, este visto como o portador da essência e da verdade. Será a partir de uma desassociação entre significantes e significados que a ideia de tradução se constituirá como impossibilidade, já que, se, por um lado, haveria a possibilidade de tradução do significado, por outro, o significante seria intraduzível, especialmente nos textos poéticos, em que o trabalho com a forma é elevado a um grau máximo de significação e onde “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”,⁸ de forma que apresentaria uma fragilidade máxima e qualquer nova estruturação dos signos verbais em outra língua “perturbaria sua realização estética”.⁹ Dessa forma, dada a imprevisibilidade e a fragilidade da informação estética, restaria a possibilidade de alguma forma de *transcrição*, para retomar esse termo difundido particularmente por Haroldo de Campos (a partir do conceito jakobsoniano de *transposição criativa*).¹⁰

⁶ Ver Seligmann (1998).

⁷ Berman (2009 [1989], p. 345), citando nomes como Benjamin, Heidegger e Derrida, irá dizer que “a filosofia é tocada de perto pela tradução”, mas não faz referência a uma filosofia da tradução e sim a “um *entrelaçamento* do filosofar e do traduzir”.

⁸ Campos (2011, p. 32). A discussão sobre informação estética por Campos é tomada do filósofo e crítico Max Bense. O texto de Campos teve sua primeira publicação em 1963; a paginação apresentada aqui segue a edição de 2011.

⁹ Campos (2011, p. 32).

¹⁰ As bases do pensamento de Campos sobre a tradução de poesia se encontram em dois pólos complementares: o da metafísica da tradução, ligada às relações entre a tradução e o original, cujo alicerce é Benjamin, e o da física da tradução, associada à função poética da linguagem, a partir de Jakobson.

Neste trabalho, que se dedica à tradução de poemas latinos que apresentam demandas tradutórias particulares, parte-se de uma concepção de tradução como forma de sobrevivência, que modifica o chamado original ao lhe trazer algo que resulta em crescimento, em reincorporações em outra língua, original então submetido a conformações não necessariamente previstas em seu estado primeiro. Mas a tradução, em dupla via, modifica também a própria língua de chegada, uma vez que a experiência de contrato e de contato com a língua então esteticamente trabalhada provoca na língua traduzida um reconfigurar-se no estranhamento da experiência estética.¹¹ Nessa perspectiva, a posição pode inverter-se, de forma que o original não seria “uma plenitude que viria a ser traduzida por acidente”,¹² mas serviria “de certo modo à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem”.¹³ Segue-se, pois, aqui, com Derrida, a ideia de tradução como “uma escrita produtiva evocada pelo texto original”.¹⁴

Trajanov Vieira, em um envio de *newsletter* de seu site,¹⁵ nos apresenta uma declaração-resumo do pensamento sobre tradução que se ajusta ao que proponho aqui e que, de algum modo, retoma o pensamento de Benjamin,¹⁶ Derrida e Campos:

É possível imaginar que, para o tradutor de poesia, exista, num horizonte utópico, um conjunto de traduções poéticas que componham um mosaico, irradiando no original ausente um sentido composto de formulações complementares. [...] A ilusão do idêntico diferente, do quase idêntico do mesmo, do quase mesmo do diferente, acaba concebendo o “original” não como núcleo da

¹¹ Nesse sentido, veja-se Derrida (1985, p. 122): “[...] the translator must assure the survival, which is to say the growth, of the original. Translation augments and modifies the original, which, insofar as it is living on, never ceases to be transformed and to grow. It modifies the original even as it also modifies the translating language. This process – transforming the original as well as the translation – is the translation contract between the original and the translating text. In this contract it is a question of neither representation nor reproduction nor communication; rather, the contract is destined to assure a survival, not only of a corpus or a text or an author but of languages” (Derrida, 1985, p. 122). O texto de Derrida é da edição inglesa de Christie V. McDonald (1985).

¹² Ver Derrida (1985, p. 152): “[...] the so-called original is in a position of demand with regard to the translation. The original is not a plenitude which would come to be translated by accident. The original is in the situation of demand, that is, of a lack or exile, the original is indebted a priori to the translation”.

¹³ Campos (2005 [1981]) aqui se refere obviamente a mensagens estéticas, a partir do que propõe Benjamin em *A tarefa do tradutor*, para quem ao tradutor desse tipo de mensagem é dispensada a tarefa de comunicar algo, já disponível no original, de forma que estaria completamente livre para se centrar no essencial. A edição que utilizo aqui do ensaio “Transluciferação mefistofáustica”, presente no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, é a de 2005 (p. 179). A edição do ensaio *A tarefa do tradutor* (1923) utilizada aqui é a do volume organizado por Branco (2008).

¹⁴ Derrida (1985, p. 153): “A productive writing called forth by the original text”.

¹⁵ Em <https://www.trajanovieira.com>.

¹⁶ Exceto, talvez, o que em Benjamin remeteria mais à dita língua pura do que ao original.

unidade, mas como confluência do diverso. O “original” não mais é visto como o primeiro de uma hierarquia, mas como a construção indelimitável de uma ausência. (Vieira, 2020; as aspas em “original” são nossas).

É, pois, esse contrato que aqui se estabelece, decorrente do contato entre línguas e culturas, de forma que os poemas latinos aqui apresentados ao lado de sua reescrita portuguesa (brasileira, diga-se de passagem), se inscrevem como uma experiência de tradução como um suplemento que almeja enriquecer o dito original, não uma tradução posta ao lado “por acréscimo”, mas uma tradução que quer crescer.¹⁷

Então, me pauto também em Jakobson, para quem, em relação à poesia, só é possível falar de “transposição criativa”,¹⁸ ou, em uma palavra, *transcrição*. Esse termo, difundido entre nós por Haroldo de Campos, refere-se, pois, à tradução de poesia em geral, para a qual, em sua visão de poeta e teórico, deveria haver uma espécie de hiperfidelidade, associada principalmente ao modo de construção do poema (e isso quer dizer não apenas a seus efeitos mais superficiais ligados à métrica ou à rima); ou seja, a ideia de transcrição não implica a liberdade para criar ou se fazer uma adaptação livre, mas, ao contrário, demanda uma fidelidade extrema.¹⁹ Ou seja, dado que, com as inseparáveis relações entre forma e conteúdo no jogo poético, a informação poética em uma língua é intraduzível sem algum tipo de perda da informação estética, é a transcrição que permite que o poema reviva, de alguma forma, em uma outra língua.²⁰

Por outro lado, Campos também reconhece a possibilidade de não somente se fazer a transcrição, mas ainda uma re-criação, de forma que o texto da língua de partida seria ‘reimaginado’, ou seja, ‘refeito’, ‘criado novamente’, um tipo de produção a que Campos se referia como *transiluminuras*, a partir do *make it new* de Ezra Pound, em que o passado literário se vivifica via tradução.²¹ São experiências em que não haveria “apenas uma *transcrição* do texto,

¹⁷ Ver Derrida (1985, p. 152-3): “He calls out, he desires, he lacks, he calls for the complement or the supplement or, as Benjamin says, for that which will come along to enrich him. Translation does not come along in addition, like an accident added to a full substance; rather, it is what the original text demands [...]”.

¹⁸ Ver Jakobson (1959, p. 238): “Poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible”.

¹⁹ Santana-Dezmann; Milton (2016).

²⁰ Ver a influência de Bense e Fabri nessa forma de pensar a transcrição para Campos. Cf. Santana-Dezmann; Milton (2016).

²¹ Nesse sentido, veja-se a citação de Elliot que Campos apresenta, a respeito de uma tradução que o helenista Murray havia feito de Eurípides: “Necessitamos de uma digestão capaz de assimilar Homero e Flaubert. Necessitamos de um cuidadoso estudo dos humanistas e tradutores da Renascença, tal como Mr. Pound o iniciou. Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo; e é porque o Prof. Murray não tem instinto criativo que ele deixa Eurípides completamente morto” (Campos, 2011, p. 36).

mas uma *recriação* do extratexto”.²² Ou seja, seriam *reimaginações* ou *reinvenções*,²³ elas mesmas experimentadas por Haroldo, como a que se registra na seção “greguerias e latinórios” do livro *Crisantempo*, em que uma ode de Horácio (1, 38) é recriada em diálogo com a *Conversa de botequim* de Noel Rosa (1935) e a que o próprio Campos se refere como “um modo de fazer o novo” – *make it new* –, “de fazer Horácio cantar Noel Rosa”.²⁴

Se a tradução de poesia implica sempre uma transcrição, podendo o tradutor se direcionar a uma recriação, reimaginação ou reinvenção, há casos em que, consideradas as diferentes realidades culturais entre a língua de partida e a língua de chegada, a opção pelo recriar, reimaginar, reinventar se mostra ainda mais sedutora e produtiva. São aqueles casos extremos de construções repletas de entraves – ou de possibilidades. Como diz Campos, “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”.²⁵

Em um certo tipo de construção textual, com inçamentos específicos de dificuldades, como as que veremos mais à frente, as relações entre a estrutura intratextual é problematizada também pela existência de fatores extratextuais marcadores de distanciamentos entre realidades culturais. Nesse caso, mais do que a “*transcrição* como prática paramórfica”,²⁶ comum à tradução de poesia de um modo geral, teríamos uma questão associada à função, e um incremento na necessidade de recriar, de reimaginar, de reinventar, dada a relação do texto literário com o contexto sócio-histórico:

Como o conceito de função tematiza a relação do texto com a realidade extratextual, permite ele elucidar os problemas salientes que o texto buscava levantar. Deste modo, torna-se possível reconstruir um mundo passado e assim recuperar uma experiência histórica da qual se pode dizer que se abre à compreensão, muito embora nunca seja uma realidade concretamente vivida pelo presente (Iser, 1983, p. 943).

²² Campos (1983, p. 245). Nesse extratexto, Campos inclui, a partir de W. Iser, não somente o referente contextual mas também o intertexto citacional. A citação se refere ao comentário de Haroldo ao trabalho de recriar os *Rubáiyát* de Omar Kháyyam “via Fitzgerald” de seu irmão Augusto.

²³ Campos (1983, p. 245-6).

²⁴ Campos (1996, p. 24-5). Ver tb. Nóbrega (2006, p. 250).

²⁵ Campos (2004, p. 35).

²⁶ Campos (1983, p. 240). Nesse texto, se assume a sua preferência pelo termo *paramorfismo* ao invés de *isomorfismo*. Por bem explicativo, transcrevo aqui o comentário de Tápia (2010) sobre esses dois conceitos: “A fim de esclarecer, metaforicamente, sua noção de ‘criações paralelas’, Haroldo lança mão (em seu referido texto de 1962) de um conceito da cristalografia, o de ‘isomorfismo’: o poema original e o poema recriado seriam como dois cristais isomorfos – duas substâncias de composição química diferente, mas com a mesma estrutura cristalina. No caso dos poemas, seriam “diferentes enquanto linguagem”, mas se cristalizariam “dentro de um mesmo sistema”, como os corpos isomorfos. Mais tarde, o poeta preferiria adotar o termo “paramorfismo” (o grego *pará-* significa “ao lado de”, como em paródia, “canto paralelo”).”

É com esse intuito que sigo, então, com a seleção de poemas e suas recriações, reafirmando – diante de textos poéticos – sua dupla problemática já apresentada: i) a necessidade da tradução de poesia; ii) a necessidade de “encaixe” de elementos culturais que poderíamos chamar de equivalentes. A indicação da primeira problemática – traduzir poesia – já deixa claro que não se escolhe aqui abandonar o caminho de “levar o leitor para mais perto do mundo estrangeiro do autor”,²⁷ mas, ao contrário – pela valorização da poesia e diante de questões contextuais sócio-históricas – escolhe-se fazer, na medida do possível, os poemas viverem em língua portuguesa, rítmica e contextualmente, desvinculados do imperativo de notas explicativas.²⁸

Agora que nos dirigimos à parte do texto em que apresento as recriações propostas, reitero, conforme disse na parte introdutória, o pedido de escusas ao leitor que não aprecia reimaginações de poemas. A experiência aqui quer ser – de alguma forma – antropofágica.

3. A EXPERIÊNCIA DA RECRIAÇÃO DE POESIA LATINA

Os textos latinos que serão objeto de recriação em língua portuguesa são atribuídos a Décimo Magno Ausônio, um poeta do séc. IV e.c. que foi preceptor de Graciano, filho de Valentiniano I, imperador romano de 364 a 375. O autor tem uma obra de transmissão complexa e de gêneros variados, mantendo ainda uma produção de tom pagão, especialmente em seus *Epigrammata* e *Epitaphia*. Os epigramas, cuja influência estaria mais associada aos epigramatistas gregos que a Marcial, são um conjunto de 121 composições ora próprias, ora recriações em latim de poemas gregos da *Antologia Palatina*, dos *Epigrammata Bobiensia*

²⁷ Gonçalves (2017, p. 63). Nesse texto, retoma-se o pensamento de Schleiermacher (2001 [1813]) sobre dois caminhos possíveis envolvidos no trabalho do tradutor: “trazer o autor traduzido para o mundo do leitor ou levar o leitor para mais perto do mundo estrangeiro do autor”. Obviamente, devemos nos atentar a Berman em *A tradução e a letra* e aos perigos da *tradução etnocêntrica* e da *tradução hipertextual*. Certamente, não procuramos nos situar no que aí se chama de etnocêntrico: “Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (2007, p. 28). Também a natureza do que se propõe aqui se afasta do que Berman chama de tradução hipertextual, voltada à imitação ou alguma espécie de transformação formal de um texto existente. A questão aqui é de outra natureza: quando a recriação não é opção, mas a única possibilidade de o texto sobreviver acolhido em outra língua e em outra cultura. Sobre a visão de Berman, além do texto de Gonçalves, veja-se também Pym (2017, p. 294) e Francisco (2014). Sobre os problemas ligados às formas de tradução conhecidas como naturalizadoras e identificadoras, ver Rodrigues (1994) e as críticas a modelos normativos e universalizantes, onde se conclui que a tradução é política em cujo território sempre haverá cruzamento intercultural.

²⁸ Obviamente, não se declara aqui a desvalorização do uso de notas como suporte à tradução de textos antigos. Na verdade, o que se defende é que, diante de poemas com determinadas questões de tradução da ordem do praticamente impossível, a recriação pode dar a esse poema uma forma de sobrevivência autônoma, sem depender de notas explicativas para que venha a fazer sentido em outra língua/cultura. Mais à frente, este artigo trata melhor a questão.

e de outros autores. Obviamente, dada a complexa transmissão dos textos, o número de epigramas varia de edição para edição, de forma que, seguindo a praxe, esclareço que os textos latinos aqui utilizados são da edição crítica de Green (1991), mantendo-se neste trabalho a sua numeração.²⁹

Então, parece que nos dirigimos a uma proposta de recriação portuguesa de outras recriações latinas ausonianas, de forma que essa maneira de metatradução se reveste também de uma carga recreativa. Se, por um lado, intentaremos apresentar os poemas selecionados em uma forma funcional em nossa língua, com recriações do extratexto, por outro, não pretendemos desconsiderar uma recriação atenta aos jogos poéticos na língua de partida, vendo som e ritmo como parte do sentido, “como parte material do significante, indissociável do significado”,³⁰ de forma que se estabeleça algo do estranhamento que as composições tomadas poderiam ter provocado aos leitores contemporâneos à produção.³¹

Na recriação, contudo, o tradutor se depara com a necessidade de dizer, em outro sistema linguístico e em outra realidade cultural, aquilo que, obviamente, não foi previsto no chamado original. Se a tradução envolve uma situação de hospitalidade,³² em que acolhemos o estranho em nossa casa, é preciso que se considere que o hóspede se modifica com nossa forma de acolhimento e que nos modificamos também com a presença dele. Como bem lembra Derrida, o anfitrião, o que oferece hospitalidade, é o dono da casa, mas eticamente vinculado a uma situação de prover o cuidado, evitando a hostilidade.³³ Então, como nunca é possível dizer o mesmo em uma outra língua, assim como toda situação de hospitalidade implica modificação em dupla via – a do hóspede e a do anfitrião –, a ética do acolhimento e da recriação implica “uma reconstrução, uma interpretação do que se leu no original e que se pretende verter em outra língua: enfim, não uma reprodução, propriamente, mas uma (re) criação condicionada pelo original”.³⁴

Na sequência, então, apresento seis epigramas ausonianos e suas recriações portuguesas, com comentários a pontos problemáticos específicos em relação não somente ao extratexto, mas também a escolhas ligadas ao ritmo e à sonoridade das recriações propostas: três epigramas dedicados ao retor Rufo (48, 49 e 50), em que os jogos com a

²⁹ Em alguns casos, é possível que tenhamos alterado a pontuação utilizada por Green.

³⁰ Vasconcellos (2011, p. 69). As discussões que se seguem sobre problemas de tradução de poesia latina se baseiam, principalmente, nesse texto de Vasconcellos.

³¹ Vasconcellos (2011, p. 69)

³² Derrida em seu texto *Hospitalité* (1999; sigo a edição em inglês *Hospitality*, de 2000) associará a tradução a uma atividade de hospitalidade: “translation also being, as we noted earlier, an enigmatic phenomenon or experience of hospitality, if not the condition of all hospitality in general” (2000, p. 6); “and the question of translation is always the question of hospitality” (2000, p. 10).

³³ “The host, he who offers hospitality, must be the master in his house, he [...] must be assured of his sovereignty over the space and goods he offers or opens to the other as stranger” (Derrida, 2000, p. 14). Recorde-se que, em latim, *hospes* é tanto aquele que acolhe em casa, o anfitrião, quanto aquele que recebe a hospitalidade; e *hostis* é o hóspede, o estrangeiro, mas também o inimigo, daí *hostil*.

³⁴ Vasconcellos (2011, p. 71).

língua latina desafiam o tradutor e abrem caminho à recriação; dois outros a respeito de uma bebida de nove ingredientes chamada *dodra* (96 e 97), em que as relações entre língua e cultura se extremam, e a recriação se mostra também um caminho produtivo; e, por fim, um dedicado a Méroe, uma velha que se entrega à embriaguez (21), em que as relações entre língua, etimologia e cultura são os provocadores de inçamentos de dificuldade ao tradutor.

Iniciemos com os poemas em torno do retor Rufo, em sua versão latina e em uma tradução mediadora ou interpretativa do poema:

48

Rēmīniscō Rūfūs | dīxīt īn vērsū sūo;³⁵
cōr ērgō vērsūs, | īmmō Rūfūs, nōn hābet.

Rufo disse *reminisco* em um verso seu;
portanto, o verso não tem *cor*, nem tampouco Rufo.

A composição latina é realizada em trímetros iâmbicos e apresenta uma construção rica em logopeia, em um jogo entre a primeira pessoa do presente do depoente *reminisco* ('eu me lembro'), escrito à moda de um não depoente, i. e., sem o *-r* de *-cor*, de forma que é possível galhofar do retórico que tem fama de durão e que demonstra, em sua escrita, o desconhecimento de um elemento da gramática latina, que é o fato de existir verbos depoentes.³⁶ O jogo se torna possível, na língua de partida, com a palavra latina *cor* ('coração'), que tanto se refere ao coração como sede da sensibilidade (de forma que o professor seria insensível) quanto quer dizer 'inteligência' ou 'bom senso' (de forma que o professor seria falho). No ritmo saltitante do trímetro iâmbico, com a alternância frequente de breves e longas, em associação aos jogos de sentido, o poema ganha contornos de escárnio.

Mas a tradução mediadora apresentada acima, ainda que à moda estrangeirizante, com a manutenção das formas latinas *reminisco* e *cor*, só faz sentido se enriquecida de notas, mas ainda assim careceria de atenção ao ritmo do texto latino. Se pensarmos em termos de economia e de escopo,³⁷ é possível que as traduções possam existir prescindindo de notas, especialmente a tradução de poesia, conforme nos recorda Derrida quanto ao fato de qualquer problema poder ser discutido em uma nota, muito embora a nota, no caso do texto poético,

³⁵ As vogais em posição *indifferens*, no último elemento do verso, em que geralmente não é relevante a realização por uma breve ou uma longa, não aparecem aqui com marcação de quantidade. Ver Ceccarelli (1999, p. 44).

³⁶ Sabemos que Rufo é um *rhetor* ou um *grammaticus*, para além do fato de ele se dedicar à escrita de versos, provavelmente como exercício retórico, também pelo que se depreende de outros poemas ausonianos.

³⁷ Segundo a teoria do escopo, "o fator dominante é aquele pretendido pelo usuário de uma tradução" (Pym, 2017, p. 97) ou as escolhas do tradutor poderiam ser determinadas em função do propósito da tradução, incluindo o interesse do solicitante da tradução. Algumas editoras, por exemplo, podem decidir que as traduções que publica preferencialmente sejam acompanhadas de um número reduzido de notas.

já não seja mais o poema, mas um texto que lhe dá suporte.³⁸ Dada a irrepetibilidade, em português, do jogo com o depoente *reminiscor* e o substantivo *cor*, vejamos a recriação proposta:

Estar 'lembrano' Rufo usou, num verso seu;
o verso não tem 'dó', igual ao rude Rufo.

Como se vê, a recriação que propus, então, ao poema, em português, foi em dodecassílabos, para refletir, em alguma medida, a quantidade de sílabas do verso latino, quantidade enriquecida com as possibilidades de substituição de elementos livres que podem ser realizados com duas breves. Na recriação, como exercício poético e de economia de notas, retomamos uma construção perifrástica do português brasileiro empregada fora da norma padrão e conhecida como gerundismo, e com ela operamos a simplificação do *-ndo* do gerúndio para *-no* (uso típico de certos falares brasileiros e alvo de preconceito linguístico), de modo que a forma verbal resultaria sem “-do” (na recriação fazendo jogo com o substantivo “dó”), assim como o *reminisco* de Rufo ocorre sem *-cor* (em um jogo com o substantivo *cor*).

Poderíamos ter traduzido *dixit* (‘disse’) por ‘escreveu’, pois o “escrever” remete à nossa forma de produzir poesia, ao invés de “dizer” poesia em voz alta para uma plateia de ouvintes, como se fazia na Roma antiga. Optei por traduzir a forma verbal por uma outra que mantivesse, de algum modo, os dois sentidos, aproximando as duas línguas, i. e., uma forma que pudesse se associar em português tanto à fala quanto à escrita (daí ‘usou’ – metricamente funcional).

A forma *rude*, no verso dois, ocorre na tradução enfaticamente, considerando não somente esse poema em especial (*cor Rufus non habet*) mas também os demais poemas dedicados a satirizar o retor. Retoma-se, então, a ambiguidade, já que em português o termo faz referência tanto à insensibilidade de Rufo, sem *cor* – sem ‘dó’, quanto à sua imperícia no uso da língua. ‘Rude’ ao lado de ‘Rufo’, no verso dois, é uma aliteração lembrete daquela que ocorre no verso um do original latino: *reminisco Rufus*. Em português, a inclusão de ‘rude’, – em duas sílabas – ocupa metricamente o lugar de *ergo*, mais prosaica e não presente na recriação.³⁹

Nesse caso, preferimos deixar o poema viver em português prescindindo de notas, mas admitimos o inverso, que uma nota poderia advertir o leitor quanto ao tipo de construção que se registra no dito original, depois de a fruição estética ter sido realizada a partir da leitura do poema, plenamente funcional em nosso idioma.⁴⁰ Assim, se, por demanda editorial, as

³⁸ Derrida (1985, p. 154-5): “but what he [o tradutor] is doing at that point is not an operation of translation: commentaries, analyses, warnings are not translations”.

³⁹ Sobre os epigramas em torno da imperícia de Rufo ou à sua grosseria e dureza, ver, neste texto, os dois que se seguem. Veja-se ainda o epigrama 45, por exemplo, que é dedicado a uma estátua do retor e em que se diz que ela seria exatamente como ele, i. e., dura, sem língua e sem cérebro: *Rhetoris haec Rufi statua est; nil verius ipsa est. / Ipsa adeo linguam non habet et cerebrum*.

⁴⁰ A recriação que aqui proponho, fruto de uma primeira versão apresentada em sala de aula, em disciplina de estudo de métrica latina, recebeu contribuições essenciais de Eudes Barletta, a quem agradeço.

notas forem eliminadas, o poema não terá seu sentido comprometido, nem se converterá em objeto de fruição apenas a latinistas ou a alguém com rudimentos do latim.⁴¹

O poema que se segue é derivado do anterior e parece ser a demonstração do exercício de *aemulatio*, em que o poeta parece estar experimentando variações sobre o mesmo tema.⁴² Veja-se em latim e em uma tradução mediadora possível:

49

Quī 'rēmīniscō' pūtāt | sē dīcēre pōssē Lātīne,
hīc ūbī 'cō' scrīptum ēst, | fācērēt 'cōr', sī cōr hābēret.

Quem se julga poder dizer *reminisco* em latim,
neste lugar onde escreveu *co*, colocaria *cor*, se coração tivesse.

Nota-se, no texto latino, o mesmo jogo com o depoente *reminiscor* (realizado *reminisco*) e com o substantivo *cor*, mas agora a realização rítmica se dá em hexâmetros, e o jogo com elementos linguísticos se explicita com a presença do nome da língua sob a forma do advérbio *Latine* ('em latim').

Quem pensa, em português, poder dizer '*lembra*'
Onde pôs '*no*', poria um '*do*', se dó tivesse.

A recriação em dodecassílabos, em número de sílabas inferior ao original latino, preserva o jogo com a construção perifrástica (aqui com a elipse do auxiliar 'estar', por necessidade de economia de sílabas) e o uso do substantivo 'dó', conforme já ocorrido no poema anterior. A realização da composição em outra língua resultou na tradução do advérbio *latine* ('em latim') pela locução adverbial 'em português', de forma que a recriação aqui também dispensa que a fruição se dê pela leitura da nota e permite que haja uma dupla fruição, caso se opte pela nota, na recriação portuguesa, informando o jogo criado na língua latina: o leitor frui no jogo do sentido com o ritmo em língua portuguesa e, havendo nota, observa o mesmo jogo na língua de partida, potencializando a fruição. Seja como for, nesse caso, a nota seria, a princípio, dispensável, porque o texto é recriado em português.⁴³

⁴¹ O que não quer dizer que a existência da recriação desconsidere o original; pelo contrário, se o original demanda a tradução, é sempre bom poder ler a construção nas duas línguas, razão pela qual as edições bilíngues apresentam a vantagem da dupla fruição a quem conhece os dois idiomas.

⁴² Apesar de Ausônio por vezes recriar composições da *Antologia Grega*, não há registro sobre algum que lhe tenha servido de base para as duas composições, embora haja na *Antologia* alguns poemas fazendo troca de retos.

⁴³ Na recriação em português, com a ausência do auxiliar 'estar' na perífrase 'estar lembrano', ainda seria possível uma espécie de compensação, com a inclusão de um acento em 'nó', de forma que se leria também um substantivo que poderia ativar a ideia de 'problema', 'dificuldade' com a construção e com a recriação em português; seria, pois, uma tradução que também discutiria o próprio processo tradutório.

A terceira composição em torno de Rufo é, na verdade, conforme vimos no início deste texto, menos concisa que seu modelo da *Antologia Palatina*. Trata-se, pois, de uma recriação ausoniana, de forma que minha recriação é metarecriação, ou recriação de recriação. Na tradução mediadora que apresentamos antes, o poema, do ponto de vista do sentido, se converte em uma anedota de latinista ou de conhecedores de línguas que apresentam três gêneros gramaticais. O poema se constrói também forte em logopeia, em um jogo entre sexo e gênero gramatical, resultando que, com a inapropriada exortação aos noivos, em suas bodas, o retórico, apesar de bom conhecedor de gramática ou ao menos exibicionista quanto a qualquer mínimo conhecimento que tivesse, demonstra sua inabilidade social ao criar uma situação inoportuna, já que à época, ao fazer referência ao sexo do gênero neutro, ele estaria a desejar, aos noivos, entre sua prole, um hermafrodito ou algum filho que viria a se tornar um eunuco.⁴⁴ A recriação ausoniana do poema atribuído a Paladas não encontrou problemas quanto à questão dos três gêneros, já que grego e latim são semelhantes nesse aspecto: em ambas as línguas há gênero masculino, feminino e neutro. Ausônio recria o poema por outras razões. Já na gramática portuguesa, temos apenas os gêneros masculino e feminino, existindo aqueles bifformes e aqueles que apresentam uma única forma para o masculino e o feminino (são os chamados: comuns-de-dois, epicenos e sobrecomuns).

O poema latino é escrito em sistema iâmbico, com dísticos de trímetros e dímetros. Dada a quantidade de sílabas dos versos latinos, com as substituições possíveis de elementos livres e longas por duas breves, optei por uma recriação em dodecassílabos, para os trímetros, e em decassílabos, para os dímetros. Nossa recriação reflete a mescla latina entre sexo e gênero gramatical, com a utilização de nomenclatura sexual e gramatical para gênero em português.

50

Rūfūs vōcātūs rhētōr ōlim ād nūptīas.
 Cēlēbri ūt fīt īn cōnvīvīo,
 grāmmāticae ūt ārtīs sē pēritum ōstēndēret,
 haēc vōtā dīxīt nūptīis:
 “ēt māsculīni ēt fēmīnīnī gīgnīte 5
 gēnērīsquē neūtrī filios”.

Foi chamado a um casório, então, Rufo o linguista.
 Como sói ocorrer nas cheias bodas,
 querendo ser o tal, na arte gramatical,
 aos nubentes tais votos declarou:
 “que vocês gerem filhos, em gênero vário: 5
 fêmeas, machos, bifformes e epicenos”.

⁴⁴ Pellegrini (2011).

A próxima sequência de poemas é dedicada à *dodra*, uma bebida latina composta de nove ingredientes e que tira seu nome exatamente dessa sua forma de composição, já que um *dodrante*, no sistema de medidas latino se refere aos 9/12 (o que equivale aos 3/4) de um todo.⁴⁵ Ora, como o sistema de medidas em nossa cultura é bastante diverso e isso se reflete na língua, a tradução dos poemas que se seguem, efetivamente no tecido de poema, somente pode ocorrer sob a forma de recriação, o que pode ser visto pela tradução mediadora que apresentamos primeiramente, exatamente para mostrar a necessidade de notas explicativas para que o poema faça sentido em outra cultura:

96

Dōdra ēx dōdrānte ēst. | Sīc cōllīgē: iūs, āquā, vīnum,
sāl, ōlĕūm, pānīs, | mĕl, pīpĕr, hĕrbā, nŏvem.

A dodra existe segundo um dodrante. Reúna assim: caldo, água, vinho,
sal, óleo, pão, mel, pimenta, erva: nove.

Como se vê, efetivamente a tradução não funciona em sua plenitude estética no português, demandando, além de investimento rítmico, uma nota explicativa que faça algum tipo de ajuste entre as culturas. Com a devida vênia da letra do poema latino, escrito em um dístico elegíaco e recriado, pela quantidade de sílabas em latim, em dodecassílabos e decassílabos em nossa língua, a construção proposta buscou trazer outro elemento do campo semântico da alimentação com nome também motivado pela quantidade, já que em nossa cultura o sistema de medidas desconhece *dodrante*:

Já que a base é dual, o baião sabe a dois.
Tempera bem, mas põe feijão e arroz.

A aliteração em /d/, de *dodra* e *dodrante*, se mantém em português em ‘dual’ e ‘dois’. Na recriação portuguesa, o campo semântico da alimentação é mantido, mas os ingredientes se alteram e deixam de ser nove, conforme está no original, embora esse elemento possa se manter, caso uma recriação tenda a ver em português um elemento de nossa cultura associado ao número nove, conforme vemos na recriação a um outro poema sobre o mesmo tema da *dodra*:

⁴⁵ Ausônio, nas suas *Écoglas* (6, 21), apresenta alguma descrição das medidas: *Nec dextans retinet nomen sextante remoto / et dodrans quadrante carens auctore carebit / divulsusque triens prohibet persistere bessem* (“Nem o dextante [10 onças] conserva seu nome se retirado dele um sextante [2 onças], e o dodrante [9 onças], sem o quadrante [3 onças], carecerá de seu criador, e ao restar um triente [4 onças], se impede que exista o bes [8 onças]”). Se a onça (*uncia*) vale 1/12 do asse (moeda romana em um sistema duodecimal), um dodrante equivalendo, pois, a nove onças, seria o mesmo que 9/12, ou seja, a medida seria um asse menos um quadrante.

97

“Dōdrā vōcōr”. “Quaē caūsā”? |”Nōvēm spēcīēs gērō”. “Quaē sunt?”
 “Tūs, āquā, mēl, vīnūm, | pānīs, pīpēr, hērba, ōlēūm, sal.”

Me chamo *dodra*. “Por quê?”. Levo nove ingredientes. “Quais são?”
 Caldo, água, mel, vinho, pão, pimenta, erva, óleo, sal.

Nesse caso, agora em hexâmetros, Ausônio parece estar criando e recriando dentro do mesmo tema, experimentando até encontrar a medida do poema, razão pela qual não nos furtamos também de, em nossas recriações, experimentar formas de vida do poema em português,⁴⁶ jogando com nomes motivados por quantidades ou ligados à alimentação, nas composições em dodecassílabos que se leem a seguir:

Baião de dois me chamo. “Por quê?”. Sou em dois.
 “Como assim”? É porque levo feijão e arroz.

Sim, me chamo *novena*. “E por que tu dirias?”
 Não sou tríduo, ou trezena, e tudo é em nove dias.

Ainda seguindo no território das experimentações, de algum modo como fazia Ausônio, mas hoje com intuito diverso, uma opção mais aproximadora do poema latino seria considerar uma bebida de nome ‘garrafada’, que se deriva de ‘garrafa’, um termo geralmente utilizado como equivalente a 3/4 do litro (assim como a *dodra* equivalia a 9/12, i. e., 3/4 do asse). A *garrafada* é nome que se dá a um composto feito com plantas medicinais em infusão em bebidas alcoólicas, principalmente o vinho, mas ainda podem ser utilizadas outras substâncias solventes ou extratoras como a água, o mel ou o vinagre.⁴⁷ Vejam-se, pois, as traduções que proponho a seguir aos dois poemas (o 96 e o 97). O 96, originalmente um dístico elegíaco, é recriado em dodecassílabo e decassílabo em português; o 97, por sua vez, escrito em hexâmetros, é traduzido em dodecassílabos:

96

Garrafada provém de *garrafa*. Una assim:
 erva em vinho ou água, vinagre ou mel.

97

“*Garrafada* me chamo”. “E por que diz assim?”
 “É em *garrafa* a conserva: água ou vinho ou mel e erva.”

⁴⁶ Nessa perspectiva, como adverte Vieira, 2020, na *newsletter* anteriormente citada, poderia haver um conjunto de traduções poéticas que criaria “um universo de reflexos que poderia tender ao infinito, inúmeras são as formulações possíveis de uma manifestação, nunca igual, mas sempre idêntica, ao redor de um original que, pelo efeito multiplicador das versões, se ausenta”.

⁴⁷ Ver Passos et al. (2018). Agradeço a Renato Ambrosio pela sugestão da *garrafada* para essa composição.

O último poema a que me dedico neste texto é um direcionado a uma velha que gosta de beber e que, chamada Méroe, tem seu nome explicado à moda de uma etimologia popular. O poema todo se constrói a partir dos chamados *speaking names*, i. e., dos ‘nomes que falam’, que trazem em si um significado baseado em alguma forma de etimologia e que o poeta utiliza para explicar como eles dariam indícios da forma como seriam os costumes da pessoa ou então sobre sua sorte ou sua morte (v. 3-4). Sob a forma de um pequeno catálogo, desfilam os nomes de Hipólito (v. 2), Protesilau (v. 5), Ídmon (v. 7), Iápige (v. 7), e – a partir da explicação desses nomes, sobre seu destino ou sua morte – o poeta buscará explicar o costume de beber de Méroe (v. 9-12) como se isso já tivesse sido anunciado por seu nome. A tradução que apresento primeiramente é mediadora, focada no entendimento do significado ou, em uma palavra de Benjamin, carregada do inessencial:

21

Quī prīmūs, Mērōē, nōmēn tībī cōndidit, ille
 Thēsidaē nōmēn | cōndidit Hippólito
 Nām divīnāre ēst nōmēn cōmpōnērē, quōd sit
 fōrtūnae ēt mōrūm | vĕl nēcīs indīcīum.
 Prōtēsīlāē, tībī nōmēn sic fātā dēdērunt, 5
 victīmā quōd Troīaē | prīmā fūtūrūs ēras.
 Ídmōnā quōd vātēm, mēdicūm quōd Iāpŷgā dicunt.
 Dīscēndās ārtēs | nōmīnā praēvēniunt.
 Ēt tū sic, Mērōē, nōn quōd sis ātrā cōlōre,
 ūt quāē Nīlīācā | nāscītūr in Mērōe, 10
 īnfūsūm sēd quōd vīnūm nōn dilūīs ūndīs,
 pōtāre immīxtūm | suētā mērūmquē mērūm.

O primeiro que estabeleceu a ti o nome, Méroe, aquele mesmo
 estabeleceu o nome ao Tésida Hipólito.
 De fato, predizer é compor um nome que seria um indício
 do destino e dos costumes ou da morte.
 Protesilau, os fados te concederam assim o nome, 5
 porque virias a ser a primeira vítima de Troia.
 Os nomes com que chamam o adivinho Ídmon ou o médico Iápige
 anteciparam as artes que iriam ser aprendidas.
 Assim também és tu, Méroe, não porque sejas de cor negra,
 como a que nasce na Méroe do Nilo, 10
 mas porque não dissolves em água o vinho vertido,
 acostumada a beber não misturado e puro o vinho puro.

A compreensão do poema demanda a observação das relações entre nomes e pressupostas etimologias, de forma que, ambientado em uma cultura que lê cotidianamente os clássicos e estuda o latim e, minimamente que seja, o grego, a percepção do jogo estabelecido pelo poeta pode se fazer de forma mais ou menos natural. A tradução obviamente poderia trazer dados do texto que o situassem em outra cultura e em outro tempo (conforme se lê

na tradução mediadora) e que produzissem “estranhamento por serem diferentes da nossa realidade, não se apagando o que constitui marcas da alteridade de uma outra cultura nele impressas”.⁴⁸ Mas eu continuaria concordando com Vasconcellos (2011, p. 73) no fato de que essa postura representa uma fidelidade por vezes mais ao sentido privilegiado pelo tradutor-intérprete, em desprezo da forma, e uma obediência ao sentido que enclausura o poema em notas intermináveis.

Nessa perspectiva, a chamada tradução mediadora que apresentamos acima demandaria notas que justificassem que a menção a Hipólito, no verso 2, se explica pelo fato de seu nome Ἱππόλυτος ser associado etimologicamente a ἵππος, ‘cavalo’ e ao verbo λύω, ‘soltar’, quer dizer, “aquele que solta, que deixa andar os cavalos”,⁴⁹ de forma que estaria demonstrado assim como se daria a sua morte.⁵⁰ Para explicar o destino e a morte de Protesilau, vaticinado como o primeiro a tombar na guerra de Troia, seria preciso considerar as formas gregas πρῶτος (‘primeiro’) e σῦλον (‘rapina’), i. e., “o primeiro a saquear Troia”, ou πρῶτος (‘primeiro’) e λαός (‘povo’, ‘multidão’, ‘exército’), i. e., “o primeiro do povo a saltar em Troia”.⁵¹ Mesmo assim, tais nomes ainda estariam no repertório da cultura literária clássica de muitos leitores, diferentemente de outros, menos conhecidos.

Para entender o destino de Ídmon, que participou da expedição dos Argonautas como adivinho, seria preciso associar seu nome ao verbo οἶδα (‘saber’, ‘conhecer’), cuja forma ἰδμων significa “aquele que conhece”,⁵² de fato um *nom parlant* para ‘adivinho’. Talvez ainda menos parte do repertório de cultura literária clássica geral seja a referência ao médico de Eneias,⁵³ Iápige, cujo nome Ἰάπιξ tem etimologia controversa e é geralmente compreendido como “aquele que cura”. Consideradas essas informações de ordem literária, cultural, a tradução assumiria a versão mediadora que exibimos (sem a atenção aos efeitos rítmicos latinos). Contudo, o maior problema na tradução – o trecho “inçado de dificuldade” – reside no fato de o jogo construído se basear na tentativa de associação do nome da velha Méroe ao seu costume de beber excessivamente.⁵⁴ Se seu nome é um *nome falante*, para o leitor é preciso que se conheça o latim para vinculá-lo a duas formas latinas exploradas pelo poeta no verso final, revelador de todo o jogo que se começou a construir desde o verso 1: *merum*, um adjetivo neutro que significa ‘puro’, ‘autêntico’, e o substantivo neutro *merum*, que significa ‘vinho

⁴⁸ Vasconcellos (2011, p. 73).

⁴⁹ DEMGOL (2013, s.v. *Hipólito*).

⁵⁰ Iludido por uma carta que sua esposa Fedra lhe deixa após suicidar-se por conta da recusa amorosa de seu enteado Hipólito, Teseu expulsa o filho de casa e invoca uma punição a Posídon, que fará o jovem morrer precipitando seus cavalos pelas rochas ao se assustar com um monstro marinho. Ver, em Ausônio, *Cupido cruciatus*, 26.

⁵¹ DEMGOL (s. v. *Protesilau*).

⁵² DEMGOL (s. v. *Ídmon*).

⁵³ Virgílio (*Aen.* 12, 391ss.).

⁵⁴ Nas *Metamorfoses* de Apuleio (1, 7), também se registra uma velha com o mesmo nome: *ad quandam cauponam Meroen, anum sed admodum scitulam...* (“uma certa taberneira Méroe, velha mas bastante encantadora”).

puro', não misturado, em uma referência ao costume, considerado bárbaro, de se beber o vinho sem mescla com água. Aqui, mais uma vez, a fruição na leitura do poema depende do conhecimento da língua e da cultura romanas ou de notas que retirariam a plenitude estética do poema, fazendo-a depender de outros signos de construção não poética.

Em especial no caso dessa composição, me senti inclinado à recriação do poema, considerando a sua realização em língua portuguesa e alçando nomes da nossa cultura literária (da mesma forma como o texto latino alça os nomes da mitologia e da literatura clássicas) para se vivificarem no poema, de forma a recriar em português não somente seu estrato sonoro e imagético, mas o estrato logopeico do jogo com etimologias por vezes populares. Obviamente, o faço assumindo os custos de, na recriação, estar praticando um “sacrilégio supremo”.⁵⁵ Considerando a composição latina em dísticos elegíacos, recomponho o poema traduzindo os hexâmetros por dodecassílabos e os pentâmetros por decassílabos.

Quem primeiro a ti, Branca, deu o nome, por certo
o mesmo deu nome ao Amado Jorge.
Predizer é compor, assim, um nome, indicando
ou a sorte, ou os costumes, ou a morte.
O verso alexandrino em nome de Bilac
por certo era um prenúncio de su'arte.
Anjos abrandariam a angústia d'Augusto.
Quão profundo, murchou tão cedo o Rosa.
Assim também tu, Branca, não porque és clara,
em tua pálida origem ariana,
mas porque não temperas o álcool em teus drinks,
dada a, pura, beber, braba a branquinha.

O Hipólito da versão latina, morto por uma intriga da madrasta não amada por ele, abre espaço ao escritor Jorge Amado, na versão portuguesa. O poema em latim evidencia a sorte de Protesilau, que será o primeiro a morrer na guerra de Troia, e, em português, o destino do poeta Olavo Bilac estaria definido no seu nome completo, que é um dodecassílabo alexandrino (Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac). Os destinos de Ídmon e de Iápige, menos presentes em nossa cultura literária, aparecem em português ressignificados sob os nomes de Augusto dos Anjos, com seu conhecido epíteto reducionista de poeta da melancolia ou da morte, e de Guimarães Rosa, morto antes dos 60 anos.

No poema latino, o nome de Méroe poderia se referir, conforme nos lembra o verso 10, ao nome de uma antiga cidade na margem leste do rio Nilo (daí a *Niliaca Meroë*), na Núbia, cuja população tinha a pele bem escura, mas também é uma referência a uma mulher com hábitos masculinos, haja vista o fato de os homens serem mais conhecidos por ter pele escura entre os romanos, pela vida fora do âmbito da casa (as mulheres costumavam ser

⁵⁵ Vasconcellos (2011, p. 73).

mais claras).⁵⁶ Em nossa recriação, antropofagicamente e em uma direção inclinada *mutatis mutandis* ao decolonial, a beberrona Méroe, negra do Nilo, se vinga em uma Branca ariana com o mesmo hábito (lá o do vinho, aqui o da cachaça): os tempos são outros. Nesse sentido, se este trabalho se propusesse a recuperar aspectos da transmissão textual dos epigramas ausonianos, o poema poderia ter o título “Contra uma velha alcóolatra nos trópicos”.⁵⁷

Seguindo a prática ausoniana de escrita de uma série de poemas para experimentar o mesmo tema e pensando em como as recriações poderiam tender ao infinito, em um universo de reflexos de que fala Trajano Vieira, finalizo esta seção com uma recriação desse poema feita por alunos em um curso de poética e tradução latina, recriação marcada pelo ritmo e pela incorporação de elementos de nossa cultura literária e em que Méroe toma o nome de uma vodka popular no Brasil:

Natasha, dar nome a alguém
 É dar-lhe – qual profecia – a sorte,
 Os modos de ser, ou mesmo a morte.
 Foi assim com teu nome também.
 Nenhum nome ao acaso foi dado,
 Disso duas provas deu-nos o Fado:
 Uma, Bentinho e seu eu taciturno,
 Outra, o trágico fim de Baleia:
 Ela, morta no seco, agonizando,
 Como o bicho que a nomeia;
 Ele, aspirando a santo, tanto,
 Que, tolo, tornou-se Casmurro.
 Tu, Natasha, não és branquinha,
 Como uma russa importada,
 Mas não misturas vodka com nada
 E bebes sempre pura a purinha.⁵⁸

⁵⁶ Os afrescos de Pompeia, por exemplo, são testemunhos dessa diferença. Certamente, as mulheres retratadas são da aristocracia, são mulheres que não precisavam trabalhar expostas ao sol. A pela clara às mulheres parece ser também um ideal de beleza (diz-se, p. e., que Cleópatra costumava se banhar em leite; para uma visão crítica relacionada à cor de Cleópatra, ver Shohat, 2004).

⁵⁷ Para o título que propusemos em português, ver *Horácio no Baixo*, uma excelente recriação de Paulo Henriques Britto à famosa ode horaciana dedicada a Leucônoe (1, 11). Ver Britto (2011 e 2012). Em sua edição crítica, Green (1991) expunge os títulos dos epigramas, já que há divergências entre os testemunhos e alguns deles devem ser tardios. Para este em especial, a edição de Peiper (1886, p. 327), a de Evelyn White (1921, p. 180) e a de Prete (1978, p. 304) registram o seguinte título: *In Meroen Anum ebriosam* (“Contra Méroe, uma velha que se entrega à embriaguez”).

⁵⁸ Recriação de Alberto Guimarães e Eudes Barletta (em curso de poética latina e tradução, na Universidade Federal da Bahia, em 2019).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho aqui apresentado seguiu algumas premissas: a operação tradutória implica mais do que léxico e gramática, já que o texto corporifica a língua que não é apenas uma estrutura, mas um fato histórico e social, e é também um ato de fala e de discurso,⁵⁹ e que se converte na poesia em uma expressão estética. Além disso, um texto naturalmente incorpora uma determinada expressão da realidade ou uma forma de ver a realidade, de modo que as operações linguísticas, incluindo as tradutórias, remeteriam e se refeririam a elementos culturais extralinguísticos.⁶⁰ Daí que a perspectiva assumida, ideologicamente marcada, é a de uma tradução cultural que eticamente resguarde o estético, atravessado, na amostra apresentada, por elementos linguístico-culturais inçadores de dificuldades tradutórias.

No programa do *make it new* poundiano há espaço para “a modernização, a aproximação do contexto do tradutor, a apropriação que abala a primazia do original em proveito da eficácia estética da tradução na língua de chegada”,⁶¹ obviamente contrariando outras formas de se fazer tradução. Aqui assumimos essa perspectiva por exigência dos próprios textos, não por uma escolha por uma forma de praticar a recriação.

Esses casos de poemas – cujos jogos logo-fônico-imagéticos engendram efeitos estéticos ampliadores das relações entre língua e cultura – se, por um lado, inçam as dificuldades para o tradutor, por outro parecem autorizar (se é que é preciso) a recriação, parecem convidar à reinvenção, ou parecem obrigar-nos à reimaginação, de forma que, de outro jeito, a realização em outra língua seria menos poesia e mais texto explicado em notas.

Há que se considerar, também, que há outras dimensões codificadas no poema, seja a sintática, a semântica, a sonora e a prosódica. Considerando essas dimensões, talvez um projeto de tradução, ou melhor, de recriação de poesia seja mesmo o de pensar o poema em sua totalidade, em um movimento de articulação das relações entre forma e fundo.⁶² E isso não significaria, como aponta Faleiros, “tratar os aspectos sonoros como sendo irrelevantes, mas implica colocá-los em relação com as equações semânticas, explorando as potencialidades do português, sem engessar a reescrita em moldes rígidos”.⁶³

Por fim, os textos aqui recriados nos convidam também a pensar antropofagicamente, a fazer a carne do outro viver em nossa carne. Dessa forma, menos que soar como hostilidade ao corpo alheio, trata-se na verdade de praticar a hospitalidade, de receber o outro e de, pela ética do acolhimento em realização também estética, fazer o texto acolhido perdurar em recriação. Mas, acima de tudo, uma tradução como processo antropofágico naturalmente irá devorar o diferente e, de alguma forma, criar diferença.⁶⁴ Finalizo com Campos:

⁵⁹ Aubert (1995, p. 32).

⁶⁰ Continuo com Aubert (1995, p. 32).

⁶¹ Nóbrega (2006, p. 251)

⁶² Ver Laranjeira (1963 apud Faleiros, 2015).

⁶³ Faleiros (2015, p. 274).

⁶⁴ Ferreira; Rossi (2013).

Refazer esta alquimia, incluindo no seu “quimismo” ingredientes novos, para reativá-la em nossa língua, compensando assim aqueles que ficaram “recessivos” no câmbio forçoso de horizontes, é um privilégio do “transcriador” de poesia. Sobretudo quando esteja empenhado na reinvenção da tradição, para propósitos produtivos (não meramente conservativos), na perspectiva agora de um “transumanismo” latino-americano, necessariamente “antropofágico”.⁶⁵

REFERÊNCIAS

- AUBERT, Francis Henrik. Desafios da tradução cultural: As aventuras tradutórias de Askeladden. *TradTerm*, v. 2, p. 31-44, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Die Aufgabe des Übersetzers*. Prefácio à tradução de *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire. Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach, 1923.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BERMAN, Antoine. A tradução e seus discursos. *Alfa*, v. 11, n. 2, p. 341-353, 2009. Tradução de Marlova Aseff ao original publicado em 1989 na revista canadense *Meta*.
- BLUMENBERG, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- BRITTO, Paulo Henriques. Horácio no Baixo. Trad. de Horácio, *Od.* 1, 11. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jan. 2011. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0901201110.htm>. Acesso em: 26 nov. 2019.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como criação e como crítica. *Tempo Brasileiro*, v. 2, n. 4/5, p. 164-82, 1963.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. *Cadernos do MAM*, v. 1, p. 239-47, 1983.
- CAMPOS, Haroldo de. *Sobre Finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 179-209.
- CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011, p. 31-46.

⁶⁵ Campos (1983, p. 246-7).

CECCARELLI, Lucio. *Prosodia y métrica del latín clásico*. Con una introducción a la métrica griega. Trad. Rocío Carande. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999.

DEMGOL. *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* (multilíngue, online). Direção: Ezio Pellizer e Gennaro. Tedeschi. Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia (GRIMM), Università di Trieste. Disponível em: <https://demgol.units.it/index.do>. Acesso em: 20 out. 2019.

DERRIDA, Jacques. *The ear of the other. Texts and discussions with Jacques Derrida. Otobiography, transference, translation*. English edition edited by Christie V. McDonald, translated by Peggy Kamuf. New York: Schocken Books, 1985.

DERRIDA, Jacques. Hospitalité. *Cogito*, v. 85, p. 17-44, 1999. Special issue *Pera Peras Poros*, ed. Ferda Keskin and Önay Sözer.

DERRIDA, Jacques. Hospitality. Translated by Barry Stocker with Forbes Morlock. *ANGELAKI Journal of the Theoretical Humanities*, v. 5, n. 3, p. 3-18, 2000.

EVELYN WHITE, Hugh G. *Ausonius*. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1921. v. 2.

FALEIROS, Álvaro. Tradução & poesia. In AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, É. N. A. (org.). *Tradução & perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 263-75.

FERREIRA, Alice Maria Araújo; ROSSI, Ana Helena. Antropofagia, mestiçagem e estranhamento: tradução em (dis)curso. *Cadernos de Tradução*, v. 31, p. 35-55, 2013.

FRANCISCO, Reginaldo. Estrangeirização e domesticação: indo além de mais uma dicotomia. *Scientia Traductionis*, v. 16, p. 91-100, 2014.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente. I. Os romanos. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 8, p. 11-28, 2001.

GONÇALVES, Willamy Fernandes. A mimese de conteúdo: iconicidade na poesia latina e sua traduzibilidade. *Classica*, v. 30, n. 1, p. 63-84, 2017. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v30i1.421>

GREEN, Roger P. H. *The Works of Ausonius*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Clarendon Press, 1991.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 927-53.

JAKOBSON, Roman. On linguistics aspects of translation. In DRAWER, R. A. (ed.). *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959, p. 232-9.

MOREIRA, Daniel da Silva. Epigramas, Décimo Magno Ausônio. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*, ano 3, n. 4, p. 9-25, mar. 2012.

- NÓBREGA, Thelma Médiçi. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, v. 7, p. 249-55, 2006.
- PAES, José Paulo. Paladas e a tradição do epigrama. In PAES, José Paulo. *Paladas de Alexandria – epigramas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 13-44.
- PASSOS, Márcia Maria Barros dos *et al.* A disseminação cultural das garrafadas no Brasil: um paralelo entre medicina popular e legislação sanitária. *Saúde Debate*, v. 42, n. 116, p. 248-62, 2018.
- PEIPER, Rudolphus (ed.). *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*. Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1886.
- PELLEGRINI, Maria. *Ausonio. La Mosella e altre poesie*. Note. Milano: Mondadori, 2011.
- PONTANI, Filippo Maria (ed.). *Antologia Palatina*. Torino: Einaudi, 1980. v. 3.
- PRETE, Sesto (ed.). *Ausonius. Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*. Leipzig: Teubner, 1978.
- PYM, Anthony. *Explorando teorias da tradução*. Trad. Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri, Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução e práticas político-culturais. *TradTerm*, v. 1, p. 49-56, 1994.
- SANTANA-DEZMANN, Vanete; MILTON, John. O “*make it new*” segundo Haroldo de Campos. *Tradução em Revista*, v. 20, p. 1-15, 2016.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braida. In HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2. ed. revista e ampliada. Florianópolis: UFSC, 2001, p. 38-101.
- SELIGMANN, Márcio. Filosofia da tradução – tradução de filosofia: o princípio da intraduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 3, p. 11-47, 1998.
- SHOHAT, Ella. Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade. *Cadernos Pagu*, v. 23, p. 11-54, 2004.
- TÁPIA, Marcelo. Transcrição: teoria e prática. *Humboldt* (Spanische Ausg.), maio 2010. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/153/pt6075970.htm>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. A tradução poética e os estudos clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações. *Scientia Traductionis*, v. 10, p. 68-79, 2011.
- VIEIRA, Trajano. [Newsletter]. Enviada por e-mail a inscritos em <https://www.trajanovieira.com> e disponível em: <https://mailchi.mp/d1e281acbdff/traduo-potica?e=a55f8e53df>. Acesso em: 6 jun. 2020.

ARTIGOS DE REVISÃO

REVIEW ARTICLES

**TEMPESTATIS OBSEQUIUM IN PRINCIPEM:
POUVOIR COSMOCRATIQUE ET VERTUS DE
L'EMPEREUR DANS LES PANEGYRICI LATINI
(III^E-IV^E SIÈCLES)**

Nelu Zugravu*

Recebido em: 28/05/2020

Aprovado em: 09/07/2020

*Professeur titulaire
d'histoire romaine,
Centre d'Études
Classiques et
Chrésiennes, Faculté
d'histoire, Université
"Alexandru Ioan
Cuza" de Iași,
Roumanie.

z_nelu@hotmail.com



RÉSUMÉ: Parmi les sources qui reflètent les transformations survenues dans l'idéologie impériale des III^e-IV^e siècles, on trouve les discours prononcés entre 289 et 389 dans des circonstances officielles et solennelles par des orateurs de Gaule (certains d'entre eux anonymes), réunis dès l'Antiquité dans le *corpus* intitulé *Panegyrici Latini*. Un lieu à part dans ce sens est occupé par la nature divine de l'empereur. La bibliographie du problème est assez consistante, mais on peut ajouter à la discussion un aspect moins abordé antérieurement, que je vais traiter dans cet article, voire le rapport entre *princeps* et les éléments de la nature. L'analyse des paragraphes concernant le contrôle de l'univers physique par les souverains permet la mise en évidence des formules esthétiques à travers lesquelles les orateurs ont accentué certaines des composantes définitives de l'idéologie transmise à travers leurs discours – le pouvoir cosmocratique, des vertus civiles et militaires exceptionnels, l'élection légitime, le consensus entre la Cour et les cercles politiques provinciaux. Les sections de l'article sont centrées sur ces aspects: 1. Maximien – *fortitudo*; *fortuna*; *felicitas*; 2. Constance et la *providentia*; 3. Constantin – *utilitas publica*; *virtus*; *princeps salutaris*; 4. Théodose et la principauté méritocratique.

MOTS-CLÉS: *Panegyrici Latini*; idéologie impériale; rapport souverain-nature; vertus impériales; légitimisme; consensus politique.

TEMPESTATIS OBSEQUIUM IN PRINCIPEM:
COSMOCRATIC RULERSHIP AND EMPEROR'S
VIRTUES IN PANEGYRICI LATINI (3rd-4th CENTURIES)

ABSTRACT: Among the sources that reflect the transformations occurred in the imperial ideology during the 3rd-4th centuries, we find the speeches uttered between 289 and 389 in official and solemn circumstances by orators from Gallia (some of them anonymous), reunited since the Antiquity in the *corpus* entitled *Panegyrici Latini*. A special place in this respect is occupied by the divine nature of the emperor. The biography on the matter is rather consistent, but we may still add to the discussion an aspect that has not been approached thus far, and that I will approach in this paper, namely the relation between the *princeps* and the elements of nature. The analysis of the paragraphs concerning the control over the physical universe by the sovereigns allows the emphasis on aesthetical formulas through which the orators have accentuated certain defining elements of the ideology conveyed using their discourses – the cosmocratic rulership, exceptional civilian and military powers, legitimate election, the consensus between the Court and the provincial political circles. The sections of the paper are based on these aspects: 1. Maximianus – *fortitudo; fortuna; felicitas*; 2. Constantius and the *providentia*; 3. Constantine – *utilitas publica; virtus; princeps salutaris*; 4. Theodosius and the meritocratic principality.

KEYWORDS: *Panegyrici Latini*; imperial ideology; relation between sovereign and nature; imperial virtues; legitimism; political consensus.

1. INTRODUCTION

L'une des préoccupations constantes du «paganisme impérial» romain a été, comme Jean Gagé et Robert Turcan ont déjà bien observé, la création d'une théologie qui fonde religieusement et moralement l'autorité de l'empereur.¹ Le phénomène s'est accentué au III^e siècle, dans le contexte des dysfonctions internes et des pressions externes qui ont affecté l'État romain, tout en générant l'apparition de certaines formes d'expression religieuse dont le contenu et la manifestation rituelle se proposaient d'imposer le «respect religieux» pour l'*imperium* du prince – l'incarnation de l'unité et de l'intégrité de l'Empire.² Elles ont été diffusées d'une façon verbale et iconographique par l'intermédiaire des épigraphes, des monnaies, des œuvres d'art et de la production encomiastique, certains de leurs aspects survivant à la victoire du christianisme.³

Parmi les sources qui reflètent les articulations de ces innovations spirituelles et idéologiques, on distingue les discours réunis dès l'Antiquité dans le *corpus* intitulé *Panegyrici*

¹ Gagé (1972); Turcan (1978, p. 997-1084).

² Turcan (1978, p. 1002). Voir aussi: Martin (2000, p. 297-307); Watson (2003, p. 183-202); Benoist (2006, p. 27-64); Benoist (2007, p. 266-70); Horster (2007, p. 300-2); Marotta (2010, p. 170-88, en particulier p. 180-8); Carbó (2017, p. 141-76); de Blois (2019, p. 242-6, 252-3).

³ Voir, par exemple, Storch (1968, p. 197-206); MacCormack (1981); Tantillo (2003a, p. 41-59); Tantillo (2003b, p. 985-1048); Cañzar Palacios (2007, p. 187-200); Cañzar Palacios (2017, p. 363-84); Bardill (2012); Iglesias García (2013, p. 121-41); Boin (2016, p. 139-62); Filippini (2016, p. 409-75); Raschle (2016, p. 477-96); Kahlos (2016); Balbuza (2017, p. 103-26); Migotti (2017, p. 133-49); Deligiannakis (2018, p. 325-50); Stephenson (2018, p. 23-58); Marcone (2019, p. 154-64).

Latini, où, outre la *gratiarum actio* prononcée par Pline le Jeune pour honorer Trajan à l'occasion de la nomination comme *consul suffectus* dans l'année 100, on retrouve 11 orations faites par des orateurs de Gaule (certains d'entre eux anonymes) de 289 à 389 dans de différentes circonstances officielles et solennelles à *Augusta Treverorum* (289, 291, 297, 307, 310, 312, 313), *Augustodunum* (298), Rome (321, 389) et Constantinople (362) en l'honneur de Maximien et Dioclétien, Maximien Auguste, Constance *Caesar*, des tétrarques, de Maximien et Constantin, de Constantin, Julien, Théodose; elles nous intéressent ici.⁴

La publication – au milieu du siècle passé – de l'édition critique de la collection⁵ a stimulé l'intérêt non seulement des philologues classiques et des exégètes du genre rhétorique, mais aussi des historiens, qui ont trouvé dans ces *encomia* de nombreuses informations nécessaires à la reconstruction de la complexe évolution (politique, sociale, économique, fiscale, ethno-démographique, militaire, culturelle) de l'Empire romain entre la fin du III^e siècle et l'année 389.⁶ Un lieu à part a été occupé par l'idéologie impériale, avec son élément central – la nature divine de l'empereur. La bibliographie du problème est assez consistante,⁷ mais on peut ajouter à la discussion un aspect signalé dans l'exégèse, mais pas encore recherché systématiquement, voire le rapport entre *princeps* et les éléments de la nature.⁸

Avant d'analyser cet aspect, il faut faire des observations préliminaires. La première en est: comme des autres «chaines de propagande», selon certains érudits, ou, en utilisant un syntagme alternatif, préféré par ceux pour lesquels le terme propagande est inadéquat aux périodes anciennes, ainsi que d'autres «instruments de communication» – littéraire, épigraphique, monumentale, artistique, numismatique⁹ –, les panégyriques créent et diffusent

⁴ Schanz (1970, p. 116-9); Lebrecht Schmidt (1989, p. 161-72); Lassandro (2000a, p. 9-15); Hartmann (2008, p. 39-40).

⁵ Galletier (1949, 1952, 1955).

⁶ E.g.: Lassandro (2000a, p. 15-38); Lassandro (2000b, p. 33-144); Formisano (2008, p. 581-99); Hartmann (2008, p. 39-40); Sancho Gómez (2011, p. 47-9); Cañizar Palacios (2013, p. 203-27); Chauvot (2016, p. 365-76); Balbo (2017, p. 27-45, en particulier p. 32-5, 38-9); Albana (2018, p. 17-37); Maranesi (2018, p. 63-82); Ware (2018, p. 113-36); Burgersdijk (2018, p. 137-57, en particulier p. 144-8). Voir aussi *infra*.

⁷ E.g.: Béranger (1970, p. 242-54); MacCormack (1981); Rodríguez Gervás (1984-1985, p. 242-3); Rodríguez Gervás (1991, p. 26-30); Saylor Rodgers (1986, p. 69-104); L'Huillier (1992); Tantillo (2003b, p. 999-1006); Lassandro (2000b, p. 95-102); Lassandro (2015, p. 213-24); Ricoux (2002, p. XXIX-XXXVIII); Lagioia (2004, p. 123-37); Cañizar Palacios (2009, p. 443-57); La Bua (2009, p. 142-58); Marotta (2010, p. 182-4); Roberto (2014a, p. 60-3); Lopetegui (2015, p. 63-82); Maranesi (2016, p. 84-96, 124-32, 184-6); Hostein (2016, p. 35-48); Tommasi Moreschini (2017, p. 177-209); Rocco (2017, p. 153-86).

⁸ Micunco (2000, p. 89, n. 44; 112, n. 35; 134, n. 9); Lassandro (2000a, p. 226, n. 17; 312, n. 57; 370, n. 49; 374, n. 53); Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 378, n. 143); Ricoux (2002, p. 32-3, n. 51); Müller-Rettig (2008, p. 230, 251); Müller-Rettig (2014, p. 206, 208); de Trizio (2009, p. 115, 116-20); Laudani (2014, p. 343, 373-4).

⁹ *Pan.*, XII [2], 44, 4-5; Noreña (2001, p. 146-68); Noreña (2011); Cadenas González (2011); Urso (2011); Manders (2012); Maranesi (2016, p. 19-29).

un programme politique, une histoire «officielle» et une image idéalisée de l'empereur.¹⁰ C'est bien ce que les études récentes dédiées aux stratégies persuasives et aux techniques de promotion du discours politique dans l'Antiquité gréco-romaine appellent communication de type *top-down* – la valorisation, la promotion du pouvoir à travers un système médiatique (des genres littéraires, de l'art, de l'épigraphie, des monnaies, *diptycha*); avec applicabilité stricte à l'*encomion*, Guy Sabbah l'appelait «communication descendante, allant de l'empereur et de la Cour vers la classe politique et, au moins dans une faible mesure, vers les soldats et les civils de la base».¹¹ Le phénomène a aussi une réciproque, déterminée par la préoccupation constante de souverains de réaliser le consensus entre le pouvoir et les provinces.¹² De ce point de vue, les panégyriques transmettent l'adhésion des représentants de la société gallo-romaine, de celle de Rome et Constantinople à l'idéologie proposée par la Cour.¹³ Dans les termes des érudits dans la théorie et la pratique du discours politique, il s'agit de la communication de type *bottom-up* ou, selon Guy Sabbah, de «communication ascendante, en élevant vers l'empereur l'écho diplomatique de certaines des aspirations des milieux qui n'entretenaient pas ou plus des rapports étroits avec la Cour et avaient donc besoin d'un médiateur pour se faire entendre».¹⁴ Au même paradigme de la communication binaire répond, comme on le verra, le motif rhétorique du rapport entre souverain et nature.

La deuxième observation: l'empereur glorifié par les panégyristes est une existence quasi-aniconique. Les panégyristes suivent les tendances philosophiques-religieuses spécifiques à l'époque, qu'ils ornent avec des inflexions stoïques-platoniciennes ou des emprunts à Homer, Ennius, Cicéron, Virgile, Ovide ou Pline le Jeune;¹⁵ il s'agit de remplacer l'ancien paradigme du dualisme corps-âme en faveur du dernier, d'une part; et de l'autre, de concevoir la divinité comme un principe universel, comme une réalité diaphane, abstraite, incognoscible, presque impossible d'illustrer en utilisant un langage visuel:¹⁶ *caelestia sub oculos hominum venire non soleant...* disait en 321 Nazaire dans *panegyricus dictus Constantino imperatori*;¹⁷ *neque enim quia se divina mortalibus dedignantur fateri* montrait Latinus Pacatus Drepanius en

¹⁰ Warmington (1974, p. 371-84); Christol (1976, p. 421-34); Elliott (1990, p. 349-53); Rodríguez Gervás (1991); L'Huillier (1992); Pérez Sánchez, Rodríguez Gervás (2003, p. 223-45); Bruzzone (2008, p. 50-3); Ljubomirović (2015, p. 1419-34); Lopetegui (2015, p. 63-4, 72-83); Maranesi (2016, p. 25-9). Voir aussi *infra*.

¹¹ Sabbah (1984, p. 378); Maranesi (2016, p. 25); Ware (2018, p. 132-4); Ross (2020, p. 241-81).

¹² Ando (2000, en particulier p. 73-273 (*Consensus and Communication*)); Hurllet (2002, p. 163-78, en particulier p. 170-6); Fernández Ardanaz; González Fernández (2006, p. 12-37, en particulier 32-7); Lobur (2008).

¹³ Rodríguez Gervás (1991); Maranesi (2011, p. 43-55); Maranesi (2013, p. 99-112); Maranesi (2014, p. 661-8).

¹⁴ Sabbah, 1984, p. 378; Maranesi, 2016, p. 26; Ware, 2018, p. 132-4.

¹⁵ Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 16-9); Ricoux (2002, *passim*); Rees (2004, p. 33-46); de Trizio (2005, p. 155-68, en particulier p. 165-8); de Trizio (2009, *passim*); Müller-Rettig (2008, 2014, *passim*); García Ruiz (2013, p. 195-216); Laudani (2014, *passim*); Bucci (2015, *passim*).

¹⁶ Marmodoro; Cartwright (2018); Bogdanović (2018).

¹⁷ *Pan.*, X [4], 14, 2.

389 dans *panegyricus dictus Theodosio imperatori*.¹⁸ En accord avec les opinions de nombreux exégètes antérieurs, parmi lesquels un mérite à part appartient à Marie-Claude L'Huille, on peut affirmer que, tout en faisant une *laudatio* du souverain, tout en se mettant l'habilité de parler dans le service de l'exaltation de ses faits et de ses vertus, l'objectif des panégyristes est de mettre en valeur la fonction impériale, pas son titulaire, puisque le *princeps* incarne une valeur, non une personne, une idéalité, non une individualité, une abstraction, non un corps visible.¹⁹ Au même principe répond aussi la mise en évidence de la capacité des empereurs de collaborer avec la nature ou de la soumettre.

2. *PRÆSENTIA UBIQUE, CELERITAS* ET LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS NATUREL PAR L'EMPEREUR

Le phénomène de la domination de l'espace naturel par le souverain se circonscrit au thème universel du pouvoir et de la victoire cosmocratique du souverain, définie par la recherche moderne à travers le terme *kingship*.²⁰ Elle se rencontre dans la littérature et dans l'historiographie latine à l'époque du Bas-Empire,²¹ dans l'antiquité tardive, tout en devenant un élément quasi-obligatoire du contenu de leurs discours célébratifs.²² Dans ce dernier intervalle historique, elle est mentionnée dans les œuvres de Lucius Ampelius (?),²³ d'Eusèbe de Césarée,²⁴ de Thémistius,²⁵ de Symmaque,²⁶ de Claudius Claudianus,²⁷ de Sidoine Apollinaire,²⁸ mais elle transparait aussi dans des textes épigraphiques ou des représentations monétaires.²⁹

Pour les panégyristes, aussi, le contrôle de l'univers physique par les empereurs fait partie de l'*imperium* cosmocratique exercé en conformité avec leur origine divine (*immortalis/divina origo*)³⁰ et leurs deux qualités indissolublement liées, propres seulement aux dieux, voire l'*ubiquité* et la *mobilité*.

¹⁸ *Pan.*, XII [2], 39, 5.

¹⁹ Seager (1984, p. 129-65); L'Huillier (1986, p. 529-83); L'Huillier (1992, en particulier p. 77, 111-2, 135); Rodríguez Gervás (1991, p. 77-110); García Ruiz (2008, p. 137-53, en particulier 139-40, 142-50); Maranesi (2016, p. 110-21); Ware (2014, p. 86-109).

²⁰ Hekster; Fowler (2005); Briesch (2008); Arena (2010, p. 200-8); Peppard (2011); Campbell (2012); Boston-Cambridge (2015).

²¹ E.g. : Ovid., *Fast.*, I, 286; Sen., *Cons. ad Polyb.*, 12, 4; 14, 1; Mart., IX, 1, 4; Suet., *Aug.*, 94, 7.

²² Men. Rhet., 374.5-15; 377.20.

²³ Amp., *Liber memorialis*, 1, 2: le prince a pouvoir sur *elementa mundi quattuor: ignis (caelum), aqua, aer, terra*; Ando (2000, p. 334).

²⁴ Stephenson (2018, p. 35-9).

²⁵ Them., *Or.* 10, 133.

²⁶ Symm., *Or.* II, 4; 23-4; 26; *Or.* III, 9.

²⁷ Claud., 3 *cons. Hon.* 106-107; 122-3; 203; 210-11; *cons. Manl. Theod.*, 50-3 etc.

²⁸ Sid. Apoll., *Carm.* II, 93; 5, 42-7.

²⁹ Ceconi (2018, p. 45-7 (*Poteri cosmici, Sole e luce*)).

³⁰ *Pan.*, II [10], 2, 3; III [11], 3, 7.

Le motif de l'omniprésence du leader aux aspirations quasi monarchiques apparaît à la fin de la République, tandis que dans la littérature de l'époque impériale il est lié d'une manière décisive à la personne de l'empereur.³¹ On le trouve également dans des sources tardives,³² provenant dans les *Panegyrici Latini* de la *gratiarum actio* de Pline.³³ Tout en possédant une majesté (*maiestas*), une volonté (*voluntas*) et un pouvoir (*dicio*) liés et à la même autorité que les immortels, les *principes* connaissent les mystères du ciel et les secrets de la nature.³⁴ Tout comme les dieux, ils sont ubiques. *Hic mundus Iovis esse plenus*, disait l'orateur Eumène, en 298 dans le discours *pro instaurandis scholis oratio*, tout en paraphrasant un vers virgilien de l'*Ecloga III*.³⁵ Les empereurs aussi, qui se trouvaient dans une condition de pouvoir supérieure (*arduus fastigium*) à toute existence humaine,³⁶ sont responsables du «destin du monde» (*totius orbis fata suspicere*)³⁷ et de l'humanité.³⁸ Ils surveillent non seulement l'univers anthropologique – *urbes, civitates, nationes, provinciae, castra, limites*³⁹ –, mais aussi celui physique – *terrae, maria, flumina, montes, litora*.⁴⁰ Même s'ils se trouvent dans une région intérieure ou dans un palais,⁴¹ ils font sentir leur présence partout,⁴² puisque le monde entier (*orbis, mundus*) leur appartient.⁴³ *Omnes terras omniaque maria plena esse vestri*, disait l'orateur Mamertin en 291.⁴⁴ Par conséquent, l'empereur dirige un État qui a une prédominance absolue non seulement sur l'humanité, mais aussi sur la terre (*Romana res plurimum terra et mari valuit*);⁴⁵ cela veut dire que le *princeps* est *rerum potens* et *terrarum hominumque dominus*⁴⁶ et que sa souveraineté est cosmocratique – *totius mundi regna*, selon les mots d'un orateur anonyme dans un *panegyricus* prononcé dans l'honneur de Constantin en 310 à *Augusta Treverorum*.⁴⁷ Tout en insistant, ainsi, sur l'ubiquité

³¹ Ando (2019, p. 175-88).

³² Par exemple, Eus., *Triak.*, 3, 4.

³³ Plin., *Pan.*, 80, 3.

³⁴ *Pan.*, XII [2], 19, 2: *consciis... caelestis arcani et naturalium depositorum*.

³⁵ *Pan.*, III [11], 14, 4; cf. Ver. *Ecl.* III, 60: *Ab Iove principium Musae, Iovis omnia plena*.

³⁶ *Pan.*, II [10], 3, 3; VII [6], 2, 4.

³⁷ *Pan.*, II [10], 3, 3; voir aussi VI [7], 10, 3.

³⁸ *Pan.*, VI [7], 14, 1: *rebus humanis fata discernere*, IX [12], 2, 5: *nostris... cura*.

³⁹ *Pan.*, II [10], 3, 3-4; III [11], 13, 4; V [9], 20, 2; VI [7], 12, 6; VIII [5], 2, 6; 14, 5.

⁴⁰ *Pan.*, II [10], 3, 3; III [11], 13, 4; V [9], 20, 2-3; 21, 1; Traina (2015, p. 49-51).

⁴¹ *Pan.*, III [11], 14, 1; 14, 3; X [4], 3, 1.

⁴² *Pan.*, III [11], 13, 5; 14, 3; IV [8], 15, 6; Tantillo, 2003b, p. 999.

⁴³ *Pan.*, III [11], 13, 4; IV [8], 3, 2; 4, 1; 20, 5; VII [6], 21, 5; VIII [5], 10, 2; X [4], 12, 3; Rodríguez Gervás (1991, p. 69-74). L'idée se retrouve également dans d'autres sources tardives: voir *Descriptio totius mundi*, II: *deinde omnem Romanorum terram, quot sint in omni mundo provinciae*, *SHA, Pesc. Nig.*, VIII, 2: *imperium mundi*; *Prob.*, XX, 4; *Merob.*, *Pan.* II, 130 etc.

⁴⁴ *Pan.*, III [11], 14, 3.

⁴⁵ *Pan.*, V [9], 19, 4.

⁴⁶ *Pan.*, XII [2], 13, 3.

⁴⁷ *Pan.*, VII [6], 21, 5. Voir aussi *SHA, Prob.*, XI, 2: *mundi princeps*; *Car.*, XVIII, 4: *principes mundi*; *Claud.*, X, 3: *tu, qui nunc... mundum regis*; *Aur.*, XXXII, 4: *princeps totius orbis*; *Claud.*, 3 *cons. Hon.*, 201-9 (v. 209: *vestris iuris erit, quicquid complectitur axis*); Rösger (1983, p. 255-73); Rösger (2001, p. 93-110); Ando (2000, p. 333-5); Traina (2015, p. 51-3).

comme attribut propre aux possesseurs du pouvoir souverain – la divinité et l'empereur –, les auteurs de ces éloges ont transformé, selon Ignazio Tantillo, une simple «métaphore» plinienne dans une composante essentielle de l'idéologie impériale.⁴⁸

L'omniprésence se trouve dans une étroite connexion avec la mobilité incessante. Or, selon Mamertin et Pacatus, à un siècle distance – 291 et 389 –, tout en reprenant de façon presque identique un principe philosophique platonicien réitéré par Cicéron,⁴⁹ *sempiternus / perpetuus motus* est un attribut exclusif de la divinité.⁵⁰ Elle est consubstantielle à la nature des souverains,⁵¹ tout en les déterminant de se déplacer avec rapidité (*celeritas*),⁵² avec ardeur inlassable (*infatigabiles motus et impetus*),⁵³ dans le monde entier qu'ils gouvernent,⁵⁴ tout en se méfiant de l'écoulement naturel du temps,⁵⁵ se montrant ainsi supérieurs à la nature,⁵⁶ vainquant l'*inclementia locorum ac siderum*.⁵⁷ En vertu de ce principe, aucun obstacle, même naturel, ne pouvait empêcher l'exercice de la souveraineté indissoluble.⁵⁸

L'omniprésence et la mobilité sont, donc, les qualités à travers lesquelles on soutient la bonne administration de l'État. Les empereurs manifestent vers celui-ci un soin similaire à celui que les immortels montrent pour le propre *imperium* – l'univers,⁵⁹ ainsi, pour son bien, ils «civilisent»⁶⁰ et contrôlent la nature même: les champs dévastés (*vasta*), déserts (*inculta*), non-labourés (*squalentia*), sauvages (*muta*), arides (*sterilia*) deviennent fertiles (*fertilia*), cultivés (*culta*) et prospères (*florentia*), les bois (*silvae*) sont transformés dans des terrains à ensemençer (*seges*), les chemins à nids-de-poule (*viae confragosae*) deviennent praticables (*faciles*), et les fleuves (*flumina*) navigables (*navigera*).⁶¹ Comme le dieu suprême, dont un simple regard vers la terre suffit pour calmer la *tumultuantia elementorum* (*tonitrua, fulmina, tempestas, turbines, nubes* etc.) et pour restaurer l'harmonie de l'univers,⁶² les souverains rétablissent l'équilibre perturbé des facteurs naturels (*serenitas, tempestas, venti, nubes, fluctus, obscuritas, undae*).⁶³ Ils sont similaires aux divinités bienveillantes qui disséminent les biens des cieux et de la terre (*omnia*

⁴⁸ Tantillo (2003b, p. 999-1000, n. 27).

⁴⁹ Plat., *Phaedrus*, 245c-246a; Cic., *Rep.*, VI, 27; *Tusc.*, I, 53-55; 70; *Sen.*, 78; Galletier (1949, p. 52, n. 2); Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 83-4, n. 12); Micunco (2000, p. 102, n. 9; 456, n. 45); Ricoux (2002, p. XXXIV, 46, n. 12); Müller-Rettig (2008, p. 224); Müller-Rettig (2014, p. 241).

⁵⁰ *Pan.* III [11], 3, 2; IX [12], 22, 1; XII [2], 10, 1.

⁵¹ *Pan.*, XII [2], 10, 1.

⁵² *Pan.*, II [10], 6, 4; III [11], 4, 1-5; 8, 5; IV [8], 6, 1; IX [12], 5, 5; 15, 3; X [4], 36, 5.

⁵³ *Pan.*, III [11], 2, 4; voir aussi IX [12], 22, 1; 22, 2.

⁵⁴ *Pan.*, III [11], 2, 4; XII [2], 10, 1-2.

⁵⁵ *Pan.*, II [10], 6, 2-5.

⁵⁶ *Pan.*, IX [12], 22, 1-2.

⁵⁷ *Pan.*, III [11], 9, 2.

⁵⁸ *Pan.*, III [11], 6, 6-7; Zugravu (2019, p. 219-52, ici, p. 231-2).

⁵⁹ *Pan.*, III [11], 3, 4.

⁶⁰ *Pan.*, II [10], 13, 2: *quidquid homines colunt*; V [9], 18, 2: *ad humanos cultus*.

⁶¹ *Pan.*, III [11], 15, 4; VIII [5], 6-7; 14, 3; X [4], 35, 4-5; 38, 4; XI [3], 9, 1-4; 10, 1-2.

⁶² *Pan.*, III [11], 3, 4-5; XI [3], 28, 5.

⁶³ *Pan.*, II [10], 3, 3; VI [7], 12, 7-8; XII [2], 6, 4.

commoda caelo terraque)⁶⁴ et avec les éléments naturels bienfaisants – la pluie qui humecte les champs assoiffés,⁶⁵ les sources claires et riches en eau qui sont toujours prêtes à tout offrir,⁶⁶ l’Océan qui fournit l’entière quantité d’eau dont le ciel et la terre ont besoin,⁶⁷ les astres qui brillent jour et nuit sur l’univers (*dierum ac noctium inlustratis orbem*),⁶⁸ certains représentent une véritable *lumen mundi*,⁶⁹ le jour de l’inauguration de leur principauté (*dies natalis imperii*) en étant considérée le moment d’émergence de la lumière qui porte le salut, qu’ils disséminent au monde ensuite.⁷⁰

Le gouvernement d’un tellement étendu empire était soumis constamment aux provocations, des uns de l’intérieur, des autres générés par des *hostes externi*. Leur éradication pouvait être entreprise seulement par ces empereurs-là qui, par leurs vertus exceptionnelles, assuraient la stabilité, la continuité et la victoire. Certaines de ces *virtutes* ont été présentées par les panégyristes dans des formules esthétiques qui mettaient l’accent sur le rapport souverain-nature. Leur utilisation met en évidence le caractère circonstancié des discours (*ratio loci ac temporis*),⁷¹ l’intention des auteurs d’individualiser la personne élogiée et la liberté prise en éludant les normes du genre encomiastique et en obnubilant la réalité historique.

3. LE RAPPORT SOUVERAIN-NATURE – EXPRESSION DU POUVOIR COSMOCRATIQUE ET DES VERTUS PARTICULAIRES DES PRINCES

3.1. MAXIMIEN HERCULE – FORTITUDO, FORTUNA ET FELICITAS

Tout en élogiant Maximien, l’orateur Mamertin montrait en 289 que celui-ci, comme Hercule duquel il descend et qu’il imite dans l’élimination victorieuse du mal, a reporté des succès militaires dans le monde entier (*toto quidem orbem victorem*),⁷² tout en prouvant de la *fortitudo*.⁷³ Dans le lexique politique latin, le terme indiquait la vertu d’excellence de l’homme d’action, la valeur militaire, le courage, l’énergie, la résistance aux dangers.⁷⁴ Une preuve de cette expression maxime de virilité (*virtus*), selon la définition de Cicéron en *Tusculanae disputationes* (*virum autem propria maxima est fortitudo*),⁷⁵ était – dans les termes utilisés par l’orateur

⁶⁴ *Pan.*, II [10], 11, 6; VIII [5], 13, 6.

⁶⁵ *Pan.*, VIII [5], 9, 6.

⁶⁶ *Pan.*, VIII [5], 10, 2.

⁶⁷ *Pan.*, VI [7], 7, 6; XII [2], 27, 5.

⁶⁸ *Pan.*, IV [8], 4, 3; III [11], 15, 3.

⁶⁹ *Pan.*, X [4], 12, 3.

⁷⁰ *Pan.*, III [11], 2, 1; 10, 4; 15, 2; IV [8], 2, 2; 4, 3; VII [6], 22, 6; VIII [5], 7, 6; XII [2], 3, 2; 47, 3.

⁷¹ *Pan.*, VIII [5], 1, 5.

⁷² *Pan.*, II [10], 1, 3; 7, 4; 7, 6; 10, 2; 11, 6-7; 13, 4; III [11], 3, 6-7; Maymó i Capdevila (2000, p. 229-57); Roberto (2014a, p. 51-6, 74-80); Lampinen (2015, p. 16-7); Maranesi (2018, p. 63-74).

⁷³ *Pan.*, II [10], 4, 1; 4, 3.

⁷⁴ Cic., *Phil.* XIII, 6; Hellegouarc’h (1972, p. 246-8); Brandt (1999, p. 318-28); Pignatelli (2008, p. 56-63); de Trizio (2009, p. 75-6); Laudani (2014, p. 379); Bucci (2015, p. 90).

⁷⁵ Cic., *Tusc.*, II, 43; Hellegouarc’h (1972, p. 246, n. 9); de Trizio (2009, p. 76).

gallo-romain – un *novum... et ingens miraculum* fait par cet *imperator invictus*,⁷⁶ voire la passage du Rhin en Allemagne (*in Germaniam transgressione*), tout en soumettant ainsi même la Nature (*Natura*), qui – on croyait jusqu'à ce moment-là – avait tracé cette frontière pour défendre les provinces contre la férocité des barbares, mais qui s'était avéré incertaine à cause des oscillations saisonnières du lit de la rivière; tout en le traversant et en calmant les barbares par de diverses actions punitives, Maximien a assuré à l'Empire une solide défense.⁷⁷

En échange, sur l'échec de l'expédition du printemps-été de l'année 289 dirigée contre l'usurpateur Carausius, en Bretagne (286/7-293), un échec dû à la mer agitée qui a empêché la flotte de traverser la Manche,⁷⁸ Mamertin ne dit rien, tout en appliquant un principe permis par l'art du discours élogiant, voire l'omission de manière consciente des faits et le changement du registre. Il a limité la description de l'action de ses préliminaires – la construction de la grande flotte, tout en transférant l'attention de l'auditoire sur d'autres vertus exemplaires du principe – *fortuna* et *felicitas*.⁷⁹ En conformité avec l'idéologie politique romaine, la *fortuna* et la *felicitas* se trouvaient en étroite interdépendance et elles indiquaient l'accord préétabli de la divinité pour que les empereurs obtiennent un nombre illimité de victoires militaires (*tam innumeros vobis, tam novos ex omni hostium genere successus Fortuna suppeditat*).⁸⁰ C'est exactement l'aspect sur lequel Mamertin insiste, tout en ajoutant comme facteur adjuvant la participation de la nature: la construction et la dotation des magnifiques flottes préparées pour l'invasion de la Bretagne, montrait-il, ont été facilitées par les *caeli clementia* et par l'obédience favorable des éléments naturels (*cui iam sic tempestatum opportunitas obsequatur*) – l'absence de la pluie, le ciel clair, la printanière bienveillance de l'hiver, le climat plaisant et, surtout, la modification du débit de la Moselle (*fluvius hic noster*), un phénomène dont la description divulgue le pouvoir de persuasion et de capacitation de l'audience par l'orateur par l'appel à des procédés stylistiques (*anaphora*, *alliteratio*, la personnification, l'adresse directe) qui génèrent des représentations suggestives: tout d'un coup (*ecce autem subito*), même au moment où les liburnes auraient dû être lancées à l'eau, **tibi uberes fontes Terra submisit**, **tibi largos imbres Iuppiter fudit**, **tibi totis fluminum alveis [Oceanus] redundavit Oceanus**, raison pour laquelle le débit de la rivière favorable, jusqu'à ce moment-là, seulement au transport des matériaux de construction, a augmenté, tout en rendant possible la navigation facile des voiliers; tous les aspects ci-dessus ont créé les prémisses du début heureux (*felicissimum exordium*) de l'expédition maritime, en garantissant ainsi la finalisation avec succès (*successus*), à savoir l'élimination de l'usurpateur (*ille pirata*), pour lequel ni même la mer (le seul élément

⁷⁶ *Pan.*, II [10], 1, 4; 7, 6; 11, 1; III [11], 9, 5; Rees (2002, p. 42-4); Lassandro (2006, p. 99-110); de Trizio (2009, p. 60, 100, 113, 122); Iglesias García (2013, p. 126-7, 132).

⁷⁷ *Pan.*, II [10], 7, 1-7.

⁷⁸ Casey (2005, p. 32-3, 96-7); Birley (2005, p. 375); Roberto (2014a, p. 75-7, 97).

⁷⁹ *Pan.*, II [10], 11, 7.

⁸⁰ *Pan.*, III [11], 14, 4; voir aussi XII [2], 40, 1-3; Brandt (1999, p. 358-66); Micunco (2000, p. 88); de Trizio (2009, p. 114).

qui avait reporté sa fin inéluctable) n'était plus bienveillante puisque, de façon miraculeuse, elle s'était retirée devant les armées de l'empereur (*refugum mare*).⁸¹

3.2. CONSTANCE ET LA *PROVIDENTIA*

Un autre exemple qui, par l'intermédiaire de l'aspect qui nous intéresse ici, met en évidence le spécifique de celui à élogier (*laudandus*) et la liberté de celui qui élogiait (*laudator*), est offert par la description des expéditions entreprises par Constance *Caesar* pendant l'été de 293 (le siège de la cité de Gesoriacum-Bononia /Boulogne-sur-Mer/ contrôlée par l'usurpateur Carausius) et pendant l'automne de 296 (l'élimination d'Allectus, en Bretagne).⁸² Les deux sont mentionnées par deux orateurs anonymes originaires de la même ville – *civitas Aeduorum*, dans le même endroit – la cour impériale d'*Augusta Treverorum*, mais à distance de plus d'une décennie l'un de l'autre – 297 et 310, respectivement – et ayant des destinataires différents – Constance *Caesar*, Constantin *imperator*, respectivement. Les auteurs des deux discours ont adapté le contenu de leurs informations en fonction des circonstances et des personnages. Ainsi, tout en se référant au siège de la cité de Gesoriacum-Bononia, ils apprécient les travaux d'ingénierie entrepris par Constance qui, après avoir diminué les effets de la marée, ont facilité la conquête;⁸³ mais seulement le premier leur confère une signification plus haute, tout en personnifiant l'élément naturel et tout en partageant avec lui la victoire de *Caesar*. La mer en soi, à travers le flux et le reflux, disait l'orateur, a contribué à la défaite des ennemis: pourtant, avec ses vagues, elle balayait les rivages et elle érodait les rives, tout en écrasant le barrage même qui défendait le port,⁸⁴ mais seulement dans un endroit (*uno illo... loco*) – celui de la bataille – elle n'a pu rien faire, soit parce qu'elle s'est avérée être inférieure devant le pouvoir de la majesté impériale, soit parce qu'elle s'est montrée plus indulgente, tout en conférant au souverain le bien-mérité honneur (*aut potentiae vestrae maiestatis inferior aut pro debito vobis honore clementior*).⁸⁵

L'option de l'anonyme n'est pas aléatoire: l'objectif du discours était, selon la mention de l'*exordium*, l'éloge des faits vraiment hors-du-commun de l'empereur (*miraculà*).⁸⁶ Étant donné que l'*oratio* était prononcée dans la présence de lui (*praesertim cum apud maiestatem tuam*)⁸⁷ et d'un public aulique, il répondait à une double attente: celle du prince, dont le *quinquennium* soumis au bilan devait être exalté en accentuant l'exemplarité de ses mérites, et celle des représentants des groupes socio-politiques provinciaux, dont l'adhésion devait être consolidée

⁸¹ *Pan.*, II [10], 12, 1-8; Micunco (2000, p. 89, n. 44); Ricoux (2002, p. 31-3, les notes 48-51); Müller-Rettig (2008, p. 221); de Trizio (2009, p. 115-20).

⁸² Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 106-8, 118-20 (les notes 21-4, 26), 223-4, n. 19); Christol (1997, p. 193, 195-8, 250 (les notes 6 et 10)); Casey (2005, p. 32, 43-4, 97-104); Birley (2005, p. 380-93); Birley (2007, p. 54-5); Roberto (2014a, p. 97-8, 104-7).

⁸³ *Pan.*, IV [8], 6, 1-4; 7, 1-3; VII [6], 5, 2.

⁸⁴ *Pan.*, IV [8], 7, 3.

⁸⁵ *Pan.*, IV [8], 6, 4.

⁸⁶ *Pan.*, IV [8], 1, 1; voir aussi 6, 3.

⁸⁷ *Pan.*, IV [8], 1, 1.

tout en mettant en évidence les bienfaits du système tétrarchique, concrétisées, parmi d'autres, dans l'administration correcte et la protection efficace des provinces occidentales et dans la réintégration des territoires britanniques contrôlés par l'usurpateur Carausius et ensuite par son assassin, Allectus (293-296). Et l'anonyme fait cela dans des termes vraiment encomiastiques, en comparant l'inauguration de la principauté de Constance le 1 mars 293 à la source d'une lumière solaire d'une brillance plus majestueuse que celle utilisée pour la création du monde (*augustiore fulgens luminis claritate quam cum originem mundi nascentis animavit*),⁸⁸ au début, pour l'État, d'un printemps heureux et béni (*felix beatumque ver*), fécond et sacré (*laetum atque venerabile*).⁸⁹ Dans ce contexte, l'histoire de l'anecdote de la mer révérencieuse ou impuissante du siège de Bononia⁹⁰ a été le prétexte pour faire l'éloge d'une vertu spécifique, qui mettait en évidence sa capacité militaire exceptionnelle – la *providentia* qui, comme montré par la littérature politico-philosophique latine, était considéré un élément de la *prudencia*, tout en désignant la capacité d'anticiper, de prévoir.⁹¹ Dans la préparation et le déroulement de la bataille, disait-il, s'est manifestée la divine providence de l'empereur (*divina providentia tua*),⁹² voire la claire vision, la science de chercher la stratégie adéquate, menée à assurer le succès de l'opération,⁹³ ainsi, grâce à la remarquable lucidité pendant la guerre (*admirabili ratione*)⁹⁴ et à la capacité de prendre des décisions opportunes (... *et efficaci est usa consilio*),⁹⁵ le *Caesar* a vaincu la nature de l'endroit (*ipsam loci naturam... superasti*).⁹⁶ Et, comme dans beaucoup d'*encomia*, dont le message est communiqué de manière plus efficace par les orateurs en utilisant une structure argumentative binaire, respectivement la mise en balance des modèles et des contremodèles,⁹⁷ le panégyriste oppose Constance et Xerxès, tout en s'inspirant d'un

⁸⁸ *Pan.*, IV [8], 4, 2.

⁸⁹ *Pan.*, IV [8], 3, 1.

⁹⁰ Un histoire similaire est celle concernant la libération de la Batavie des Francs envahisseurs (*Pan.* IV [8], 8) dans l'automne de 293 (cf. Nixon; Saylor Rodgers, 1995/2015, p. 120, n. 27, avec la bibliographie); l'orateur montrait que le *Caesar* avait surmonté tous les obstacles naturels – les endroits tellement décevants (*ille fraudes locorum*), les innombrables refuges offerts par les bois (*plura inerat perfugia silvarum*), les barbares (*barbari*) étaient forcés de se soumettre au souverain sans aucune condition (*quominus ditioni tuae divinitatis omnes sese dedere cogerentur*) (IV [8], 8, 4).

⁹¹ Cf. Cic., *Nat.*, III, 38; *Div.*, I, 111; Hellegouarc'h (1972, p. 256); Brandt (1999, p. 108-19); Pignatelli (2008, p. 121-4); de Trizio (2009, p. 84, 85); Laudani (2014, p. 155-6, 161, 246-7, 380); Bucci (2015, p. 89, 99, 130).

⁹² *Pan.*, IV [8], 6, 2; 7, 2.

⁹³ Voir *Pan.*, II [10], 5, 2.

⁹⁴ *Pan.*, IV [8], 6, 2. *Ratio* provient du langage arithmétique et indique la valeur technique; dans le cas spécifique d'un *bellum* (*ratio belli*), elle signifie la «manière de faire de la guerre» (Hellegouarc'h, 1972, p. 421-2), «la lucidité sul versante tattico» (Laudani, 2014, p. 293).

⁹⁵ *Pan.*, IV [8], 7, 2. *Consilium* est un terme poly-sémantique, en signifiant surtout la capacité d'un dirigeant de prendre des décisions opportunes et adaptées aux circonstances (Hellegouarc'h, 1972, p. 254-6).

⁹⁶ *Pan.*, IV [8], 6, 2.

⁹⁷ Formisano (2008, p. 590-1).

thème rhétorique de tradition hérodotienne:⁹⁸ le premier s'est avéré être supérieur au très-puissant roi des Perses (*Persarum rex potentissimus*), puisque, grâce à sa providence divine (*divina providentia*), il s'est limité à une stratégie pragmatique, sans offenser et provoquer la haine de l'élément naturel (la mer), mais tout en gagnant sa soumission (*nec insultavit elemento, ut non provocaret odium sed mereretur obsequium*); par contre, le deuxième a essayé de menotter Neptune qui y résistait, en jetant une chaîne d'or dans la mer; par conséquent, le souverain roman est caractérisé par la *providentia* et le respect religieux, tandis que celui d'Orient par la *superbia* et l'impiété (*stulta... iactantia et sacrilega vanitate*).⁹⁹

L'exaltation du même esprit de prévision de Constance, soldé avec la domination du facteur physique, s'observe dans l'évocation de l'expédition portée contre Allectus en 296: selon l'orateur en 297, grâce à la *providentia* de l'empereur,¹⁰⁰ ainsi qu'à l'inspiration de son pouvoir divin¹⁰¹ et de sa chance,¹⁰² on a dépassé les difficultés générées par l'*inclementia maris*,¹⁰³ par son adversité (*iniquo mari*),¹⁰⁴ et pour cela non seulement que l'Océan n'a pas protégé l'*archipiratae satelles*,¹⁰⁵ mais il l'a menotté (*quod non munitus esset Oceano sed inclusus*),¹⁰⁶ tout en garantissant ainsi la victoire du *Caesar*.¹⁰⁷ L'anonyme de 310, en échange, offre une vision contraire sur le contexte «naturel-météorologique» de l'expédition, quoique la finalité fût la même – la mise en évidence du succès total de Constance: celle-ci, disait-il, s'est déroulée sur une mer calme (*in quieto mari*), l'Océan, qui semblait surpris par un tel marin aussi assuré que le souverain, tout en renonçant à ses mouvements habituels (*ut Oceanus ille tanto vectore stupefactus caruisse suis motibus videretur*).¹⁰⁸ Par conséquent, deux perspectives divergentes, quoiqu'elles eussent en commun le même événement (une expédition maritime), le même argument (la connexion souverain-nature) et le même objectif (l'éloge de la capacité militaire exceptionnelle de l'empereur).

Le motif rhétorique analysé ici constitue, ainsi, un élément supplémentaire de l'idée formulée, dans une modalité ou autre, par de nombreux exégètes antérieurs, voire que, pour les panégyristes gallo-romains, la vraie mise de leurs orations était la communication idéologique, et non la réalité des faits, la transformation de l'événement historique dégrevé par l'impératif de la véridicité en événement «discursif» (M.-C. L'Huille) adapté au contexte, au public et au message, l'exaltation des qualités politico-morales garantissant la sécurité et la victoire à travers l'*amplificatio* des actions du prince.

⁹⁸ Hdt., VII, 33-6.

⁹⁹ *Pan.*, IV [8], 7, 1-2.

¹⁰⁰ *Pan.*, IV [8], 18, 6; voir aussi 13, 1: *tam instructum ita*.

¹⁰¹ *Pan.*, IV [8], 15, 2; 15, 4; 15, 5; 19, 1.

¹⁰² *Pan.*, IV [8], 15, 1; 15, 4.

¹⁰³ *Pan.*, IV [8], 12, 2.

¹⁰⁴ *Pan.*, IV [8], 14, 4-5.

¹⁰⁵ *Pan.*, IV [8], 12, 2.

¹⁰⁶ *Pan.*, IV [8], 13, 4.

¹⁰⁷ *Pan.*, IV [8], 14-18.

¹⁰⁸ *Pan.*, VII [6], 5, 4.

3.3. CONSTANTIN – UTILITAS PUBLICA, VIRTUS, PRINCEPS SALUTARIS

Le thème rhétorique de la relation entre le souverain et les *elementa*¹⁰⁹ apparaît aussi dans trois des cinq panégyriques constantiniens du *corpus*, les orateurs adaptant son contenu et son message en fonction de la réalité extratextuelle. En procédant ainsi, ils individualisent et accentuent certains aspects particuliers du programme idéologique ou de la valeur politique et morale du souverain. Ainsi, tout en se référant à la construction en 310 par Constantin du pont d'Agrippina, qui permettait le contrôle plus efficace des nations transrhénanes,¹¹⁰ l'auteur anonyme du panégyrique prononcé dans la même année chez *Augusta Treverorum* la considérait une preuve indubitable de la soumission de la nature devant le prince identifié avec le pouvoir divin même: *servit... ipsa natura numini tuo*.¹¹¹ En mettant en évidence, néanmoins, la solidité, la stabilité et la sécurité de la construction, imposées par le cours impétueux du fleuve (*cum in illa gurgium altitudine tantarum molium fundamenta iaciuntur fidam et stabilem firmatem habitura*),¹¹² il la plaçait dans le registre pragmatique de la politique des souverains romains – *utilitas publica: pro utilitate ac dignitate publica rebus*.¹¹³ Et pour magnifier le créateur de cet *opus* réalisé avec difficulté, l'orateur attire l'attention sur sa durabilité, tout en prenant comme points de repère négatifs les entreprises provisoires de Xerxès (*Persarum rex potentissimus*) et Gaius (Caligula) (*ab Augusto tertius Caesar*) – le point au-dessus d'Hellespontus, respectivement celui entre Puteoli et Baiae.¹¹⁴ Ainsi, tout en se servant de la fiction rhétorique de la subordination du facteur naturel, le panégyriste communiquait à l'assistance aulique un concept de politique impériale (*utilitas publica*) qui, dès le III^e siècle, était devenu synonyme avec l'intérêt d'État (public).¹¹⁵ Dans ce cas, il s'agissait d'une construction conçue afin de surveiller de plus près les Francs de l'autre côté du Rhin et, ainsi, pour créer une atmosphère de sécurité pour la province. La même signification de l'expression *utilitas publica* et des termes *utilitas* et *utilis* est donnée par Ammien Marcellin dans les *Res gestae* lorsqu'il présente les mesures de politique militaire et éditoriale pour la frontière rhénane-danubienne entreprises par Constance II, Julien Caesar ou Valentinien I^{er}.¹¹⁶

Néanmoins, pour le rhéteur anonyme, la réalisation génésique ne pouvait pas obnubiliser la valeur personnelle de l'empereur. Comme d'autres constructions (*castella*) érigées pour la même raison, le *pons* était un simple ornement technique de la *ripa*; les éléments vraiment importants pour la défense de la frontière étaient le prestige militaire du souverain

¹⁰⁹ *Pan.*, VIII [5], 10, 4; X [4], 32, 6.

¹¹⁰ *Pan.*, VII [6], 11, 3; 13, 1-3; HD075737; Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 235-236, n. 56); Lassandro (2000a, p. 237 (n. 44), 238 (n. 45)); Müller-Rettig (2008, p. 253-254); Potter (2013, p. 124).

¹¹¹ *Pan.*, VII [6], 13, 3.

¹¹² *Pan.*, VII [6], 13, 3.

¹¹³ *Pan.*, VII [6], 14, 1.

¹¹⁴ *Pan.*, VII [6], 13, 4; cf. Hdt., VII, 34-35; Suet., *Cal.*, 19, 1-3.

¹¹⁵ Gaudemet, 1981, p. 161-197.

¹¹⁶ Amm., XIV, 10, 14; XVI, 11, 7; 12, 8; XVII, 9, 1; 13, 1; 14, 1; XVIII, 2, 5; XVII, 9, 1; XXX, 7, 8; Brandt (1999, p. 340-342). Pour les questions militaires comme motivation de la présence impériale et de *utilitas publica*, cf. Arce (2016, p. 154-155).

et le *terror* qu'il inspirait aux barbares. Une barrière naturelle représentée par le fleuve *bicornis*, disait le panégyriste, n'est pas suffisante pour assurer la paix des habitants des provinces situées dans la proximité, puisqu'il y avait toujours la tentation de la dépasser, soit quand les eaux étaient plus basses à cause de la chaleur, ou bien lorsqu'ils étaient gelés; le seul obstacle inexpugnable (*inexpugnabilis murus*), supérieur à celui créé par la *Natura*, est seulement la *fama virtutis*, donnée par la *cotidiana atque aeterna victoria* de Constantin.¹¹⁷

Ainsi, l'accent mis sur l'*utilitas publica* et l'*amplificatio* de la *virtus militaris*, les deux réalisées avec le soutien du motif rhétorique du rapport souverain-nature, nous permettent de mettre en évidence les deux versantes de la communication politique eue en vue par le panégyriste à travers son *oratio*: celle «descendante» ou *top-down*, à travers laquelle il informe l'audience sur les aspects concrets du programme politique impérial à la frontière rhénane, tout en mettant en évidence les qualités et les mérites de l'empereur (la fortification de la rive du fleuve, la politique agressive et efficace envers les barbares,¹¹⁸ l'instauration de la paix en Gaule)¹¹⁹ et celle «ascendante» ou *bottom-up*, à travers laquelle il transmet à la Cour l'adhésion des élites provinciales réunies chez *Augusta Treverorum* à la politique du prince et, par association avec d'autres éléments du discours (la politique gallique de Constance Pius,¹²⁰ la légitimité de l'empire de Constantin,¹²¹ la dévotion spéciale du souverain pour *Apollo noster*,¹²² la tradition historique de la fraternité entre les Aedui et les Romains,¹²³ la générosité particulière de l'empereur pour le temple apollinique et pour la *patria* du rhéteur /*Augustodunum*/),¹²⁴ l'affirmation de la conscience de la romanité et la relation spéciale avec la dynastie constantinienne.¹²⁵

Le thème discuté ici a une connotation spéciale dans le *panegyricus* prononcé en 313 par un anonyme d'*Augustodunum* à *Augusta Treverorum* dans la présence de l'empereur et dans celui prononcé le 1 mars 321 par Nazaire de Bordeaux à Rome devant les fils de Constantin – Crispe et Constantin II *Caesares*, qui célébraient les *quinquaennalia*, où les orateurs, tout en l'intégrant à l'histoire de la campagne d'Italie et de la libération de Rome de la «tyrannie» de Maxence, la connectent avec la fin au *Mulvius pons* et avec le traitement posthume du corps du dernier. Avec une bonne formation littéraire, faite dans les écoles de rhétorique de l'époque, ils la présentaient dans des formules esthétiques élevées, en association avec des termes qui

¹¹⁷ *Pan.*, VII [6], 11, 1-5.

¹¹⁸ *Pan.*, VII [6], 10; 12; 21, 1-2.

¹¹⁹ *Pan.*, VII [6], 22, 1.

¹²⁰ *Pan.*, VII [6], 6.

¹²¹ *Pan.*, VII [6], 2-4; 8, 1.

¹²² *Pan.*, VII [6], 21, 3 – 22, 2.

¹²³ *Pan.*, VII [6], 22, 4.

¹²⁴ *Pan.*, VII [6], 22, 3-6.

¹²⁵ Voir aussi Warmington (1974, p. 374-8); Müller-Rettig (1990, p. 52-84, 130-1, 261-9); Girardet 2010 (p. 30-43); Hostein (2012); Barceló (2015, p. 39-46); Szidat (2015, p. 120-1); Castellanos García (2015, p. 47-52); Guichard, Gutsfeld, Richard (2016, *passim*); Barbero (2016, p. 30-45); Lenski (2016, p. 137-9); Guichard (2017, p. 187-216); Ware (2018, p. 118-32).

rappellent l'invective cicéronienne contre l'ennemi politique¹²⁶ et – surtout dans l'*oratio* de 313 – avec des *topoi* littéraires et rhétoriques traditionnels (*laus fluvium*,¹²⁷ les Gréco-Orientaux viciés,¹²⁸ les armes transformées dans des objets bénéfiques,¹²⁹ la guerre civile comme source de cruauté et *licentia*,¹³⁰ la sacralité du numéro sept,¹³¹ l'intervention favorable de la divinité pendant la lutte¹³² etc.), tous ci-dessus contribuant à l'augmentation jusqu'à la hyperbole des actions et des vertus de Constantin et à la *vituperatio* jusqu'au dérisoire de Maxence.¹³³

Ainsi, après avoir mentionné la noyade dans le Tibre du *deforme prodigium*,¹³⁴ le rhéteur de 313 appelle à une *peroratio* pathétique sous la forme du procédé esthétique de l'apostrophe, où, tout en s'inspirant de l'histoire mythique évoquée par Virgile et Tite-Live, il élogie le fleuve pour la bonne volonté montrée aux héros légendaires de Rome (Aeneas, Romulus, Cocles, Cloelia) et, par antithèse, pour la manque de miséricorde manifestée envers Maxence (*falsus Romulus*), tout en le rendant partie de la victoire de Constantin:

Sancte Tybri, quondam hospitis monitor Aeneae, mox Romuli conservator expositi, tu nec falsum Romulum diu vivere nec parricidam Urbis passus es enatare. Tu Romae tuae altor copiis subvehendis, tu munitor moenibus ambiendis, merito Constantino victoriae particeps esse voluisti, ut ille hostem in te propelleret, tu necares. Neque enim semper es rapidus et torrens, sed pro temporum ratione moderatus. Tu quietus armatum Coclitem revexisti, tibi se placido Cloelia virgo commisit; at nunc violentus et turbidus hostem rei publicae sorbuisti et, ne tuum lateret obsequium, eructato cadavere prodidisti.¹³⁵

Nazaire, aussi, en 321, évoque la fin indigne de Maxence dans les eaux du Tibre,¹³⁶ tout en complétant à la contribution du fleuve celle de la mer et des vents, leur action conjuguée assurant la plénitude du succès constantinien et la damnation de l'usurpateur: une fois son *caput* a été envoyé en Afrique, pour qu'elle, détruite lorsque le *tyrannus* était en vie, ait

¹²⁶ Voir, par exemple, Grangé (2003).

¹²⁷ *Pan.*, IX [12], 18, 1-2.

¹²⁸ *Pan.*, IX [12], 5, 3; 6, 1-2; 10, 2; 24, 1.

¹²⁹ *Pan.*, IX [12], 12, 2-4; 13, 1-5.

¹³⁰ *Pan.*, IX [12], 20, 3-4; 21, 1.

¹³¹ *Pan.*, IX [12], 16, 2.

¹³² *Pan.*, X [4], 14-15.

¹³³ À propos de la “diabolisation” de Maxence, cf. L'Huillier (1992, p. 98, 247, 263-75); Lassandro (2000a, p. 17-8); Lassandro (2000b, p. 37-9).

¹³⁴ *Pan.*, IX [12], 17, 2.

¹³⁵ *Pan.*, IX [12], 18, 1-2. À propos de ce passage, voir Galletier (1952, p. 118; p. 138, n. 1); Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 321-2, les notes 111-5); Lassandro (2000a, p. 313-4, les notes 58-61); Lassandro (2000b, p. 38-9, 98-9); Müller-Rettig (2008, p. 273); Maranesi (2016, p. 179-80); Hunsucker (2018, p. 85-7).

¹³⁶ *Pan.*, X [4], 30, 1.

satisfaction en le voyant mutilé, la mer même, montrait-il, qui, généralement à ce moment-là (la fin d'octobre 312), n'était pas favorable à la navigation, a eu des vents propices et des eaux calmes; ainsi, le rhéteur concluait, la très-heureuse victoire (*beatissima victoria*) a été favorisée par l'apport de trois *elementa: caput... redidit Tiberis, prosecuti sunt venti, maria servarunt*.¹³⁷

Donc, le *topos* de la liaison entre le souverain et les éléments de l'univers physique a été utilisé par les deux orateurs pour surdimensionner l'importance des faits historiques et pour les transformer dans des instruments idéologiques qui ont servi la propagande constantinienne. Il s'agit, premièrement, d'inoculer l'idée d'hostilité générale envers Maxence et, par conséquent, d'exubérance unanime provoquée par sa chute – de la société (*populus Romanus*,¹³⁸ *senatus*,¹³⁹ *plebs*,¹⁴⁰ *matrimonia*,¹⁴¹ *innocenti*,¹⁴² *insidiati*,¹⁴³ *privati*,¹⁴⁴ l'Italie,¹⁴⁵ Rome,¹⁴⁶ provinces,¹⁴⁷ îles,¹⁴⁸ villes,¹⁴⁹ temples¹⁵⁰ etc.), des créatures mythiques (*terribiles nocturnes Vltiones*),¹⁵¹ mais aussi de la nature même; la mort dans l'*unda fatalis*¹⁵² lui a apporté l'humilité totale, l'exclusion définitive de l'univers humain et de celui physique – donc, l'*ultima damnatio*.¹⁵³ Deuxièmement et en étroite connexion avec l'aspect antérieur, le but était de présenter la campagne anti-Maxence non comme un *bellum civile (intestinum)* sanglant,¹⁵⁴ mais comme un *bellum iustum (pium)* agréé même par les pouvoirs célestes et soutenu par les *elementa*,¹⁵⁵ puisqu'il s'agissait d'une lutte contre un *tyrannus*, un *parricida Vrbs* qui, pour six années, avait terrorisé

¹³⁷ *Pan.*, X [4], 32, 6-7. À propos de ce passage, voir Galletier (1952, p. 192-3, les notes 1-2); Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 377-8, les notes 141-3); Lassandro (2000a, p. 372, n. 52, p. 374, n. 53); Müller-Rettig (2014, p. 207-8); Laudani (2014, p. 373-4).

¹³⁸ *Pan.*, IX [12], 17, 3; 18, 2; 19, 1; 19, 5; X [4], 30, 4; 31, 1.

¹³⁹ *Pan.*, IX [12], 4, 4; 19, 1; 19, 5; 20, 1-2; X [4], 30, 4.

¹⁴⁰ *Pan.*, IX [12], 4, 4.

¹⁴¹ *Pan.*, IX [12], 3, 6.

¹⁴² *Pan.*, IX [12], 3, 6; 4, 4.

¹⁴³ *Pan.*, IX [12], 3, 6.

¹⁴⁴ *Pan.*, X [4], 33, 7.

¹⁴⁵ *Pan.*, IX [12], 3, 7; 7, 3-7; 14, 2; 25, 2-4; X [4], 19, 3; 27, 5; 32, 5.

¹⁴⁶ *Pan.*, IX [12], 3, 7; 14, 2; 15, 1; 16, 2; 18, 3; 20, 3; 25, 3; X [4], 31, 1; 37, 5; 38, 6.

¹⁴⁷ *Pan.*, IX [12], 16, 1; 25, 2-3; X [4], 32, 6-9 etc.

¹⁴⁸ *Pan.*, IX [12], 16, 1; 25, 2.

¹⁴⁹ *Pan.*, IX [12], 7, 3; 7, 5; X [4], 32, 5.

¹⁵⁰ *Pan.*, IX [12], 4, 4.

¹⁵¹ *Pan.*, IX [12], 16, 5.

¹⁵² *Pan.*, X [4], 28, 4.

¹⁵³ *Pan.*, X [4], 30, 1; 31, 4; 32, 3; Laudani (2014, p. 342-6, 364); Kristensen (2015, p. 321-46, en particulier p. 323-36).

¹⁵⁴ *Pan.*, IX [12], 8, 1-2; 20, 3-4; 21, 1-3; X [4], 6, 4; 9, 1: *iniusta arma*.

¹⁵⁵ Au Tibre, à la mer et aux vents on pourrait ajouter la nuit (*nox*), puisque, conformément à la description de la bataille de Vérone entre Constantin et Ruricius par Nazarius, le noir a été un vrai cadeau de la nuit (*donum noctis*) pour l'*imperator*, tout en le rendant non seulement *interritus*, mais aussi *vehementior* dans le massacre des ennemis (*Pan.* X [4], 26, 1 et 3).

et spolié l'État.¹⁵⁶ Finalement, Constantin était présenté comme un *princeps salutaris*¹⁵⁷ – un concept très rare dans les panégyriques¹⁵⁸ –, donc, comme un souverain qui a sauvé l'État (Rome), avec ses habitants, d'une imminente catastrophe (*res publica praecipitans*), tout en le rendant fonctionnel de nouveau (*excitavit reeravit erexerit*).¹⁵⁹ Celui semble être un thème de propagande bien surveillée et subtilement diffusée par l'entourage de l'empereur, surtout par l'intermédiaire de l'oratoire célébratoire,¹⁶⁰ mais aussi en utilisant d'autres moyens, comme celui épigraphique¹⁶¹ et numismatique.¹⁶²

Tous ces aspects ensemble contribuaient à la réalisation du consensus général sur la légitimité de l'intervention de Constantin dans l'espace contrôlé par Maxence, un *vernula purpuratus*,¹⁶³ et, en dernière instance, de la légalité de son principate.¹⁶⁴

3.4. THÉODOSE ET LA PRINCIPAUTE MÉRITOCRATIQUE

À la différence d'autres panégyriques du *corpus*, dans celui prononcé à Rome en 389, par Latinus Pacatus Drepanius de Bordeaux dans l'honneur de Théodose I, la nature joue le rôle exclusif de *testis* des mérites du souverain. Prononcé dans le Sénat romain après la victoire contre l'usurpateur Magnus Maximus qui avait contrôlé d'une partie de l'Occident pour six années (383-388),¹⁶⁵ le discours avait le but de construire l'image de Théodose – «constructing a king», selon Christopher Kelly¹⁶⁶ –, donc, de le présenter devant l'*amplissimus ordo*¹⁶⁷ et les cités de Gaule dont le délégué était Pacatus¹⁶⁸ comme un empereur dont la

¹⁵⁶ *Pan.*, IX [12], 2, 1-5; 3, 5; 4, 1; 4, 5; 16, 2; 18, 1; 19, 2; 20, 3; X [4], 6-16, 1-2; 19, 2-3; 21-31; 33, 6; Grünewald, 2004, p. 82; Laudani, 2014, p. 359, 388; Maranesi, 2016, p. 174, 180.

¹⁵⁷ *Pan.*, X [4], 2, 2.

¹⁵⁸ Présent aussi dans le cas de Julien, appelé par Claudius Mamertinus *salutare humano generi sidus* – *Pan.*, XI [3], 2, 3.

¹⁵⁹ *Pan.*, X [4], 3, 3.

¹⁶⁰ *Pan.*, VI [7], 2, 5; VII [6] (310), 7, 5; 21, 6; VIII [5] (312), 7, 6; 9, 6; 11, 3; 14, 4; IX [12] (313), 1, 1; 3, 1; 4, 4; 7, 2; 9, 3; 11, 1; 11, 2; 11, 4; 12, 2; 12, 4; 13, 1; 13, 2; 13, 4; 20, 1; X [4], 3, 3; 15, 7; 26, 5; 27, 2; 38, 6; Laudani (2014, p. 97, 315-316); Maranesi (2016, p. 160).

¹⁶¹ E.g.: EDR122141 (Roma, a. 312-324); EDCS-26001077 (Uchi Maius, a. 312), 59800108 (Mustis, a. 312-15), 06000057 (Sabratha); Gregori; Filippini (2013, p. 528, n. 11; p. 538); Lenski (2016, p. 294, n. 36).

¹⁶² Médaillon en argent de Ticinum ou de Rome daté 315 avec l'inscription *salus rei publicae*. Pereira da Silva (2009, p. 62); Löx (2016, p. 1424-5); Maranesi (2016, p. 161, 193).

¹⁶³ *Pan.*, IX [12], 16, 3.

¹⁶⁴ Warmington, 1974, p. 379-84; Humphries (2008, p. 82-100, en particulier p. 93-7).

¹⁶⁵ *Pan.*, XII [2], 24, 2: *illud lustrale institutum*; Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 444-7); Williams; Friell (1999, p. 53-71); Birley (2005, p. 443-50).

¹⁶⁶ Kelly (2015, p. 215-38); voir aussi Williams; Friell (1999, p. 109-10).

¹⁶⁷ *Pan.*, XII [2], 1, 3; 47, 1.

¹⁶⁸ *Pan.*, XII [2], 2, 1; 23, 1; 47, 5-6.

domination sur l'espace romain entier était totalement légitime,¹⁶⁹ puisqu'il était recommandé par le fait d'avoir été élu *ab omnibus... et ex omnibus*,¹⁷⁰ et par sa brillante origine,¹⁷¹ par sa beauté divine,¹⁷² par la conduite de vie exemplaire et par le caractère irréprochable,¹⁷³ par les faits mis dans le service de l'État avant le règne¹⁷⁴ et surtout ceux hors-du-commun (*miracula*) d'après son élection comme prince¹⁷⁵ – selon les mots de l'orateur, *felix patria, domus clara, forma divina, aetas integra, militarium civiliumque rerum usus*.¹⁷⁶ Dans ce sens, Pacatus a insisté sur un aspect fondamental de l'idéologie théodosienne, diffusé, d'une manière ou autre, aussi à travers des écrits de l'époque (*Oratio XVI* de 383 et *Oratio XIX* de 386 de Thémistius, les discours versifiés de Claudius Claudianus, *Épître de Caesarius* etc.), voire la méritocratie comme principe d'élection impériale.¹⁷⁷ Pour être plus persuasif dans la transmission de cette idée et en étroite connexion avec le contenu de certaines *capita* du schéma de l'éloge royal théorisé par Ménandre de Laodicée,¹⁷⁸ il a employé aussi le motif rhétorique du rapport entre l'empereur et les composantes de l'univers physique, tout en se servant de procédés stylistiques comme la personnification, la métonymie et la comparaison.

Ainsi, concernant le lieu d'origine (*πατρίς*),¹⁷⁹ l'élément naturel qui fonde la légitimité de Théodose est même sa *patria* – Hispania,¹⁸⁰ l'empereur s'inscrivant dans la galerie des personnalités exceptionnelles que la province ibérique a données à l'Empire – des soldats, des généraux, des orateurs, des poètes (*Haec durissimos milites, haec experientissimos duces, haec facundissimos oratores, haec clarissimos vates parit*), des gouverneurs, des princes (*haec iudicum mater, haec principum est*), Trajan, Hadrien (*Haec Traianum illum, haec deinceps Hadrianum misit imperio*).¹⁸¹ Cette *terris omnibus terra felicior*, selon les mots de Pacatus,¹⁸² était la *mater* de Théodose (*tibi mater Hispania est*),¹⁸³ à laquelle il devait l'empire (*huic te debet imperium*),¹⁸⁴ la *terra* qui l'a fait non seulement souverain, mais aussi dieu visible (*deum dedit Hispania quem videmus*), tout en

¹⁶⁹ Williams; Friell (1999, p. 105-18); Malcolm Errigton (2006, p. 133-41); Mayer (2006, p. 150-2); Graf (2014, p. 219-42); Humphries (2015, p. 160-1).

¹⁷⁰ *Pan.*, XII [2], 4, 1.

¹⁷¹ *Pan.*, XII [2], 31, 1.

¹⁷² *Pan.*, XII [2], 2, 3; 6, 2-3; 7, 1.

¹⁷³ *Pan.*, XII [2], 12, 3; 13, 1; 13, 3; 15, 3; 16, 1-2; 16, 4; 16, 5; 18, 3; 20, 1; 20, 2; 20, 5; 31, 3; 40, 1; 40, 3; 43, 4; 45, 7.

¹⁷⁴ *Pan.*, XII [2], 8, 1-3; 10, 2-4; 31, 1.

¹⁷⁵ *Pan.*, XII [2], 12, 5-6; 13, 1-4; 14, 4; 15, 1-3; 16, 1-5; 17, 3-4; 18, 1-4; 21, 2-5; 22; 47, 5 etc.

¹⁷⁶ *Pan.*, XII [2], 3, 6; voir aussi 7, 2-6.

¹⁷⁷ Chausson (2007); Roberto (2008, p. 72-90); Ganzález del Campo (2009, p. 43-71); Moreno-Ferrero (2013, p. 133-44); Tournier (2016); Bureau (2018).

¹⁷⁸ Men. Rhet., 368.8-377.30.

¹⁷⁹ Men. Rhet., 369.18-379.8.

¹⁸⁰ *Pan.*, XII [2], 3, 6; 5, 1.

¹⁸¹ *Pan.*, XII [2], 4, 5.

¹⁸² *Pan.*, XII [2], 4, 1.

¹⁸³ *Pan.*, XII [2], 4, 2.

¹⁸⁴ *Pan.*, XII [2], 4, 5. Voir aussi *Laus Serenae* de Claudien – cf. Claud., *c.m.* 30, 36-37.

mettant ainsi en infériorité la Crète – la *cunabula* de Iuppiter, Delos, où ont fait les premiers pas les *gemina numina*, et Thèbes, célèbre pour avoir été le lieu où Hercule avait été élevé.¹⁸⁵

Et en ce qui concerne la famille (γένος),¹⁸⁶ la nature a un certain rôle dans le support de la légitimité de Théodose. *Virtus tua meruit imperium*, dit Pacatus.¹⁸⁷ Cette valeur dérivait de la *patris virtus*,¹⁸⁸ tout en étant, ainsi, un héritage de cet homme divin-là (*vir ille divinus*),¹⁸⁹ de celui triomphant (*triumphalis vir*),¹⁹⁰ d'après la caractérisation de Pacatus concernant Théodose le Vieux,¹⁹¹ fameux pour les qualités morales et physiques exceptionnelles (*summa virtus summaque felicitas, nobilitas, fortitudo, sapientia, decor corporis, dignitas*)¹⁹² et pour les nombreux faits d'armes (*gesta*),¹⁹³ les derniers étant prouvés par les nations vaincues (des Sarmates, des Saxons, des Scotti, des Alamans, des Maures), et par les *elementa* – le Rhin, le Waal, *sanguineus Hister*, la Bretagne.¹⁹⁴

Dans la même mesure, la nature atteste les faits du prince (πράξεις).¹⁹⁵ Ainsi, tout en se référant aux contingents de mercenaires barbares (*omnes Scythicae nationes*) intégrés avec une exceptionnelle capacité organisationnelle dans l'armée théodosienne (*nullus tumultus, nulla confusio, nulla direptio ut a barbaro erat*),¹⁹⁶ Pacatus, en employant la personnification et la comparaison, montrait que l'empereur avait dirigé contre Maxime des soldats venus du dangereux Caucase, du froid Taurus et du Danube, fleuve qui fait des corps robustes (*minax Caucasus et rigens Taurus et ingentium corporum durator Hister*),¹⁹⁷ qui ont lutté contre des soldats romains, même si traîtres (*publici proditores*),¹⁹⁸ nombreux, bien équipés¹⁹⁹ et motivés par une vraie *gladiatoria desperatio*,²⁰⁰ et non contre une armée comme celle qui a été vaincue par *victor Augustus* dans la bataille d'Actium portée avec le *victus Antonius*, formée par des peuples envoyés par le chaud Pharus, le lascif Canopus et le Nile qui nourrissait des faibles gens (*illos tepens Farus et mollis Canopus leviusque populorum altor Nilus emiserat*).²⁰¹ Aussi, tout en évoquant

¹⁸⁵ *Pan.*, XII [2], 4, 5.

¹⁸⁶ *Men. Rhet.*, 370.9-371.3.

¹⁸⁷ *Pan.*, XII [2], 7, 1.

¹⁸⁸ *Pan.*, XII [2], 5, 1.

¹⁸⁹ *Pan.*, XII [2], 16, 5.

¹⁹⁰ *Pan.*, XII [2], 31, 1.

¹⁹¹ Le panégyriste ne le nomme pas; voir Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 453, n. 18); Müller-Rettig (2014, p. 239).

¹⁹² *Pan.*, XII [2], 6, 1-2.

¹⁹³ *Pan.*, XII [2], 5, 1-4.

¹⁹⁴ *Pan.*, XII [2], 5, 2.

¹⁹⁵ *Men. Rhet.*, 372.12-377.9.

¹⁹⁶ *Pan.*, XII [2], 32, 3-5.

¹⁹⁷ *Pan.*, XII [2], 33, 4.

¹⁹⁸ *Pan.*, XII [2], 34, 1.

¹⁹⁹ *Pan.*, XII [2], 33, 4.

²⁰⁰ *Pan.*, XII [2], 35, 4.

²⁰¹ *Pan.*, XII [2], 33, 4.

la première défaite de l'usurpateur en 388,²⁰² il invoquait, en personnifiant, le témoignage de la cité de Siscia et de la rivière de Sava – *testis es, Siscia, testis pulcherrimi, Sava, conflictus*²⁰³ –, le *fluvius* envahissant dans ses rapides tourbillons le port-drapeau (*vexillarium*) de Maxime, tout en favorisant ainsi la *vindicta* et la *victoria* de l'empereur et tout en prévenant sa *clementia*.²⁰⁴

Enfin, *Natura* confirme l'autorité et le prestige de Théodose parmi les nations et les *regna* étrangères²⁰⁵ et son pouvoir universel. Ainsi, non sans une forte dose de fantaisie²⁰⁶ et en employant un *topos* fréquemment utilisé dans des panégyriques – *terror (timor)* inspirée par le souverain aux nations externes²⁰⁷ –, Pacatus montrait qu'à l'empereur se soumettaient même les barbares inconnus, les *gentes* séparés du monde romain par des forêts, des fleuves, des montagnes (*ab orbe nostro silvarum intervalla vel flumina montesve distinguunt*) ou qui sont lointains et inaccessibles à cause de la chaleur continue, du froid incessant ou de l'expansion de la mer (*sed quas aeternis ardoribus inaccessible aut continua hieme separatas aut interfusis aequoribus abiunctas Natura disternat*); aucun obstacle naturel n'est une source de sécurité – l'Océan pour l'Inde, le froid pour l'habitant du Bosphore, le soleil méridional pour l'Arabe (*non Oceano Indus, non frigore Bosphoranus, non Arabs medio sole securus est*); là où auparavant le nom de Rome était à peine arrivé, maintenant le pouvoir de Théodose y était (*quo vix pervenerat nomen ante Romanum, accedit imperium*).²⁰⁸ De plus, à travers ses actions victorieuses, il étend l'Empire de l'Est au-delà des frontières du monde et des limites posées par la Nature (*dum ultra terminos rerum metasque Naturae regna Orientis extendis*).²⁰⁹

Tous ces mérites, aussi certifiés par les éléments naturels, contribuent à la consolidation de l'idée que, en effet, l'élection de Théodose, réalisée dans le cœur de l'État (*te principem in meridio rei publicae sinu*) (Pannonie), avec l'accord général de l'armée (*omnium suffragio militum*), avec le consensus des provinces (*consensu provinciarum*), à travers la volonté de l'empereur /Gratien/ (*ipsius denique ambitu imperatoris optatum*) et même à la sollicitation expresse de l'État,²¹⁰ s'est avéré inspirée, comme Pacatus tient à mentionner même d'*exordium* (*huius auspiciam ille felicitatis publicae auspex dies qui te primus inauguravit imperio*).²¹¹ Par conséquent,

²⁰² *Pan.*, XII [2], 34; Williams; Friell (1999, p. 102-3).

²⁰³ *Pan.*, XII [2], 34, 1.

²⁰⁴ *Pan.*, XII [2], 34, 4.

²⁰⁵ *Pan.*, XII [2], 22, 2-5; 32, 2; Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 473-5 (les notes 67-73); p. 496, n. 115); Williams; Friell (1999, p. 63-4); Sartor (2008, p. 43-84, en particulier p. 50-6); Müller-Rettig (2014, p. 245-6, 250).

²⁰⁶ Cf. Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 472-3, n. 766).

²⁰⁷ *Pan.*, III [11], 5, 4; IV [8], 13, 3; 18, 2; V [9], 20, 2; VI [7], 4, 3; VII [6], 11, 1; IX [12], 3, 2; XI [3], 7, 1; 8, 4; XII [2], 22, 5.

²⁰⁸ *Pan.*, XII [2], 22, 1-2.

²⁰⁹ *Pan.*, XII [2], 23, 1.

²¹⁰ *Pan.*, XII [2], 10, 2-3; 11, 2-7; 31, 2; Nixon; Saylor Rodgers (1994/2015, p. 441, 460-1 (les notes 38-40); Williams; Friell (1999, p. 35-6); Müller-Rettig (2014, p. 233, 241-2, 250).

²¹¹ *Pan.*, XII [2], 3, 1. Pour la signification de l'expression *auspex dies... primus*, voir de Trizio (2009, p. 89-90).

il avait une légitimité totale, à la différence de Maxime, dont l'aspiration a été seulement d'usurper le titre de tyran (*in illud tyrannici nominis adspirasse furtum*) de manière cachée (*ad... secretum*),²¹² dans le dernier coin du monde (*in ultimo terrarum recessu*) (Britannia), sans la science des légions (*legionibus nesciis*), contre la volonté des provinces (*adversis provinciarum studiis*), sans aucun signe favorable pour garantir dans le futur le succès du pouvoir (*nullis denique auspiciis*)²¹³ et qui avait instauré, ainsi, une *tyrannis*.²¹⁴

4. CONCLUSIONS

Sans avoir été rencontré trop fréquemment dans les *Panegyrici Latini*, le motif de la subordination de la nature par l'empereur ou de la collaboration des éléments de l'univers physique avec le souverain a représenté l'un des artifices rhétoriques mis dans le service de l'idéologie impériale et du dialogue entre le prince et un certain type d'audience. Par l'intermédiaire de lui, les orateurs gallo-romains qui l'ont employé ont eu un double but: d'une part, de diffuser des composantes du programme politique officiel élaboré par la Cour, en ayant comme épïcêtre l'empereur vu dans l'hypostase d'entité quasi-divine – le pouvoir cosmocratique, des vertus civiles et militaires exceptionnels, l'élection légitime; de l'autre part, d'exprimer l'adhésion des cercles politiques centraux et provinciaux à cette propagande. Quoi qu'en soit la perspective, le binôme en cause répondait, en dernière instance, à la réalité historique beaucoup plus prosaïque (des problèmes de nature institutionnelle, le danger externe, des dissensions politiques internes etc.), que le procédé rhétorique et littéraire analysé ci-dessus avait le but de polir les aspérités et d'y imprimer une note optimiste.

RÉFÉRENCES

ALBANA, Mela. Eumenio, un retore direttore di dipartimento *ante litteram*. In ALBANA, Mela; SORACI, Cristina (ed.). *Amicitia res plurimas continet. Omaggio a Febronio Elia*. Acireale: Bonanno, 2018, p. 17-37.

ANDO, Clifford. *Imperial ideology and provincial loyalty in the Roman Empire*. Berkeley: University of California Press, 2000.

ANDO, Clifford. The space and time of politics in civil war. In ROSILLO-LÓPEZ, Cristina (ed.). *Communication Public Opinion in the Roman Republic*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2019, p. 175-188.

ARCE, Javier. Imperial journeys in the 4th century: burdens and *utilitas publica*. *Antiquité Tardive*, v. 24, p. 149-156, 2016.

²¹² *Pan.*, XII [2], 23, 1.

²¹³ *Pan.*, XII [2], 31, 2; voir aussi 23, 3-4; 24-9.

²¹⁴ *Pan.*, XII [2], 2, 3; 24, 5.

- ARENA, Patrizia. *Feste e rituali a Roma. Il principe incontra il popolo nel Circo Massimo*. Con una prefazione di Mario Pani. Bari: Edipuglia, 2010.
- BARBERO, Alessandro. *Costantino il vincitore*. Roma: Salerno Editrice, 2016.
- BALBO, Andrea. Some thoughts on the image of Rome in late antique authors: Ausonius, Symmachus, the Panegyrists. *Horizons*, v. 8, n. 1, p. 27-45, 2017.
- BALBUZA, Katarzyna. *Aeternus Augustus* in der Titulatur der römischen Kaiser im Späten 3. und im 4. Jh. *Studia Europea Gnesnensia*, v. 16, p. 103-126, 2017.
- BARCELÓ, Pedro. Constantino frente a una controvertida elección: entre Apolo y Cristo. In VILELLA MASANA, Josep (ed.). *Constantino, ¿el primer emperador cristiano?. Religión y política en el siglo IV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, p. 39-46.
- BARDILL, Jonathan. *Constantine, divine emperor of the christian golden age*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- BENOIST, Stéphanie. Images des dieux, images des hommes. Réflexions sur le «culte impérial» au III^e siècle. In QUET, Marie-Henriette (dir.). *La «crise» de l'Empire romain de Marc Aurèle à Constantin. Mutations, continuités, ruptures*. Avec un préface d'Andrea Giardina et des conclusions de Michel Christol. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 27-64.
- BENOIST, Stéphanie. L'identité du prince face à la crise: construction d'un discours et usage de la *memoria*. In HEKSTER, Olivier; de KLEIJN, Gerda; SLOOTJES, Daniëlle (ed.). *Crises and the Roman Empire. Proceedings of the seventh Workshop of the International Network Impact of Empire (Nijmegen, June 20-24, 2006)*. Leiden: Brill, 2007, p. 259-273.
- BÉRANGER, Jean. L'expression de la divinité dans les Panégyriques Latins. *Museum Helveticum*, v. 27, n. 4, p. 242-254, 1970.
- BIRLEY, Antony R. Britain during the third century crisis. In HEKSTER, Olivier; de KLEIJN, Gerda; SLOOTJES, Daniëlle (ed.). *Crises and the Roman Empire. Proceedings of the seventh Workshop of the International Network Impact of Empire (Nijmegen, June 20-24, 2006)*. Leiden: Brill, 2007, p. 45-55.
- BIRLEY, Antony R. *The Roman government of Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- de BLOIS, Lukas. *Image and reality of Roman imperial power in the third century. The impact of war*. London: Routledge, 2019.
- BOGDANOVIĆ, Jelena. *Perception of the body and the sacred space in late antiquity and Byzantium*. London: Routledge, 2018.
- BOIN, Douglas. Late antique *Divi* and imperial priests of the late fourth and early fifth century. In SALZMAN, Michele Renée; SÁGHI, Marianne; LIZZI TESTA, Rita (ed.). *Pagans and christians in late antique Rome. Conflict, competition, and coexistence in the fourth century*. New York: Cambridge University Press, 2016, p. 139-162.

- BRANDT, Axel. *Moralische Werte in den Res gestae des Ammianus Marcellinus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- BRIESCH, Nicole (ed.). *Religion and power. Divine kingship in the ancient world and beyond*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2008.
- BRUZZONE, Antonella. Retorica e comunicazione politica: i *Panegyrici Latini*. *Nuova Secondaria*, v. 25, n. 6, p. 50-53, 2008.
- BUCCI, Teresa (ed.). *Il Panegirico del 307 per Massimiano e Costantino*. Bari: Cacucci Editore, 2015.
- BUREAU, Bruno. Construire l'image du prince en Occident entre 395 et 404: les Panégyriques impériaux de Claudien et le «miroir du prince». *Interférences* [en ligne], v. 11, 2018. <https://journals.openedition.org/interferences/6455>. DOI: 10.4000/interferences.6455.
- BURGERSDIJK, Diederik. Constantine's son Crispus and his image in contemporary panegyric accounts. In BURGERSDIJK, Diederik W. P.; ROSS, Alan J. (ed.). *Imagining emperors in the later Roman Empire*. Leiden: Brill, 2018, p. 137-157.
- CAMPBELL, Brian. *Rivers and the power of ancient Rome*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012.
- CAÑZAR PALACIOS, José Luis. *Divus, aeternus, numen... ¿Teología imperial en la legislación tardoantigua?* *Aevum*, v. 81, n. 1, p. 187-200, 2007.
- CAÑZAR PALACIOS, José Luis. Un mecanismo ideológico de continuidad para la legitimidad y justificación del poder: *nostrum numen* en las constituciones tardoimperiales. *KIONQNA*, v. 41, p. 363-384, 2017.
- CARBÓ, Juan Ramón. Los precedentes del uso de la religión como herramienta unificadora e integradora en el imperio romano: del culto imperial al *Deus Sol Invictus* de Aureliano. In CARBÓ, Juan Ramón (ed.). *El Edicto de Milán. Perspectivas interdisciplinarias*. Murcia: UCAM, 2017, p. 141-176.
- CASEY, P. J. *Carausius and Allectus. The British usurpers*. With translations of the texts by R. S. O. TOMLIN. London: Yale University Press, 2005.
- CASTELLANOS GARCÍA, Santiago. “Naciste emperador”: el panegirico a Constantino del año 310. In VILELLA MASANA, Josep (ed.). *Constantino, ¿el primer emperador cristiano?. Religión y política en el siglo IV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, p. 47-52.
- CECCONI, Giovanni Alberto. Diocleziano e la religione. In ECK, Werner; PULIATTI, Salvatore (ed.). *Diocleziano: la frontiera giuridica dell'impero*. Pavia: Pavia University Press, 2018, p. 45-47.
- CHAUSSON, François. *Stemmata aurea: Constantin, Justine, Théodose. Revendications généalogiques et idéologie impériale au IV^e siècle ap. J.-C.*. Roma: L'«Erma» di Bretschneider, 2007.

- CHAUVOT, Alain. *Les « barbares » des Romains. Représentations et confrontations*. Metz: Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire. Université de Lorraine, 2016.
- CHRISTOL, Michel. *L'Empire romain du III^e siècle. Histoire politique (de 192, mort de Commode, à 325, concile de Nicée)*. Paris: Editions Errance, 1997.
- CHRISTOL, Michel. Panégyriques et revers monétaires: l'empereur, Rome et les provinciaux à la fin du III^e siècle. *Dialogues de Histoire Ancienne*, v. 2, p. 421-434, 1976.
- DELIGIANNAKIS, Georgios. Helios and the emperor in the late antique Peloponnese. *Journal of Late Antiquity*, v. 10, n. 2, p. 325-350, 2018.
- ELLIOTT, Thomas G. The Language of Constantine's Propaganda. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 120, p. 349-353, 1999.
- FERNÁNDEZ ARDANAZ, Santiago; GOZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael. El *consensus* y la *auctoritas* en el acceso al poder del emperador Septimio Severo. *Antigüedad y cristianismo*, v. 23, p. 12-37, 2006.
- FILIPPINI, Alister. Fossili e contraddizioni dell'era costantiniana: i dignitari del culto imperiale nella Tarda Antiquità e il loro ruolo nelle „riforme religiose” di Massimino Daia e Giuliano. In KOLB, Anne; VITALE, Marco (ed.). *Kaiserkult in den Provinzen des Römischen Reiches. Organisation, Kommunikation und Repräsentation*. Berlin: De Gruyter, 2016, p. 409-475.
- FORMISANO, Marco. *Speculum principis, speculum oratoris*. Alcune considerazioni sui *panegyrici latini* come genere letterario. In CASTAGNA, Luigi; RIBOLDI, Chiara (ed.). *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Ariò*. Milano: Vita e Pensiero, 2008. v. 1, p. 581-599.
- GAGÉ, Jean. *Le paganisme impérial à la recherche d'une théologie vers le milieu du III^e siècle*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1972.
- GALLETIER, Édouard (éd.). *Panégyriques latins, I, I-V; II, Les panégyriques constantiniens (VI-X); III, XI-XII*. Paris: Les Belles Lettres, 1949, 1952, 1955.
- GARCÍA RUIZ, M.^a Pilar. La evolución de la imagen política del emperador Juliano a través de los discursos consulares: Mamertino, *Pan.* III [11] y Libanio, *Or.* XII. *Minerva*, v. 21, p. 137-153, 2008.
- GARCÍA RUIZ, M.^a Pilar. Rethinking the political role of Pliny's *Panegyricus* in the *Panegyrici Latini*. *Aethusa*, v. 46, p. 195-216, 2013.
- GIRARDET, Klaus M. *Der Kaiser und sein Gott. Das Christentum im Denken und in der Religionspolitik Konstantins des Großen*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- GANZÁLEZ DEL CAMPO, Guillermo. Trajano en la literatura de corte de Teodosio y Justiniano. *Talia dixit*, v. 4, p. 43-71, 2009.
- GRAF, Fritz. Laying down the law in *Ferragosto*: The Roman visit of Theodosius in Summer 389. *Journal of Early Christian Studies*, v. 22, n. 2, p. 219-242, 2014.

GRANGÉ, Ninon. Cicéron contre Antoine: la désignation de l'ennemi dans la guerre civile. *Mots. Les langages du politique* [en ligne], v. 73, 2003. Mis en ligne le 09 oct. 2008, consulté le 01 fév. 2017. <http://mots.revues.org/15512>; DOI: 10.4000/mots.15512.

GREGORI, Gian Luca; FILIPPINI, Alister. L'epigrafia costantiniana. La figura di Costantino e la propaganda imperiale. In COSTANTINO I. *Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano 313-2013*. Roma: Istituto dell'enciclopedia Italiana Treccani. v. 1, p. 517-541, 2013.

GRÜNEWALD, Thomas. *Bandits in the Roman empire. Myth and reality*. Translated by John Drinkwater. London: Routledge, 2004.

GUICHARD, Laurent. Constantin, Apollon et Grand d'après le Panégyrique de 310 et les recherches récentes sur le site de Grand. *Annales de l'Est*, v. 2, p. 187-216, 2017.

HARTMANN, Udo. Die literarischen Quellen. In JOHNE, Klaus-Peter; HARTMANN, Udo; GERHARDT, Thomas (ed.). *Die Zeit der Soldatenkaiser. Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235-284)*. Berlin: De Gruyter, 2008. v. 1, p. 39-40.

HEKSTER, Olivier; FOWLER, Richard (ed.). *Imaginary kings. Royal images in the ancient Near East, Greece and Rome*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005.

HELLEGOUARC'H, Joseph. *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

HORSTER, Mariette. The emperor's family on coins (third century): ideology and stability in times of unrest. In HEKSTER, Olivier; de KLEIJN, Gerda; SLOOTJES, Daniëlle (ed.). *Crises and the Roman empire. Proceedings of the seventh Workshop of the International Network Impact of Empire (Nijmegen, June 20-24, 2006)*. Leiden: Brill, 2007, p. 291-309.

HOSTEIN, Antony. *La cité et l'empereur. Les Éduens dans l'Empire romain d'après les Panégyriques latins*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2012.

HOSTEIN, Antony. Le Panégyrique latin VII (6) ou l'éloge de la *pietas* de Constantin. In GOUCHARD, Laurent; GUTSFELD, Andreas; RICHARD, François (éd.). *Constantin et la Gaule. Autour de la vision de Grand*. Nancy: A.D.R.A.; Éditions de Boccard, 2016, p. 35-48.

HUMPHRIES, Mark. Emperors, usurpators, and the city of Rome. Performing power from Diocletian to Theodosius. In WIENAND, Johannes (ed.). *Contested monarchy. Integrating the Roman empire in the fourth century*. New York: Oxford University Press, 2015, p. 151-168.

HUMPHRIES, Mark. From usurpator to emperor: the politics of legitimation in the age of Constantine. *Journal of Late Antiquity*, v. 1, n. 1, p. 82-100, 2008.

HUNSUCKER, Raphael G. R. Maxentius and the *aeternae urbis suae conditores*: Rome and its founders from Maximian to Constantine (289-313). In BURGERSDIJK, Diederik W. P.; ROSS, Alan J. (ed.). *Imagining emperors in the later Roman empire*. Leiden: Brill, 2018, p. 83-112.

HURLET, Frédéric. Le *consensus* et la *concordia* en Occident (I^{er}-III^e siècles apr. J.-C.). Réflexions sur la diffusion de l'idéologie impériale. In INGLEBERT, Hervé (éd.). *Idéologies et valeurs civiques dans le Monde Romain. Hommage à Claude Lepelley*. Paris: Picard, 2002, p. 163-178.

KRISTENSEN, Troels Myrup. Maxentius' head and the rituals of civil war. In BÖRM, Henning; MATTHEIS, Marco; WIENAND, Johannes (ed.). *Civil war in ancient Greece and Rome contexts of disintegration and reintegration*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2015, p. 321-346.

L'HUILLIER, Marie-Claude. La figure de l'empereur et les virtus impériales. Crise et modèle d'identité dans les *Panegyriques latins*. In LES GRANDES FIGURES RELIGIEUSES. Fonctionnement pratique et symbolique dans l'antiquité (Besançon, 25-26 avril 1984). Paris: Les Belles Lettres, 1986, p. 529-583.

L'HUILLIER, Marie-Claude. *L'empire des mots. Orateurs gaulois et empereurs romains 3^e et 4^e siècles*. Besançon: Université de Franche-Comté, 1992.

IGLESIAS GARCÍA, Santiago. El epíteto *invictus* durante los siglos III d.C. y IV d.C. en el ámbito imperial. *Antesteria*, v. 2, p. 121-141, 2013.

KAHLOS, Maijastina (ed.). *Emperors and the divine – Rome and its influence*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2016.

KELLY, Christopher. Pliny and Pacatus. Past and present in imperial panegyric. In WIENAND, Johannes (ed.). *Contested monarchy. Integrating the Roman empire in the fourth century*. New York: Oxford University Press, 2015, p. 215-238.

LA BUA, Giuseppe. *Laus deorum* e strutture inniche nei Panegirici latini di età imperiale. *Rhetorica*, v. 27, n. 2, p. 142-158, 2009.

LAGIOIA, Alessandro. L'epifania' di Giuliano in Illiria e il Palladio (*Paneg.* 11,6,4). *Invigilata Lucerni*, v. 26, p. 123-137, 2004.

LAMPINEN, Antti. A helping hand from the divine. Notes on the triumphalist iconography of the early Theodosians. *Acta Byzantina Fennica*, v. 4, p. 9-38, 2015.

LASSANDRO, Domenico. Introduzione. In LASSANDRO, Domenico; MICUNCO, Giuseppe (ed.). *Panegirici Latini*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2000a, p. 9-15.

LASSANDRO, Domenico. La legittimazione religiosa dell'*auktoritas* imperiale di Costantino nei Panegirici. *Classica et Christiana*, v. 10, p. 213-224, 2015.

LASSANDRO, Domenico. L'*imperator invictus* in alcuni testi tardoantichi. *Classica et Christiana*, v. 1, p. 99-110, 2006.

LASSANDRO, Domenico. Sacratissimus Imperator. *L'immagine del princeps nell'oratoria tardoantica*. Bari: Edipuglia, 2000b.

LASSANDRO, Domenico; MICUNCO, Giuseppe (ed.). *Panegirici Latini*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2000.

- LAUDANI, Carmela (ed.). *Nazario, Panegirico in onore di Costantino*. Bari: Cacucci Editore, 2014.
- LEBRECHT SCHMIDT, Peter. Die Panegyrik. In HERZOG, Reinhardt; LEBRECHT SCHMIDT, Peter (ed.). *Handbuch der Lateinischen Literatur der Antike. Restauration und Erneuerung. Die Lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.* München: C. H. Beck, 1989, p. 161-172.
- LENSKI, Noel. *Constantine and the cities. Imperial authority and civic politics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- LJUBOMIROVIĆ, Irena. Latin panegyrics used for imperial propaganda as exemplified by Constantine the Great. *Teme*, v. 39, n. 4, p. 1419-1434, 2015.
- LOBUR, John Alexander. *Consensus, Concordia, and the formation of Roman imperial ideology*. New York: Routledge, 2008.
- LOLLI, Massimo. La *celeritas principis* fra tattica militare e necessità politica nei *Panegyrici Latini*. *Latomus*, v. 58, n. 3, p. 620-625, 1999.
- LOPETEGUI, Guadalupe. Retórica e imagen imperial en la obra de los epitomadores y panegiristas del siglo IV. *Veleia*, v. 32, p. 63-82, 2015.
- LÖX, Marcus. Interazione tra immagine e legenda nella monetazione costantiniana: un caso di studio ermeneutico. In BRANDT, Olaf; FIOCCHI NICOLAI, Vincenzo; CASTIGLIA, Gabriela (a cura di). *Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Romae (22-28.9.2013). Costantino e i Costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*. Città del Vaticano, 2016. v. 2, p. 1419-1432.
- MacCORMACK, Sabine G. *Art and ceremony in late antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- MALCOLM ERRIGTON, R. *Roman imperial policy from Julian to Theodosius*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.
- MANDERS, Erika. *Coining images of power. Patterns in the representation of Roman emperors on imperial coinage. A.D. 193-235*. Leiden: Brill, 2012.
- MARANESI, Alessandro. An emperor for all seasons – Maximian and the transformation of his political representation. In BURGERSDIJK, Diederik W. P.; ROSS, Alan J. (ed.) *Imagining emperors in the later Roman empire*. Leiden: Brill, 2018, p. 63-82.
- MARANESI, Alessandro. Formazione del consenso e panegirici all'epoca dell'imperatore Giuliano. *Rendiconti di Lettere*, v. 145, p. 43-55, 2011.
- MARANESI, Alessandro. Retorica e *Consensus* e *virtutes* nella prima età costantiniana. *Aevum*, v. 87, n. 1, p. 99-112, 2013.
- MARANESI, Alessandro. Scuola, retorica e consenso nella città tardoantica. A proposito di una recente pubblicazione. *Mediterraneo Antico*, v. 17, n. 2, p. 661-668, 2014.

- MARANESI, Alessandro. *Vincere la memoria, costruire il potere. Costantino, i retori, la lode dell'autorità e l'autorità della lode*. Milano: Mimesis, 2016.
- MARCONE, Arnaldo. *Giuliano*. Roma: Salerno Editrice, 2019.
- MARMODORO, Anna; CARTWRIGHT, Sophie (ed.). *A history of mind and body in late antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- MAROTTA, Valerio. Gli dei governano il mondo. La trasmissione del potere imperiale in età tetrarchica. *Polis*, v. 3, p. 170-188, 2010.
- MARTIN, Jean-Pierre. Sol Invictus: des Sévères à la tetrarchie d'après monnaies. *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, v. 11, p. 297-307, 2000.
- MAYER, Emanuel. Civil war and public dissent: the state monuments of the decentralised Roman empire. In BOWDEN, William; GUTTERIDGE, Adam; MACHADO, Carlos; LAVAN, Luke (ed.). *Social and Political Life in Late Antiquity*. Leiden: Brill, 2006, p. 141-155.
- MAYMÓ I CAPDEVILA, Pere. Maximiano en campaña: matizaciones cronológicas a las expediciones hispanas y africanas del Augusto Hérculeo. *Polis*, v. 12, p. 229-257, 2000.
- MICUNCO, Giuseppe. In LASSANDRO, Domenico; MICUNCO, Giuseppe (ed.). *Panegyrici Latini*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2000.
- MIGOTTI, Branka. The cult of *Sol Invictus* and early christianity in Aquae Iasae. In SÁGHY, Marianne; SCHOOLMAN, Edward M. (ed.). *Pagans and christians in the late Roman empire. New evidence, new approaches (4th-8th centuries)*. Budapest: CEU Press, 2017, p. 133-149.
- MORENO-FERRERO, Isabel. El retrato de Teodosio I (*Epit.* 48): una encrucijada imperial en la caracterización imperial de la Antigüedad Tardía. In GARCÍA-GASCO, Rosa; GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Sergio; HERNÁNDEZ de la FUENTE, David (ed.). *The Theodosian Age (379-455). Power, place, belief and learning at the end of the Western Empire*. Oxford: Archaeopress, 2013, p. 133-144.
- MÜLLER-RETTIG, Brigitte (ed.). *Der Panegyricus des Jahres 310 auf Konstantin der Grossen*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990.
- MÜLLER-RETTIG, Brigitte (ed.). *Panegyrici Latini*. Lobreden auf römische Kaiser, I, Von Diokletianus bis Konstantin; II, Von Konstantin bis Theodosius. Darmstadt: WBG, 2008; 2014.
- NIXON, C. E. V.; SAYLOR RODGERS, Barbara (ed.). *In praise of later Roman emperors. The Panegyrici Latini, introduction, translation, and historical commentary with the Latin text of R. A. B. Mynors*. Berkeley: University of California Press, 1994. First Paperback Printing 2015.
- NOREÑA, Carlos F. *Imperial ideals in the Roman West. Representation, circulation, power*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- NOREÑA, Carlos F. The communication of the emperor's virtues. *Journal of Roman Studies*, v. 91, p. 146-168, 2001.
- PEPPARD, Michael. *The son of god in the Roman world. Divine sonship in its social and political context*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- PEREIRA DA SILVA, Diogo. *Ticinum*: un estudo da propaganda política de Constantino I. *NEArco. Revista Eletrônica de Antigüidade*, v. 2, n. 4, p. 57-67, 2009.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Dionisio; RODRÍGUEZ GERVÁS, Manuel. Panegírico y ciudad: tradición y control ideológico en la Antigüedad Tardía. *Studia Historica. Historia Antigua*, v. 21, p. 223-245, 2003.
- PIGNATELLI, Anna Maria. *Lessico politico a Roma fra III e II sec. a.C.*. Bari: Edipuglia, 2008.
- POTTER, David. *Constantine the Emperor*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- RASCHLE, Christian R. Bis wann bleibt der Kaiser "Kult"? Die Verehrung des Kaiserbildes als Akt der Zivilreligion in der Spätantike. In KOLB, Anne; VITALE, Marco (ed.). *Kaiserkult in den Provinzen des Römischen Reiches. Organisation, Kommunikation und Repräsentation*. Berlin: De Gruyter, 2016, p. 477-496.
- REES, Roger. *Layers of loyalty in latin panegyric AD 289-307*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- REES, Roger. Praising in prose: Vergil in the panegyrics. In REES, Roger (ed.). *Romane memento. Virgil in the fourth century*. London: Duckworth Press, 2004, p. 33-46.
- RICOUX, Odile (éd.) Mamertin. *Panégyriques de Maximien (289 et 291)*, texte établi et traduit par Édouard GALLETIER, deuxième tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- ROBERTO, Umberto. *Diocleziano*. Roma: Salerno Editrice, 2014.
- ROBERTO, Umberto. L'eredità di Traiano: la vicenda di Lusius Quietus nel pensiero di Temistio (Or. XVI 204D-205A). In CASTALDINI, Alberto (ed.). *L'eredità di Traiano. La tradizione istituzionale romano-imperiale nella storia dello spazio romano. Atti del convegno di Bucarest, 6-7 giugno 2007*. Bucarest: Istituto Italiano di Cultura, 2008, p. 72-90.
- ROCCO, Marco. Ottaviano Augusto nella panegirista tardoantica. Dal *deus praesens* latino-ellenistico alla teologia politica cristiana. *Athenaeum*, v. 105, n. 1, p. 153-186, 2017.
- RODRÍGUEZ GERVÁS, Manuel José. Las «virtudes» del emperador Constantino. *Studia Historica. Historia Antigua*, v. 2-3, p. 239-247, 1984-1985.
- RODRÍGUEZ GERVÁS, Manuel José. *Propaganda política y opinión pública en los panegíricos latinos del Bajo Imperio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- ROSS, Alan J. Text and paratext: reading the emperor Julian via Libanios Epitaphios. *American Journal of Philology*, v. 141, n. 2, p. 241-281, 2020.

- RÖSGER, Alfons. *Princeps mundi*. Zum römischen Weltherrschaftsgedanken in der *Historia Augusta*. *Historia-Augusta-Colloquium 1979/1981*, Bonn, p. 255-273, 1983.
- RÖSGER, Alfons. *Studien zum Herrscherbegriff der Historia Augusta und zum antiken Erziehungswesen*. Frankfurt: Peter Lang, 2001.
- SABBAH, Guy. De la Rhétorique à la communication politique: les Panégyriques latins. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, v. 43, p. 363-368, 1984.
- SANCHO GÓMEZ, Miguel Pablo. *Guerra y política en el Imperio Romano de Occidente (337-361). Usurpadores, bárbaros, y querellas dinásticas: los problemas del Imperio en Occidente después de Constantino el Grande*. Editorial Académica Española, 2011.
- SARTOR, Guillaume. L'Empire des Théodoses et les *regna Orientis* (379-450). Politique militaire et diplomatie impériale à l'égard des *foederati* orientaux. *Antiquité Tardive*, v. 16, p. 43-84, 2008.
- SAYLOR RODGERS, Barbara. Divine insinuation in the "Panegyrici Latini". *Historia*, v. 35, n. 1, p. 69-104, 1986.
- SCHANZ, Martin. *Geschichte der Römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, IV/1, Die Römische Literatur von Constantin bis zum Gesetzgebungswerk Justinians. Die Literatur des vierten Jahrhunderts*, zweite, vermehrte Auflage. München: C. H. Beck, 1970.
- SEAGER, Roger. Some imperial virtues in the Latin prose panegyrics. The demands of propaganda and the dynamics of literary composition. In CAIRNS, Francis (ed.). *Papers of the Liverpool Latin Seminar*. Liverpool: Liverpool Latin Seminar, 1984. v. 4, p. 129-165.
- STEPHENSON, Paul. The Imperial Theology of Victory. In STOURAITIS, Yannis (ed.). *A Companion to the Byzantine Culture of War, ca 300-1024*. Leiden: Brill, 2018, p. 23-58.
- STORCH, Rudolph H. The 'absolutist' theology of victory: its place in the late empire. *Classica et Mediaevalia*, v. 29, p. 197-206, 1968.
- SZIDAT, Joachim. Gaul and the Roman emperors of the fourth century. In WIENAND, Johannes (ed.). *Contested Monarchy. Integrating the Roman Empire in the Fourth Century*. New York: Oxford University Press, 2015, p. 119-134.
- TANTILLO, Ignazio. Attributi solari della figura imperiale in Eusebio di Cesarea. *Mediterraneo Antico*, v. 6, p. 41-59, 2003a.
- TANTILLO, Ignazio. L'impero della luce. Reflessioni su Costantino e il Sole. *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*, v. 115, n. 2, p. 985-1048, 2003b.
- TOMMASI MORESCHINI, Chiara O. Coping with the ancient gods, celebrating christian emperors, proclaiming Roman eternity: rhetoric and religion in late antique Latin Panegyrics. In KAHLOS, Maijastina (ed.). *Emperors and the divine – Rome and its influence*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2016, p. 177-209.

- TOURNIER, Charlotte. La mémoire des figures impériales chez Claudien. *Interférences* [en ligne], v. 9, 2016. <http://interferences.revues.org/5830> DOI: 10.4000/interferences.5830
- TRAINA, Giusto. Mapping the new Empire: a geographical look at the fourth century. In DIJKSTRA, Roald; von POPPEL, Sanne; SLOOJTES, Daniëlle (ed.). *East and West in the Roman Empire of the Fourth Century. An End of Unity?* Leiden: Brill, 2015, p. 49-62.
- de TRIZIO, Maria Stella (ed.). *Panegerico di Mamertino per Massimiano e Diocleziano* (Panegyrici Latini 2 [10]). Bari: Edipuglia, 2009.
- de TRIZIO, Maria Stella. Un'eco virgiliana nel *Panegerico* di Mamertino del 289 d.C. *Invigilata Lucerni*, v. 27, p. 155-168, 2005.
- TURCAN, Robert. Le culte impérial au III^e siècle. In AUFSTIEG UND NIEDERGANG DER RÖMISCHEN WELT. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. Berlin: De Gruyter, 1978. v. 2, 16.2, p. 997-1084.
- URSO, Gianpaolo (ed.). Dicere laudes. In ELOGIO, COMUNICAZIONE, CREAZIONE DEL CONSENSO. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 23-25 settembre 2010. Pisa: ETS, 2011.
- WARE, Catherine. Constantine, the tetrarchy, and the emperor Augustus. In BURGERSDIJK, Diederik W. P.; ROSS, Alan J. (ed.). *Imagining emperors in the later Roman empire*. Leiden: Brill, 2018, p. 113-136.
- WARE, Catherine. Panegyric and the discourse of praise in late antiquity. *Journal of Roman Studies*, v. 109, p. 291-304, 2019.
- WARE, Catherine. The *Severitas* of Constantine: imperial virtues in *Panegyrici Latini* 7(6) and 6(7). *Journal of Late Antiquity*, v. 7, n. 1, p. 86-109, 2014.
- WARMINGTON, B. H. Aspects of constantinian propaganda in the *Panegyrici Latini*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 104, p. 371-384, 1974.
- WATSON, Alaric. *Aurelian and the third century*. London: Routledge, 2003.
- WILLIAMS, Stephen; FRIELL, Gerard. *Teodosio. L'ultima sfida*. Traduzione di Stefano SIMONETTA. Genova: ECIG, 1999.
- ZUGRAVU, Nelu. *Terminus huius Imperii*: the frontiers of the empire in the *Panegyrici Latini* (3rd-4th Centuries AD) – between propaganda and reality. In MIHAILESCU-BÎRLIBA, Lucrețiu (ed.). *Limes, Economy and society in the lower Danubian Roman provinces*. Leuven: CT, 2019, p. 219-252.

O CARM. 1.3 DE HORÁCIO, DUAS TRADUÇÕES DE ELPINO DURIENSE E DUAS IMITAÇÕES QUINHENTISTAS¹

Alexandre Pinheiro Hasegawa*

Recebido em: 31/03/2020

Aprovado em: 03/06/2020

* Professor de língua e literatura latina, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ahasegawa@usp.br



RESUMO: Neste artigo pretendo discutir a presença do *Carm.* 1.3 de Horácio nas letras portuguesas, em particular em duas traduções de Elpino Duriense e duas imitações quinhentistas, uma de Antônio Ferreira (*Odes* 1.6) e outra de Luís de Camões em *Os Lusíadas* (4.102-4), no discurso do Velho do Restelo. Apesar de algumas críticas à composição horaciana como a de um poeta imaturo, parece que o poema teve importante fortuna, já na Antiguidade, e de maneira particular no séc. XVI português. As imitações quinhentistas tiveram sua fortuna nas letras portuguesas e Elpino Duriense considera a de Antônio Ferreira em uma de suas traduções.

PALAVRAS-CHAVE: Horácio; *Odes* 1.3; tradução; Elpino Duriense; Antônio Ferreira; Camões.

HORACE'S ODES 1.3, ELPINO DURIENSE'S TWO TRANSLATIONS, AND TWO PORTUGUESE IMITATIONS OF THE SIXTEENTH CENTURY

ABSTRACT: In this article I intend to discuss the presence of Horace's *Odes* 1.3 in Portuguese Literature, in particular in two translations of Elpino Duriense and in two Portuguese poets of the sixteenth century, namely Antônio Ferreira (*Odes* 1.6) and Luís de Camões (*Os Lusíadas* 4.102-104). Although *Odes* 1.3 was perceived to be immature by some

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no IV Encontro "Tradução dos Clássicos no Brasil": Tradução e Emulação, em 2018, na Casa Guilherme de Almeida (SP), organizado por Marcelo Tápia, a quem agradeço o convite para participar do evento. Agradeço a Stephen Harrison as valiosas sugestões para a versão final do artigo, assim como aos pareceristas da revista. Por fim, agradeço a Giselle de Carvalho as correções. Quaisquer erros, porém, que permanecem são de minha inteira responsabilidade.

scholars, the poem was translated into Portuguese since the sixteenth century and imitated since Antiquity. Some Portuguese imitations stand out in Portuguese Literature and Elpino Duriense has that of Antônio Ferreira as a model for one of the two translations.

KEYWORDS: Horace; *Odes* 1.3; translation; Elpino Duriense; Antônio Ferreira; Camões.

O *Carm.* 1.3 de Horácio teve apreciação muito variada ao longo do tempo. A começar pelos poetas antigos, encontramos, pelo menos, três alusões ao texto horaciano: Ovídio, em *Am.* 2.11; Sêneca, em *Med.* 301-8; Estácio, em *Silh.* 3.2.² Parece, portanto, que a ode era bem conhecida e, por ser emulada, foi considerada modelar. A posição de destaque, colocada na primeira sequência decimal, chamada modernamente *Parade Odes* (1.1-10),³ certamente favoreceu o poema, que tem como personagem o poeta e amigo Virgílio, responsável por introduzi-lo no círculo de Mecenas.⁴ Depois do *Carm.* 1.1, em que se dirige a Mecenas (v. 1), e do *Carm.* 1.2, em que louva Mercúrio-Otaviano (vv. 41-52), surge Virgílio, mais de uma vez elogiado por Horácio, alma pura a que o poeta está muito afeiçoado.⁵ No entanto, entre alguns filólogos modernos⁶ – nomes importantes

² Para o *propemptikon* de Estácio a Mécio Céler, ver Putnam (2017), em que aponta, sobretudo, o diálogo com a *Eneida*, mas não deixa de mencionar *Carm.* 1.3 (p. 89; p. 130, n. 10); Cairns (1972, p. 234ss.) compara com *Silh.* 3.2; Nisbet-Hubbard (1970, p. 41-2), ao fazer uma “história” do *propemptikon*, menciona Ovídio e Estácio (p. 41), anotando as imitações específicas nos comentários aos versos e palavras (p. 45-58); para a imitação de Sêneca, por exemplo, ver Hine (2000, p. 147ss.), Némethi (2003, ad loc.), Mayer (2012, p. 75) e Boyle (2014, p. 209ss.); McKeown (1998, p. 222ss.), mencionando Nisbet-Hubbard e Cairns, mostra como Ovídio em *Am.* 2.11 se insere na tradição do *propemptikon*, anotando os paralelos com Horácio. Fedeli (1980, p. 205), por sua vez, considera, com razão, *Ov. Am.* 2.11 mais imitação de Propércio 1.8a.

³ Para discussão da sequência inicial de *Odes* 1, ver síntese das propostas em Minarini (1989, p. 25-6), que resume os estudos sobre a organização de *Odes* 1 (26-100). Julgamos que, embora Horácio não apresente todas as possibilidades métricas até *Carm.* 1.10, a sequência decimal apresenta a variedade de metros, que se confronta com a alternância do início do segundo livro (2.1-11) e a monometria do terceiro (3.1-6). Importa, a nosso ver, para delimitar a seção inicial, a primeira repetição métrica, com a estrofe sáfica, e o estabelecimento do falso fim em 1.10 (ver Hasegawa, 2017, p. 92-5).

⁴ O próprio Horácio relata em *Sat.* 1.6.54-5 que foi apresentado, primeiramente, por Virgílio e depois por Vário: “nulla etenim mihi te fors obtulit: optimus olim / Vergilius, post hunc Varius, dixere quid essent”.

⁵ Encontramos o elogio na passagem citada anteriormente, em que o qualifica como *optimus* (*Sat.* 1.6.54); além disso, na viagem a Brundísio, elogia Virgílio, ao lado de Plócio e Vário, por sua *candida anima* (*Sat.* 1.5.40-42): “Plotius et Varius Sinuessae Vergiliusque / occurrunt, animae qualis neque candidiores / terra tulit neque quis me sit devinctior alter”.

⁶ Pasquali (1920, p. 262): “questa lirica pare a me delle meno felici” (ver ainda p. 267; 273); Nisbet-Hubbard (1970, p. 45): “... we miss Horatian virtues of brevity and incisiveness [...]. The poem may have been written early, when Horace was still trying to surmount the technical difficulties of writing Latin lyrics [...]”, Romano (1991, p. 481), mencionando Pasquali, diz: “l’enfasi e lo stile concettoso e arguto inducono piuttosto a ritenerla un componimento giovanile” (ver ainda nota ao v. 1, p. 482). Fraenkel (1957), surpreendentemente, não a comenta.

que já muito contribuíram para o estudo de Horácio –, a ode não pareceu bem composta, obra de poeta ainda imaturo. Há evidentemente dissenso neste julgamento do *Carm.* 1.3 entre os estudiosos.⁷ O objetivo, porém, deste artigo não é tomar posição numa disputa, por vezes, subjetiva, de gosto pessoal em relação à ode horaciana. Propomo-nos a discutir duas traduções de Elpino Duriense e duas imitações quinhentistas, a de Antônio Ferreira, em suas *Odes* (1.6), e a de Camões, em *Os Lusíadas* (4.102-104), que evidenciam a fortuna do poema nas letras portuguesas e como, por vezes, a tradução incorpora imitações do poema traduzido.

Veremos, primeiramente, a tradução de Elpino Duriense, nome árcade de Antônio Ribeiro dos Santos, publicada em 1807, em que propõe a translação literal das *Odes* e *Epodos*, censurando partes ou poemas inteiros.⁸ Porém, reproduzimos, antes de mais nada, o texto original latino estampado na referida edição, com as notas em que o poeta-tradutor explica as escolhas das várias edições⁹ compulsadas para o estabelecimento do texto, o que mostra, primeiramente, cuidadosa leitura do original:

Ad navim Virgili¹⁰

Sic te Diva potens Cypri,
sic fratres Helenae, lucida sidera,
ventorumque regat pater,
obstrictis aliis praeter Iapyga,

⁷ Cairns (1972, p. 232) cita as críticas de Nisbet-Hubbard para, na seqüência (p. 234-5), se contrapor com os mesmos termos usados pelos últimos; termos itálicos por nós: “The effect is not charming – Horatian odes can have other virtues – but it is highly relevant way, and through its reticence, its selectivity in the use of topoi, and its implicit mode of conveying information, displays admirable brevity and incisiveness?”.

⁸ Sobre a tradução de Elpino Duriense e os poemas censurados, ver Hasegawa (2015).

⁹ Uma das edições mais citadas com lições ainda hoje discutidas é a do filólogo inglês Richard Bentley (1662-1742), que publicou, pela primeira vez, em 1711 (Cambridge). Houve, porém, nova edição em 1713 e 1728 (Amsterdã). Não sabemos exatamente qual a consultada por Elpino Duriense. A edição do filólogo escocês Alexander Cunningham (1655-1730), que rivalizava com a de Bentley, publicada em 1721 (Londres), é outra muito referida. Entre as francesas, destaca-se a do padre jesuíta Noël-Étienne Sanadon (1676-1733), que publica a edição completa, em 1728 (Paris), com tradução francesa. A edição do acadêmico renascentista Daniel Heinsius (1580-1655), grafado como Heinsio, que publica em 1629 (Leiden) as obras de Horácio com comentários, é outra muitas vezes mencionada. Como se veem nas notas, Elpino se serve de muitas outras edições, demonstrando grande conhecimento delas e dos comentários à obra de Horácio, raramente encontrados em outras traduções portuguesas contemporâneas, como a de José Agostinho de Macedo (1761-1831), publicada um ano antes daquela de Elpino, que, embora conheça algumas edições, não tem a preocupação que vemos aqui de discutir o texto latino. Sobre a diferença entre José Agostinho de Macedo e Elpino Duriense como tradutores de Horácio, ver Hasegawa (2012).

¹⁰ Sobre os *tituli* nos manuscritos e nas edições modernas, embora não horacianos, ver Tarrant (2019, p. 319).

navis, quae tibi creditum debes Virgilium, finibus Atticis reddas incolumem, precor, et serves animae dimidium meae.	5
Illi robur et aes triplex circa pectus erat, qui fragilem truci commisit pelago ratem primus, nec timuit praecipitem Africum	10
decertantem Aquilonibus, nec tristis Hyadas, nec rabiem Noti; quo non arbiter Hadriae major, tollere seu ponere volt freta.	15
Quem mortis timuit gradum, qui siccis oculis ¹¹ monstra natantia, qui vidit mare turbidum et infamis scopulos Acroceraunia?	20
Nequicquam Deus absceidit prudens Oceano dissociabilis ¹² terras, si tamen inopiae non tangenda rates transiliunt vada.	
Audax omnia perpeti, gens humana ruit per vetitum nefas. ¹³ Audax Japeti genus ignem fraude mala gentibus intulit.	25

¹¹ [N. do T.]: A lição vulgar diz *siccis oculis*. João Dryden, Gualtieri e Heinsio nas notas a Valério Flaco, Liv. V, v. 827, e depois deles Bentley repõem *rectis oculis*; Cunningham emenda *fixis oculis*, seguido de Sanadon; nós conservamos a lição vulgar, não nos fazendo maior peso as razões em contrário.

¹² [N. do T.]: Bentley quer que se leia *dissociabiles terras*, como sendo as que Deus não queria que se unissem entre si, dividindo-as e separando-as pelos mares de permeio, porque os homens se contentassem de seu próprio terreno. Já antes dele assim leu Gualtieri ao Liv. I. C. 38 da Obra das Memórias de Pancirolo, Heinsio nas notas a Valério Flaco, Lib. I, v. 827, e Porte, que na tradução Francesa refere este adjetivo para *terras*. Baxter, Gesnero, Sanadon e Combe com a lição vulgar põem *dissociabili*.

¹³ [N. do T.]: Seguimos a lição ordinária *per vetitum nefas*, posto que João Duhamel, autorizado por um antigo Ms., e depois dele Sanadon, com uma ligeira mudança, emendem *per vetitum et nefas*, querendo que estes dois termos não sejam sinônimos, mas encerrem em duas classes todo o gênero de crimes, isto é, o que era vedado pelas leis civis, *vetitum*, e o que o era pelas leis naturais, *nefas*. Esta emenda havemos por mais engenhosa que necessária, sendo muito ordinário nos poetas ajuntar a um termo, que diz mais, um epíteto, que diz menos, ou que não era ali absolutamente preciso, e isto ou em razão da medida do verso ou por alguma outra circunstância particular.

Post ignem aetheria domo subductum, Macies et nova Febrium terris incubuit cohors: semotique prius tarda Necessitas	30
leti corripuit gradum. Expertus vacuum Daedalus aëra pennis non homini datis. perrupit Acheronta Hercules labor.	35
Nil mortalibus arduum ¹⁴ est; caelum ipsum petimus stultitia; neque per nostrum patimur scelus iracunda Jovem ponere fulmina.	40

Das três notas de Elpino Duriense para o texto latino, a primeira ao v. 18 (*siccis oculis*) e a terceira ao v. 26 (*vetitum nefas*) seguem a “lição vulgar”, como fazem os comentários e edições mais modernos. No entanto, ainda hoje se comenta a conjectura de Bentley (*rectis oculis*), mas apenas para rejeitá-la. Porém, para o v. 22 (*prudens Oceano dissociabilis*) o tradutor português deixa a “lição vulgar” (*dissociabili*), em que o adjetivo caracteriza *Oceano*, para relacioná-lo, como faz Bentley, com *terras* (v. 23). A lição, contudo, não teve grande fortuna e a mais conservadora (*dissociabili*) é, em geral, a adotada nas edições modernas. De fato, parece não haver necessidade de correção do texto transmitido, já que a incompatibilidade indicada pelo adjetivo *dissociabilis* (“incompatível”) pode ser atribuída tanto a um como a outro.

Na primeira tradução, nos lugares de disputa do texto, o tradutor oferece versão alternativa, caso se escolha a lição não adotada por ele. Por vezes, apresenta mais de uma alternativa para o mesmo trecho, como é o caso dos vv. 21-23 da ode aqui analisada: “Indo pela lição vulgar diremos: *Em vão pródigo Deus com o Oceano / insociável separou as terras*. Ou: *Debalde co’Oceano insociável / prudente retalhou as terras Jovê*”. Não se encontra, em geral, essa preocupação de dar tradução para lições ou conjecturas não adotadas pela edição, algo que também distingue o trabalho de Elpino Duriense dos demais tradutores.

O texto latino segue ao lado da tradução, que reproduzimos na sequência:

Ao navio de Virgílio

Assim a Deusa poderosa em Chipre,
assim os irmãos d’Hélena, brilhantes
astros, e o rei dos ventos, só co’ Jápis,
prendendo os mais, te reja,

¹⁴ Elpino não comenta a preferência pela variante *arduum*. Todas as outras edições consultadas trazem *ardu*, modernamente a opção mais aceita. O comentário de Nisbet-Hubbard (1970, ad loc.) afirma que “*ardu* is more forceful than the variant *arduum*”.

ó nau, que és de Vergílio devedora, 5
 que a ti se confiou, rogo-te, o ponhas
 salvo nas terras Áticas, e guardes
 metade de minha alma.

Enzinho e tresdobrado bronze havia 10
 em torno ao peito quem ao pego iroso
 o baixel frágil cometeu primeiro,
 nem já temeu o Ábrego,

co'os Aquilões brigando impetuoso,
 Híadas tristes, nem de Noto a raiva,
 que é d'Ádria o mor senhor, ou erguer queira, 15
 ou amainar as ondas.

Que gênero temeu de morte aquele
 que a olhos secos viu nadantes monstros,¹⁵
 que viu túrgido mar e Acroceraunos
 infamados cachopos? 20

Em vão pródigo Deus com o Oceano
 as terras retalhou insociáveis,
 se contudo os baixéis ímpios trespassam
 os não tocandos mares.¹⁶

Audaz a sofrer tudo, a gente humana 25
 por defesas maldades se despenha;
 audaz a prole de Japeto às gentes
 com fraude iníqua o fogo

trouxe. Depois que o fogo à casa etérea
 se furtou, a magreza e nova tropa 30
 de febre sobreveio à terra, e o fado
 vagaroso da morte,

¹⁵ [N. do T.]: “Seguindo a primeira emenda de Bentley, pode traduzir-se:
*que com direitos olhos viu nadantes
 monstros, e o bravo mar, e Acroceraunos.* [Acrouceranos é o que está impresso]

Parecendo melhor a segunda de Cunningham, pode-se traduzir:
*que com os olhos fixos viu nadantes
 monstros etc.”*

¹⁶ [N. do T.]: “Indo pela lição vulgar diremos:
*Em vão pródigo Deus com o Oceano
 insociável separou as terras.*

Ou:
*Debalde co'Oceano insociável
 prudente retalhou as terras Jove.”*

dantes remota, apressurou o passo.
Tentou, com penas ao mortal não dadas,
Dédalo o ar vazio; o Aqueronte
rompeu trabalho hercúleo. 35

Nada aos mortais é árduo: cometemos,
loucos, o mesmo céu, e não deixamos
c'os nossos crimes, que deponha Jove
os iracundos raios. 40

DA TRANSLAÇÃO LITERAL

A tradução chamada “literal” é feita em quartetos compostos por três decassílabos (heroicos ou sáficos) seguidos por um hexassílabo. No original, porém, temos dísticos ou a primeira estrofe asclepiadeia, formada por glicônico seguido por asclepiadeu menor. Contudo, se se aceita a lei de Meineke, segundo a qual todas as odes de Horácio seriam divisíveis em quartetos, como faz boa parte das edições modernas, a proposta de Elpino seria, em parte, correspondente. Seguindo o mesmo número de versos do original (40 vv.), o tradutor ainda acompanha de perto o andamento sintático desenvolvido, em geral, no espaço estrófico de quatro versos. A única exceção, no confronto com o original, é a passagem da sétima para a oitava estrofe (vv. 28-9), em que, diferentemente de Horácio, Elpino faz encavalgamento. Embora o uso não seja estranho nas *Odes* (e.g. *Carm.* 1.5.4-5; 12-13), tal fenômeno não ocorre na passagem do *Carm.* 1.3. Ressaltamos, por fim, antes de análise mais minuciosa da tradução, o título que se dá a cada ode na edição portuguesa, que, embora não seja horaciano, remonta já a comentadores mais antigos.

Elpino Duriense é leitor muito atento do original latino, observando na tradução a posição das palavras, as figuras e os tropos. Observam-se, por exemplo, com rigor as anáforas¹⁷ (vv. 1-2: “assim ... / assim ...”, que traduzem: *sic ... / sic ...*; vv. 17-19: “que gênero ... / que a olhos ... / que viu ...”, refazendo: *quem mortis ... / qui siccis ... / qui vidit ...*; vv. 25 e 27: “audaz a sofrer ... / audaz a prole ...”, que repõem: *audax omnia ... / audax Iapeti ...*). Já se chamou atenção¹⁸ para a colocação particular de *terras* (v. 23), palavra qualificada por *dissociabilis* (v. 22) – na lição adotada por Elpino –, adjetivo separado por estar em verso diferente. O tradutor parece observar a significativa separação ao interpor entre o substantivo (“terras”) e o adjetivo (“insociáveis”) o verbo retalhar (“retalhou”), tudo no mesmo verso (v. 22). A hipálage final (v. 40), com destaque para a colocação do adjetivo (*iracunda*) em primeira posição e o substantivo (*fulmina*) como conclusão, encerrando o todo, é observada no verso final da tradução: “os iracundos raios”. Destaque-se ainda o uso do acento latino para “Hélena”, ressaltado por coincidir com a sexta sílaba do decassílabo heroico. O nome da personagem grega é destacado no original, ocupando a posição central do verso (v. 2),

¹⁷ Um juízo negativo das anáforas no *Carm.* 1.3 foi feito por Pasquali (1920, p. 273-4).

¹⁸ Ver Nisbet (1999, p. 140), que agradece a observação de Stephen Harrison.

na seqüência de três perífrases para nomear: Vênus (v. 1: *sic te Diva potens Cyprî*: “Assim a Deusa poderosa em Chipre”), os dióscuros, Castor e Pólux (v. 2: *sic fratres Helenae, lucida sidera*: “assim os irmãos **d’Hélena**, brilhantes / astros”),¹⁹ e Éolo (v. 3: *ventorumque regat pater*: “[...] e o rei dos ventos [...]”).

Não se observa, porém, a colocação dos nomes dos ventos, destacados no original em fim de versos sucessivos (vv. 12-14): *Africum* (“Ábrego”), o vento sudeste; *Aquilonibus* (“co’os Aquilões”), vento do norte/nordeste, e *Noti* (“de Noto”), vento do sul. Só o primeiro deles vem ao final na tradução, que é caracterizado por “impetuoso”, adjetivo colocado no fim do verso seguinte (v. 13), fazendo hipérbato inexistente no original, já que temos no v. 12 o adjetivo seguido pelo substantivo: ... *praecipitem Africum*. No entanto, o hipérbato na tradução de Elpino, que faz concordância de substantivo com adjetivo colocados em fins de versos subsequentes, é muito comum em Horácio.²⁰ Também em fim de verso, no original latino, está anteriormente o vento favorável à navegação (v. 4: *Iapyga*), que impele da Apúlia em direção à Grécia, vento noroeste, o “Jápis”, posto neste caso na mesma posição pelo tradutor.

DA TRADUÇÃO PARAFRÁSTICA

Dez anos depois da publicação da tradução das *Odes e Epodos* de Horácio, no terceiro volume das poesias do poeta português, publicado em 1817, encontram-se duas traduções de odes horacianas (*Carm.* 1.3 e 2.14), sob o título de “tradução parafrástica” (p. 32-7). Deixaremos por ora o *Carm.* 2.14, que será estudado em publicação futura, e passaremos, para o propósito deste artigo, a comparar a “translação literal” com a “parafrástica”, que reproduzimos na seqüência:

Assim de Chipre a Deusa soberana,
 assim os irmãos de Hélena, no Olimpo
 claras estrelas, e o grão rei dos ventos
 solto somente o Japyx,
 pelo alto mar te levem, 5

ó Nau, do meu Virgílio devedora,
 que em depósito tens; rogo-te, o ponhas
 sobre as Áticas praias livre e salvo;
 e guardes a querida
 metade da minh’alma. 10

¹⁹ À exceção da palavra “astros”, Elpino segue de perto a construção horaciana que coloca cada perífrase em um verso.

²⁰ Ocorre, por exemplo, com frequência na ode anterior (*Carm.* 1.2): vv. 7-8: ... *altos/ ... montis*; vv. 27-8: ... *audientem/ ... Vestam?*; vv. 31-2: ... *amicus/ ... Apollo*; vv. 39-40: ... *cruentum/ ... hostem*; para não parecer caso isolado, damos exemplos ainda no *Carm.* 1.9: vv. 3-4: ... *geluque/ ... acuto*; vv. 7-8: ... *Sabina/ ... diota*; vv. 21-2: ... *intimo/ ... angulo*. Por vezes, mais raramente, acontece em início de versos subsequentes, como no nosso *Carm.* 1.3.32-33: *semotique ... /leti* [...].

De duro roble, ou tresdobrado bronze
tinha por certo o peito seu murado,
aquele, que sem custo ousou primeiro
o mal seguro pinho
fiar das bravas ondas; 15

Que não temeu nem Áfrico arrojado
c'os Aquilões brigando, ou tristes Híades;
nem já de Noto desabrido a fúria,
que mais que todos d'Ádria
os mares senhoreia. 20

A qual morte houve medo, o que nadantes
monstros chegou²¹ a ver com secos olhos,
a ver as ondas d'alto pego irosas
e os infames cachopos
da negra Acroceráunia. 25

Debalde Deus com suma providência
c'os limites do mar, que nos separam,
as terras retalhou, se trespassando
vão ímpias naus as ondas
que tocar não deveram: 30

Tudo audaz acomete, e por maldades,
que veda a Lei, precipitada corre
humana geração: com fraude iníqua
trouxe aos mortais o fogo
o filho de Japeto. 35

Já desde então de lívidas doenças
nova coorte se postou na terra,
e a morte, d'antes vagarosa e lenta,
contra a mísera gente
acelerou seus passos. 40

Com asas, nunca aos homens concedidas,
o ar vazio Dédalo tentava;
e o mesmo centro do profundo Averno
por meio de Aqueronte
rompeu Hércules forte. 45

²¹ Estampado “chogou”.

Nada aos loucos mortais, nada é difícil;
o mesmo céu insanos cometemos;
nem com nossas maldades consentimos,
que Júpiter deponha
os iracundos raios.²²

50

A primeira – e evidente – diferença entre as duas traduções é a extensão: a parafrástica tem dez versos a mais, organizados em quintetos, formados por três decassílabos (heroicos e sáficos), seguidos por dois hexassílabos. Assim, se a tradução literal não seguia, a rigor, esquema métrico latino, havia, porém, certa correspondência, admitida a lei de Meineke; agora, contudo, os quintetos de Elpino Duriense não encontram correspondência com as estrofes líricas de Horácio. Ademais, cresce bastante o número de adjetivos: antes tínhamos, na literal, “e o rei dos ventos” para traduzir *ventorumque ... pater* (v. 2: “e o pai dos ventos”), mas, na parafrástica (v. 3), acrescenta “e o grão rei dos ventos”; na primeira (vv. 7-8), “e guardes / metade de minha alma” traduz, palavra por palavra, *et servas animae dimidium meae* (v. 8), mas, na segunda (vv. 9-10), novamente acresce adjetivo: “e guardes a querida / metade da minh’alma”; se, primeiramente, traduz (v. 9: ... *robur et aes triplex*) “[e]nzinho e tresdobrado bronze”, substitui “enzinho” por sinônimo (“roble”) e adjetiva mais uma vez (v. 11): “[d]e duro roble, ou tresdobrado bronze”; por fim, não sendo exaustivo, o v. 37 (*nil mortalibus ardui est*) é traduzido sem ocupar todo o verso, *verbum ad verbum*. “[n]ada aos mortais é árduo ...”, enquanto a última versão ganha a repetição de “nada” e novo adjetivo, substituindo o mais próximo “árduo” por “difícil”: “[n]ada aos loucos *mortais*, nada é difícil”. A tradução parafrástica, portanto, afasta-se um pouco mais do original latino, ganhando em extensão e adjetivação.

Outras mudanças, porém, não aumentam o tamanho nem mesmo o número de sílabas. É equivalente, por exemplo, “brilhantes / astros” (vv. 2-3, na literal) e “claras estrelas” (v. 3), que traduzem *lucida sidera* (v. 2). Tais modificações nos levaram, então, a outro modelo de Elpino Duriense, mencionado na epígrafe do primeiro volume da edição das traduções das *Odes* e *Epodos*, publicados em 1807: o poeta quinhentista Antônio Ferreira, que se destacou também por imitar Horácio em suas *Odes* e *Epístolas*. A epígrafe traz esses versos de Antônio Ferreira (*Cartas* 1.8): “A ti leiam, grã Flaco, após ti andem / meus olhos, trás os que também te seguem.” A citação de Elpino não só mostra como o árcaico conhecia o quinhentista, mas também como Antônio Ferreira é imitador do poeta latino.

DA IMITAÇÃO QUINHENTISTA COMO MODELO DA TRADUÇÃO DE ÉLPINO

Vejam, então, *Odes* 1.6 de Antônio Ferreira, incluída em seus *Poemas Lusitanos*, endereçada ao irmão e apontada já pelos comentadores como imitação de *Carm.* 1.3 de Horácio:²³

²² [N. do T.]: Esta tradução e a seguinte, por serem parafrásticas, não entraram na edição da Lírica de Horácio de 1812 substituídas outras mais literais em seu lugar.

²³ Earle (2000, p. 523): “Todos os comentadores notaram o paralelismo estreito entre esta e a *Odes* 1.3 de Horácio, dedicada a Virgílio”. Para a comparação, remetemos também a Rocha Pereira (1972, p. 46-7).

A uma nau d'armada em que ia seu irmão Garcia Fróis

Assi a poderosa
deosa de Chipre, e os dous irmãos de Helena,
claras estrelas, e o grão rei dos ventos,
segura nau, e ditosa,
te levem, e [te]²⁴ tragam sempre com pequena 5
tardança aos olhos que te esperam atentos;

que meu irmão, metade
da minha alma, que como encomendado
a ti deves, nos tornes vivo, e são 10
do fogo, e tempestade
a que se aventurou c'ò espirito ousado.
Vença à dura fortuna a boa tenção.

Quem cometeu primeiro
ao bravo mar num fraco pau a vida
de duro enzinho, ou tresdobrado ferro 15
tinha o peito, ou ligeiro
juízo, ou sua alma lh'era aborrecida,
dino de morte cruel no seu mesmo erro.

Espirito furioso
Que não temeu o pego alto revolvido 20
(entregue aos ventos, posto todo em sorte)
do sempre tempestuoso
Áfrico, nem os vaus cegos, e o temido
Cila infamado já com tanta morte!

A que mal houve medo 25
Quem os monstros no mar, que vão nadando,
Com secos olhos viu? Quem o céu cuberto
de triste noite, e quedo
sem defesa, c'ò corpo só esperando
está a morte cruel, que tem tão perto? 30

Se Deus assi apartou
com suma providência o mar da terra
que a nós, os homens, deu por natureza,
como houve homem que ousou
abrir por mar caminho mais a guerra 35

²⁴ Provável erro de edição de Earle (2000), em que se acrescentou um “te” a mais, não encontrado em edições mais antigas, como a de 1598. Com o pronome o verso se torna hipermétrico. Para resenha da edição, remetemos a Willis (2004).

qu'a paz, e a morte mais, roubo, e crueza?

Que cousas não cometes,
ousado espirito humano, em mar, e em fogo
contra ti só diligente, e engenhoso?

Que já te não prometes, 40
des qu'ò medo perdeste à morte, e em jogo
tens o que de si foi sempre espantoso?

Um o céu cometeu;
outro o ar vão experimentou com penas
não dadas a homem; outro o mar reparte 45
que por força rompeu.
Senhor, que tudo vês, que tudo ordenas,
pera a Ti só chegarmos dá-nos arte.

Como se percebe já pelo início, o poema de Antônio Ferreira serviu de modelo para as modificações feitas por Elpino em sua tradução parafrástica do *Carm.* 1.3 de Horácio. Já tínhamos chamado a atenção, por exemplo, para o acréscimo do adjetivo “grão” na tradução parafrástica de Elpino (v. 3), alteração que se vê retirada do verso do poeta quincentista, ou melhor, o verso todo é tomado de Antônio Ferreira (v. 3) pelo árcaico. Da literal para a parafrástica, Elpino substituiu o verbo “reja” (v. 4), que traduz *regat* do original latino (v. 3), por “levem” (v. 5), verbo mais afastado em relação à morfologia, à sintaxe e à semântica. Ora, o verbo se encontra da mesma maneira na ode de Antônio Ferreira (v. 5). Fizemos notar ainda que Elpino introduz na parafrástica o adjetivo “duro”, que qualifica “roble” (v. 11). Na tradução literal (v. 9), Elpino tinha escolhido o sinônimo “enzinho” para traduzir o original *robur* (“carvalho”; “roble”; “enzinho”), sem qualquer qualificação como aparece em Horácio. Novamente, quando se lê o poema do poeta quincentista, encontra-se o adjetivo (v. 15): “de *duro* enzinho, ou tresdobrado ferro”. A substituição, por fim, da tradução “brilhantes / astros” (vv. 2-3) por “claras estrelas” (v. 3) – ambas traduzindo *verbum ad verbum* o original latino: *lucida sidera* (v. 2) – de novo é motivada pela imitação de Antônio Ferreira (v. 3: “claras estrelas”). Parece claro, portanto, que Elpino, ao refazer a tradução do *Carm.* 1.3, olhou não só para o original, mas também para a imitação cristã²⁵ de Antônio Ferreira.

Para considerar ainda um outro ponto em relação à tradução parafrástica, é preciso retomar outra imitação quincentista do poema horaciano:²⁶ a conhecida passagem do Velho

²⁵ Note-se, por exemplo, o desaparecimento de Júpiter ao final da ode, mantido por Elpino, mesmo na parafrástica. Antônio Ferreira elabora uma prece católica ao “Senhor” Deus. Por outro lado, embora apague em seu poema algumas referências mitológicas presentes em Horácio, acrescenta Cila (v. 24), tomado como masculino (v. 23: “e o temido”). Para esta inserção, ver Earle (2000, ad loc.).

²⁶ Para uma visão geral da *imitatio* dos autores da Antiguidade, praticada pelos autores quincentistas, ver Soares (2018, p. 327-50), no capítulo intitulado “Gênese do discurso literário e internacionalização do saber no Renascimento”, em que destaca (p. 330) a presença de Horácio com a *Arx*, falando de uma “tradição retórica horaciana” na formação desses autores. Sobre as várias traduções da *Arx* em

do Restelo n'Os *Lusíadas* de Camões (4.94-104). A presença do *Carm.* 1.3 de Horácio na passagem é reconhecida desde o comentário de Manuel de Faria e Sousa, publicado em 1639, em que no comentário à estrofe 102 não só recorda o lírico latino (p. 433), mas também a passagem da *Medeia* de Sêneca (vv. 301-2) e Propércio 1.17.13-4. O humanista português ainda lembra da ode horaciana ao comentar a estrofe 103 (p. 436). Leiamos, primeiramente, as estrofes d'Os *Lusíadas* que nos interessam para este artigo (4.102-4):

“Ó maldito o primeiro que no mundo
Nas ondas vela pôs em seco lenho!
Dino da eterna pena do profundo,
Se é justa a justa lei que sigo e tenho!
Nunca juízo algum alto e profundo
Nem cítara sonora ou vivo engenho
Te dê por isso fama nem memória,
Mas contigo se acabe o nome e glória!

Trouxe o filho de Japeto do céu
O fogo que ajuntou ao peito humano,
Fogo que o mundo em armas acendeu,
Em mortes, em desonras – grande engano! –
Quanto melhor nos fora, Prometeu,
E quanto pera o mundo menos dano,
Que a tua estátua ilustre não tivera
Fogo de altos desejos, que a movera!

Não cometera o moço miserando
O carro alto do pai, nem o ar vazio
O grande arquitecto co filho, dando
Um nome ao mar, e o outro fama ao rio.
Nenhum cometimento alto e nefando
Por fogo, ferro, água, calma e frio,
Deixa intentado a humana geração;
Mísera sorte! Estranha condição!”²⁷

Portugal no séc. XVIII, ver Oliva Neto (2017, p. 19, n. 9), que também discute (p. 17-9) os termos ‘imitação’, ‘reelaboração’ e ‘tradução’, usados pelos autores do séc. XVIII. Sobre a imitação camonianiana das *Odes* de Horácio, ver Vasconcellos (2002/3), em que mostra como Camões, na ode “Fogem as neves frias”, imita os *Carm.* 1.4 e 4.7, odes muito semelhantes entre si. Para a imitação de Horácio em Letras portuguesas e o estudo das traduções das *Odes* em português, ver Achcar (1994). Por fim, para uma ampla visão da presença dos autores gregos e latinos na literatura europeia, ver o célebre Curtius (2013), publicado pela primeira vez em alemão, em 1948.

²⁷ O texto é da edição de Dias (1916), que anota no início do comentário à estrofe 102 (p. 266): “[n]as est. 102-4 há reminiscências da ode 3ª do livro I de Horácio”.

A fala do Velho do Restelo é ponto de longa discussão nos estudos sobre o épico português.²⁸ Por que Camões inseriu um discurso contra a navegação em obra que se propõe justamente a celebrar a expansão marítima portuguesa, as viagens dos portugueses por “mares nunca d’antes navegados”? Não é o propósito deste texto discutir a razão de uma fala como essa n’*Os Lusíadas*; interessa-nos aqui somente mostrar como o *Carm.* 1.3 de Horácio era muito conhecido entre os poetas quinhentistas portugueses²⁹ em vista da matéria – os perigos da navegação – e de que modo o poema aparece em Camões. Até aqui vimos traduções de Elpino Duriense e a imitação lírica de Antônio Ferreira. Agora, porém, os versos líricos são retomados em obra épica. Ora, a imitação camoniana do *Carm.* 1.3 em verso épico, a condenar a navegação, parece bem apropriada, se pensarmos como nas *Odes* horacianas a lírica se contrapõe, com frequência, à epopeia.³⁰ Não é também novidade a mistura de um gênero em outro, como a lírica na épica, que já se encontra na *Eneida* de Virgílio,³¹ talvez o principal modelo d’*Os Lusíadas*.³² Porém, o início da fala do Velho do Restelo, como já anotara Manoel de Faria e Sousa, pela maldição contra o inventor da navegação,³³ aproxima-se mais de Propércio (1.17.13-4) que de Horácio ou Virgílio.

A presença horaciana, porém, na passagem de Camões se dá, sobretudo, no catálogo de personagens mitológicas que cometeram ações desmedidas (4.103-104).³⁴ De modo muito semelhante ao catálogo de Horácio, o poeta português começa com Prometeu, valendo-se da mesma perífrase do autor das *Odes* (1.3.27: ... *Iapeti genus*): “o filho de Japeto” (103.1). Além disso, “trouxe ... / o fogo ...” (103.1-2) traduz, com precisão, *ignem ... intulit* (1.3.28),

²⁸ Para as interpretações do célebre episódio, ver Moser (1980), que passa em revista várias propostas de entendimento do episódio, discutindo inclusive leituras de poetas portugueses.

²⁹ Além das duas imitações que referimos aqui, lembremos a tradução em verso de outro quinhentista: André Falcão de Resende. Sobre as traduções que o português fez de Horácio, ver Hue (2012).

³⁰ Cf., por exemplo, *Carm.* 1.6, 1.19 e 4.15. A recusa à navegação é, por vezes, como em *Carm.* 4.15.1-4, o abandono da composição épica. Para a recusa da epopeia nas *Odes* de Horácio, ver Piccolo (2015, p. 260ss.), com bibliografia.

³¹ É notável e já muito comentado o canto 4, por exemplo, em que os *topoi* da lírica aparecem na descrição do amor de Dido por Eneias. Para a presença da elegia e da tragédia, por exemplo, como “enriquecimento genérico”, ver Harrison (2007, p. 208-14).

³² A imitação inicial, que segue em boa parte a ordem das palavras, é inequívoca e bastante conhecida (*Lus.* 1.1.1-2): “As armas e os barões assinalados / que da Ocidental praia lusitana”, retomando *Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris*. Ver, e.g., a edição de Dias (1916), que anota essa e outras alusões; ver também Blackmore (2012, p. 315 e n. 8). Porém, uma edição bem anotada, com as várias referências não só aos poetas latinos, ainda é um trabalho a se fazer, como Segurado e Campos (2000) realizou com a *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro, imitador de Camões, que assim começa seu poema (1.1.1): “As armas e o varão que os mal seguros”.

³³ Para a censura contra o inventor da navegação na poesia grega e latina, ver Fedeli (1980, p. 409-10).

³⁴ É possível ainda que o *Carm.* 1.3 de Horácio seja aludido em outro passo d’*Os Lusíadas* (6.82.4): “outros Acroceráunios infamados”, retomando o v. 20: *infamis scopulos, Acroceráunia?* É possível, porém, que um trecho de *Orlando Furioso* de Ariosto (21.16.2) tenha feito a mediação para Camões: “L’Acroceráuno d’infamato nome”.

deixando ainda a palavra “fogo” na mesma posição em que se encontra *ignem*, em início de verso. Na sequência, há inovação por parte de Camões, pois introduz a figura de Faetonte (104.1-2: “Não cometera o moço miserando³⁵ / O carro alto do pai ...”), novamente em perífrase. Por fim, com outra perífrase, menciona Dédalo (“o grande arquitector”). A expressão “o ar vazio” pode também vir de Horácio (v. 34: ... *vacuum ... aera*). Vale ressaltar, porém, algumas diferenças: o poeta latino menciona explicitamente Dédalo (v. 34: *Daedalus*) e não alude ao filho Ícaro, o que faz Camões (104.4: “um nome ao mar, e o outro fama ao rio”). Está, contudo, ausente no catálogo d’*Os Lusíadas* a descida aos infernos de Hércules. É notável, a nosso ver, essa ausência, pois em Antônio Ferreira, no catálogo das personagens que ultrapassaram limites (vv. 43-6), embora Hércules ali esteja, não se menciona a descida ao Hades, mas a colocação das Colunas de Hércules (vv. 45-6: “... outro o mar reparte / que por força rompeu”).³⁶ As duas imitações quinhentistas também se aproximam ainda, afastando-se do modelo horaciano, pela utilização apenas de perífrases para mencionar as personagens mitológicas.

Diferentemente de Antônio Ferreira, Camões não parece ser modelo para as traduções de Elpino Duriense. No entanto, causou-nos certa estranheza a colocação das traduções parafrásticas de Horácio no interior da edição das *Poesias Completas* de Elpino ou Antônio Ribeiro dos Santos (1817, v. 3, p. 32-37). Importa-nos observar que na sequência (p. 38-51) há um conjunto de poemas dedicado às navegações portuguesas e ao descobrimento da América: o primeiro (p. 38-41), ao infante D. Henrique, em que emula “o grande cantor do excelso Gama” (v. 1); o segundo, a Cristóvão Colombo (“Colon”), descobridor da América (p. 41-3); o terceiro, a Vasco da Gama (p. 44-6), e um último, intitulado “Ao mesmo assunto”, em que celebra os “Lusos Argonautas” (p. 47-51). Ao final do primeiro poema, ao infante D. Henrique, o poeta já anuncia os outros dois navegadores, Cristóvão Colombo e Vasco da Gama (vv. 57-60):

Dali, dali raiaram novas luzes,
brilhantes mais que o lume das estrelas
que guiaram depois a novos mundos
Colon, e o invicto Gama.

Ora, os poemas estão dispostos de maneira significativa, em sequência ordenada pelo autor a fim de celebrar as navegações e os descobrimentos. Se assim é, não parece sem importância a colocação das traduções parafrásticas, antecedendo-os: a tradução do *Carm.* 1.3 de Horácio (p. 32-4) é, como a fala do Velho do Restelo, um discurso contra o inventor da navegação e as viagens marítimas, desejando, porém, um percurso seguro; a segunda, do

³⁵ Note-se o latinismo com “miserando”. Para estudo dos latinismos n’*Os Lusíadas*, ver Silva (1931), muitos tirados da leitura de Virgílio.

³⁶ A substituição da descida aos infernos por ser motivada pelo contexto católico, sobretudo em Antônio Ferreira, que insere por fim uma prece a Deus. Seja como for, elimina-se um dos domínios que rodeiam o homem: o submundo, o que está abaixo da terra; preservam-se só os outros dois: o que rodeia a terra (o mar) e o que está acima dela (o céu).

Carm. 2.14 (p. 35-7), é a lembrança da morte, que chega para todos (vv. 11-2: “... Príncipes potentes, / ou pobres lavradores”),³⁷ temendo em vão os perigos da navegação, entre outros (vv. 14-6): “... em vão tememos / do Adriático mar, que se espedaça, / surcar as roucas ondas”.³⁸ Então, a mostrar a grandeza dos feitos dos navegantes, em seguida, compõe odes, emulando Camões, para o infante D. Henrique, Cristóvão Colombo e Vasco da Gama.

A fortuna, portanto, do *Carm.* 1.3 de Horácio³⁹ nas letras portuguesas passa, primeiramente, pelos poetas quinhentistas, inseridos na época das grandes navegações, em que, certamente, os debates sobre os perigos de se aventurar ao mar estavam em voga, os perigos de perder um ente querido – “por te cruzarmos, quantas mães choraram / quantos filhos em vão rezaram / quantas noivas ficaram por casar” –; esse passado, retratado, seja como louvor seja como maldição, é retomado pelos poetas posteriores, como Elpino Duriense, que, como seus antecessores, procura emular a tradição, tal como fizeram seus modelos em relação aos autores latinos. Se Elpino Duriense, no poema “À navegação portuguesa do infante D. Henrique”, diz (vv. 5-6): “Eu, que sou menos qu’ele [Camões], mor ainda / serei só por cantar teu nome ilustre”, Camões, por sua vez, no início d’*Os Lusíadas*, afirma, orgulhoso, emulando a tradição grega e latina (1.3):

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram:
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

BLACKMORE, J. The shipwrecked swimmer: Camões’s maritime subject. *Modern Philology*, v. 109, p. 312-325, 2012.

³⁷ Trecho que traduz os vv. 11-2 do original latino: “sive reges / sive inopes erimus coloni”. Note-se a adjetivação acrescida para “príncipes”.

³⁸ Aqui refaz parte da quarta estrofe do *Carm.* 2.14, traduzindo, em particular, o v. 14: “fractisque rauci fluctibus Hadriae”.

³⁹ O próprio Horácio, por sua vez, modelo para longa série de poetas, emula outros no *Carm.* 1.3, como Calímaco fr. 400 Pf. e possivelmente Meléagro (*AP* 12.52.2), entre os helenísticos. Porém, se a expressão *animae dimidium meae* (v. 8), por um lado, foi tomada de Calímaco (*AP* 12.73.1) e/ou Meléagro (ἡμισὺ μὲν ψυχῆς, ver Pasquali 1920, p. 261-4), ela, por outro, “fez um interessante capítulo da história literária” (Nisbet-Hubbard 1970, ad loc.).

- BOYLE, A. J. *Seneca. Medea*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- COSTA, C. D. N. *Seneca. Medea*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.
- DIAS, A. E. S. *Os Lusíadas de Camões comentados por Augusto Epifânio da Silva Dias*. 2ª ed. Porto: Companhia Portuguesa, 2016. 2 t.
- DURIENSE, E. *A lyrica de Q. Horacio Flacco, poeta romano, trasladada literalmente em verso português por Elpino Duriense*. Lisboa: Imprensa Régia, 1807. 2 t.
- DURIENSE, E. *Poesias de Elpino Duriense*. Lisboa: Imprensa Régia, 1817. t. 3.
- EARLE, T. F. *António Ferreira. Poemas Lusitanos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- FEDELI, P. *Sesto Properzio. Il primo libro delle elegie*. Firenze: Leo S. Olschki, 1980.
- FRAENKEL, E. *Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- HARRISON, S. J. *Generic Enrichment in Vergil & Horace*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HASEGAWA, A. P. Duas traduções portuguesas do livro dos *Epodos* de Horácio no séc. XVIII. In CORRÊA, P. C.; MARTINHO, M.; MACEDO, J. M.; HASEGAWA, A. P. (ed.). *Hyperboreans. Essays in Greek and Latin poetry, philosophy, rhetoric and linguistics*. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 131-46.
- HASEGAWA, A. P. Tradução de *Odes* de Horácio com matéria erótica expurgadas por Elpino Duriense. *Translatio*, v. 10, p. 3-29, 2015.
- HASEGAWA, A. P. Mercúrio rouba a voz e o lugar de Apolo no *carm.* 1. 10 de Horácio. *PhaoS*, v. 17, n. 1, p. 83-100, 2017.
- HINE, H. M. *Seneca. Medea*. Warminster: Aris & Phillips, 2000.
- HUE, S. M. André Falcão de Resende, tradutor de Horácio. In FRAGA, M. C.; LUZ, J. L. B.; MARTINS, J. C. O; SILVA, J. A. (ed.). *Camões e os contemporâneos*. Braga: CIEC, 2012, p. 365-375.
- MAYER, R. *Horace. Odes, Book I*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- McKEOWN, J. C. *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary in four volumes*. Leeds: Francis Cairns, 1998. v. 3.
- MINARINI, A. *Lucidus ordo. L'architettura della lirica oraziana (libri I-III)*. Bologna: Pàtron Editore, 1989.

- MOSER, G. M. What did the Old Man of the Restelo mean? *Luso-Brazilian Review*, v. 17, p. 139-151, 1980.
- NÉMETI, A. *Lucio Anneo Seneca. Medea*. Pisa: Edizione ETS, 2003.
- NISBET, R. G. M. The word order of the *Odes*. In ADAMS, J. N.; MAYER, R. G. (ed.). *Aspects of the Language of Latin Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 135-154. In LOWRIE, M. (ed.). *Oxford Readings in Classical Studies. Horace: Odes and Epodes*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 378-400.
- NISBET, R. G. M.; HUBBARD, M. *A Commentary on Horace, Odes, Book I*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- OLIVA NETO, J. A. Introdução: Bocage e a tradução poética no século XVIII. In OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução e notas de Bocage. São Paulo: Hedra, 2017, p. 9-33.
- PASQUALI, G. *Oraçio lírico*. Firenze: Felice Le Monnier, 1920.
- PICCOLO, A. *O Arco e a lira: modulações da épica homérica nas Odes de Horácio*. 2015. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2015.
- PUTNAM, M. C. J. Statius *Silvae* 3.2: reading travel. *Illinois Classical Studies*, v. 42, p. 83-139, 2017.
- ROCHA PEREIRA, M. H. M. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- ROMANO, E. *Q. Oraçio Flacco. Le Opere I (le Odi, il Carme secolare, gli Epodi)*. Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991. t. 2.
- SEGURADO e CAMPOS, J. A. *Gabriel Pereira de Castro. Ulisseia ou Lisboa edificada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- SILVA, C. E. C. S. *Ensaio sobre os latinismos dos Lusíadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.
- SOARES, N. N. C. *Mostras de sentido no fluir do tempo: estudos de Humanismo e Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- TARRANT, R. A new critical edition of Horace. In HUNTER, R.; OAKLEY, S. P. *Latin literature and its transmission. Papers in honour of Michael Reeve*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 291-321.
- VASCONCELLOS, P. S. Duas odes horácianas e uma imitação camonianiana. *Classica*, v. 15/16, p. 233-247, 2002/3.
- WILLIS, C. António Ferreira, T. F. Earle, *Poemas Lusitanos*. *Modern Language Review*, v. 99, n. 3, p. 821-822, 2004.

DOSSIÊ

DOSSIER

ESTUDOS SOBRE A MÚSICA DA
ANTIGUIDADE NO CONE SUL

APRESENTAÇÃO

ESTUDOS SOBRE A MÚSICA DA ANTIGUIDADE NO CONE SUL

Desde a própria Antiguidade grega, a música foi um tema que despertou interesse de historiadores e daqueles que estudavam o passado. Alegres anedotas ou lendas dramáticas sobre eventos musicais, de referências míticas ou humanas, permeavam o pensamento de vários autores em suas remissões ao passado, não somente de historiadores, mas até mesmo de poetas e filósofos. E por meio destas histórias, ou estórias, falavam bem mais do que simplesmente (se é que isto é pouco) de uma história da música ou do músico em si. Quando contavam do duelo musical entre Apolo e o sileno Marsias, que resultou no esfolamento e morte deste, estava em jogo o embate entre o apolinismo e o dionisismo na cultura antiga, representações antagonônicas entre cultura e natureza, civilização e barbárie. Quando contavam de músicos que haviam sido proibidos de se apresentar em alguma cidade, como Esparta, por que acrescentavam uma corda ao seu instrumento, mais do que tudo estava em jogo a relação entre música e política, e os próprios sistemas políticos. Muita erudição sobre o passado teve a música como assunto. Houve uma historiografia antiga sobre música e um campo de teoria musical impregnado de reflexões filosóficas e pedagógicas.

Faço este prólogo para mostrar-lhes como a relação entre a música e a pesquisa sobre o passado, seja filológica, histórica ou arqueológica, não é algo novo na tradição ocidental. Contudo, ao longo do último século, e sobretudo nas três últimas décadas, o estudo ganhou novo fôlego, impulsionado pelas possibilidades do conhecimento inter e multidisciplinar, assim como pelo desejo de fazer a música antiga viver novamente.

Seja no presente, seja no passado distante, estudar o passado musical é muito mais do que simplesmente estudar as práticas musicais e seus agentes. Falo da música como uma perspectiva para se pensar o passado da humanidade. Trata-se de pensar as sociedades pretéritas através da música, e entender a música através destas sociedades. Apropriando-me do conceito de Marcel Mauss, diria que a maior vantagem está em estudar a música como um “fato social total”, no qual as mais variadas facetas da vida social e cultural, imbricadas umas nas outras, costuram uma rede de sentidos que permeia e constitui a cotidianidade humana. Assim, estudar a música grega antiga, praticada por gregos e romanos, é mais do que estudar a história da música: é estudar essa história através da música. Por meio dela, pode-se estudar guerra, religião, gênero, educação, mundo do trabalho, técnica, estética, identidade em tantas outras abordagens.

A música tem sido objeto de estudo das variadas disciplinas que se ocupam da Antiguidade, de modo que o estudo da música antiga se estrutura necessariamente de maneira interdisciplinar. Exemplo disso é o campo emergente da arqueologia da música antiga. Um conjunto de disciplinas concorre para estruturá-la, acarretando consequências

teóricas e metodológicas sobre este campo de pesquisa. Em busca da compreensão dos comportamentos e sons do passado musical, dois campos multidisciplinares se somam. No primeiro campo, temos o uso das fontes escritas e das tradições musicais vivas. Estas fontes escritas compõem os estudos filológicos e históricos: tratados musicais, referências literárias a comportamentos, relatos sobre músicos e obras, entre tantos outros tipos de registros. As tradições musicais vivas são observadas pelo etnógrafo, interessado pela antropologia da música, que produz uma interpretação etnomusicológica destas experiências musicais. No segundo campo, arranjam-se outras disciplinas e tipos de fontes. Basicamente, são dois tipos de registros empíricos: os artefatos que produzem sons, nomeadamente os instrumentos musicais, mas não só, e as representações visuais de músicos, de instrumentos e de cenas musicais. Por excelência, o estudo dos instrumentos musicais, preservados pelas tradições musicais ou encontrados no contexto arqueológico, são objeto de uma disciplina em particular: a organologia, que se dedica ao estudo dos instrumentos musicais. Daí um ramo particular da arqueologia, a arqueorganologia. Porém, estudos modernos têm possibilitado uma profícua interação com a física, no estudo por exemplo da acústica, mas também para cálculos aplicados necessários ao fabrico moderno de réplicas de instrumentos antigos: por exemplo, como resolver a questão da pressão das cordas sobre os braços de madeira da lira, para estes não romperem? Assim, a investigação aplicada, baseada na cooperação com *luthiers*, tem sido igualmente indispensável para se poder recriar instrumentos musicais gregos. Já as representações visuais alimentam três disciplinas: a própria organologia, a arqueologia e a iconologia musical, sem deixarem de ser muito úteis aos modernos fabricantes de instrumentos antigos ou a músicos que desafiam hoje os séculos para recriar a música praticada pelos antigos gregos.

No Brasil, um número reduzido de pesquisadores se dedica há algum tempo ao campo de estudo da música grega e romana antiga, com reconhecimento nacional e, em alguns casos, inclusive internacional, enraizados principalmente em três universidades (UFPel, UFPR e UnB). Nos últimos anos, porém, desenvolveram-se pesquisas de pós-graduação relacionadas à música no Mediterrâneo antigo em diferentes universidades brasileiras, tais como UNICAMP, USP, UFG, UFRJ e UERJ. Mas de modo geral o desenvolvimento da área em nosso país está superlativamente muito abaixo da importância que a cultura musical tinha entre os antigos. Surge quase um fenômeno de inversão, pois, na comparação com o volume dos estudos relacionados à literatura, ao teatro, às línguas antigas, à arquitetura, à filosofia e à ciência antigas, a impressão gerada é que a música seria menos importante que essas manifestações. Esta é no entanto uma falsa impressão, muito distante da verdade. Ocorre, portanto, um notável descompasso entre a importância que a música tinha para os antigos e o seu espaço nos estudos da Antiguidade em nosso país. Preocupados com este descompasso, situação que não se justifica manter, este núcleo de pesquisadores baseados na UFPel, na UFPR e na UnB vem pensando estratégias para reverter essa situação. Cientes da necessidade de impulsionar, integrar e agregar os estudos sobre a música antiga no Brasil, planejava-se como primeiro passo a realização de um evento.

Como em 2019 ocorreria a vigésima edição da XX Jornada de História Antiga da UFPel, dado seu caráter comemorativo, pareceu adequado eleger como tema a música na Antiguidade grega e romana. Assim, Pelotas, povoada em sua paisagem central por líras e cítaras, por Apolos e Musas, outrora conhecida como Atenas do Sul, foi escolhida para realizar o primeiro evento sobre o assunto, que seria o primeiro passo de uma estratégia para estruturar o campo no Brasil. Montamos a proposta, definimos os convidados e encaminhamos o pedido de financiamento às agências, com certo ceticismo com relação aos possíveis resultados, haja vista a situação em que se encontrava o país. No entanto, fomos positivamente surpreendidos com a aprovação integral dos pedidos, por parte das duas principais agências de fomento federais: a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério da Educação, e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), do Ministério de Ciência e Tecnologia, contribuindo assim para garantir ao evento o desejado porte internacional.

Na verdade, o encontro, denominado “Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras”, não foi somente o primeiro evento no Brasil. Tanto quanto nos alcança saber, foi o primeiro evento na América Latina dedicado exclusivamente à música na Antiguidade. Ao elaborarmos a proposta, porém, pensamos ser pertinente uma abordagem mais abrangente e inclusiva, do ponto de vista cronológico e geográfico, permitindo por exemplo a participação de colegas egiptólogos ou assiriólogos, mas também de especialistas em música pré-colombiana, assim como estudos sobre a música indiana. Deste modo, tendo em vista no Brasil as áreas de História Antiga e História Medieval comporem uma mesma área nas agências de fomento, e considerando nossa vontade de uma maior interação com colegas e estudantes da área de música, decidimos incluir na proposta a música medieval, o que possibilitou também inserir na programação mais apresentações musicais – visto que a prática da música antiga greco-romana ainda não se desenvolveu em nosso país, achamos importante nos aproximarmos de músicos que praticam a música medieval, de modo a seduzi-los sobre as possibilidades de performance musical de repertórios de temporalidades mais recuadas. Vale ressaltar que as perspectivas da performance (da e a partir) da música grega antiga, ontem e hoje, foram um dos focos privilegiados neste encontro, buscando aproximar os estudos históricos, filológicos, filosóficos, iconográficos e arqueológicos das possibilidades da prática musical. Abordagens sobre recepção e sobre fazer música grega hoje estiveram presentes.

No formato de nossa proposta, pensamos em um evento multifacetado e procuramos combinar diferentes estratégias. Uma foi oportunizar aos estudantes de graduação e pós-graduação, assim como aos pesquisadores brasileiros, o contato com alguns pesquisadores internacionais de referência dentro da área. Essa aproximação se mostrou exitosa, não só como fonte para estímulo, mas também para se viabilizar a articulação de redes mais ampliadas em torno da temática. Convidamos alguns pesquisadores europeus e uma pesquisadora brasileira atuante em instituição europeia: assim integraram o rol de palestrantes os pesquisadores Christophe Vendries (Université de Rennes), Eleonora Rocconi (Università di Pavia), Daniela Castaldo (Università del Salento) e Sylvain Perrot (CNRS), aos quais se

somaram Erica Angliker (University of London). De outro lado, olhamos também para a aproximação com os países vizinhos no Cone Sul, Uruguai e Argentina, de onde vêm respectivamente os palestrantes Adrián Castillo (Universidad de la Republica, Montevideo) e María Cecilia Colombani (Universidad de Morón; Universidad Nacional de Mar del Plata).

Ao mesmo tempo, buscamos tornar a jornada um espaço de valorização e aproximação de pesquisadores juniores que têm se dedicado ao tema da música antiga, sob enfoques variados, em diferentes universidades espalhadas pelo país, jovens pesquisadores que concluíram seus mestrados e doutorados nos últimos dez anos. Graças ao financiamento obtido, pudemos convidar todos aqueles que fizeram mestrado e doutorado na área de música na Antiguidade. Praticamente todos se fizeram presentes. Isto era para nós fundamental, dado o objetivo de criar, a partir desta jornada, um grupo nacional ou latino-americano de estudos sobre a música antiga. Nossa percepção é que estes jovens pesquisadores, em início de carreira, sentiram-se muito empolgados, em muitos casos tendo sido o primeiro convite recebido para palestrar em um evento internacional, na condição de pesquisadores emergentes.

Com isso se propiciou um ambiente muito interessante, pois conseguimos mesclar, em um ambiente horizontalizado, conferencistas estrangeiros europeus e sul-americanos, palestrantes nacionais seniores e juniores, e estudantes de graduação e pós-graduação. Paralelamente às atividades destinadas aos palestrantes convidados, abrimos o *Call for papers* que resultou em um número bastante expressivo de inscritos, entre os quais graduandos, mestrandos, doutorandos, provindos das mais variadas universidades brasileiras, argentinas e uruguaias (ao todo 41 trabalhos). Assim, para além dos pesquisadores que já conhecíamos, a abertura para inscrição de propostas possibilitou alargar significativamente a rede de pessoas envolvidas com a música antiga, como tema direto ou indireto de pesquisa.

Quanto às inscrições de trabalhos, dado o perfil interdisciplinar do encontro, a divulgação buscou chegar a pesquisadores e estudantes, graduandos e pós-graduandos, brasileiros mas também de outros países, com destaque aos países vizinhos do Cone Sul, dedicados a áreas tais como história, arqueologia, música, literatura, filosofia, história da arte, entre outras especialidades, como epigrafia ou iconografia. Tivemos particular interesse em explorar as potencialidades de estudo do passado musical a partir do cruzamento entre a cultura material e a iconografia.

Como um dos principais resultados, foi na jornada que nasceu o Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Grega e Romana Antiga e sua Recepção – que talvez se reconfigure em um grupo sul-americano e que tem abertura para estudiosos de música egípcia e mesopotâmica, de um lado, mas também de música medieval, de outro. Um dos resultados foi o planejamento de um segundo encontro, que ocorreria em novembro de 2020 na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, mas que não pôde ser realizado em razão da pandemia.

Acreditamos que demos passos importantes para que os estudos sobre a música na Antiguidade conquistem mais visibilidade nos Estudos Clássicos no Brasil. Na conferência de abertura do encontro de grupos de estudo promovido pela Sociedade Brasileira de Estudos

Clássicos, em modo remoto, em julho de 2020, pudemos divulgar a criação do grupo e a valorização da temática perante colegas de outras especialidades.

Uma de nossas deliberações, como estratégia para fortalecimento da área no país, foi a produção de publicações coletivas, coletâneas ou dossiês temáticos, que ao mesmo tempo agreguem pesquisadores, deem visibilidade à área e estimulem novos estudos e novas carreiras. Buscando cumprir este escopo, propusemos à *Classica* este dossiê, que procura apresentar pesquisas atuais, em curso ou concluídas, que têm como objeto a música na Antiguidade, num espectro multi e interdisciplinar. Nosso objetivo é apresentar um cenário de estudos em desenvolvimento no Cone Sul, na Argentina, Brasil e Uruguai, como perspectiva inicial para impulsionar a dimensão para a qual está vocacionado o Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Grega e Romana Antiga e sua Recepção.

* * *

O dossiê compõe-se assim de sete textos, em português e espanhol, resultado da escrita de nove autores, vinculados a sete universidades (Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad de la Republica Oriental del Uruguay, UFPel, UFPR, UnB, UNICAMP e USP). Apesar de a maioria dos textos estar associada à tradição da música antiga grega e romana, incluindo as possibilidades de performance contemporânea, um dos textos tem como objeto a música na Índia antiga, colocando-a em diálogo, numa perspectiva antropológica, com a tradição musical grega. Aqui o leitor encontrará contribuições vindas da filologia, da mitologia, da iconografia, da arqueologia, da filosofia, da teoria musical, da musicologia e dos estudos da cultura performativa grega antiga.

Abre o dossiê o texto de Lidiane Carderaro dos Santos, pesquisadora especializada na iconografia da música grega antiga, que recentemente concluiu seu doutorado no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, sob o título *Relações entre música e mitologia na iconografia de vasos gregos – a representação de seres mitológicos com atributos musicais*. Sua contribuição, neste dossiê, intitula-se “A arte das Musas! Uma introdução às relações entre música e mito na Grécia Antiga”. O foco na mitologia é oportuno para se iniciar a pensar o lugar da música no imaginário grego, pois vemos a centralidade da música entre os fundamentos homéricos da cultura grega. A documentação iconográfica está bastante presente no argumento e em ilustrações (em desenhos elaborados pela autora), que trazem narrativas variadas do envolvimento de personagens mitológicas com a música.

A segunda contribuição, de autoria de João Gomes Braatz e Carolina Kesser Barcellos Dias, nos transporta ao subcontinente indiano. João Gomes Braatz é historiador, mestrando em História pela Universidade Federal de Pelotas, que desde a graduação se interessa pela Índia antiga, assim como pelos encontros culturais greco-indianos na Bactria. Carolina Dias, professora permanente do PPG em História da UFPel, é arqueóloga, especializada na ceramologia grega antiga, com grande domínio nos estudos de iconografia e de atribuição. Os dois pesquisadores se juntaram para trazer esta brilhante contribuição, sob o título “No clangor das conchas: o som da guerra em *Mahabharata*”. Artigo iminentemente

interdisciplinar, percorrendo evidências arqueológicas, iconográficas e literárias, aliando-se a uma reflexão teórica consistente sobre o som, adentra o processo de ritualização da guerra, com foco na sociedade guerreira indiana descrita no *Maabárata* (*Mahabharata*), poema épico sânscrito que tem como plano de fundo uma guerra de proporções grandiosas, cujas narrativas teriam sido compiladas entre o século III a.C. e o século III d.C., e remontariam relatando eventos memoriais, em que mito e história se mesclam, que remontariam aos séculos IX e VIII a.C., relatando eventos memoriais, em que mito história se mesclam.

Os autores analisam trechos selecionados da obra que narram detalhadamente as ações dos guerreiros durante o conflito, para buscar compreender a importância do som, e especificamente do som das conchas, para a guerra na Antiguidade indiana. Traçam paralelos com outros contextos, sobretudo exemplos da cultura grega, dada a analogia encontrada no uso do som e dos sopros em atividades militares. Observam no *Maabárata* a importância do som como rito, uma maneira de estar em contato com o sagrado antes e após o combate. O som configura-se, também, como o meio de amedrontar o inimigo: o alto som das conchas sopradas pelos heróis da batalha, das batidas de tambores e dos gritos de guerra demonstram a dimensão de um exército poderoso que se mobiliza para o início da ação, e delimita o sucesso no combate.

Os autores avançam no campo da arqueorganologia, ao aprofundarem o estudo do uso de conchas como instrumentos musicais de sopro. Inclusive, em perspectiva comparativa, trazem exemplares indianos do instrumento, de datação posterior, conservados em coleções museológicas, que evidenciam a singularidade destes na cultura musical indiana, dada sua importância e presença na tradição musical ao longo de muitos séculos, e sobejamente sua relação com o contexto militar, como demonstram testemunhos iconográficos conservados de épocas posteriores.

O terceiro artigo do dossiê nos redireciona aos estudos sobre a música antiga desenvolvidos a partir da filosofia. Há muito a obra de Platão vem despertando o interesse dos estudiosos com relação ao papel da música. Mas é com Aristóteles que a autora, Viviana Suñol, se ocupa, em especial com a *Política*. Professora de filosofia antiga da Universidad Nacional de La Plata, Argentina, e pesquisadora do CONICET, a autora tem se dedicado ao tema da educação musical em Aristóteles e seu papel para a felicidade e para a vida política. Em sua contribuição, intitulada “La relevancia filosófica de la educación musical en la *Política* de Aristóteles”, Viviana Suñol estuda o livro VIII da *Política*. Foca em geral a educação, mas em específico as reflexões de Aristóteles sobre como se deveria praticar a *mousiké* no melhor regime político. Ela trata esta passagem como uma das mais importantes para se estudar a música antiga. Porém, além disso, ressalta a escassez de investigações que destaquem a relevância filosófica que a música tinha no pensamento aristotélico, apesar de ele mesmo reconhecer não ser um especialista na área. Entretanto, o papel que atribui à música em seu programa educativo ideal, e a hierarquia de funções que a ela atribui, mostram a relevância que esta tinha em seu projeto ético-político.

O objetivo do artigo de Viviana Suñol é mostrar que, para Aristóteles, a música não somente era uma parte essencial da vida e da organização política, como também uma

condição para a vida feliz dos cidadãos. A autora, em um primeiro momento, mostra como a música se insere no projeto político aristotélico, para, em um segundo momento, analisar as funções que a música possuía, a hierarquia dessas funções e a interdependência entre elas.

A quarta contribuição nos faz avançar para o último século antes da era comum. Com Filodemo de Gadara (110-35 a.C.), Adrián Castillo nos coloca em um terreno em que filosofia e teoria musical estão intrinsecamente imbricadas uma na outra, e já em um contexto em que estudar a música grega implica também pensar sua relação com o mundo romano. Adrián Castillo Giovanatti é professor de grego e de filosofia antiga da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la Republica, Montevideu, Uruguai, pesquisador focado na filosofia helenística, com trajetória nos estudos e traduções de autores das escolas estoica e epicurista. Em seu artigo “Sobre el significado de μουσική en los *Comentarios sobre música* de Filodemo”, ele explora a discussão que Filodemo de Gadara promove em torno do conceito de *mousiké*, em especial a problemática da relação entre poesia e música, em que sua concepção epicurista se coloca em oposição à visão de seus adversários estoicos, mais vinculados neste aspecto à tradição platônica. Por essa razão, Adrián Castillo explora essa relação também nos textos de Platão, em que a música é defendida como uma arte poético-musical, com um lugar determinado na educação moral dos jovens. A originalidade da contribuição do autor uruguaio está em colocar em paralelo as longas citações d’*As leis*, em que Platão propugna a dependência da música com relação à poesia, e a segunda parte dos comentários, em que Filodemo, na perspectiva epicurista, defende a independência da música relativamente à poesia.

O quinto texto da coletânea intitula-se “Orfeu e noções de música em Proclo”, tendo como autores Michel Mendes e o organizador deste dossiê. Michel Mendes tem sua formação vinculada à UNICAMP, mais especificamente ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, Área de Letras Clássicas, onde realizou seu mestrado sobre música romana e concluiu em dezembro de 2020 seu doutorado, intitulado *De Institutione musica de Boécio: um olhar romano tardio sobre a música*. Em sua tese, avança sobre a Antiguidade Tardia, buscando a concepção de música neste neoplatônico romano, nascido em torno de 480 d.C. em Roma e falecido em 524 d.C. em Pavia, que foi uma das principais pontes entre o pensamento antigo e medieval, autor em que a dimensão filosófica da música, com base em uma tradição platônica tardia, alia-se a sólidos conhecimentos de teoria musical. Este artigo resulta de um desafio que nos propusemos, em razão de preocupações comuns em torno de querer compreender as concepções sobre a música grega na Antiguidade Tardia. Tendo em vista ser a figura de Orfeu músico muito presente na iconografia romana tardo-imperial (em suportes variados, tais como mosaicos e cerâmica sigilata), colocamo-nos o objetivo de buscar entender como esta personagem é mobilizada no pensamento filosófico neoplatônico do quinto século e como se articulam concepções sobre a música em torno de sua figura. Nesta perspectiva, propusemos o artigo “Orfeu e noções de música em Proclo”, em que investigamos o lugar de Orfeu e a música a ele relacionada na *Teologia platônica* procliana, considerada uma das mais extensas obras que chegaram até nós de Proclo de Lícia (410-485 d.C.), nascido em

Constantinopla e educado em Atenas a partir de 430 d.C., que veio a suceder a Siriano de Alexandria (falecido em 437 d.C.) na liderança da escola platônica ateniense.

A *Teologia platônica* revela uma interessante concepção do mito órfico no sistema teológico procliano. Mas fomos também aos comentários de Proclo às obras de Platão, em que se repetem considerações sobre Orfeu, assim como aos *Hinos órficos* a ele atribuídos, que consistem em um conjunto de fragmentos de sete hinos compostos sobre as principais divindades que parecem estar relacionadas ao culto órfico que este conhecia. Porém, Orfeu em si não é citado de maneira direta nesses hinos, pelo menos nos fragmentos supérstites. Nessa medida, focamos mais especificamente o *hino* III, em que se encontram evidências de seu conhecimento sobre a “música cósmica”, tradição pitagórica conservada no neoplatonismo, como confirma a *Teologia platônica*.

A sexta contribuição tem como autor Roosevelt Rocha, professor de grego da Universidade Federal do Paraná, autor da primeira tradução para o português do tratado *Sobre a música* de Plutarco (ou Pseudo-Plutarco), publicada por Coimbra, assim como da tradução em elaboração de tratados remanescentes de Aristóxeno de Tarento (360-300 a.C.). Pela sua dedicação à tradução dos tratados de teoria musical, é um destacado conhecedor em nosso país, hoje, do campo da teoria da música grega antiga. Seu texto nesta coletânea, intitulado “O sistema de notação musical usado na Antiguidade Clássica: uma introdução”, traz assim ao leitor um debate atualizado sobre a notação musical grega, ao mesmo tempo que permite que aquele que ainda não tenha familiaridade com o tema possa adquirir uma compreensão inicial sobre a prática dos antigos gregos de terem adotado alguns sistemas de notação musical, que tiveram sua evolução ao longo de alguns séculos, sempre em relação com as situações de performance musical e com o alcance dos conhecimentos teóricos de cada época.

Roosevelt Rocha apresenta assim informações básicas sobre a origem e o desenvolvimento do sistema de notação musical utilizado pelos músicos da Antiguidade greco-romana. Tomando como base Martin West, Thomas Mathiesen e Stefan Hagel, trata da relação entre a evolução do sistema de notação e as transformações que aconteceram no que diz respeito à performance musical, mostrando que a notação surgiu a partir de um núcleo simples de símbolos e se expandiu até um sistema complexo e extenso, cuja extensão mais complexa nos é dada a conhecer graças a um achado muito especial, as chamadas Tábuas de Alípio, um professor de música que teria atuado em Roma e que entre o final do século IV e início do século V d.C. teria compilado em sua *Introductio musica* inúmeros conhecimentos precedentes a que teve acesso.

Em meados do século XIX, impactado pelo potencial desta descoberta, Friederich Bellermann teria publicado a primeira obra sobre a notação musical grega, intitulada *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen* (Berlin, 1847), abrindo caminho para a decifração do Epitáfio de Seikilos (séc. II d.C.) e dos dois Hinos délficos a Apolo (séc. II a.C.), textos musicais conservados na pedra, de modo praticamente integral, descobertos algumas décadas mais tarde, publicados e transcritos para nosso sistema moderno de notação, respectivamente, por William Mitchell Ramsay, em 1883, e por Théodore Reinach, em 1893.

Estas tábuas de Alípios, analisadas por Roosevelt Rocha, qual tabelas de um manual, continham 15 *tropoi* ou *tonoi*, que podemos aproximadamente traduzir como escalas, organizados em dois grupos de sinais gráficos: o primeiro, notação musical para o canto, para a voz; o segundo, para o instrumento. O autor propõe-se demonstrar que é importante adotar o paradigma histórico para compreender o funcionamento da escrita musical grega, em sua relação com a prática e com a teoria musical.

O dossiê se encerra com a contribuição de Marcus Mota, professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde coordena o Laboratório de Dramaturgia. O pesquisador se notabiliza por trabalhos que envolvem a cultura performativa da Antiguidade grega e suas várias possibilidades de ser transformada em uma performance presente, e aqui acumula experiências, quer seja na composição musical e na montagem de espetáculos (musicais, teatrais e coreográficos), com amplo domínio de recursos cibernéticos, em que não se limita apenas a interpretar textos musicais antigos, mas acha caminhos para criar contemporaneamente música/dança/teatro gregos, quer a partir da música grega. Sua contribuição em nosso dossiê, “Música grega antiga em performance: modalidades e experimentos a partir do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília”, traz assim um importante registro das investigações híbridas entre filologia e performance, as quais foram referência para pesquisas e realizações estéticas realizadas neste laboratório. O autor discorre assim sobre modos de aproximação e tensão entre Estudos Clássicos, Musicologia e Dramaturgia, campos multi e transdisciplinares em que as descontinuidades entre erudição acadêmica e processos criativos interartísticos têm possibilitado espaços para proposição e revisão de conceitos e experiências que partem da cultura performativa grega antiga (*mousiké*).

Assim, entendemos que este dossiê cumpre seu papel, ao mostrar o Cone Sul como um espaço de emergência do campo da música do Mundo Antigo nas Américas, com vistas à estruturação deste importante e necessário domínio de estudos da Antiguidade grega. Ao mesmo tempo, apresenta as múltiplas direções que os estudos da música antiga seguem entre nós, articulando filologia, mitologia, filosofia, iconografia, arqueologia da música, teoria musical e performance. A participação de pesquisadores juniores e em formação indica o potencial de expansão da área nos anos vindouros.

Fábio Vergara Cerqueira,
o organizador.

A ARTE DAS MUSAS! UMA INTRODUÇÃO ÀS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E MITO NA GRÉCIA ANTIGA

Lidiane Carderaro*

*Doutora em
Arqueologia
pelo Museu de
Arqueologia
e Etnologia,
Universidade de São
Paulo.

Recebido em: 18/10/2020

Aprovado em: 03/11/2020

lidyannec@gmail.com



RESUMO: Não é difícil encontrarmos em narrativas mitológicas da Grécia Antiga episódios em que a música exerça papel fundamental. São numerosos os seres mitológicos considerados músicos ou que possuem atributos musicais, com maior ou menor relevância para sua trajetória mitológica. Este artigo apresenta uma introdução a essas relações entre música e mitologia, tendo por base as representações em vasos cerâmicos. Baseado em um minicurso desenvolvido para promover o primeiro contato com o estudo da relação entre música e mitologia na Grécia Antiga, o texto apresenta algumas discussões sobre as interpretações da iconografia de temática musical na cerâmica grega, as relações sociais implicadas na imagem e a evolução formal dos instrumentos e personagens mitológicos. Assim, intenta-se demonstrar a importância da mitologia para o estudo da música grega antiga e vice-versa, e a importância dessa relação para a compreensão dos aspectos técnico, teórico e social da música na Antiguidade Grega.

PALAVRAS-CHAVE: música grega antiga; mitologia; músicos mitológicos; imagem; cerâmica grega.

*THE ART OF THE MUSES! AN INTRODUCTION
TO THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC
AND MYTH IN ANCIENT GREECE*

ABSTRACT: It is not difficult to find in mythological narratives of Ancient Greece, episodes in which music plays a fundamental role. There are numerous mythological beings considered musicians or who have musical attributes, with greater or lesser relevance to their mythological trajectory. This paper presents an introduction to these relations between music and mythology, based on representations in ceramic vases. Based on a short course developed to promote the first contact with the study



of the relationship between music and mythology in Ancient Greece, the text presents some discussions about the interpretations of musical theme iconography in Greek ceramics, the social relations involved in image and the formal evolution of mythological instruments and characters. Thus, it is intended to demonstrate the importance of mythology for the study of ancient Greek music and vice versa, and the importance of this relationship to understand the technical, theoretical and social aspects of music in Greek antiquity.

KEYWORDS: Ancient Greek music; mythology; mythological musicians; image; Greek pottery.

O cotidiano cultural grego da Antiguidade é permeado por alguns aspectos constantes e bem marcados. Tanto os mitos e narrativas mitológicas quanto a música são elementos dessa cultura que assumem essencial importância na construção da identidade cultural grega desde períodos bastante recuados. É, no entanto, no auge do período a que denominamos Antiguidade Grega, entre os séculos VI e IV a.C., que encontramos nas representações iconográficas os indícios para a compreensão do lugar social que ocupavam os músicos mitológicos. Serão abordados a seguir os principais mitos e a maneira como são classificados, os instrumentos musicais enquanto atributo, as formas como os mitos são transmitidos, as narrativas mais comuns e episódios mais populares, além de modos recorrentes e como são interpretados dentro do contexto social em que eram representados.

Uma das mais evidentes relações entre a música e a mitologia está na própria origem do termo *mousiké*, que deriva de *Mousai* (Musas) e que literalmente é entendido como “a arte das Musas”. As nove filhas de Zeus e Mnemosyne foram geradas para cantar as glórias e memórias dos deuses e heróis, e logo, de maneira muito natural, foram associadas a Apolo, deus da música. De seu nome, como foi dito, surgiu o termo *mousiké* para designar todas as artes ligadas às deusas: Calíope, a Musa da eloquência; Clio, a Musa da história; Erato, a Musa da poesia lírica; Euterpe, a Musa da música; Melpômene, a Musa da tragédia; Polímnia, a Musa da música ritual; Tália, a Musa da comédia; Terpsícore, a Musa da dança; e Urânia, a Musa da astronomia. A música, portanto, em sua essência, engloba todas essas artes inspiradas por elas.

Compreender as relações entre música e mitologia passa pelo processo de relacionar os diferentes tipos de fontes que fornecem dados sobre o tema. As fontes escritas, como textos literários, filosóficos e historiográficos produzidos em período contemporâneo às fontes imagéticas e em períodos posteriores, permitem uma visão ampla do alcance do mito e de como ele se modifica de acordo com as mudanças socioculturais. Já as fontes materiais são mais variadas e abundantes, passando por monumentos e edifícios, esculturas, peças votivas, mobiliário e mesmo materiais escritos, considerados pela sua materialidade.

As fontes materiais, ao serem consideradas para o estudo dos músicos mitológicos, são encaradas principalmente pela sua iconografia, salvo os vestígios arqueológicos de instrumentos reais. E aqui importa esclarecer que, por um processo facilitador, o que encaramos hoje como iconografia consiste na junção de dois conceitos distintos,

“iconografia” e “iconologia”. O primeiro trata dos padrões, estilos de desenho e atribuição ao pintor; já o segundo refere-se à interpretação, reconhecimento de cenas, recortes e temas.

O estudo desenvolvido a partir da iconografia de temática musical proporciona três importantes entendimentos. Primeiro, nos permite acessar com mais proximidade a compreensão do papel que a música exercia nas sociedades da Antiguidade Grega; por outro viés, promove a compreensão dos mecanismos e da morfologia dos instrumentos musicais utilizados na época e as variações encontradas, tanto cronológica quanto espacialmente; permite, ainda, interpretar e recompor técnicas de execução musical, aproximando-nos do som produzido àquela época.

As representações iconográficas nas fontes materiais podem ser encontradas em murais, mosaicos, moedas, estátuas em pedra ou bronze, estatuetas em pedra, bronze ou terracota, estelas funerárias e cerâmica. É nessa última que este estudo se foca, tendo em mente ser material abundante e presente em todas as esferas sociais, atingindo, portanto, um maior número de observadores. No estudo da cerâmica são considerados, além da iconografia, as formas e funções dos vasos, sua técnica de produção, local de fabricação e local de achado, bem como a cronologia das peças.

É preciso ter em mente que a imagem está direta e intensamente relacionada com o seu suporte, as escolhas do pintor fazem sentido não apenas por si mesmas, mas principalmente em relação à forma de vaso escolhida e para que função ele é destinado. Essa relação é verificável ao observar a frequência em que o mesmo tipo de cena é representado no mesmo tipo de vaso. Por exemplo, as cenas dionisíacas muito frequentes em vasos destinados a banquete simposiástico.

Outra característica considerada é a técnica de pintura dos vasos cerâmicos e seus estilos, que para o período aqui abordado apresenta grande variedade. As técnicas consideradas são as de figuras negras, presente na produção do século VI e início do V a.C., e que consiste na pintura das figuras em verniz sobre o vaso na cor da argila, com detalhes feitos com incisão e, eventualmente, adição de pintura em branco e vermelho. Pode variar no estilo Coríntio, com adição de pintura em vermelho, amarelo e branco. Já na técnica de figuras vermelhas, utilizada nos séculos V e IV a.C., o procedimento se inverte e as figuras passam a ser vazadas em um fundo preenchido com verniz. A técnica de figuras vermelhas é relacionada diretamente ao estilo ático, com a variante no estilo de Kerch. Há ainda o estilo de fundo branco, criado para uso específico em contextos funerários, e consiste na pintura do vaso com engobo branco sobre o qual a cena é pintada em verniz, com predominância em vasos na forma de lécito.

Parte importante do estudo das relações entre música e mitologia é compreender o funcionamento dos instrumentos musicais, bem como seus lugares sociais. Essa familiarização com os tipos de instrumentos, bem como a compreensão global dos instrumentos mais comumente encontrados na iconografia, permite relacionar as personagens mitológicas com o contexto em que o executam, avaliando a importância da figura do músico nas cenas retratadas.

Para tanto, os instrumentos musicais são divididos em três categorias, de acordo com seu mecanismo de produção sonora. A categoria dos cordófonos compreende aqueles

instrumentos que produzem som a partir da tangência de cordas, e podem ser subdivididos em três famílias: a família das liras é composta pela *phórmix*, pelo bárbitos, pela lira e pela cítara, considerando suas formas derivadas – cítara de Tâmiris, cítara helenística e cítara ápula; a família das harpas é formada pela *péctis*, a *mágadis*, o *trígonon* e o *psaltérion*; há ainda a família dos *lutes*, que não aparece na iconografia cerâmica desse período. Na categoria dos aerófonos estão relacionados os instrumentos que produzem som por meio do sopro, são eles o aulos, a *sýrinx*, ou flauta de Pã, e a *sálpinx*. A terceira categoria é a dos instrumentos de percussão, que engloba aqueles cujo som é produzido ao percutir ou tanger o instrumento. São eles o *týmpanon*, o *sistro*, as *crótala* e as *címbala*.

Da mesma forma que os instrumentos musicais podem ser categorizados para direcionar as interpretações, os mitos podem ser divididos em três categorias: os deuses, os heróis/homens e as criaturas. Os deuses são aquelas personagens cuja natureza é claramente divina, não se limitando à esfera Olímpica. Os mais representados entre os deuses com atributos musicais são Apolo, Ártemis, Atena, Dioniso, Eros, Hermes, Musas e Nike.

Já entre os heróis, figuras humanas que mantêm alguma relação com as divindades, os que se destacam pela relação com a música são Hércules, Orfeu, Páris, Tâmiris e Teseu; e os humanos que não têm relação com divindades, mas se destacam pela habilidade musical são Jacinto, Lino, Museu, Olimpo e Títonos. As criaturas, categoria em que são consideradas as personagens que não se encaixam nas características das outras duas, com ênfase àquelas com características antropozoomórficas, são as Amazonas, as Mênades, Mársias, os Sátiros, as Sereias e Pã.

Pelo grande volume já encontrado de cenas em vasos gregos representando essas figuras, executando seus instrumentos musicais ou acompanhando contextos em que a música está presente, pode-se perceber que a associação feita entre esses músicos e a esfera dos *realia* parte do princípio da relação. Ou seja, há um claro propósito de associar essas figuras à imagem construída no âmbito cultural dos músicos daquelas sociedades. Uma associação que tanto pode enaltecer o músico, comparando-o com a figura mitológica elevada – um deus ou herói – quanto servir de alerta ou ensinamento moralizante.

Algumas dessas figuras se destacam mais por seu aspecto musical. Ao observar as ocorrências de iconografia em vasos gregos, percebem-se preferências e variações da presença de cada uma delas que indicam a sua importância no contexto em que os vasos foram fabricados e consumidos. Dessa forma, é possível identificar figuras cuja popularidade é mais evidente em regiões periféricas do mundo grego, bem como figuras cuja popularidade se concentra em um período específico. Por oposição, é possível identificar aquelas figuras cuja presença é constante tanto temporalmente quanto espacialmente.

Dentre essas últimas se destacam os deuses cuja trajetória mitológica relaciona à criação de um instrumento musical. É o caso de Hermes, a quem é atribuída a criação da lira (*Hino homérico a Hermes* 4), instrumento que foi associado não ao seu criador, mas a Apolo, que recebe o epíteto de “deus da música”. Hermes, embora seja o criador da lira, é muito pouco representado com esse instrumento, sendo conhecidas apenas três ocorrências em vasos cerâmicos gregos, entre eles uma taça de figuras vermelhas pertencente ao Museu Britânico

(883,1208.1), na qual o deus aparece correndo segurando na mão esquerda a lira. Apenas uma das três cenas conhecidas o mostra tocando o instrumento. Ainda no *Hino homérico a Hermes* 4 é atribuída ao deus a criação de outro instrumento, a *sýrinx*, também conhecida por flauta de Pã, cuja criação é atribuída ao próprio Pã por Ovídio em *Metamorfoses* (I.689 ss.).

Há na cerâmica grega algumas representações de Hermes com a *sýrinx*, em cenas que o colocam como observador ou acompanhante de outros deuses, mas nunca com protagonismo. As cenas que o mostram tocando *sýrinx* se concentram em contextos dionisiacos, em que acompanha o séquito de mênades e sátiros, ou cenas de assembleia dos Deuses.

Outra deusa a quem é atribuída a criação de um instrumento musical é a deusa Atena (Píndaro *Odes píticas* XII.19 ss.; Pseudo-Apolodoro I.4.2; Pausânias I.24.1). O episódio mitológico conta como Atena, após a morte da górgona Medusa pelas mãos de Perseu, cria com dois tubos de madeira o instrumento, para imitar o som lamentoso que saía das bocas de serpente da cabeça decapitada. Ao ver seu reflexo em um rio, Atena não gostou da deformação que o instrumento provocava em seu rosto ao soprar, e por isso o teria descartado, momento em que o sátiro Mársias o recolhe.

Atena é mais associada ao aulos do que Hermes à lira. Ainda assim, são relativamente poucas as representações da deusa tocando o instrumento. Além disso, ao contrário de Hermes, cujas cenas retratadas na iconografia, em sua maioria, não remetem à sua trajetória mitológica, no caso de Atena as cenas em que é representada tocando o aulos apresentam o episódio de criação do instrumento. São apenas dois os vasos em que se pode ver Atena tocando o instrumento e reconhecendo sua imagem distorcida: duas crateras de figuras vermelhas do século IV a.C. produzidas na Magna Grécia (Museu Arqueológico Nacional de Firenze s/n; Museu de Belas Artes de Boston 00.348). Ambas as cenas mostram uma Atena representada de forma incomum, com vestes femininas em vez de guerreira.



FIGURA 1 – Cratera com volutas de figuras vermelhas, 370-360 a.C., Museu de Belas Artes de Boston 00.340. Desenho: Lidiane Carderaro.

O momento posterior do episódio, em que Mársias recolhe o aulos de Atena, é mais comumente visto na iconografia cerâmica, e grande parte das representações obedece a um mesmo esquema iconográfico, em que Atena, à direita, lança o instrumento ao solo, e o Sátiro, à esquerda, tem os braços elevados e direcionados ao instrumento, que está ainda suspenso.

A criação de instrumentos musicais não se restringe a deuses. É característica da cultura grega atribuir a seres mitológicos, sejam deuses, sejam heróis ou humanos, a criação não só de instrumentos, mas também de estilos e técnicas musicais.

Lino é uma figura a quem são atribuídas algumas criações, entre elas a do ritmo e da melodia, além da execução da harpa acompanhada pelo canto (Plínio o Velho, *História Natural* VII.56.5). A própria harpa teria sido criada por Orfeu, que em algumas fontes é apresentado como irmão de Lino. O músico Lino é conhecido por ser professor de lira de muitos heróis gregos, e por sua rigidez ao ensinar. Apesar de sua grande importância no contexto musical, evidenciada pelas atribuições creditadas a ele, nota-se que as representações iconográficas não o mostram como uma figura popular no imaginário cultural, posto que o músico aparece em poucos vasos. Ele é identificado em apenas sete imagens, todas de figuras vermelhas, de proveniência ática e produzidas no século V a.C. Todas o relacionam com Hércules, um de seus ilustres alunos e que foi responsável por sua morte.

Acrescenta-se à lista dos seres mitológicos criadores de elementos musicais Museu, Olimpo e Pã. Essa associação credita aos elementos culturais criados um aspecto divino, ao mesmo tempo em que resolve questões identitárias, transferindo a responsabilidade pelas criações a uma figura que não pode ser contestada. Atentando para que, muitas vezes, essas figuras são, de acordo com sua trajetória mitológica, estrangeiras, não gregas. Essa atribuição aos estrangeiros muitas vezes resolve dilemas morais como a aceitação de inovações técnicas.

Exemplo desse conflito identitário está no próprio aulos, instrumento muito relacionado à região da Frígia e que, no âmbito mitológico, é associado a uma figura frígia que, não obstante, vai ser associada a um desvio de comportamento, a *hybris*, condenável na cultura grega.

Ao trabalhar com os mitos a partir de suas fontes escritas e imagéticas, é preciso ter em mente que não há uma constância ou paridade nas informações que nos chegaram sobre as figuras mitológicas. Ao passo que algumas figuras, principalmente deuses e heróis, são largamente presentes e nos permitem traçar com grande detalhamento suas trajetórias e episódios mitológicos, outras figuras têm presença mais discreta, e podem se destacar apenas por um episódio ou uma associação, sem trajetória mitológica completa e consistente.

Por um lado temos a presença abundante de Apolo nas fontes escritas e materiais, colocando o deus em incontáveis episódios e permitindo traçar sua trajetória desde o nascimento até a morte. Por outro, temos figuras como Tâmiris, cujo mito que nos chegou é esparso e cheio de lacunas, nos fornecendo poucos detalhes da trajetória mitológica. A fonte mais completa sobre esse mito está em Pausânias (IV.33.3). As informações sobre o músico nos permitem poucas afirmações, que se concentram em algumas características físicas – tem os olhos de cores diferentes –, sua origem na Trácia – característica que divide com Orfeu –, sua condição de aedo e xamã, e por fim, o episódio pelo qual é mais conhecido,

a competição musical com as Musas e a incorrência em *hybris*. Tâmiris desafiou as Musas para uma competição musical, na qual ele tocava sua cítara. Tendo perdido o desafio, foi punido pelas Musas sendo separado de seu instrumento e perdendo a visão.

Os detalhes de sua punição, devido à escassez de fontes, são também controversos, posto que os textos falam em punição física, e mesmo em mutilação, e a perda de suas habilidades, mas nenhuma diz com clareza que se trata da cegueira. Um único vaso de origem italiana traz a representação da punição de Tâmiris. A cratera em sino de figuras vermelhas do Royal-Athena Galleries de Nova Iorque (s/n, fig. 02) mostra o músico sentado sobre uma superfície, sob a qual está, isolada, a cítara de Tâmiris. O músico é representado com o braço esquerdo estendido para cima e a mão direita sobre os olhos.



FIGURA 2 – Cratera em sino de figuras vermelhas, 400-370 a.C.
Royal Athenian Galleries de Nova Iorque, s/n. Desenho: Lidiane Carderaro.

Tâmiris é geralmente representado com aparência jovem, entre as musas, no momento do *agôn* musical. Tem como característica tocar seu instrumento próprio, conhecido como cítara de Tâmiris. A cítara, que se mostra um instrumento intermediário entre a lira e a cítara tradicional, tem os braços arredondados, curvos e bastante abertos, atados a uma caixa de ressonância com base plana e extremidade superior arredondada. Esse instrumento recebe o nome de cítara de Tâmiris por ser descrito como o instrumento tocado por Sócrates na peça *Tâmiris*, hoje perdida, em que o autor interpreta o músico.

Não há, em fontes escritas, descrição desse instrumento ou de como seria tocado; as únicas fontes que nos informam sobre a forma e execução do instrumento são as imagens em vasos cerâmicos. Pelas imagens, sabe-se que a cítara de Tâmiris era tocada por músicos jovens. Esse dado se reflete na própria representação do músico mitológico, que é representado como efebo.

As cenas de *agón* musical, como o entre Tâmiris e as Musas, são muito populares na iconografia cerâmica. Elas carregam um caráter educativo ou moralizante, ao expor aos observadores no ambiente social as punições severas dadas àqueles que se julgavam melhores do que os deuses e, portanto, incorrem em *hybris*.

O mais retratado entre os *agônes* musicais mitológicos é a competição musical entre Apolo e Mársias. O sátiro, após recolher e praticar o aulos de Atena, se considerou um músico excelente e desafiou Apolo com sua cítara. Na competição entre o aulos e a cítara, o instrumento de Apolo vence e o deus pune rigorosamente seu adversário, matando-o e retirando sua pele, a qual é exposta em local público para que não seja esquecido, não o músico, mas o final daqueles que transgridem a superioridade dos deuses.

Mas o *agón* está presente na iconografia vascular grega também como um gatilho positivo, ao relacionar deuses e heróis com os músicos profissionais. Não são raras as representações de cenas com esquema comum às competições musicais que ocorriam nos festivais. Nelas, subindo ou permanecendo sobre um *bêma* no centro da cena um músico é retratado tocando a cítara tradicional. De cada lado do *bêma*, um magistrado com seu cajado julga a performance. O músico dessa cena pode ser substituído por uma figura mitológica.

Encontramos em grande número as representações de Apolo tocando a cítara sobre o *bêma*, mas também a figura de Orfeu pode ser vista em uma enócoa de figuras negras do Museu de Villa Giulia de Roma (M534, fig. 03), na qual a sua identificação se dá sobretudo pela inscrição de seu nome, em que se lê XAIRE ORPHEO, pois nenhuma outra característica da figura permite dizer se se trata de Orfeu, de Apolo ou mesmo de um músico profissional. A recorrência de representações do músico trácio mostra que sua popularidade se estende ao longo dos períodos arcaico e clássico. Suas representações, no entanto, privilegiam o episódio de sua morte.

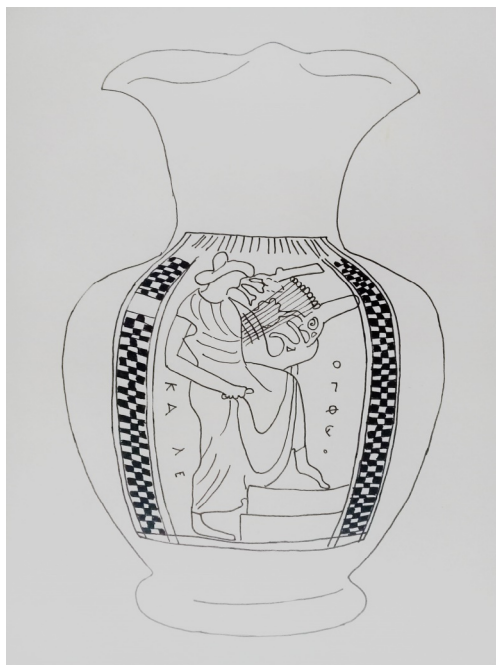


FIGURA 3 – Enócoa trilobada de figuras negras, 520-510 a.C.
Museu de Villa Giulia M534. Desenho: Lidiane Carderaro.

Outra figura recorrente na substituição de músicos profissionais em competição é o herói Hércules. O esquema iconográfico para essas cenas mostra o herói subindo o *bêma* com uma cítara tradicional, enquanto no lugar dos magistrados são representados Atena e, algumas vezes, Hermes. Essa associação causa grande estranhamento, pois na trajetória mitológica de Hércules não há relatos de que ele seja um músico excelente – como Orfeu e Apolo –, mas o contrário. Os relatos apontam que Hércules, ao contrário dos grandes heróis gregos que receberam educação musical e se tornaram músicos habilidosos, não tem qualquer aptidão para a arte. É essa falta de aptidão ou interesse em tocar um instrumento que leva Hércules a cometer um crime cruel. Ele mata o músico Lino, quando este, ao tentar ensinar a execução da lira, corrige com severidade o aluno desinteressado. O ato do assassinato de Lino é uma marca anti-heroica no mito de Hércules. No entanto, as representações do herói associado aos músicos profissionais gozam de relativa popularidade.

Na esteira das representações em que a figura mitológica é inserida em contextos cotidianos, como o dos festivais, encontramos em larga escala representações de seres mitológicos em atividades cotidianas. São comuns cenas em que as Musas aparecem em ambientes femininos, muitas vezes representadas sobre uma píxide, vaso de tocado feminino, reforçando a associação sugerida entre as deusas e as mulheres e induzindo a um comportamento idealizado. As cenas rituais são as mais abundantes. O cortejo nupcial é acompanhado por Apolo tocando a cítara, enquanto os noivos são substituídos por casais

mitológicos como Dioniso e Ariadne. As cenas de libação são realizadas por Apolo, e as de *paideia* são protagonizadas por Lino.

No conjunto de músicos mitológicos é possível identificar aqueles que são diretamente associados a um instrumento específico, ou a um tipo de instrumento. Apolo é associado à lira e à cítara, Orfeu é associado à lira, Tâmiris à sua cítara. Atena, Dioniso e Mársias são associados ao aulos, Pã é associado à *sýrnix*, as Amazonas são associadas à *sálpinx*, as Mênades são associadas a *týmpanon* e *crótala*, já as Sereias são associadas à completude musical, a lira, o aulos e o canto executados simultaneamente.

Para essas figuras, os instrumentos funcionam como atributo, ou seja, um objeto identificador da figura. Essa associação pode ser fundamental na identificação de uma figura em pinturas de vasos nas quais não há muitos outros elementos distintivos. Mas servem também para marcar a presença, sobretudo no caso das divindades, nas cenas retratadas, mesmo que as figuras não sejam representadas. É o que acontece, por exemplo, quando se tem cenas de banquete e, suspenso na cena, vemos uma cítara ou lira – associando a cena a Apolo – ou uma máscara de teatro – associando a Dioniso.

Apesar de a assimilação do instrumento musical como atributo nos auxiliar na interpretação das imagens, em alguns casos essa associação não é suficiente. Um músico jovem, representado no centro da cena, sem qualquer outro atributo que não uma cítara, apenas reduz as possibilidades, concentrando-se entre Apolo, Orfeu ou Tâmiris, posto que as três figuras são encontradas em cenas desse tipo (fig. 04). Mas sem a presença de outro elemento identificador, a interpretação para na conjectura, e ir além na identificação ao afirmar ser um ou outro, é imprudência.



FIGURA 4 – Cratera em cálice de figuras negras, século IV a.C., Museu Nacional de Palermo H65.482. Desenho: Lidiane Carderaro.

Os instrumentos atributo de Apolo vão encontrar, sobretudo no século V a.C., uma forte oposição ao instrumento de Dioniso, o aulos. A oposição conhecida por dicotomia apolíneo-dionisíaca se mostra bastante presente no imaginário cultural grego do período, tanto pelas fontes escritas quanto pelas imagéticas. Ao enaltecere Apolo como deus grego, legítimo, elevou-se também a música da lira e da cítara, de natureza elevada e destinada a contextos ritualísticos cívico-religiosos. Por outro lado Dioniso, deus estrangeiro, faz da música do aulos, de natureza mundana, destinada a ambientes festivos de banquete e *kómos*.

Essa relação se reflete na pintura dos vasos muitas vezes relacionando, de um lado uma cena apolínea, e do outro lado do vaso uma cena dionisíaca. Ou ainda inserindo elementos atributos de um em cenas típicas do outro. É nesse contexto que a contenda entre Apolo e Mársias é, muitas vezes, interpretada. Essa interpretação não é de todo equivocada, mas há que se ter em mente que essa oposição Apolo-Dioniso não se sustenta no contexto cultural grego muito além do século V a.C. Se na primeira metade do século percebemos uma clara elevação da cítara nas imagens de vasos, percebe-se também uma gradual valorização do aulos.

O panorama aqui apresentado, ainda que não aprofunde as questões propostas, nos permite chegar a algumas conclusões capazes de nortear as abordagens em estudos mais dirigidos. Percebe-se que os músicos mitológicos podem ser categorizados entre aqueles cuja habilidade musical é inata, extraordinária, e aqueles de habilidade musical adquirida pela prática. A música, para essas figuras, pode ser percebida como uma conexão com esferas divinas, de outra maneira inatingíveis, por meio de poderes mânticos e premonitórios que conferem aos músicos; mas também pode se configurar como promotora da *hybris*, despertando um sentimento de superioridade com consequências trágicas. Nesse sentido, a música é assimilada como instrumento do próprio infortúnio.

Tendo todo o exposto em mente, não se pode negligenciar a presença dessas imagens no cotidiano grego. É importante compreender as funções dos vasos cerâmicos e os ambientes a que são destinados. Como dito no início deste texto, as imagens retratadas conversam diretamente com o suporte em que são reproduzidas. Assim, além de compreender as relações entre a música e os mitos no imaginário grego, entender o lugar ocupado pela música e pela mitologia naquela cultura passa por perceber em que ambientes essas imagens eram expostas e a que público eram destinadas.

A pretensão deste artigo não está em apresentar soluções ou aprofundar discussões, mas sobretudo em introduzir o tema, demonstrando questões já levantadas e iluminando caminhos possíveis para o estudo das profundas relações entre a música e a mitologia no contexto cultural grego da Antiguidade.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, W. D. *Music and musicians in Ancient Greece*. New York: Cornell University Press, 1994.
- BARRIO SANZ, E. *et al. Plinio Senior. História Natural: Libros 7 a 11*. Madrid: Gredos, 2003.
- BEAZLEY, J. D. *Attic Black-figure vase painters*. Oxford: Clarendon Press, 1956.
- BEAZLEY, J. D. *Attic Red-figure vase painters*. Oxford: Clarendon Press, 1963. 3 v.
- BEAZLEY, J. D. *Paralipomena*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- BÉLIS, A. L'organologie des instruments de musique de l'Antiquité: chronique bibliographique. *Revue Archéologique*, Nouvelle Série, n. 1, p. 127-142, 1989.
- BÉRARD, C. (ed.). *Images et société en Grèce Ancienne: l'iconographie comme méthode d'analyse*. Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, 1987. (Cahiers d'Archéologie Romande, 36).
- BERLINZANI, F. Strumenti musicali e fonti letterarie. *Aristonothos*, v. 1, p. 11-88, 2007.
- BOARDMAN, J. *Athenian Red figure vases. The Archaic period*. London: Thames & Hudson, 1975.
- BOARDMAN, J. *Greek Art*. London: Thames & Hudson, 1987.
- BOARDMAN, J. *The history of Greek vases. Potters, painters and pictures*. London: Thames & Hudson, 2007.
- BUNDRICK, S. *Music and image in Classical Athens*. Cambridge: University Press, 2005.
- BUXTON, R. *Imaginary Greece: the contexts of mythology*. Cambridge: University Press, 1994.
- CAEIRO, A. C. *Píndaro. Odes Píticas*. Lisboa: Prime Books, 2006.
- CARDERARO, L. *Do encanto à hybris: representações de seres mitológicos com atributos musicais na pintura de vasos gregos*. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.
- CARDERARO, L. C. *Variações da imagem de Apolo citaredo na cerâmica de influência grega produzida na Campânia entre os séculos V e III a.C.* Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.
- CARDERARO, L. C.; CERQUEIRA, F. V. A imagem do músico jovem em *agones* musicais através da iconografia de vasos áticos. *Cadernos do Lepaarq*, v. 14, n. 27, p. 158-182, 2016. DOI: <https://doi.org/10.15210/lepaarq.v14i27.10542>
- CARPENTER, T. H. *Art and myth in Ancient Greece*. London: Thames and Hudson, 2006.
- CASTALDO, D. *Il Pantheon Musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*. Ravenna: Longo Editore, 2000.

CERQUEIRA, F. V. A música e o fantástico na Grécia Antiga: o imaginário, entre mito e filosofia. *Per Musi*, n. 36, p. 1-28, 2017.

CERQUEIRA, F. V. Apolo e Mársias: certame ou duelo musical? Abordagem mitológica da dualidade simbólica entre a *lyra* e o *aulós*. *Classica*, v. 25, n. 1-2, p. 61-78, 2012. DOI: https://doi.org/10.14195/2176-6436_25_4

CERQUEIRA, F. V. Digressões sobre o sentido e a interpretação das narrativas iconográficas dos vasos áticos: o caso das representações dos instrumentos musicais. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 20, p. 219-233, 2010.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2010.89923>

CERQUEIRA, F. V. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.c.)*: o testemunho de vasos áticos e de textos antigos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2001.

FRANCISCO, G. S. O Vaso grego hoje. *Ciência e Cultura*, v. 65, n. 2, p. 37-39, 2013. DOI: <https://doi.org/10.21800/S0009-67252013000200014>. Acesso em: 7 ago. 2020.

FRAZER, J. G. *Apollodorus. The Library*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989-1995. 2 v.

GARTH, Sir S.; DRYDEN, J. *Ovid. Metamorphoses*. The MIT Internet Classics Archive, 1994-2009. Disponível em: <http://classics.mit.edu/Ovid/metam.html>. Acesso em: 27 jul. 2017.

JONES, W. H. S.; ORMEROD, M. A. *Pausanias. Description of Greece*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1918. v. 4.

PAQUETTE, D. *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*. Paris: Diffusion de Bocard, 1984.

RIBEIRO Jr., W. A. *Hinos homéricos*. São Paulo: Unesp, 2010.

ULIERIU-ROSTÁS, T. E. Music and socio-cultural identity in Attic vase painting: prolegomena to future research. *Music in Art*, v. 38, n. 1-2, p. 9-26, 2013.

VAN KEER, E. De Griekse Marsyasmythe: mythologie en iconografie. *Kleio*, v. 34, p. 13-24, 2004.

“NO CLANGOR DAS CONCHAS”: O SOM DA GUERRA EM MAHABHARATA

João Gomes Braatz*
Carolina Kesser Barcellos Dias**

Recebido em: 18/11/2020

Aprovado em: 03/12/2020

*Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas.

joao.braatz@hotmail.com



**Doutora em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, Professora Permanente e Pós-Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas.

carol.kesser@gmail.com



RESUMO: Analisamos aqui o som como uma parte fundamental do processo de ritualização da guerra, com foco na sociedade guerreira indiana descrita no *Mahabharata*, poema épico indiano que tem como pano de fundo uma guerra de proporções grandiosas. Analisando trechos selecionados da obra que narram detalhadamente as ações dos guerreiros durante o conflito, buscamos compreender a importância do som para a guerra na Antiguidade indiana traçando paralelos com outros contextos, sobretudo exemplos da cultura grega clássica, dada a semelhança pelo uso do som em atividades militares. No *Mahabharata*, ainda, observamos a importância do som como rito, uma maneira de estar em contato com o sagrado antes e após o combate. O som configura-se, também, como o meio de amedrontar o inimigo: o alto som das conchas sopradas pelos heróis da batalha, das batidas de tambores e dos gritos de guerra demonstram a dimensão de um exército poderoso que se mobiliza para o início da ação, e prevê o sucesso no combate.

PALAVRAS-CHAVE: som; guerra; ritual; *Mahabharata*; *shankhas*.

“ON THE CLANGOR OF CONCH SHELLS”:
THE SOUND OF WAR IN MAHABHARATA

ABSTRACT: This paper intends to analyze sound as a fundamental process of the war rites, focusing on the Indian warrior society described in *Mahabharata*, an Indian epic poem that has a war of great proportions as its background. By analyzing selected excerpts from the poem that detail the warrior's actions during the battle, we focus on understanding the importance of the sound of war for the Indian Antiquity by drawing parallels with other contexts, especially examples of the classic Greek culture has given the similarity for the use of the music in military



activities. In *Mahabharata* we also can perceive the importance of the sound as a rite, a way of being in contact with the sacred before and after combats. The sound operates as a mean of frightening the enemies: the loud sound of conch shells blown by the heroes, the beating of the drums and the war cries demonstrate the dimensions of a powerful army preparing itself for the beginning of action and foreseeks its success in combat.

KEYWORDS: sound; war; ritual; *Mahabharata*; *shankhas*.

INTRODUÇÃO

A importância do som no cotidiano das sociedades representa o que Marcel Mauss chamou de “fato social total”, segundo a abordagem de Fábio Vergara Cerqueira na proposta do evento onde este estudo foi primeiramente discutido.¹ Segundo o autor, “a música se faz presente nas mais variadas facetas da vida social e cultural, que, entrelaçadas umas com as outras, formam uma rede de significados que permeia e constitui a vida cotidiana humana” (Cerqueira, 2019, p. 4). Há uma ligação bastante interessante entre som e música não só nas atividades cotidianas e comuns, mas também em momentos violentos e significativos de conflitos pelos poderes territoriais e/ou identitários.

A Guerra de Kurukshetra é um tópico essencial do épico indiano *Mahabharata* e, tal como entende Mauss, nesta guerra

[...] tudo se mistura, tudo o que constitui a vida propriamente social das sociedades que precederam as nossas – até as da proto-história. Nesses fenômenos sociais “totais”, como nos propomos chamá-los, exprimem-se, ao mesmo tempo e de uma só vez, toda espécie de instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas políticas e familiares ao mesmo tempo [...], sem contar os fenômenos estéticos nos quais desembocam tais fatos e os fenômenos morfológicos que manifestam estas instituições (Mauss, 2013 [1950], p. 187).

Assim, é possível observar diversos registros a respeito da importante relação que o som possui com a guerra nesta sociedade indiana nos versos do *Mahabharata*, principalmente a partir do Livro 5 – *Udyoga Parva*, quando começam os preparativos para a grande guerra.

Procuramos ampliar a concepção da utilização do som no combate, e nos apropriamos de algumas discussões do campo das artes, da musicologia e da antropologia, para delinear nossa abordagem, compreendendo, sobretudo, os conceitos de objeto, imagem e paisagem sonoras, e a materialidade do som. Segundo a “teoria do imaginário”, do filósofo francês Gilbert Durand (1921-2012), “refletir sobre *o som como imagem* significa atribuir-lhe estatuto de *representação simbólica*: o som escutado se transfigura em um sentido abstrato e sempre

¹ A comunicação “No clangor das conchas”: o som da guerra em *Mahabharata*, foi apresentada na Sessão temática VII – Instrumentos musicais: estudos iconográficos e literários (Grécia e Índia), da XX Jornada de História Antiga, UFPel.

parcial que revela os simbolismos da tradição cultural a qual se filia” (Vedana, 2011, p. 30, grifos nossos). Fernando Iazzeta diz ainda que, “da mesma maneira que aprendemos a ver e a interpretar as imagens visuais, também aprendemos a escutar e a interpretar as imagens sonoras” (2016, p. 383). Os sons são, antes de tudo, signos que remetem a algo: a uma fonte sonora, a um ambiente sonoro, a um evento sonoro, mas também a todas as coisas, contextos e situações que possam estar associados a esses sons.

Embora a discussão seja sobre as cidades contemporâneas em relação à tecnologia, as definições de *campo e paisagem sonora* de Carlos Fortuna (1999) nos parecem adequadas para a construção de nosso raciocínio em relação aos sons desta guerra em particular. Primeiro, as definições:

O campo sonoro se refere ao espaço acústico gerado a partir de uma determinada fonte emissora que irradia e faz distender a sua sonoridade a uma área ou território bem definidos. O centro deste campo sonoro é um determinado agente emissor, humano ou material, que, à medida que o som que produz se propaga e mistura com outros, tende a ver obscurecida e indeterminada a sua origem. Por isso, a expressão acústica que constitui o campo sonoro é sempre uma expressão híbrida e, de certo modo, desterritorializada (1999, p. 107).

Contudo, em determinados limites físicos e geográficos, há a sobreposição de diversos campos sonoros. Verdadeiro para a paisagem urbana, pretendemos aqui que nosso ambiente de guerra em Kurukshetra também seja compreendido a partir de todos os ruídos e barulhos que se sobrepõem no momento das batalhas, e o resultado desta sobreposição constitui uma *paisagem sonora*, isto é,

[...] um ambiente sonoro multifacetado que envolve os diferentes sujeitos-receptores. A paisagem sonora é, assim, fundamentalmente antropocêntrica já que, ao contrário do que sucede com o campo sonoro, não é um agente emissor indiferenciado – humano ou material –, mas o sujeito humano em concreto, que, na sua qualidade de receptor, constitui o seu centro. Dito de outra maneira, enquanto os campos sonoros fazem destacar a ação de produção/emissão de sonoridades, as paisagens sonoras referem-se ao acto da sua apropriação/recepção e parecem, assim, *capazes de reterritorializar e tornar específica a acústica indiferenciada do campo sonoro* (Fortuna, 1999, p. 107, grifos nossos).

O que determina e reterritorializa o campo sonoro em Kurukshetra é um som bastante específico extraído de conchas marinhas, por meio de um sopro longo e forte, que é acompanhado por demais instrumentos musicais de sopro e percussão, além de todos os ruídos típicos de guerra. No entanto, é o som específico da concha que representa aquilo que entendemos como a *materialidade do som*.

Compreendemos aqui a materialidade do som de uma maneira bastante ligada à percepção e aos sentidos. Embora o conceito de objeto sonoro esteja alinhado à modernidade, graças ao advento da eletricidade e, portanto, da criação de ferramentas e da invenção de tecnologias de gravação, reprodução e difusão do som, o som em seu aspecto material é investigado desde a Antiguidade e,

ao se compreendê-lo como algo concreto, sua qualidade vibratória torna-se quase tátil, possibilitando a sua integração na dinâmica sintática de elementos do espaço [...]. Esta passa a ocorrer de modo ainda mais pulsional, rítmico e emocional, próxima do que acontece com a luz, em seu aspecto de fluidez, de variação tonal e de criação de perspectivas e topologias distintas (Gusmão, 2019, p. 4).

Com esses conceitos em mente, refletimos aqui sobre o *som da guerra* nas fontes indianas, especificamente no *Mahabharata*, durante a principal luta de 18 dias entre clãs irmãos, os kauravas e os pandavas, pelo trono de Hastinapura, compreendendo o uso da *shankha*, como instrumento musical ritualístico para a guerra e para o contato com o sagrado.

SHANKHA: INSTRUMENTO MUSICAL, INSTRUMENTO RITUAL

As conchas marinhas têm sido utilizadas como instrumentos de sopro em quase todas as partes do mundo. A acústica das conchas não foi muito estudada (Montagu, 1981, p. 273), e o comportamento do som extraído gera ainda um certo grau de incompreensão. Estritamente, uma concha é um longo tubo conoidal que se fecha em uma espiral e, embora conchas de tamanhos maiores precisem ser modificadas para que se tornem uma trombeta, conchas pequenas podem ser usadas sem maiores modificações como um apito; uma concha pequena e intacta forma essencialmente um tubo, e se sua abertura tiver um tamanho apropriado para que quem sopra nela consiga criar uma embocadura, a concha pode efetivamente apitar. Geralmente, uma concha é usada para produzir uma nota, embora seja possível criar harmonias (Clark, 1996).

O uso mais comum das conchas é como um dispositivo de sinalização sonora: “a shell trumpet may announce curfew in Samoa, or announce that fresh fish is for sale in Fiji, or may serve as a foghorn on the Mediterranean” (Clark, 1996). A trombeta de concha (fig. 1) é também utilizada em contextos musicais, comumente em rituais.

Observa-se em diversas culturas o papel mágico da trombeta de concha em relação à água, ao mar e ao clima. Na mitologia ocidental clássica, sobretudo na poesia mais tardia e na arte, o instrumento é um atributo de Tritão, divindade marinha, filho de Poseidon e Anfitrite. Segundo Ovídio (*Met.* 1.333), Tritão sopra sua trombeta de concha sob comando de Poseidon para acalmar as ondas revoltas do mar e, em episódio de luta com os Gigantes, o som gutural de sua trombeta serviu para aterrorizar os inimigos (Pseudo-Higino, Poet. Astr. apud Smith, 1873).



FIGURA 1 – *Shankha*, ou “trombeta de concha”, com bocal e detalhes de latão, e cera. O instrumento é associado ao deus Vishnu, mas a decoração na concha permite sua ligação aos rituais do shivaísmo. Século XIX, Kerala, Índia. Metropolitan Museum of Art, n. inv. 1986.12.²

Na Índia, a concha – do sânscrito *shankha* – é utilizada tanto como um instrumento musical,³ quanto um recipiente ritual.⁴ Figura, ainda, na iconografia como importante atributo de divindades e guerreiros, como abordaremos adiante.

A concha *Turbinella pyrum*, descrita pelo biólogo Lineu, em 1767,⁵ é uma espécie de molusco gastrópode marinho que habita a região indo-malaia, ocorrendo sobretudo no litoral leste da Índia; sua distribuição se interrompe mais ao sul da costa de Travancore, reaparecendo por toda a costa oeste e noroeste do continente indiano (Hornell, 1915, p. 3) e, ainda, no Paquistão e Sri Lanka. Concha de médio porte (entre 14 e 20 cm), a *Turbinella p.* ocupa uma importante posição no hinduísmo como objeto sagrado ligado a divindades de sua cosmogonia. Popularmente, a *shankha* é compreendida como um amuleto contra os poderes do mal, também associada a rituais de passagem, sobretudo relacionados à infância, ao casamento e à morte, e a rituais domésticos de bom agouro, paz, saúde e fortuna.⁶

² Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503672>. Acesso em: 16 nov. 2020.

³ No *Natya Shastra*, de Bharata-muni (1951), um tratado técnico da literatura sânscrita, é apresentado um sistema de classificação dos instrumentos musicais indianos. A obra possui um caráter enciclopédico, e trata do teatro e das artes correlatas, como a música. Os instrumentos musicais – *vadhya* – são divididos em quatro classes, determinadas pela maneira de vibração do respectivo componente do instrumento. No caso, a concha entra na categoria *Susira*, instrumento musical oco, isto é, aerofono.

⁴ Nos versos 91-92 do capítulo III – Ritual aos deuses do palco (*ranganuja*) – do *Natya Shastra* (Bharata-muni, 1951), fala-se sobre o uso da concha como um instrumento a ser tocado em batalha (não especificada): “then a fight should be caused to be made [on the stage] in accompaniment with the sound of all the musical instruments such as conch-shell, Dundubhi, Mṛdaṅga and Paṇava” (grifo nosso).

⁵ Nomeada anteriormente *Xancus pyrum*, terminologia substituída por *Turbinella p.* (WoRMS, 1998-2010).

⁶ “Blowing the conch primarily signifies the calling in and experience of domestic *mongol* (auspiciousness): peace, health, and fortune. Right at that liminal moment, when day is slipping into night, every Bengali household captures that short span of dusk in embodied discourse, which although shall pass, twirls through the conch’s spiral folds, sounding it, and opening out into the night’s expanse. The *shankh*’s

De importante simbolismo no hinduísmo, possui grande valor e representa qualidades de brilho, pureza e auspiciosidade, e um senso de validação espiritual. O som do sopro da *shankha* é considerado uma representação do *Om*, o primeiro som da criação, o som ou a voz de Brahma.

Os primeiros relatos do uso da *shankha* em cenas de batalha ocorrem em dois épicos indianos, o *Ramayana* e o *Mahabharata*, em que a concha é empregada como uma trombeta pelos grandes guerreiros. Entende-se também que a primeira aparição de uma *shankha* tenha ocorrido no episódio da “agitação do Oceano”,⁷ narrado nos Puranas,⁸ e a partir do capítulo 17 da primeira *parva* do *Mahabharata*. Este episódio é de grande importância na cosmogonia hindu pois é nele que se narra o início dos tempos e a criação do universo, o nascimento das divindades e a vitória do bem sobre o mal. Diz a lenda que a primeira concha surgiu e permaneceu como um objeto auspicioso, seguida pelo aparecimento de Lakshmi,⁹ deusa consorte de Vishnu.



FIGURA 2 – Concha esculpida e decorada com prata. No medalhão central da decoração, Narayana (avatar de Vishnu) sentado com sua consorte Lakshmi. Século XI-XII (Período Pala), Índia ou Bangladesh. Metropolitan Museum of Art, n. inv. 1986.501.6.¹⁰

Em cerimônias religiosas, a *shankha* é utilizada para declarar a chegada de determinada divindade, e o início das orações; em alguns locais, água é coletada e distribuída em conchas.

sound is heavy and long, yet always ends suddenly. It both reminds of the day gone, and the night's arrival. Riding precisely on this dyad of nostalgia as a reminder of dark death and invitation as a reminder of life, arrive two critical goddess figures of Bengal: Manasa and Lakshmi” (Sarbadhikary, 2019, p. 2).

⁷ Tradução nossa de *Samudra Manthan*. Na tradução do *Mahabharata* para o português, de Eleonora Meier (2011), o capítulo 18 intitula-se “Batimento do Oceano”.

⁸ Segundo Louis Renou (1964, p. 121-2), “textos versificados, cada qual, via de regra, dedicado a uma descrição das características e feitos de alguma grande divindade e a uma afirmação dos elementos de seu culto relacionado e as peregrinações ligadas ao mesmo”.

⁹ “Restabelecidos assim em força, os deuses recomeçaram a bater. Depois de algum tempo a Lua suave de mil raios emergiu do Oceano. Depois saiu Lakshmi vestida de branco, então Soma, então o Corcel Branco, e então a joia celeste Kaustubha que orna o peito de Narayana. Então Lakshmi, Soma e o Corcel, veloz como a mente, todos chegaram diante dos deuses no alto” (Meier, 2011, *parva* 1, cap. 18, grifos nossos).

¹⁰ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38131>. Acesso em: 16 nov. 2020.

Durante a celebração do culto a Lakshmi,¹¹ enche-se uma *shankha* com leite, que é vertido sobre a imagem da divindade.

A *shankha* é uma parte fundamental da simbologia de Vishnu. Vishnu é uma das principais divindades do hinduísmo, responsável pela sustentação do universo e, junto a Shiva e Brahma, forma a trindade sagrada do hinduísmo. Em suas representações mais comuns, possui quatro braços e porta em cada mão um de seus atributos divinos: um disco – *Sudarshana Chakra*; a *gada* (clava, maça) – *Kaumodaki*; uma flor de lótus; e a *shankha* (fig. 3).

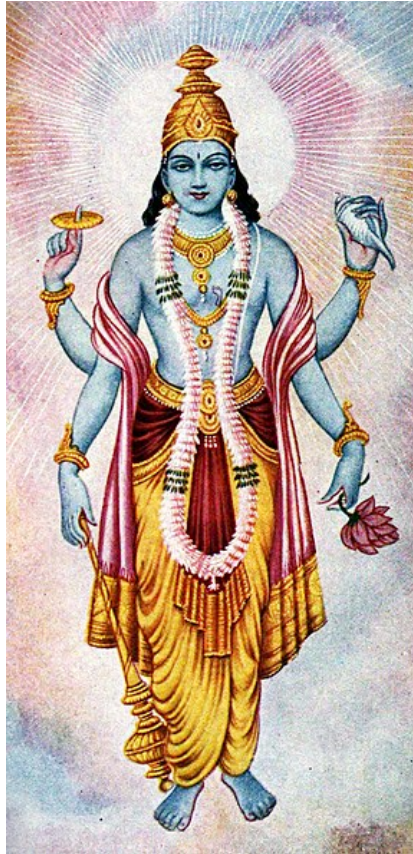


FIGURA 3 – Representação de Vishnu em *Mahabharata*, Ramanarayanadatta astri. v. 6. Gorakhpur: Gorakhpur Geeta Press, 1901.¹²

¹¹ O culto (*puja*) a Lakshmi ocorre no dia de lua cheia do mês de *Ashwin*, entre setembro e outubro, anteriormente ao *Diwali*, Festival das Luzes, em que também se comemora a adoração à deusa em outras partes da Índia e Nepal.

¹² Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Bhagavan_Vishnu.jpg. Acesso em: 14 nov. 2020.

No *Mahabharata*, encontra-se a primeira menção ao nome da *shankha* de Krishna,¹³ *Panchajanya*. De acordo com uma das lendas, *Panchajanya* era originalmente a casa de um terrível demônio marinho de nome Panchajana, inimigo dos cinco tipos de seres (*jano*): deuses, homens, *gandharvas*, serpentes e fantasmas, ou espíritos não-encarnados. Habitava o fundo do mar e, dentre tantos crimes, raptou o filho de Sandipani, o guru que havia ensinado Krishna a usar armas. Assumindo a forma de um peixe, a divindade vai em socorro da criança e luta contra o monstro, vencendo-o e pegando sua concha como um troféu, nomeando-a *Panchajanya* e transformando-a, assim, em um de seus atributos (Hornell, 1915; Fonseca, 2009). Quando Krishna toca sua trombeta de concha, o som anuncia o início de uma batalha, e a morte de seu oponente.

MAHABHARATA – O ÉPICO INDIANO

O *Mahabharata* é um épico indiano de proporções monumentais, com cerca de 90.000 versos duplos, definido por Louis Renou como “compilações enormes lidando com práticas religiosas, mitologia e cosmogonia. Misturado a esses elementos rigorosamente religiosos, há um número de assuntos mais seculares” (Renou, 1964, p. 19), o que possibilita discussões a respeito da sociedade que o produziu. O *Mahabharata* é considerado uma importante fonte de estudo sobre a “Idade do Ouro” da Índia, período pertencente a uma divisão no hinduísmo conhecida como as quatro *yugas*,¹⁴ ciclos cósmicos que se iniciam com a Idade do Ouro (*Satyayuga*), que representa uma “época perfeita” em que o conhecimento e a justiça predominavam entre os homens, e não havia a miséria.

Maha significa “grande”; *Bharata* é o nome de uma família do norte da Índia, “o clã dos *Bharata*”, e também um dos antigos nomes da Índia, “a Terra dos *Bharata*”. *Mahabharata*, portanto, pode ser entendida como “A grande história dos *Bharata*” ou a “grande história da Índia”. Por meio das guerras, dos feitos e dos dilemas morais das personagens do *Mahabharata*, compreendem-se os elementos da cultura védica e bramânica fundamentados no sagrado.

Sua produção é posterior a dos grandes *Vedas*,¹⁵ os primeiros textos sagrados do que viria a tornar-se o hinduísmo. O épico adquiriu o formato atual aproximadamente no século V AEC, com seus versos inteiramente compilados durante o século IV AEC. Sua autoria mitológica é creditada ao escritor Vyasa.

¹³ Oitavo avatar de Vishnu, Krishna é a encarnação da divindade. No *Mahabharata*, Vishnu desce à Terra nessa forma humana e momentos antes do combate revela sua verdadeira forma para Arjuna.

¹⁴ Além da Idade do Ouro, fazem parte do ciclo a Idade de Prata (*Tetrayuga*), Idade de Bronze (*Dvaparayuga*) e a Idade do Ferro (*Kaliyuga*). Um resumo sobre as quatro *yugas* pode ser encontrado na dissertação de Célia Tomimatsu (2013, p. 18-20).

¹⁵ Os primeiros textos sagrados do vedismo, considerado um estágio embrionário do que seria o hinduísmo: *Rig Veda*, *Yajur Veda*, *Sama Veda* e *Atar Veda*. O *Rig Veda* é o “mais antigo documento literário da Índia e um dos mais antigos do mundo indo-europeu, estando escrito em sânscrito bem arcaico” (Renou, 1964, p. 16).

A intenção da obra é ser mais que uma narrativa a respeito de uma batalha de proporções monumentais, apresentando uma abrangência explícita logo em sua primeira *parva*,¹⁶ “não há uma história no mundo que não dependa desta história, assim como o corpo do alimento que recebe” (Meier, 2011, p. 40). Além de servir como um guia completo para o conhecimento do próprio “eu” e do sentido da vida, contendo o que são considerados como todos os aspectos da sabedoria divina, o *Mahabharata* desempenha o papel de marco na história desta sociedade, constituindo uma base para a sabedoria do sagrado. Dentre os diversos tipos de textos sagrados, o *Mahabharata* configura-se como um *Itabasa – iti*, “desta maneira”, “desta forma”; *ha*, “de fato” e *asa*, como “ocorreu”. A tradução demonstra que este tipo de texto é considerado na tradição hindu como “um relato do que realmente ocorreu”.

A história principal trata da guerra de Kurukshetra, e os motivos que levaram a ela. Este combate se deu entre duas linhas de descendentes do clã dos bharata: os cem kauravas de um lado, e os cinco pandavas – Yudhishtira, Arjuna, Bhima, Nakula e Sahadeva, adotados pelo rei Dhritarashtra e criados juntos com os kauravas, os cem filhos do rei – de outro. Esta guerra é descrita em detalhes, o que possibilita o contato com o significado da guerra para esta sociedade, principalmente por meio do discurso de Krishna ao guerreiro Arjuna, momentos antes do combate iniciar.

Na guerra do *Mahabharata*, “as imortais instruções de Sri Krishna ao devoto guerreiro Arjuna também representam as dificuldades que cada um deve enfrentar na luta da vida neste mundo” (Paramadvaiti; Acharya, 2003, p. 16). Esta interpretação da vida como uma guerra reforça a metáfora que envolve a batalha e o confronto interno do herói Arjuna, provocando esta reflexão ao leitor ou ouvinte da obra. Mas, ao mesmo tempo em que o *Mahabharata* exerce papel fundamental para o processo espiritual na perspectiva hindu, diversos elementos guerreiros podem ser percebidos ao longo da obra. Além da moral, da coragem e do heroísmo, observamos na fonte um elemento importante do campo de batalha: o som da guerra.

O SOM DA GUERRA

A *Udyoga Parva* apresenta o momento em que a principal guerra do *Mahabharata* está prestes a ter início; em seus versos são descritos o cenário com detalhes, e os elementos de uma sonoridade muito presente no campo de batalha. “Ouvem-se” exércitos postados, guerreiros motivados e focados em cumprirem seu dever como *varna*¹⁷ guerreira: “No exército de Duryodhana havia milhares e centenas de tais Ganas (unidade de exército) consistindo em guerreiros capazes de derrotar o inimigo e ansiosos pela batalha” (*Mahabharata*, l. 5, v. 156). Sanjaya, o condutor do carro do rei dos bharatas, Dhritarashtra, descreve todo o cenário ao seu rei, que é cego. Assim, elementos sonoros são destacados na narrativa, dando textura e volume ao ambiente da narrativa:

¹⁶ Em português, “seção” ou “capítulo”; a obra é dividida em 18 *parvas*.

¹⁷ Divisão na sociedade hindu na Antiguidade. Para ler mais sobre as *varnas*, destaca-se a contribuição de Ciro Flamarion Cardoso (1998, p. 163). A *varna* guerreira denomina-se *Kshatriya*.

Com o clangor de conchas e o som de baterias que pareciam rugidos leoninos, ó Bharata, com o relincho de corcéis, e o estrépito de rodas de carro, com o barulho de elefantes turbulentos e os gritos, batidas no peito, e gritos de combatentes que rugiam, o tumulto causado em todos os lugares era muito grande. Os grandes exércitos dos kurus e dos pandavas, ó rei, se levantando ao nascer do sol, terminaram todos os seus arranjos. (*Mahabharata*, l. 6, v. 16).

Os instrumentos musicais são tocados em diversos momentos das batalhas: na formação das tropas, na preparação dos acampamentos, no início e ao fim do dia. As conchas são sopradas pelos guerreiros no início da batalha (fig. 4), um som que cumpre uma função no ritual marcial. Mas, além das conchas, há também o som de tambores para marcar a marcha das tropas que “se movem como um corpo irregular em meio ao clangor de conchas, ao bater de tambores e a gritos de guerra frequentes” (Chakravarti, 2004, p. 99). Ainda, imprimem a força e a violência características de um contexto de guerra, como no trecho de *Harshacarita*, de *Banabhata*,¹⁸ citado por Prasenjit Chakravarti: “o tambor em marcha foi batido como um estrondo profundo, como o rugido estonteante dos elefantes. Então, depois de um momento de pausa, oito golpes afiados foram dados de novo no tambor, fazendo o número de passos na marcha” (Chakravarti, 2004, p. 99).



FIGURA 4 – Ilustração de *Bhishma Parva*, do *Mahabharata*: “Os exércitos Pandava e Kaurava frente a frente”. Mewar, Índia, c. 1700.¹⁹

¹⁸ “Os feitos de Harsha”, uma biografia do imperador indiano Harsha, escrita por Banabhata no século VII EC (Sarkar, 2018, p. 8).

¹⁹ Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/indian-southeast-asian-works-of-art/lot.235.html>. Acesso em: 14 nov. de 2020.

No *Bhishma Parva*, lê-se:

Vendo o estandarte principal do filho de Pritha (epíteto de Arjuna), o filho de grande alma de Dhritarashtra (Duryodhana), com um guarda-sol branco sobre sua cabeça, no meio de mil elefantes, e cercado por sua centena de irmãos, começou com todos os reis (do seu lado) a organizar suas tropas contra o filho de Pandu (Arjuna). Vendo Duryodhana, os *Panchalas* (pandavas) que se deleitavam em batalha estavam cheios de alegria e sopraram suas conchas de som alto e pratos de sons agradáveis. Contemplando aquelas tropas assim encantadas, o filho de Pandu (Arjuna) e Vasudeva (Krishna) de grande energia tinham seus corações cheios de alegria (*Mahabharata*, l. 6, v. 1)

Na fig. 4, em uma ilustração *circa* 1700, estão representados os dois exércitos frente a frente: à esquerda, o exército de Duryodhana, líder dos karauva, que na imagem está bem ao centro de uma formação de soldados montados em elefantes, sob um pequeno guarda-sol branco. À direita, o exército dos pandava que, comandado por Arjuna e Krishna soprando suas conchas, hasteiam os estandartes e tocam seus instrumentos – os tambores e as trombetas, à frente da formação.

Em diversos contextos de batalha, o som das trombetas²⁰ é recorrente. Na cultura helênica, há um instrumento específico, a *salpinx*, cujo uso é quase estritamente marcial, de acordo com numerosas fontes escritas de gêneros diversos, e com a iconografia de vasos pintados dos séculos VI e V a.C. Segundo Cerqueira, “diversas cenas sugerem que os atenienses costumavam utilizar a trombeta em situações militares variadas, associando a ela alguns simbolismos com conotação militar” (2018, p. 151). O autor reforça a presença da *salpinx* no contexto bélico grego como um instrumento de forte simbolismo guerreiro para esta sociedade, informando ainda que por meio do contato “com os povos orientais, através dos lídios, os gregos tinham conhecimento da presença de músicos acompanhando as tropas como forma de espetacularizar a guerra, procurando impressionar o adversário com uma imagem de grandeza, ordem e riqueza” (2018, p. 163, grifo nosso).

A *salpinx* produz um som que pode ser ouvido à distância, e era tocada em “campos abertos, sob o barulho intenso de um campo de batalha” e cujo som remeteria a uma “sanguinolenta melodia de guerra” (Cerqueira, 2019, p. 174) e, portanto

²⁰ Há uma grande discussão sobre o uso do termo ‘trombeta’ como tradução para o instrumento *salpinx* no estudo de Cerqueira: “em razão da forma e dimensão do instrumento, considero mais adequada para o português a tradução “trombeta”, descartando “trompa” ou “trompete”, que sugerem outros tipos de aerofones, que não possuem tubos exclusivamente retos” (2018, p. 179, n. 2), o que é pertinente também ao nosso estudo. Nos textos que falam sobre a música no ambiente militar, é comum encontrarmos “trompa”, “trompete” e, ainda, “corneta” para os instrumentos que emitem sons de aviso. No caso específico das *shankhas*, entretanto, encontramos a tradução “trombeta de concha” para aquelas utilizadas na atualidade durante os *pujas* e demais ritos religiosos hindus e budistas, que podem receber partes de metal para a sua embocadura, além de outros tipos de enfeites (fig. 1).

precisava ser altissonante, para que pudesse cumprir sua missão nos amplos e ruidosos campos de batalha. Ela possuía *uma função psicológica e uma função comunicativa*. Psicologicamente, a *salpinx* servia para “incitar e inflamar os ânimos” *ut excitarentur atque evibrarentur animi, quod cornua et litui moliuntur* (Gell I.11.1), “provocando os jovens às armas”, *προκαλουμένην τοὺς νέους ἐς ὄπλα* (Philostr. *Gym.* VII.18-19). Era o estímulo encorajador para enfrentar o inimigo (2019, p. 174, grifo nosso).

Ainda, “the *salpinx* is a powerful instrument whose sound signifies *both the terror of combat and the power of the divine* (Nooter, 2019, p. 236, grifo nosso), o que também é adequado para os relatos do *Mahabharata*, inclusive quando falamos das *shankhas*:

Então Bhima de braços fortes, cimitarra na mão, e cheio de alegria, *soprou sua concha de sonoridade terrível. E com aquele clangor ele fez os corações de todas as tropas Kalinga* (Kalinga é um reino descrito no *Mahabharata* que lutou ao lado dos kauravas) *tremerem com medo*. E, ó castigador de inimigos, todos os kalingas *pareciam ao mesmo tempo estar privados de sua razão. E todos os combatentes e todos os animais tremeram com terror* (*Mahabharata*, l. 6, v. 54, grifo nosso).

O som amedronta e enfraquece os inimigos, tira-lhes a razão ao ser tão estridente e demonstra a dimensão do exército oponente, além de servir como parte do ritual de anúncio da batalha. Neste ritual, que inclui, portanto, outros instrumentos musicais, as conchas recebem papel destacado, justamente por ter essa ligação com o divino, e ser parte fundamental da cosmogonia hindu. Para se ter uma dimensão da importância do objeto nos rituais de batalha, a individualidade e a identidade das *shankhas* é registrada. Cada um dos principais guerreiros pandavas possui a sua *shankha*, que é dotada de significados, histórias e nomes:

Então Mádhava (Krishna) e o filho de Pandu (Arjuna), ambos posicionados sobre um carro magnífico ao qual estavam unidos corcéis brancos, sopraram suas conchas celestes. E Hrishikesha (Krishna) soprou (a concha chamada) *Panchajanya* e Dhamanjaya (Arjuna) a *Devadatta*; e Vrikodara (Bhima) de feitos terríveis soprou a concha enorme *Paundra*. E o filho de Kunti, o rei Yudhishtira, soprou (a concha chamada) *Anantavijaya*; enquanto Nakula e Sahadeva, (aquelas conchas chamadas respectivamente) *Sugbosa* (Dulcisona) e *Manipushpaka* (Gemmiflora). E aquele arqueiro esplêndido, o soberano de Kasi e aquele poderoso guerreiro em carro, Sikhandin, Dhrishtadyumna, Virata, e o invicto Satyaki, e Drupada, e os filhos de Draupadi, e o poderosamente armado filho de Subhadra, todos estes, ó senhor da terra, respectivamente

sopraram suas conchas. *E aquele clangor, reverberando ruidosamente pelo céu e pela terra, despedaçou os corações dos Dhartarashtrás (Mahabharata, l. 6, v. 25, grifos nossos).*

Portanto, as *sbankhas Paundra, Devadatta, Anantavijaya, Sugboshá e Manipuslipaká*²¹ são as cinco conchas de guerra dos pandavas; *Paundra*, a concha de Bhima, parece ter seu nome derivado de um demônio que fora morto pelo herói. Ainda, tem o nome relacionado ao *pundra*, sinal ou linha feitos na testa com cinza ou pós coloridos para marcar o pertencimento a uma vertente de adoradores e fiéis da divindade Shiva (Fonseca, 2009, p. 30). *Devadatta* (Dado por Deus) é o nome da concha de Arjuna, e faz “referência à sua filiação, como discípulo de Drona (o mestre dos pandavas)” (Fonseca, 2009, p. 30).

E então, a batalha de Kurukshetra tem seu fim. Se os sons, os ruídos de guerra, a música e os gritos fazem parte de diversos momentos ativos do combate, também à queda de um comandante seguem o som da tristeza de um lado, e o som da conquista, do outro:

De fato, quando Bhishma, derrubado de seu carro caiu sobre a superfície da terra, *gritos de ‘Oh’ e ‘Ai’ foram ouvidos entre todas as criaturas. [...]*

Os pandavas, por outro lado, tendo obtido a vitória, permaneceram na dianteira de suas tropas. *E eles todos sopraram suas grandes conchas enfeitadas com ouro. E quando por consequência de sua alegria milhares de trombetas, ó impecável, foram sopradas lá, nós vimos, ó monarca, o poderoso Bhimasena, o filho de Kunti, se divertindo em grande alegria, tendo matado rapidamente muitos guerreiros hostis dotados de grande força (Mahabharata, l. 6, v. 121, grifos nossos).*

No quadro “Queda de Bhishma” (fig. 5), é representado o momento silencioso e triste da morte de Bhishma em contraposição à sonoridade que vem do exército pandava. Na cena, estão destacados Krishna e Arjuna que, junto a outros cinco guerreiros, sopram suas conchas.

²¹ Segundo Hornell (1915, p. 14), o significado das três outras conchas é, respectivamente: Vitória Eterna, Doce Voz ou Tom de Mel, e Flor de Joia.



FIGURA 5 – Quadro “Queda de Bhishma”, miniatura do Kangra tardio (séc. XIX). Arki, Himachal Pradesh, Srikrishna Museum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Morag Josephine Grant, a pesquisa sobre a musicologia da guerra e de outras formas de violência coletiva é um campo muito novo que tem tomado corpo nos últimos vinte ou trinta anos (Grant, 2020). A historiografia ocidental demonstra que o som e a música em ambientes de guerra são abordados eventualmente, e em apenas uma restrita parte de um campo muito maior de estudos sobre a guerra, desde Carl von Clausewitz (1780-1831), um soldado prussiano com extensa experiência em combate durante a guerra Napoleônica, considerado um dos primeiros autores teóricos sobre a guerra moderna.

Para nosso recorte, que envolve um épico cuja historicidade²² não pode ser comprovada, mas que permanece influente nas práticas ritualísticas e religiosas da sociedade

²² Estudos linguísticos e da literatura védica ainda procuram relações históricas para a obra: S. S. N. Murthy questiona a historicidade do *Mahabharata*, por meio de um estudo de nomes e termos presentes no épico, e cotejados no texto do *Rig Veda*, onde há a narrativa de uma “Batalha dos dez Reis” (The Battle of ten Kings – btk), que ele chama de uma “mini-Bharata battle”. Propondo a comparação crítica da Batalha dos dez Reis com a grande batalha do *Mahabharata*, o autor diz que o grande número de similaridades leva à conclusão de que o *Rig Veda* deve ser o núcleo formador do épico (Murthy, 2003, p. 2). O problema é que o *Rig Veda* é um texto religioso, escrito em um sânscrito mais antigo que aquele encontrado no *Mahabharata* e, segundo Roberto A. Martins, “os Vedas representam mais propriamente um pensamento religioso, e não filosófico [...] e essa tradição religiosa foi muitas vezes considerada de pequeno valor (Martins, 2011, p. 121), pois representaria uma religião da natureza, criada pelos poetas. Murthy conclui que o *Mahabharata* é “a dramatized version of the btk and there

indiana contemporânea, optamos prudentemente por avaliar as narrativas sobre o som da guerra no *Mahabharata* por meio de abordagens interdisciplinares que vão ao encontro dos aportes teórico-metodológicos da sociologia e antropologia da música:

Music sociology investigates material and conceptual value systems, mediality and structures of social behaviour, the attribution of and expectations associated with particular roles, and in particular the functions of music in everyday life, and does so both synchronically and diachronically. In doing so, interdisciplinary impetuses – for example from the fields of sociological theory, empirical social research, but also a wider spectrum ranging from religious studies to communication theory – play an important role, without ever losing sight of those aspects of the subject “music” which are specific to it and cannot be reduced to other things (Grant, 2020, p. 2).

A narrativa do *Mahabharata* não é linear, e suas histórias são contadas por diversos narradores que se sobrepõem. As questões sobre sua historicidade prosseguem em pesquisas de diversas áreas do conhecimento cultural, mas aqui procuramos perceber como o som é socialmente inserido em processos históricos de longa duração, e compreender suas funções em diferentes sistemas culturais.

Seguimos aqui estudos em que, tradicionalmente, se presume que a música tocada em combates tem “the function of striking fear into the heart of the opponent, or of ‘inspiring’

is no historicity involved in the Epic. There is only one ‘bharata war’ ie., the Vedic battle of ten kings” (Murthy, 2003, p. 9). Já investigações arqueológicas em sítios mencionados no épico, e em outros textos tradicionais indianos, têm sido feitas desde o final do século XIX na Índia. B. B. Lal, arqueólogo indiano, procurou usar as evidências arqueológicas de suas escavações para comprovar a historicidade do *Mahabharata*, e a apresentação e discussão de suas campanhas foram publicadas em 1981, datando os acontecimentos do épico entre 1000 e 900 AEC, embora consciente das limitações de seus dados para estabelecer a historicidade e antiguidade do texto. Suraj Bahn comenta que Lal concorda que “the evidence is entirely circumstantial and until and unless positive ethnographic and epigraphic proofs are obtained to substantiate the conclusions they cannot but be considered provisional” (Bahn, 1997, p. 5). Para Lal, “however incomplete and circumstantial, does indicate that there is a kernel of truth at the base of both these epics, though poetic imagination and literary embellishment have often rendered the descriptions of places and persons highly exaggerated and consequently unacceptable from a strictly historical point of view” (Lal, 1981, p. 32). Não pretendemos propor aqui um histórico sobre a “arqueologia do *Mahabharata*”, mas é importante citar que notícias mais recentes publicadas em outubro de 2019 recuam as datações para 2000-1500 AEC. O arqueólogo Sanjay Majul, do Serviço Arqueológico Indiano (ASI, em inglês), relata que achados de sua escavação em Sanauli, sobretudo “um carro de guerra puxado a cavalos”, colocaria este sítio no mesmo horizonte cronológico da cultura do *Mahabharata*. Desde as escavações dos anos 50 dirigidas por Lal, “there have been at least eight excavations at places mentioned in the Mahabharata, but the ASI now *has not published any conclusive, direct or genetic evidence so far to establish historical facts*” (grifo nosso). https://economictimes.indiatimes.com/news/politics-and-nation/mahabharata-much-older-say-asi-archaeologists/articleshow/71658119.cms?utm_source=contentofinterest&utm_medium=text&utm_campaign=cppst.

or ‘inciting’ soldiers of one’s own side to the attack” (Grant, 2015,²³ p. 1). A narrativa do *Mahabharata* deixa isso claro em diversos momentos, e podemos observar esse uso do som em diversas outras narrativas, históricas²⁴ ou não.²⁵ Os sons estridentes dos instrumentos de sopro, os estrondos produzidos pelos instrumentos de percussão, todos eles causam sensações em seus ouvintes, e, no ambiente das batalhas, eles certamente influenciam as atitudes daqueles que performam a música e a coreografia da guerra.

A música – ou o som – em contextos de guerra, portanto, reforça ainda mais a já estreita ligação da guerra com as questões culturais e identitárias das sociedades envolvidas. O uso dos sons e o da música antes, durante e após as batalhas dão significado a elas, e marcam não só estratégias nos combates propriamente ditos, como servem também como estratégias psicológicas para que estes ocorram. O som ordena, o som coordena, o som movimenta, causa medo, apreensão ou permite a comemoração e a celebração de guerreiros, funcionando como um catalisador de emoções e construtor de memórias.

REFERÊNCIAS

BAHN, Suraj. Recent Trends in Indian Archaeology. *Social Scientist*, v. 25, n. 1/2, p. 3-15, Jan.-Feb. 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/3517757>

BEN, Arnold. *Music and War: a research and information guide*. New York: Garland, 1993.

BHAGAVAD GITA. Canção do venerável. Tradução do sânscrito, prefácio e notas de Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Globo, 2009.

BHARATA-MUNI. *Natya Shastra*. With English translations by Manomohan Ghosh. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951.

CARDOSO, Ciro F. Varnas e classes sociais na Índia Antiga. In CARDOSO, Ciro F. *Sete olhares sobre a Antiguidade*. Brasília: UnB, 1998, p. 161-171.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Apresentação. In CERQUEIRA, Fábio Vergara; DIAS, Carolina Kesser Barcellos; SANTOS, Amanda Basilio (org.). *Caderno de resumos: XX Jornada*

²³ A proposta neste texto em específico é compreender o uso da música no momento da violência, estudando batalhas na Segunda Guerra Mundial, sobretudo analisando os tocadores de gaita-de-foles durante os combates.

²⁴ Para a linha de pesquisa sobre a música e as Grandes Guerras a partir do ponto de vista dos sons em batalha, e da influência das guerras na produção musical contemporânea e subsequente a elas, ver Grant, 2017. Para demais contextos históricos desde a Antiguidade, ver Martens, 1925 e Ben, 1993.

²⁵ De grande impacto na cultura popular, a grande obra de J. R. R. Tolkien, a trilogia “Senhor dos anéis”, escrita entre 1939 e 1947, foi diretamente influenciada pelas duas grandes guerras mundiais. Em seus livros, são inúmeros os exemplos em que batidas de tambores e o som alto dos instrumentos de sopro servem para sinalizar o combate e promover a comunicação entre guerreiros (destaque para “o chifre de Gondor”, uma corneta feita de chifre de boi, e herança dos regentes de Gondor, o grande reinado dos homens dentro da mitologia tolkieniana).

de *História Antiga da UFPel – Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 67 p., p. 1-5, 2019.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Melodia sangrenta: a trombeta e a guerra na Grécia Antiga. *Revista Anos 90*, v. 25, n. 47, p. 149-188, 2018. DOI: <https://doi.org/10.22456/1983-201X.80873>

CHAKRAVARTI, Prasenjit. *The art of war in Ancient India*. Dacca: Abinas Press, 2004.

CLARK, Mitchell. Some basics on shell trumpets and some very basics on how to make them. *Perfect Sound Forever: online music magazine*, 1996. Disponível em: <http://www.furious.com/perfect/shells.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

FONSECA, Carlos Alberto. *Canção do venerável: Bhagavad Gita*. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

FORTUNA, Carlos. *Identidades, percursos e paisagens culturais: estudos sociológicos de cultura urbana*. Oeiras: Celta. 1999.

GRANT, Morag Josephine. Bagpipes at the front: pipers and piping during combat in the Great War. In SCHRAMM, Michael Schramm (ed.). *Militärmusik und Erster Weltkrieg*. Bonn: Militärmusikdienst der Bundeswehr, 2015, p. 35-67. (Militärmusik im Diskurs, v. 10).

GRANT, Morag Josephine. Chaos and order: issues in the historiography of martial music. In GEPHART, Werner; LEKO, Jure (ed.). *Law and the Arts: elective affinities and relationships of Tension*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2017, p. 217-250.

GRANT, Morag Josephine. On Music and War. *Transposition*, hors-série 2, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/transposition.4469>. Acesso em: 14 nov. 2020.

GUSMÃO, Cynthia. *Materialidade do som: cena acústica em movimento*. Projeto (Pós-Doutorado). Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: Microsoft Word - proj_fapesp_cynthia.docx (usp.br). Acesso em: 14 nov. 2020.

HORNELL, James. *The Indian conch (Turbinella pyrum, Linn.) and its relation to Hindu life and religion*. London: Williams and Norgate, 1915. DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.10971>

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. In PRADO, Gilbertto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). *Diálogos Transdisciplinares: arte e pesquisa*. São Paulo: ECA/USP, 2016, p. 377-395.

LAL, B. B. The two Indian epics *vis-à-vis* archaeology. *Antiquity*, v. 55, n. 213, p. 27-34, 1981. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0003598X00043593>

MARTENS, Frederick H. The influence of music in world history. *The Musical Quarterly*, v. 11, n. 2, p. 196-218, Apr. 1925. DOI: <https://doi.org/10.1093/mq/XI.2.196>

MARTINS, Roberto de Andrade. As dificuldades de estudo do pensamento dos Vedas. In FERREIRA, Mário; GNERRE, Maria Lucia Abaurre; POSSEBON, Fabricio (org.). *Antologia Védica*. Edição bilíngue: sânscrito e português. João Pessoa: UFPB, 2011, p. 113-183.

MAHABHARATA de Krishna-Dwipayana Vyasa. Traduções de Kisari Mohan Ganguli e Pratap Chandra Roy. Tradução para o português de Eleonora Meier. 2011. Disponível em: <http://www.shri-yoga-devi.org/textos/Mahabharata-Portugues.zip>. Acesso em: 15 nov. 2020.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1950].

MONTAGU, Jeremy. The conch in prehistory: pottery, stone and natural. *World Archaeology*, v. 12, n. 3, p. 273-279, 1981. DOI: <https://doi.org/10.1080/00438243.1981.9979801>

MURTHY, S. S. N. The questionable historicity of the *Mahabharata*. *Electronic Journal of Vedic Studies*, v. 10, n. 5, p. 1-15, 2003.

NOOTER, Sarah. The war-trumpet and the sound of domination in Ancient Greek thought. *Greek and Roman Musical Studies*, v. 7, p. 235-249, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1163/22129758-12341348>.

PARAMADVAITI, Swami; ACHARYA, Sripad. *O Bhagavad-gita: a ciência suprema*. São Paulo: Serviço Editorial dos Vaishnavas Acharyas, 2003.

PELLINI, José Roberto. Arqueologia com sentidos: uma introdução à Arqueologia Sensorial. *Revista Arqueologia Pública*, Campinas, v. 9, n. 4, p. 1-12, 2016. DOI: <https://doi.org/10.20396/rap.v9i4.8643516>

RENOU, Louis. *O hinduísmo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

SARBADHIKARY, Sukanya. Experience of the evening conch and Goddesses in Bengali Hindu homes. *Religions*, v. 10, n. 53, p. 166-185, 2019. DOI: <https://doi.org/10.3390/rel10010053>

SARKAR, Bikramjit. Painting on the bark of Aquilaria Tree: a traditional & dying culture of art practice in the Assam State of North-East India. *Journal of Fine Arts*, v. 1, p. 8-15, 2018. DOI: <https://doi.org/10.21659/cjad.12.v1n203>

SMITH, William. *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London: J. Murray, 1873.

TOMIMATSU, Célia. *A condição humana e as disposições sobre o bem e o mal em Bhagavadgītā*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013.

VEDANA, Viviane. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. *Ciberlegenda*, v. 1, n. 24, p. 29-42, 2011. DOI: <https://doi.org/10.22409/c-legenda.v1i24.26200>

WoRMS: World Register of Marine Species. *Turbinella pyrum (Linnaeus, 1767)*. [*S. l.*]: The Belgian LifeWatch, 1998-2010. Disponível em: <http://www.marinespecies.org/aphia.php?p=taxdetails&id=208609>. Acesso em: 7 nov. 2020.

LA RELEVANCIA FILOSÓFICA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA *POLÍTICA* DE ARISTÓTELES

Viviana Suñol*

Recibido em: 19/11/2020
Aprovado em: 04/12/2020

*Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata.

vsunyo1@gmail.com



RESUMEN: El programa de educación musical que Aristóteles presenta en *Política* VIII y, de manera general, sus reflexiones sobre el empleo de la *mousiké* en el mejor régimen son considerados como una de las fuentes más importantes para el estudio de la música griega antigua. Sin embargo, son muy escasas las investigaciones que destacan la relevancia filosófica que esta disciplina tiene en el pensamiento aristotélico. Si bien es cierto que el propio Estagirita reconoce no ser un especialista en filosofía de la educación musical e incluso delega el estudio específico de ciertas cuestiones técnicas, no obstante, el papel que le otorga a la *mousiké* en el diseño del programa educativo ideal y la jerarquía de funciones que le atribuye dan cuenta del destacado lugar que ocupa en su proyecto ético-político. Precisamente, el propósito de este artículo es demostrar que para Aristóteles la *mousiké* no solo es una parte esencial de la vida y de la organización política, sino, más aun, es condición para la vida feliz de los ciudadanos. Con vistas a ello, en la primera parte del trabajo, muestro cómo esta disciplina se inserta en el proyecto del mejor régimen y de la vida mejor y cómo se articula con ambos. En la segunda parte, analizo las distintas funciones que Aristóteles le otorga, su organización jerárquica y la compleja interdependencia que establece entre ellas.

PALABRAS CLAVE: Aristóteles; *mousiké*; *Política*; mejor régimen; vida mejor; educación; ocio; *kátharsis*.

THE PHILOSOPHICAL RELEVANCE OF MUSICAL EDUCATION IN ARISTOTLE'S POLITICS

ABSTRACT: The musical educational program that Aristotle presents in *Politics* 8 and more generally his reflections on the use of *mousike* in the best regime are considered one of the most important sources for the study of Ancient Greek music. However, there are very few studies that



highlight the philosophical relevance that this discipline has to the Aristotelian thought. While it is true that the philosopher himself acknowledges that he is not a specialist in the philosophy of musical education and even delegates the specific study of certain technical issues, nevertheless, the role that he gives to *mousike* in the design of the ideal educational program and the hierarchy of functions attributed to it give an account of the prominent place that this discipline occupies in his ethico-political project. Precisely, the purpose of this paper is to demonstrate that *mousike* is not only an essential part of life and the polis, but even more is a condition for the happy life of citizens. In the first part of the work, I show how this discipline is inserted into the political project of the best regime and the best life and how it articulates with both. In the second part, I analyze the different functions that Aristotle gives to it and the complex and hierarchical interdependence that he establishes between them.

KEYWORDS: Aristotle; *mousike*; *Politics*; best regime; best life; education; leisure; *kátharsis*.

El programa de educación musical que Aristóteles presenta en *Política* VIII y, de manera general, sus reflexiones sobre el empleo de la *mousiké* en el mejor régimen son considerados como una de las fuentes más importantes para el estudio de la música griega antigua (Barker, 1984).¹ Sin embargo, son muy escasos los estudios que destacan la relevancia que esta disciplina tiene para el filósofo.² En efecto, la mayoría de los intérpretes que se dedican al estudio de la obra aristotélica y de los historiadores de la música omiten las implicancias filosóficas que este tema tiene en su pensamiento. Probablemente, esto se deba al hecho de que sus consideraciones musicales ocupan un lugar marginal en el corpus y están inconclusas. Asimismo, el propio Estagirita reconoce no ser un especialista en el tema e incluso delega el estudio específico de ciertas cuestiones técnicas. Sin embargo, el papel que le otorga a la *mousiké* en el diseño del programa educativo ideal y la jerarquía de funciones que le atribuye dan cuenta del lugar que esta ocupa en su proyecto ético-político.³

¹ En el presente artículo resumo los principales resultados de algunos trabajos previos referidos al papel de la *mousiké* en *Pol.* VII-VIII. Mi propósito aquí es destacar la importancia de esta disciplina y demostrar las implicancias filosóficas que tiene en el pensamiento ético-político aristotélico. Cf. Suñol (2017, 2018 y 2020).

² Aunque existen trabajos que dan cuenta de la importancia de la educación musical (*v.gr.* Lord, 1982; DePew, 1991; Ford, 2004 etc.), en términos generales, no encuentro que los intérpretes destaquen la articulación del programa de educación musical expuesto en *Pol.* VIII con el proyecto político aristotélico de *Pol.* VII. Una excepción es el trabajo reciente de Destrée (2018, p. 183), quien reconoce que esta disciplina es indispensable para el logro de la felicidad perfecta, sin embargo, el autor no ahonda en la correspondencia entre el proyecto político y el currículo musical.

³ A lo largo del trabajo, mantengo este vocablo en su lengua original con el propósito de resaltar la distancia conceptual que nos separa de la *mousiké*, puesto que esta era parte esencial de una cultura eminentemente musical y tenía una acepción más amplia que el término actual, próxima a nuestra noción de cultura (Murray; Wilson, 2004, p. 1), pero, sobre todo, era constitutiva de la identidad griega (Rocconi, 2015, p. 82). Además, su empleo en *Pol.* VIII resulta problemático, véase nota 16.

Precisamente, el propósito de este artículo es demostrar que para Aristóteles la *mousiké* no solo es parte esencial de la mejor forma de vida en el mejor régimen, sino que es condición para que los hombres alcancen su propósito último: la *eudaimonía*. Con vistas a ello, en la primera parte del trabajo, muestro cómo esta disciplina se articula e implícitamente se corresponde con la organización política del mejor régimen y el propósito último de la vida mejor. En la segunda parte, analizo las distintas funciones que Aristóteles le otorga, su organización jerárquica y la compleja interdependencia que establece entre ellas.

I

En primer lugar, es preciso señalar que no es posible comprender la importancia del currículo musical aristotélico si no se tiene en cuenta el desarrollo argumental de los dos últimos libros de la *Política*, pues el programa de educación musical que Aristóteles diseña en *Pol.* VIII es una parte esencial de la respuesta que ofrece a las dos preguntas fundamentales que formula al inicio de *Pol.* VII respecto a cuál es el mejor régimen y cuál es la vida mejor. Ambas cuestiones son para el filósofo conceptualmente inseparables (*Pol.* 1323a14-17) y se vinculan estrechamente a su reflexión sobre la *eudaimonía*. Justamente para responder a ellas diseña una *pólis* ideal y establece una serie de condiciones para su constitución referidas al emplazamiento geográfico, el clima, la composición étnica y social de los habitantes, la disposición arquitectónica de los edificios públicos y privados etc. Sin duda, el más importante de todos los factores es la educación, puesto que es fundamental para la construcción y preservación de todo régimen político (*Pol.* 1337a14-16, *EN* 1094a26-b11), y, además, porque solo a través de ella el hombre puede hacerse virtuoso (*Pol.* 1332a35-36) y completar su naturaleza (*Pol.* 1337a1-3). A su vez, la *mousiké* es la disciplina central del currículo aristotélico no solo porque es a la que más atención le dedica, sino fundamentalmente porque gracias a su función más alta prefigura el fin último del hombre y, por ende, el propósito al que debe apuntar el programa educativo ideal. En definitiva, solo a partir de este recorrido argumental es posible comprender por qué esta disciplina es una pieza clave que articula el pensamiento ético-político de Aristóteles y cómo el programa de educación musical se corresponde prácticamente en cada uno de sus aspectos con la organización política y la vida de los ciudadanos y habitantes de la *pólis*. En efecto, cada una de las etapas que lo componen, los ritmos, armonías e instrumentos que prescribe para cada actividad y las distintas funciones que cumple en la formación de los ciudadanos están supeditadas al proyecto político aristotélico. Como veremos en la segunda parte, a propósito de las funciones musicales, algunas de estas correspondencias resultan evidentes, mientras que otras no son tan evidentes. A continuación, me ocuparé de estas últimas, ya que entiendo que existe una correspondencia estructural entre, por un lado, la organización política y las etapas de la educación musical, y, por otro, entre el ideal de la vida mejor y el propósito último de la educación musical.

El amplio programa educativo que Aristóteles diseña para los ciudadanos del mejor régimen se inicia antes del nacimiento y, probablemente, se extiende hasta la vejez.⁴ El filósofo

⁴ Cf. Suñol (2015, p. 60, n. 27).

destaca la importancia que tienen los juegos, las narraciones y los relatos míticos, los cuales son parte esencial de la formación de los niños en el seno del hogar durante los primeros siete años. El currículo musical que bosqueja en *Pol.* VIII 3, 5-7 forma parte del programa de educación pública que se inicia a partir del segundo septenio.⁵ La conexión más evidente entre la organización del mejor régimen y el programa de educación musical reside en la alternancia generacional que Aristóteles plantea en ambos casos. La sucesión en el ejercicio del poder está determinada por la distinción natural de la edad. En tal sentido, afirma que a los jóvenes les conviene ser gobernados y a los adultos, gobernar (*Pol.* 1332b35-38).⁶ Este recambio generacional y político garantiza la igualdad y, por ende, la estabilidad del régimen al evitar la sublevación de los gobernados. Además, el propio Aristóteles reconoce que la función subordinada tiene una finalidad pedagógica, puesto que se aprende a gobernar siendo gobernado (*Pol.* 1277b9-13; 1333a2-3). Esta sucesión generacional en el plano político encuentra su correspondencia en la organización del programa de educación musical, más precisamente, en las prescripciones referidas a la ejecución. El análisis acerca de la ejecución musical es sumamente importante porque muestra cómo el filósofo logra hacer de ella una actividad adecuada para los hombres libres. En *Pol.* VIII 6 deja en claro que el propósito de la educación musical es convertir a los ciudadanos en buenos jueces; de ahí, la necesidad de que estos participen en la ejecución, pues asegura que es difícil o imposible llegar a ser un juez noble de las obras no habiendo participado (*Pol.* 1340b23-25). Sin embargo, Aristóteles limita su práctica a la juventud y la prohíbe en la edad adulta (*Pol.* 1340b36-38), ya que reconoce que la práctica profesional de la misma, así como la participación en las competencias, en las que el músico se somete a las exigencias del espectador, producen una degradación intelectual y corporal (*Pol.* 1341a9-13; b6-18). En virtud de lo cual, sostiene que los ciudadanos no pueden participar de estas. Para impedir que la *mousiké* torne vulgares a los hombres libres establece no solo un límite en cuanto a la edad de las ejecuciones, sino también determina los tipos de melodías, ritmos e instrumentos que estos pueden aprender durante su juventud (*Pol.* 1340b41-1341a1). El aprendizaje musical forma parte de la preparación de los ciudadanos, por lo cual está supeditado a las actividades militares y políticas que estos deben ejercer (*Pol.* 1341a5-8). En suma, Aristóteles propone la sucesión generacional tanto para el ejercicio del poder como para la educación musical, pues, así como los ciudadanos aprenden a gobernar siendo gobernados en su juventud, así también de adultos son capaces de juzgar las melodías y gozar correctamente, gracias al aprendizaje musical que adquirieron cuando eran jóvenes.

Además de esta correlación en el aspecto político, existe una analogía significativa entre la naturaleza peculiar del *bíos praktikós*,⁷ que Aristóteles considera como la mejor forma

⁵ Si bien Aristóteles toma la división de la educación en septenios, en *Pol.* VII 17 1336b40-1337a1 la modifica ligeramente al considerar que el proceso natural de la pubertad que se inicia a los 16 años marca el comienzo de la segunda etapa educativa.

⁶ Platón, *República* 412c y *Leyes* 690a.

⁷ El ideal del *bíos praktikós* ha dado lugar a las más diversas interpretaciones, a punto tal que en la literatura académica no existe acuerdo ni siquiera respecto a cuál es el género de vida que el filósofo defiende. Cf. Suñol (2014).

de vida y la función más elevada que le atribuye a la *mousiké* en el currículo ideal, ya que tanto la vida más elegible como la función ociosa de la *mousiké* se caracterizan porque no tienen otro propósito más allá de sí mismas.⁸ A mi entender, esta es la correspondencia más estrecha que conecta las preguntas planteadas al inicio de *Pol.* VII y el programa de educación musical diseñado en *Pol.* VIII. A pesar de la vaguedad con la que describe el *bíos praktikós* y de las muchas cuestiones que deja sin resolver su análisis de las formas de vida, es innegable el hecho de que en el régimen ideal todos los ciudadanos están comprometidos con el ejercicio de la vida política, gracias a la sucesión generacional en el poder. A la luz de ello, la vida más elegible no conlleva para Aristóteles el retiro de la vida política,⁹ antes bien presupone el cumplimiento de las responsabilidades cívicas que atañen a todos los ciudadanos. En tal sentido, puede decirse que la vida política es condición para la vida activa y, por ende, para la *eudaimonía*.¹⁰ Como veremos en la segunda parte, de igual modo ocurre con el propósito último de la *mousiké*, ya que su empleo ocioso presupone y requiere del ejercicio de su función ética. En definitiva, el carácter *autotélico* y contemplativo de la vida activa, la cual presupone el ejercicio de la vida política, se corresponde con la función distintivamente ociosa que Aristóteles le reconoce a la *mousiké*, la cual requiere del ejercicio previo de su función ética.

II

Aristóteles establece reiteradamente que son tres las funciones musicales, a saber: el juego en la infancia, que en la adultez se constituye como una forma de descanso luego del trabajo; la educación de los futuros ciudadanos; el ocio de estos en su vida adulta. Si bien delimita con bastante precisión los propósitos de cada una de ellas,¹¹ un análisis detenido de los capítulos en los que refiere a las capacidades (*dínamis*) de la *mousiké* (*Pol.* VIII 3, 5 y 7) revela que hay varias cuestiones problemáticas respecto al lugar que algunas de ellas ocupan en la jerarquía de funciones que el filósofo establece, cuántas son y cómo se vinculan entre

⁸ En *Pol.* VII 3 (1325b15-21) Aristóteles aclara que lo práctico no necesariamente es para otros (*pròs heterous*) ni los pensamientos prácticos son solo aquellos que tienen en vista lo que resulta a partir de la acción, sino muchos más los que tienen su propio fin (*tàs autoteleís*) y las contemplaciones y pensamientos que son a causa de sí mismos (*hautón héneken*). Cuando en *Pol.* VIII 3 (1338a10-13) justifica la introducción de la *mousiké* en el programa educacional por su carácter ocioso, afirma que en el ocio en pasatiempos se aprende algo y se es educado y las cosas que son enseñadas y las que son aprendidas son con vistas a sí mismas (*beautón éinai chárin*), mientras que las que son para el trabajo son necesarias y con vistas a otros (*chárin állois*).

⁹ Idea que es ajena al pensamiento griego arcaico y clásico. Cfr. Demont (1990, p. 402-3) y Carter (1986, p. 173).

¹⁰ Suñol (2013, p. 42).

¹¹ Aristóteles menciona en varias ocasiones la jerarquía de las funciones musicales a lo largo de *Pol.* VIII. En el capítulo 5 introduce esta enumeración en *Pol.* 1339a15-26 y, luego, la vuelve a mencionar en *Pol.* 1339b13-14 con una muy ligera modificación en el orden de las dos primeras funciones. En el último capítulo, en *Pol.* 1341b36-41, introduce cambios significativos respecto de las formulaciones anteriores. Este último pasaje plantea múltiples dificultades, algunas de las cuales menciono a continuación.

sí. A continuación, presento un resumen de las características de cada una de las funciones y de los principales aspectos problemáticos que comporta su estudio.

EL OCIO COMO FIN ÚLTIMO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

Si bien el Estagirita basa su diseño curricular en el modelo educativo tradicional, la relevancia que le otorga al ocio es un aspecto característico de su pensamiento.¹² Este empleo de la disciplina musical es el más importante, por cuanto se vincula al fin último al que apunta la educación y, de manera general, la vida de los hombres libres, esto es, la *eudaimonía*.¹³ Precisamente, la educación musical introduce a los futuros ciudadanos en el ejercicio de una actividad no instrumental que no tiene otro propósito más allá de sí misma. El ocio como actividad propia de los hombres libres no refiere a la inactividad, sino por el contrario a la forma más elevada del hacer, cuyo modelo metafísico sería el del Motor inmóvil, y que, en el plano humano, se correspondería con la actividad contemplativa propia de la filosofía.¹⁴ Como vimos en la primera parte, este modelo autotético y reflexivo de actividad que caracteriza a la singular definición de la vida práctica como forma de vida más elegible en *Pol.* VII 3 (1325b16-23), se corresponde en el programa educativo aristotélico con el empleo ocioso de la *mousiké* como la forma primaria en la que los ciudadanos ejercitan el ocio (*Pol.* 1338a32-34).

A diferencia de las restantes disciplinas que conforman el programa de educación pública, la *mousiké* es la única cuya presencia en el currículo justifica, probablemente porque se trata de un pasatiempo en el ocio (*Pol.* 1338a21-22) y, como tal, carece de un propósito o utilidad definidos (*Pol.* 1337b27-28). Al señalar que este empleo ocioso solo está reservado para los hombres libres, Aristóteles lo distingue de la mera relajación a la que da lugar su utilización luego del trabajo y que es propia del estamento social más bajo, mientras que la función ociosa es exclusiva de los ciudadanos. Este modelo educativo centrado en el ocio presupone que los trabajadores, que están excluidos de la ciudadanía, no pueden practicar el ocio y, en consecuencia, tampoco pueden aspirar a la *eudaimonía*. La noción misma de ocio se sustenta en prejuicios aristocráticos que determinan el desprecio aristotélico por las actividades manuales, lo cual se manifiesta —como vimos en la primera parte— en las restricciones que establece sobre la ejecución musical en la vida adulta, ya que esta actividad artesanal puede degradarlos corporalmente, afectando su desempeño cívico. En definitiva, la diferencia fundamental que Aristóteles establece entre el ocio musical propio

¹² El ocio adquiere una singular relevancia en el pensamiento aristotélico, cuyas reflexiones tienen un carácter fundacional, gracias a la conceptualización y articulación del tema en su obra. Para un análisis detallado y, en algunos aspectos, contrastante del tema, cf. Nightingale (1996, p. 29-39); Solmsen (1964); Lord (1982) y Demont (1990).

¹³ Para un resumen de la amplia discusión académica sobre la *eudaimonía*, véanse Suñol (2013 y 2014, p. 298-302).

¹⁴ Sobre la problemática alusión a la *philosophía* como paradigma de la actividad contemplativa en *Pol.* VII, cfr. Suñol (2014, p. 312-15).

de los ciudadanos adultos y el empleo meramente relajante de esta disciplina por parte de la mayoría de los habitantes, está determinada no solo por la organización social, política y económica del mejor régimen, sino también por la valoración filosófica suprema de las actividades no instrumentales y el desprecio por las que tienen un carácter necesario y sirven a un propósito externo.

La *mousiké* constituye el modelo de la educación liberal y bella, cuyo objeto son las cosas que se realizan por sí mismas (*Pol.* 1338a9-12, 30-32). Aunque Aristóteles no especifica el objeto y el tipo de aprendizaje al que da lugar esta función, los indicios que ofrece sugieren que el objeto del ocio musical son las bellas melodías y armonías o, quizás incluso, los bellos espectáculos teatrales (*Pol.* 1338b1-2), y, que, gracias a ella, los ciudadanos aprenden a ser buenos oyentes y espectadores, es decir, adquieren la capacidad de juzgar la belleza.¹⁵ Esta actividad no tiene otro propósito más que la contemplación y/o escucha de la bella *mousiké* y, como tal, conlleva la forma más elevada del placer. Precisamente, este carácter contemplativo es el que emparenta el ocio musical con la *eudaimonía*. En consecuencia, el empleo ocioso de la *mousiké* excluye toda forma de ejecución y solo refiere a la figura del oyente y/o espectador, dependiendo de la amplitud semántica que se le reconozca a este término.¹⁶

En contraste con la importancia que Aristóteles le otorga a la función ociosa en *Pol.* VIII 3 y con la escueta mención en *Pol.* VIII 5 a su contribución al discernimiento (*phrónesis*),¹⁷ en el final del tratado parece identificarla con el descanso y la relajación de las tensiones, al reunirlos como parte de la tercera función que enuncia en el pasaje (*Pol.* 1341b 40-41), lo cual contradice no solo los cimientos del programa de educación musical, sino también los principios sobre los que se fundamenta su proyecto ético-político.¹⁸ Lejos de ser un aspecto secundario, esta confusa y errónea noción del ocio entendida como mera relajación pone en tela de juicio la comprensión misma de lo que Aristóteles entiende por el propósito último de la vida mejor. A mi juicio, las dificultades que presenta el pasaje en cuestión no

¹⁵ Es sugestivo que en las referencias a esta función emplee *kalós* (*Pol.* 1339b18, 1340b38), mientras que para aludir a la función ética utilice *chrestá* (*Pol.* 1339b3), lo cual sugiere que el juicio al que da lugar la función ociosa refiere a la belleza, mientras que en el caso de la función ética se trata de un juicio referido a la utilidad práctica.

¹⁶ Aristóteles no aclara qué entiende por *mousiké* en *Pol.* VIII 3, 5-7. Un relevamiento de sus empleos sugiere que, de manera general, adopta una comprensión amplia, la cual se manifiesta en su expresa alusión tanto a la música instrumental como con cantos (1339b20-21), además su clasificación de los tipos de espectadores (1342a19-21), revela que también refiere al teatro. Sin embargo, cuando analiza la influencia ética de la *mousiké* en *Pol.* VIII 5, parece centrarse en los componentes instrumentales de esta disciplina. Para lecturas contrapuestas sobre esta cuestión, cfr. Lord (1982, p. 29 y 34); Ford (2004, p. 309 y 315); Halliwell (2002, p. 244).

¹⁷ En *Pol.* VIII 5 1339a25-26 refiere a la función ociosa afirmando que contribuye en algo al pasatiempo y a la *phrónesis*. Aunque algunos intérpretes traducen este empleo de la palabra en términos de sabiduría práctica, parece más apropiado entenderla en su sentido intelectual, esto es, refiriendo al tipo de discernimiento al que da lugar el ocio.

¹⁸ Aristóteles expone estos principios en *Pol.* VII 14. La división del alma y de la vida que allí propone guarda una íntima conexión con la importancia que le otorga a la función ociosa de la *mousiké*.

se resuelven únicamente con la eliminación de esta referencia al ocio (*pròs diagogén*), a la que algunos autores de manera plausible consideran una glosa, pues este legítimamente forma parte del esquema tripartito de funciones.¹⁹ En realidad, es la *kátharsis* la que no cuadra en esta enumeración de funciones y, justamente, es su presencia la que debe ser explicada.²⁰

Una de las mayores dificultades que se plantea en torno a la función ociosa reside en el hecho de que Aristóteles nunca aclara cuáles son las melodías, armonías e instrumentos que le corresponden. La triple división de las melodías en éticas, prácticas y entusiásticas que enuncia en *Pol.* VIII 7 (1341b32-34) no permite esclarecer esta cuestión con certeza, pues solo las melodías éticas guardan correspondencia con la función educativa, mientras que respecto de las prácticas y las entusiásticas, se limita a señalar que están destinadas a los oyentes, es decir, no son para ser ejecutadas. El principal obstáculo de esta división reside en las melodías prácticas, las cuales tradicionalmente eran vinculadas a la actividad guerrera, pero cuyo significado en el pasaje resulta muy difícil de elucidar.²¹ Existe un amplio debate en la literatura académica en torno de esta cuestión, de hecho, podría decirse que existen tantas respuestas como intérpretes del texto.²² Lo cierto es que Aristóteles reconoce que esta división de las melodías no es propia y que la toma de otros filósofos y músicos dedicados al estudio de la educación musical. En varios pasajes remite a estos especialistas para un estudio detallado de estas cuestiones, lo que demuestra la importancia que el tema tenía para los pensadores y músicos de la época.²³ Teniendo en cuenta el origen heredado de esta distinción que Aristóteles efectivamente adopta, el carácter esquemático de su análisis, las dificultades textuales del pasaje y, sobre todo, la re-sistematización de la noción de ocio y de la teoría musical a la luz de su propio proyecto filosófico, no es posible dar una respuesta concluyente sobre cuáles son las melodías que corresponden a la función ociosa.

¹⁹ Destrée (2017, p. 37) propone eliminar esta referencia al ocio, a la que considera como una glosa, lo que – a su entender – permite destacar la originalidad de la comprensión aristotélica de la *mousiké*. En general, todo el pasaje parece no corresponderse con las formulaciones previas de los empleos de la disciplina musical, lo cual ha motivado a proponer diversos cambios o enmiendas textuales. Cf. Schütrumpf (2005, p. 651-2).

²⁰ Cuestión de la que me ocupo en la última sección.

²¹ Para algunos intérpretes estas refieren a la función ociosa, mientras que otros las identifican con el descanso de las tensiones del trabajo propio de la clase más baja de espectadores. Para un relevamiento de las distintas interpretaciones propuestas, cf. Schütrumpf (2005, p. 669).

²² Por ejemplo, Destrée (2013, p. 13) propone identificar fácticamente la función ociosa con la función ética, de modo que las melodías éticas coincidirían con las ociosas y lo único que diferenciaría es quiénes las utilizan en cada caso y con qué finalidad.

²³ Aristóteles alude a estos especialistas en varios pasajes y los divide en dos grupos: los filósofos dedicados a la educación musical y los expertos en música (*Pol.* 1340b6, b18, b34, 27-28; 1341b33 y 1342b8-9). Los intérpretes suelen considerar que mediante estas alusiones refiere a sus discípulos: Aristoxeno, Teofrasto y Heráclides Póntico. Sin embargo, Barker (2005, p. 100) advierte que cualquier intento de identificar las fuentes de Aristóteles es incierto, ya que se trataba de una cuestión ampliamente debatida y que involucraba a intelectuales de diversos orígenes.

LA EDUCACIÓN MUSICAL COMO FORMACIÓN ÉTICA DE LOS FUTUROS CIUDADANOS

La *mousiké* cumple una función ética fundamental, debido a que, como parte de un programa educativo integral, contribuye a formar el carácter de los futuros ciudadanos, gracias a la influencia que ejerce en el carácter del alma mediante las emociones que despierta en los oyentes. La prueba que Aristóteles ofrece para demostrar esta influencia sobre el carácter del alma es el efecto entusiástico que producen las melodías de Olimpo, lo cual resulta muy significativo, ya que recurre a una experiencia emocional extrema, que no forma parte del programa educativo musical, pero que quizás, por su carácter extático es la que mejor ilustra dicha influencia.²⁴ Tanto para demostrar el influjo ético de la *mousiké* como para dar cuenta del carácter representacional de los ritmos y las melodías, apela a los “hechos”, esto es, los cambios emocionales que esta produce en los oyentes.²⁵ El poder simpático²⁶ que le atribuye a la *mousiké* se sustenta en el supuesto, por entonces ampliamente difundido, de que en las melodías y ritmos existen semejanzas con la verdadera naturaleza de los caracteres (*Pol.* 1340a39, 18-19).²⁷ Si bien Aristóteles deja en claro que además de esta, toma otras ideas y conceptos que formaban parte del amplio debate que en aquellos tiempos existía en torno a esta disciplina, lo cierto es que reinterpreta algunas de estas nociones y las integra como parte de su propio pensamiento.²⁸ En este sentido, establece una estrecha correspondencia entre su definición de la virtud ética y el goce musical, de modo que la educación musical funciona a la vez, como un proceso de habituación o entrenamiento ético.²⁹ Más allá de

²⁴ La importancia de la referencia a estas melodías no solo reside en el hecho de que sugiere un vínculo con la función catártica (cuestión de la cual me ocuparé en la sección correspondiente), sino también por el origen frigio de la figura legendaria de Olimpo y su carácter de fundador de la aulética. Como veremos más adelante, las referencias etno-musicales resultan claves para entender el programa educativo musical aristotélico. Sobre la figura de Olimpo, cf. Kraut (1997, p. 193); Barker (1984, p. 92).

²⁵ *Pol.* 1340a12-13, 21-23; a39-b10, especialmente b6-7.

²⁶ En *Pol.* 1340a13 Aristóteles refiere al carácter simpático de la *mousiké* y pareciera aludir a los discursos, excluyendo a las melodías y ritmos. Este es un pasaje decisivo porque pone en tela de juicio las numerosas lecturas que aducen que Aristóteles emplea aquí un sentido estrecho de *mousiké*. Para evitar esta dificultad muchos autores siguen la enmienda propuesta por Susemihl. Al respecto, cf. Ford (2004, p. 320-1, n. 35).

²⁷ Como es bien sabido, esta idea estaba ampliamente difundida entre los griegos, era el eje de la teoría musical damoniana y, posteriormente, de la concepción musical platónica. Sin embargo, existen testimonios de que la denominada teoría del *éthos* musical no era universalmente compartida. Cf. Barker (2005, p. 105). Sobre el origen de esta creencia en la medicina hipocrática y la filosofía presocrática, cf. Woerther (2008, p. 93-4; 2002, p. 36 y 2007, p. 181).

²⁸ Según Cagnoli Fieconi (2016), Aristóteles no se limita a aceptar de manera no reflexiva esta creencia tradicional, sino que provee una fundamentación filosófica sólida, gracias a las similitudes que establece entre los aspectos propiamente progresivos de la *mousiké*, esto es, melodía y ritmo, con el desarrollo temporal, belleza y propósitos de las acciones y caracteres.

²⁹ Varios trabajos recientes destacan, en mayor o menor medida, el vínculo que la educación musical tiene con el pensamiento ético de Aristóteles. Cf. Ford (2004, p. 316 y 332); Hitz (2012, p. 270);

la complejidad que subyace a la sucinta presentación del tema,³⁰ Aristóteles fundamenta dicha correspondencia en dos razones: por un lado, en la proximidad que existe entre el sufrimiento y el goce que experimentamos ante las semejanzas y lo que sentimos ante lo que efectivamente ocurre (*Pol.* 1340a25-28),³¹ lo cual no solo atañe a la *mousiké*,³² por otro lado, la singularidad de la percepción auditiva, en la medida en que solo ella permite establecer una semejanza directa con los caracteres y es universal, lo que se contrapone al carácter mediano y limitado de los signos que caracterizan a las artes visuales.³³ Asimismo, como en todas las funciones musicales, el placer es el origen de la misma, si bien se trata de una forma superior al placer musical “común” que –como veremos a continuación– caracteriza a la función más elemental. En cambio, esta es una forma “correcta” o, más precisamente, virtuosa del placer que surge del disfrute de los buenos caracteres y de las acciones bellas (*Pol.* 1339a24-25).

En definitiva, la naturaleza a la vez ética, simpatética y placentera de la *mousiké*, hacen de ella un instrumento pedagógico fundamental en la educación de los futuros ciudadanos del mejor régimen. Esto explica la importancia que para el Estagirita tiene determinar el grado de participación de los ciudadanos en la ejecución, así como los instrumentos, las armonías y los ritmos que deben intervenir en la educación musical de los jóvenes y cuáles deben ser excluidos. El hecho de que para la educación solo permita el empleo de la armonía y la melodía doria refleja que esta apunta al equilibrio emocional de los jóvenes, el cual es acorde al carácter estable y valiente que deben tener los ciudadanos del mejor régimen (*Pol.* 1340b3-4; 1342a28-30; 1342b12-16). De igual modo, la exclusión del *aulós*, entre los instrumentos, y del frigio, entre las armonías, debido a su carácter orgiástico y patético, y, probablemente, del ditirambo, en la poesía, revela que el programa de educación musical apunta a controlar los excesos emocionales (*Pol.* 1341a18-b8; 1340b5; 1342a32-b12).³⁴ Las referencias etnomusicales que pueden identificarse en *Política* VIII 5-7 ponen de manifiesto que el propósito de la propuesta pedagógica musical aristotélica es el control de las emociones,³⁵ el cual permite que por medio de la *mousiké* los futuros ciudadanos cultiven la moderación durante la infancia y solo sean capaces de experimentar excesos emocionales en la adultez.

Brüllman (2013, p. 368-72); Cagnoli Fieconi (2016, p. 409; p. 420-2). Para un resumen de estas lecturas, véase Suñol (2020, p. 129, n. 31).

³⁰ Aristóteles presenta al poder afectivo de la *mousiké*, su carácter representacional y su función pedagógica como aspectos de un mismo fenómeno que están íntimamente vinculados entre sí, pero no se explican recíprocamente. Sobre las distintas interpretaciones de esta cuestión, cf. Cagnoli Fieconi (2016, p. 412, n. 8).

³¹ *Poética* 1448b10-19 y *Retórica* 1371a31-b12.

³² Para una perspectiva contrapuesta sobre la naturaleza de las emociones que suscita la *mousiké*, cf. Konstan (2006, p. 39) y Nussbaum (2001, p. 288).

³³ Cf. Halliwell (2002, p. 245-6).

³⁴ Aristóteles también excluye de su programa musical otros instrumentos como la cítara y, en general, todos los instrumentos que requieren habilidad técnica para su ejecución.

³⁵ Cf. Rocconi (2010, p. 43).

Si bien es cierto que la *mousiké* no conduce por sí sola a la virtud, el ciudadano del mejor régimen no puede alcanzar la virtud ética si no ha sido previamente habituado a ella mediante esta disciplina. El proceso de habituación musical es condición para el desarrollo de la capacidad de discernimiento ético. En otros términos, la función educativa de la *mousiké* no basta para que los futuros ciudadanos se conviertan en virtuosos, pero es una instancia necesaria de su formación para que aprendan a serlo.³⁶

LA FUNCIÓN PRODUCTIVA DE LA *MOUSIKÉ*, LA FORMA MÁS ELEMENTAL DEL PLACER MUSICAL

La función más elemental de la *mousiké* es aquella que corresponde a su empleo como descanso del trabajo y, por ende, esta función está destinada a los trabajadores. Tal como revela la palabra griega que lo designa (*ascholia*), el trabajo se define como ausencia del ocio e implica fatiga y tensión; razón por la cual, Aristóteles asegura que deben emplearse los juegos para aliviarlos y dar lugar al descanso (*anápausis*). Si bien en un comienzo alude el papel que los juegos tienen en la infancia, luego en la vida adulta esta función refiere específicamente a su empleo como descanso del trabajo. En virtud de lo cual, he optado por denominarla como función productiva. El placer que produce esta función es fruto de ese movimiento del alma que es la relajación (*ánesis*). De hecho, en *Pol.* VIII 5 1339a16-21 la incluye en esta categoría junto con el sueño, la bebida y la danza, describiéndolos como aquellas actividades que hacen cesar las preocupaciones. Precisamente, se trata de la forma más baja del placer musical porque su propósito es aliviar al estamento social inferior (*Pol.* 1339b26-40; 1342a20-22).

A lo largo de *Pol.* VIII, Aristóteles destaca la raigambre antropológica del placer musical; de ahí, su reiterada referencia al “placer común” del que todos los hombres de todas las edades y caracteres tienen sensación, que afecta incluso a otros animales, esclavos y niños (*Pol.* 1339b20-22; 1340a2-5; 1341a15-18). El placer acompaña a todas y cada una de las funciones musicales (*Pol.* 1342a25), en razón de ello es posible establecer una tácita jerarquía conforme a la cual, el placer concomitante al ejercicio de la función ociosa constituye su forma más elevada, por cuanto surge del disfrute de las bellas melodías y armonías sin ninguna otra finalidad (*Pol.* 1339b17-19, b25). En el siguiente nivel de esta escala descendiente se sitúa el placer ético de la *mousiké*, que – como señalamos en el apartado anterior – es la forma del placer musical que permite que esta disciplina sea un instrumento pedagógico privilegiado en la habituación ética de los jóvenes y que se sustenta en el goce de las bellas melodías, cuyo propósito es aprender a discernir los buenos caracteres y las bellas acciones (*Pol.* 1340a14-18; b15-19). Por último, la forma más elemental del placer musical refiere a su empleo productivo, el cual – como vimos – corresponde al descanso de las tensiones del trabajo.³⁷ Las dos formas superiores del placer son exclusivas de los ciudadanos del mejor

³⁶ Cagnoli Fieconi (2016, p. 422).

³⁷ Aunque Aristóteles no incluye expresamente a la *kátharsis* en la triple jerarquía de las funciones musicales, no obstante, le atribuye una forma específica de placer (*Pol.* 1342a14-15).

régimen. Aunque estrictamente los ciudadanos no trabajan ni pueden dedicarse a actividades artesanales, no están exentos de experimentar las tensiones que, de manera necesaria, conlleva la vida cívica, y, por ende, es muy probable que el filósofo admitiera la posibilidad de que estos eventualmente emplearan la *mousiké* con vistas a la relajación (*Pol.* 1337b33-1338a1).³⁸

EL LUGAR DE LA *KÁTHARSIS* EN LA JERARQUÍA DE LAS FUNCIONES MUSICALES

La *kátharsis* no forma parte de la jerarquía de las funciones musicales, sin embargo, en el último capítulo del tratado (*Pol.* 1341b36-41) Aristóteles presenta una enumeración que se contraponen en varios aspectos con la división tripartita inicial y en la que refiere a ella como si se tratara de una función diferenciada.³⁹ Las reiteradas alusiones al número tres (incluso en este mismo pasaje) sugieren que el Estagirita adopta, al menos de manera expresa, un esquema tripartito,⁴⁰ de modo que no parece plausible pensar en una cuarta función.⁴¹ Se trata de un tema que aún hoy es objeto de discusión, tal como lo demuestra la reciente publicación del extenso artículo de Ferrari (2019). Tradicionalmente se han adoptado dos líneas de lectura: por un lado, quienes consideran que es “obvia” su identificación con la relajación⁴² y, por otro, quienes vinculan a la *kátharsis* con la educación, incluso hay quienes postulan una oscilación entre ambas funciones.⁴³ A decir verdad, un análisis minucioso del tema revela que existen indicios que abonan cada una de estas lecturas. Por razones de extensión no puedo hacer un análisis detenido y debo limitarme a hacer una presentación esquemática.

En primer lugar, es preciso señalar que el papel que desempeña la *kátharsis* en el esquema de las funciones musicales es difícil de precisar, ya que no resulta convincente la propuesta de identificarla con la mera relajación que caracteriza a la función productiva ni es posible vincularla a la educación ni tampoco la de afirmar su independencia como función musical. Aunque su efecto relajante y la comparación con la cura médica sugieren una conexión con la primera, la relajación que produce y el placer que conlleva no son de la misma clase que la relajación y el placer que se experimenta después de un trabajo duro.

³⁸ La referencia al empleo de las melodías relajadas en la vejez sugiere que en la vida adulta también puede emplearse la *mousiké* con otros propósitos además del ocio (*Pol.* 1342b23-24). Cf. Destrée (2011, p. 22).

³⁹ “Decimos que es preciso emplear la *mousiké* no con vistas a una sola utilidad, sino para muchas (no solo en virtud de la educación y de la *kathárseos* – a qué llamamos *kátharsin*, ahora [lo diremos] de manera general (*haplós*), pero hablaremos de nuevo más claramente en los [escritos] acerca de la poética – tercero (*trítōn*), para el pasatiempo, para la relajación y para el descanso de las tensiones.” La traducción es mía.

⁴⁰ Aristóteles emplea *trítōn* en *Pol.* 1339a25; *triōn* en *Pol.* 1339b10 y *trítōn* en *Pol.* 1341b40.

⁴¹ Kraut (1997, p. 209), Barker (2005, p. 100) y Destrée (2011, p. 21) hablan de una cuarta función. En su último trabajo, Destrée (2017, p. 40) adhiere al esquema tripartito.

⁴² Cf. Destrée (2011, p. 21; 2017, p. 38-40).

⁴³ Suñol (2018).

En consecuencia, la identificación de la *kátharsis* con la relajación no resulta tan obvia como algunos autores afirman (*pace* Destrée 2011, p. 21), lo cual se pone en evidencia en el pasaje mismo de *Pol.* VIII 7, donde las presenta con funciones diferenciadas. Respecto a su posible vínculo con la función educativa, aun cuando resulta llamativo que apele a las melodías de Olimpo, que tienen un efecto extático, para ejemplificar su influencia ética, Aristóteles deja en claro que la *kátharsis* no educa moralmente a los futuros ciudadanos. Si bien todas las experiencias emocionales involucran una cierta clase de *kátharsis* (*Pol.* 1342a 14),⁴⁴ es probable que sus formas más extremas solo estén permitidas durante la adultez, cuando estos ya han adquirido la virtud. Las emociones y, en particular, los desbordes emocionales -ya sea en ámbitos artísticos y/o culturales- son parte de la vida de *todos* los hombres, incluso de los ciudadanos que han alcanzado la moderación y son capaces de disfrutar del ocio musical. En consecuencia, el éxtasis emocional y la posterior relajación que, de manera general, la *kátharsis* produce, no forman parte del proceso de habituación a la virtud, pero lo presuponen. Precisamente, en este sentido es legítimo afirmar que la función ética de la *mousiké* es condición de la catártica. En este punto del análisis, la *kátharsis* pareciera estar en una posición oscilante entre la relajación y la educación,⁴⁵ pero sin poder ser identificada con ninguna de las dos.⁴⁶ Sin embargo, la reciente interpretación propuesta por Ferrari (2019) ofrece una mirada novedosa, ya que es el primer intento de vincular a la *kátharsis* con el ocio. A su entender, este concepto pertenece al reino conceptual de la *diagogé*, esto es, el ocio y su patrón o esquema emocional se sustenta en el hecho de que la emoción no es simplemente descargada como ocurre en el caso del entretenimiento propio de los trabajadores, sino descargada por el proceso mismo de ser estimulada y exacerbada.⁴⁷ El autor lo describe como un proceso homeopático en el sentido de que la emoción es producida por la irritación, llevada al clímax y luego es aliviada; ella se construye en el curso de un largo proceso.⁴⁸ La música catártica, categoría que Ferrari redefine al incluir en ella las armonías entusiásticas y prácticas, alivia la agitación que la música misma ha inducido. A diferencia de la relajación que produce la música destinada a los espectadores vulgares, en los que la tensión precede a su alivio, en este caso, el sentimiento solo se produce y es desarrollado por la experiencia musical misma, la cual requiere a la vez de una combinación de un estímulo activo y una sensibilidad receptiva por parte del espectador. El placer que involucra no tiene un sesgo utilitario, sino que es una forma pura del placer que se obtiene en la música misma sin ningún otro fin ulterior.⁴⁹ A partir de lo cual, Ferrari habla de una “superioridad estética” de los hombres libres y educados para la música y sostiene que el placer que la *kátharsis* pone en juego en los espectadores educados no es de carácter moral

⁴⁴ *Pave* Ferrari (2019, p. 132, n. 31).

⁴⁵ Cf. Destrée (2017, p. 38).

⁴⁶ Suñol (2018, p. 135-6).

⁴⁷ Ferrari (2019, p. 125).

⁴⁸ Ferrari (2019, p. 137).

⁴⁹ Ferrari (2019, p. 141-2).

ni educacional ni es intelectualmente elevado, sino que se trata de un compromiso estético.⁵⁰ Más allá del supuesto esteticista sobre el que se sustenta su lectura y de la singularidad de su interpretación, el reconocimiento del patrón homeopático o, más precisamente podría decirse, reflexivo de la *kátharsis*, resulta muy valioso por el énfasis que el autor hace en la distinción del placer propio del entretenimiento de los trabajadores y el placer puro del ocio, la cual pone en tela de juicio la “obvia” identificación entre ambos. Recordemos que lo distintivo de la singular y novedosa comprensión aristotélica del ocio reside en su carácter no instrumental y, precisamente, es este aspecto el que permite vislumbrar una posible conexión entre ambas. Sin embargo, la superioridad intelectual que Aristóteles le otorga al ocio se desdibuja en la lectura propuesta por Ferrari.

En conclusión, la *kátharsis* no es plenamente identificable con ninguna de las tres funciones musicales, pero comparte características con todas ellas. En efecto, produce relajación, pero de un tipo diferente al descanso del trabajo; no forma parte de la educación de los jóvenes, pero presupone un alto grado de conocimiento moral por eso está reservada a los adultos; no involucra un discernimiento intelectual, pero tiene un carácter no instrumental que es propio del ocio.

CONCLUSIONES

La jerarquía de las funciones musicales que Aristóteles presenta en *Pol.* VIII se vincula estrechamente al mejor régimen político que bosqueja en *Pol.* VII, en la medida en que cada una de ellas se corresponde con una determinada edad, grupo social, responsabilidad cívica y tipo de actividad de los habitantes y ciudadanos del mejor régimen. De ahí que no sea posible entender dicha jerarquía si no es a la luz de su proyecto ético-político, y, a su vez, cada una de estas funciones resulta clave para entender en qué consiste la vida mejor en el mejor régimen. Así la función ociosa de la *mousiké* prefigura el ideal aristotélico de la vida más elegible, pues hemos visto que las dos tienen un carácter contemplativo, autotélico, solo pueden ejercerlas ciudadanos adultos y conducen al fin último de la existencia. Asimismo, significativamente ambas presuponen el ejercicio de la virtud: la función educativa, en el caso del ocio musical, y, la vida política, en el de la vida más elegible. De modo que la función ociosa no solo no excluye a las demás, sino que incluso las presupone. Más aún, independientemente de la problemática ubicación de la *kátharsis* en la jerarquía de funciones musicales, también esta requiere que quienes, en mayor o menor grado, la experimenten hayan conquistado la moderación emocional gracias al aprendizaje musical adquirido en la juventud. Dicho, en otros términos, la *kátharsis* supone y requiere el ejercicio previo de la función ética. Además, el placer es el sustrato común, concomitante a todas las funciones, cuya jerarquía también se correlaciona con el esquema tripartito. Esta interdependencia revela que a pesar de la innegable supremacía de su propósito ocioso, las restantes funciones de la *mousiké* son indispensables no solo para alcanzar el fin último de esta disciplina, sino también

⁵⁰ Ferrari (2019, p. 140 y 143).

para el logro de la vida mejor en el mejor régimen, dado que no es posible vivir la vida más elegible ni tampoco construir el mejor régimen político, si la educación de los ciudadanos no comprende el ejercicio de las distintas funciones musicales. En conclusión, mediante la extensa y compleja argumentación que elabora en *Pol.* VII-VIII, Aristóteles deja en claro que la *mousiké* es condición para alcanzar la vida mejor en el mejor régimen.

REFERENCIAS

- BARKER, Andrew (ed.). *Greek musical writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. v. 1.
- BARKER, Andrew. *Psicomusicologia nella Grecia Antica*. Napoli: Guida Editore, 2005.
- BRÜLLMANN, Philipp. Music builds character Aristotle, *Politics* VIII 5, 1340a14-b5. *Apeiron*, v. 46, n. 4, p. 345-373, 2013.
- CAGNOLI FIECCONI, Elena. *Harmonia, melos and rhythmos*. Aristotle on Musical education. *Ancient Philosophy*, v. 36, n. 2, p. 409-424, 2016.
- CARTER, Lynn. *The quiet Athenian*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- DEMONT, Paul. *La cité grecque archaïque et classique et l'idéal de la tranquillité*. Paris: Belles Lettres, 1990.
- DEPEW, David. Politics, music and contemplation in Aristotle's Ideal State. In KEYT, David; MILLER, Fred (ed.). *A companion to Aristotle's Politics*. Oxford: Blackwell, 1991, p. 346-380.
- DESTRÉE, Pierre. Aristotle and musicologists on three functions of music. A note on *Pol.* 8, 1341b401. *Greek and Roman Musical Studies*, v. 5, p. 35-42, 2017.
- DESTRÉE, Pierre. Aristotle on music for leisure. In D'ANGOUR, Armand; PHILLIPS, Thomas (ed.). *Music, texts, and culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 183-202.
- DESTRÉE, Pierre. Education, leisure, and politics. In DESLAURIERS, Marguerite; DESTRÉE, Pierre (ed.). *The Cambridge companion to Aristotle's Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 301-323.
- DESTRÉE, Pierre. La purgation des interprétations: conditions et enjeux de la *catharsis* poétique chez Aristote. In DARMON, Jean-Charles (ed.). *Littérature et thérapeutique des passions: la catharsis en question*. Paris: Hermann, 2011, p. 14-35.
- FERRARI, John. Aristotle on musical catharsis and the pleasure of a good story. *Phronesis*, v. 64, p. 117-171, 2019.
- FORD, Andrew. Catharsis. The Power of Music in Aristotle's *Politics*. In MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (ed.). *Music and the Muses*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 309-336.

- HALLIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- HITZ, Zena. Aristotle on law and moral education. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, v. 42, p. 263-306, 2012.
- KONSTAN, David. *The emotions of the Ancients Greeks*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- KRAUT, Richard. *Aristotle Politics Books VII and VIII*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- LORD, Carnes. *Education and culture in the political thought of Aristotle*. New York: Cornell University Press, 1982.
- MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (ed.). *Music and the Muses. The culture of 'mousike' in the Classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- NIGHTINGALE, Andrea. Aristotle on the 'Liberal' and 'Illiberal' Arts. *Proceedings of the Boston Area Colloquium of Ancient Philosophy*, v. 12, n. 1, p. 29-58, 1996.
- NUSSBAUM, Martha. *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ROCCONI, Eleonora. Sounds of war, sounds of peace: for an ethnographic survey of ancient Greek music in Platonic writings. In HICHMANN, E.; EICHMANN, R. (ed.). *Musical perceptions, past and present. On ethnographic analogy in Music Archaeology*. Rahden: Leidorf, 2010, p. 37-45. (Studien zur Musikachäologie, 7).
- ROCCONI, Eleonora. Music and dance in Greece and Rome. In DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (ed.). *A companion to Ancient Aesthetics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, p. 81-93.
- SCHÜTRUMPF, Eckart. *Aristoteles Politik Buch VII-VIII*. Berlin: Akademie Verlag, 2005.
- SOLMSEM, Friedrich. Leisure and play in Aristotle's Ideal State. *Rheinisches Museum für Philologie*, v. 107, n. 3, p. 193-220, 1964.
- SUÑOL, Viviana. El papel de la *kátharsis* en el programa aristotélico de educación musical. Su relación con la función lúdica y con la educativa de la *mousiké*. *Síntesis. Revista de Filosofía (ex Intus Legere)*, v. 1, n. 2, p. 122-137, 2018.
- SUÑOL, Viviana. La discusión aristotélica sobre los modos de vida. El contraste entre el *bíos theoretikós* en *Ética a Nicómaco X 7-8* y el *bíos praktikós* en *Política VII 3*. *Tópicos*, v. 45, p. 9-47, 2013.
- SUÑOL, Viviana. La educación como fundamento del (mejor) régimen político en Aristóteles. *Éndoxa: Series Filosóficas*, v. 36, n. 2, p. 56-73, 2015.
- SUÑOL, Viviana. La educación musical en Aristóteles: su correspondencia con la vida mejor en el mejor régimen. *Boletín de Estética*, año 13, v. 41, p. 8-37, 2017.

SUÑOL, Viviana. Las funciones de la *mousiké* en *Política* VIII. In SUÑOL, Viviana; MIRANDA, Raquel (ed.). *La educación en la filosofía antigua. Ética, retórica y arte en la formación del ciudadano*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2020, p.119-139.

SUÑOL, Viviana. La mejor forma de vida en el régimen político ideal de Aristóteles. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, v. 31, n. 2, p. 297-322, 2014.

WOERTHER, Frédérique. Education par la musique et persuasion rhétorique chez Aristote: l'*ethos* dans la *Rhétorique* et dans les *Politiques* (VIII, 5). In MALHOMME, Florence (ed.). *Musica rhetoricens*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 21 -36.

WOERTHER, Frédérique. *L'ethos aristotelicien. Genèse d'une notion rhétorique*. Paris: Vrin, 2007.

WOERTHER, Frédérique. Music and the education of the soul in Plato and Aristotle: homeopathy and the formation of the character. *Classical Quarterly*, v. 58, n. 1, p. 89-103. 2008.

SOBRE EL SIGNIFICADO DE ΜΟΥΣΙΚΗ EN LOS COMENTARIOS SOBRE MÚSICA DE FILODEMO¹

Adrian Castillo*

Recibido em: 16/11/2020
Aprovado em: 01/12/2020

*Profesor adjunto de Lengua y Literatura Griegas, Departamento de Filología Clásica, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

lethwards@gmail.com



RESUMEN: El presente artículo explora la discusión en torno al concepto de *mousiké* conservada en los *Comentarios sobre música* de Filodemo de Gadara, principalmente la relación entre poesía y música tal como la conciben Filodemo y sus adversarios estoicos. Esa misma relación se explora también en los textos de Platón, señalando los vínculos entre la defensa del concepto de *mousiké* como un arte poético-musical y el proyecto de una educación a través de la música. Finalmente, se sugiere la existencia de una *correspondance*, hasta ahora no reconocida, entre la larga cita de las *Leyes* con la que concluye la primera parte de los *Comentarios* y la sección de la “réplica” en la que Filodemo aboga por un concepto de *mousiké* como un arte independiente de la poesía.

PALABRAS-CLAVE: Filodemo de Gadara; estoicismo; Platón; música; poesía.

ON THE MEANING OF ΜΟΥΣΙΚΗ IN PHILODEMUS' COMMENTARIES ON MUSIC

ABSTRACT: The aim of this paper is to examine the discussion around the concept of *mousike* preserved in the treatise *On music* by Philodemus of Gadara, mostly the relationship between music and poetry as conceived by Philodemus and his stoic opponents. The same relation is then explored in the texts of Plato, signaling the connections between the concept of *mousike* as a musicopoetic art and the project of an education-through-music. Finally, the existence of a non yet acknowledged *correspondance* is

¹ Una versión preliminar de este texto fue presentada en la “XX Jornada de História Antiga da UFPEL: melodias visuais, poesias musicais: antiguidades sonoras”, celebrada del 3 al 7 de junio de 2019 en la Universidad Federal de Pelotas.

proposed, between the long quotation from Plato's *Laws* with which the first part of the book nearly ends, and that section of the "critical" part in which Philodemus advocates for a conception of *mousike* as an art entirely distinct from poetry.

KEYWORDS: Philodemus of Gadara; stoicism; Plato; music; poetry.

Tras unos años en el jardín epicúreo de Atenas, Filodemo de Gadara se estableció finalmente en la bahía de Nápoles alrededor del año 75 a.C. Más o menos por esa misma época, redactó unos *Comentarios sobre música*, cuyos cuatro volúmenes quedaron sepultados bajo las cenizas del Vesubio en el 79 d.C. Recuperados en el siglo XVIII entre los fragmentos papiráceos de la "biblioteca filosófica" de Herculano,² con el tiempo hicieron célebre a su autor debido a la prematura modernidad de sus ideas, visto que este distinguía nítidamente, quizá por primera vez, entre música y poesía, restringiendo aquella a la materia sonora de ritmos y melodías:

εἰ δ' ἔ[τ]ερὸν τις καλεῖ |⁴⁰ μ[ουσι]κὴν πα[ρὰ] τὸ πᾶν ποιη[τικὸ]ν γένος
ἀποδιαλαβὼν |[τ]ᾶ μέ[λ]η ψιλὰ καὶ τοὺς ῥυθμοὺς, π[ο]εῖν φημί εὐπ[ρ]
επῶς. (YPM 143, 39-43 Del.)

Si alguien llama 'música' a una cosa distinta de todo el género poético, manteniendo aparte de él las melodías desnudas y los ritmos, digo que lo hace apropiadamente.

Melodías "desnudas" (ψιλὰ) es la forma usual de referirse a las melodías *sin palabras*, las melodías que se producen "con instrumentos o tarareando" (143, 20-21: τὰ διὰ τῶν ὀργάνων καὶ τὰ τερετιζόμενα). El paradigma del "músico" es el κρουματοποιός, el compositor/ ejecutante de aires instrumentales:

λέγω | καὶ τοὺς κρουματοποιούς | οὐκ ἑμαυτὸν μόνον, ἀλλὰ | καὶ τὴν
συνήθειαν καὶ τὸν | Ἀριστόξενον εἶδος ὀνομάζειν τοῦ μουσ[ικ]οῦ
(YPM 143, 12-17)

Digo también que no solo yo, sino también el uso común y [^{el propio}] Aristóxeno, llamamos al compositor de aires instrumentales una especie del músico.³

² Sobre Filodemo y la "biblioteca filosófica" de Herculano, véase Dorandi, 1995; Sider, 2005 y más recientemente, Longo Auricchio et al., 2020.

³ Para justificar su concepto de μουσική Filodemo recurre a la autoridad de la συνήθεια y de Aristóxeno. El recurso al "uso común" encaja bien con la filosofía epicúrea, según la cual se debe atender primeramente al sentido común de las palabras (v. Epicuro, *Carta a Herodoto* 37ss.). El recurso a Aristóxeno es, evidentemente, un recurso a la autoridad. Sin embargo, ninguna de estas afirmaciones es en sí misma evidente y ambas, por distintas razones, son difíciles de evaluar; la tarea, en todo caso, excede estas páginas.

Κρουματοποιός⁴ es quien “hace κρούματα”, ya sea porque los ejecuta o porque los compone. En sentido musical, el término κρούμα (“golpe”) refiere en primer lugar al resultado de *percutir* (κρούειν) con la rúa (πλέκτρον) las cuerdas de una lira o cítara, en oposición a pulsarlas con los dedos. Así en Platón, *Lysis* 209b7: και ψῆλαι [sc. τὰς χορδὰς] και κρούειν τῷ πλήκτρῳ, “tanto pulsarlas como tocarlas con la rúa”. Un escolio al pasaje anota que ψῆλαι significa “tocar las cuerdas sin la rúa, con el dedo” (τὸ ἄνευ πλήκτρον τῷ δακτύλῳ τὰς χορδὰς ἐπαφᾶσθαι).

En estos contextos parecería que κρούματα refiere específicamente a los golpes de la rúa;⁵ en otros, se aplica por metonimia a las *notas* producidas, como en el apócrifo *Mimos* (317d8-e1), donde se habla de distribuir o asignar κρούματα adecuados a las melodías.⁶ A menudo, empero, equivalen a *melodías* instrumentales. Los κρούματα de la cítara pueden oponerse a los αὐλήματα, las melodías del aulós.⁷ Pausanias cuenta (3, 17, 5) que los Lacedemonios no salían a la batalla al son de las trompetas (οὐ μετὰ σαλπγγων), sino de melodías de aulós (πρὸς αὐλῶν μέλη) y κρούματα de lira y cítara (ὑπὸ λύρας και κιθάρας κρούμασιν).

La terminología se extendió desde la lira hacia el resto de los instrumentos, en particular al aulós. Considérese, por ejemplo, un pasaje donde los κρούματα son equivalentes a los νόμοι musicales, cuando en el tratado *Sobre la música* del pseudo-Plutarco se dice que Olimpo, el descubridor de los νόμοι *auléticos*, fue el primero en introducir κρούματα en Grecia (*De musica* 1132e10-f1).⁸

En cualquier caso, los κρούματα son siempre melodías *instrumentales*. En un pasaje de los *Anonyma Bellermaniana* (29, 7 Najock), se identifica explícitamente el κρούμα con la “melodía instrumental” (ὄργανικὸν μέλος... ὃ καλεῖται κρούμα). Aristides Quintiliano los

⁴ El término está poco atestiguado. Los principales testimonios están vinculados al artista Dorión (s. IV a.C.); ex. gr. Ateneo, *Deipnosophistae* VIII 18, 2-3: ὃν ἐγὼ κρουματοποιὸν οἶδα ὀνομαζόμενον και φίλιχθον, συγγραφέα δὲ οὐ (“A él [Dorión] sé que se lo llama κρουματοποιός y amante del pescado, pero no escritor”). Dorión era un *auleta* (*Deipn.* VIII 18 20: Δωρίωνι τῷ αὐλητῇ). También un escolio a Teócrito (*Σ ad* 4, 31a, 2): Γλαύκας: ἡ Γλαύκη Χία τὸ γένος, κρουματοποιός, sobre una tal Glauque de Quíos, quizá una aulétride.

⁵ En el *De diaeta* hipocrático se dice (18, 10-1) que “los κρούματα musicales se tocan unos hacia arriba, otros hacia abajo” (κρούεται τὰ κρούματα ἐν μουσικῇ τὰ μὲν ἄνω, τὰ δὲ κάτω).

⁶ Τίς δὲ κρουμάτων ἐπὶ τὰ μέλη ἀγαθὸς νομεύς, και τὰ ἄξια νεῖμαι; και οἱ τίνος νόμοι ὀρθοί εἰσιν; {— ET. Οἱ τοῦ αὐλητοῦ και τοῦ κιθαριστοῦ. “[SÓCR.] ¿Quién es un buen asignador (νομεύς) de κρούματα para cada melodía, capaz de asignar (νεῖμαι) los que son apropiados? ¿Y las asignaciones (νόμοι) de quién son aquí las correctas? [DISC.] —Las del auleta y el citarista.”

⁷ Cf. Plut. *Quaest. Conv.* 706a5-6: τὰ αὐλήματα και τὰ κρούματα.

⁸ Esta extensión del sentido es explícitamente indicada por Plutarco, *Quaest. Conv.* 638b9-c2: ὥς που και τὸν αὐλὸν ἠρμόσθαι λέγουσιν και κρούματα <τὰ> αὐλήματα καλοῦσιν, ἀπὸ τῆς λύρας λαμβάνοντες τὰς προσηγορίας (“Como de algún modo también se dice que el aulós ‘está afinado’, o se llama ‘κρούματα’ a los aires auléticos, tomando estas denominaciones de la lira”).

considera equivalentes a la melodía⁹ más el ritmo: “el μέλος... se puede concebir en unión sólo con el ritmo, como en los κρούματα y los κῶλα.¹⁰ Los κρούματα son ἄφωνα (Paus. 10, 7, 7).¹¹ En este sentido, se oponen a las melodías *vocales* y a las canciones,¹² y no representan el aspecto “musical” de una melodía vocal, sino que son, como decimos, melodías propiamente instrumentales.¹³

Ciertamente, se puede *tararear* un κρούμα con la voz, como dice Filodemo y se decía también en un fragmento de los Δῆμοι de Éupolis: “tarareando este tipo de κρούματα” (frg. 110 Kock: τοιαῦτα μέντοι νηλαρεῦών κρούματα). Según los lexicógrafos, νηλαρεῦών equivale a τερετίζων.¹⁴ Es interesante aquí la glosa de Hesiquio (τ 518): “tarareos: *falsas* canciones. Los κρούματα de la cítara. También los cantos de las cigarras” (τερετίσματα· ᾠδαὶ ἀπατηλαί. τὰ τῆς κιθάρας κρούματα. καὶ τῶν τεττίγων ἄσματα). También lo es un testimonio de Galeno sobre Crisipo (SVF II 149), según el cual “el βλίτυρι es un κρούμα” (τὸ βλίτυρι κρούμα τι). Los estoicos usaban la onomatopeya βλίτυρι para representar el sonido de una cuerda, tomado como paradigma de un sonido *desprovisto de significado* (τὸ βλίτυρι, φασί, καὶ τὸ σκινδαυὸς ἄσημα παντελῶς ἐστί).

La expresión εἶδος τοῦ μουσικοῦ de YPM 143, 12-17 podría dar la impresión de que Filodemo solo se interesó por hacer algo que suena extraño e innecesario para nosotros: *incluir* al κρουματοποιός en el concierto de los músicos. Sin embargo, combinado con YPM 143, 39-43, que insta a mantener separadas de las palabras las melodías y los ritmos, se hace evidente que su intención era hacer algo que nos es familiar, pero que no lo era tanto para los antiguos griegos: *limitar* la μουσική a los κρούματα, esto es, a la música instrumental.

Esto tiene una consecuencia importante para los compositores de *canciones*, como Simónides y Píndaro, que resultan ser artistas *híbridos*, suma de poetas y músicos:

⁹ Según Aristides, μέλος μὲν γὰρ νοεῖται καθ’ αὐτὸ μὲν <ἐν> τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἀτάκτοις μελωδίαις “el μέλος se concibe por sí mismo en los diagramas y en las melodías desestructuradas” (I 13, 22-3 W-I). El “μέλος en sí mismo” es, pues, la melodía *sin el ritmo*, es decir, las notas. Según Barker, la referencia a los διαγράμματα implica que Aristides se refiere a la representación de una *escala* musical (Barker, 1989, p. 435, n. 159).

¹⁰ *De musica* 1, 13, 22-4: μέλος... νοεῖται [...] μετὰ δὲ ῥυθμοῦ μόνου, ὡς ἐπὶ τῶν κρουμάτων καὶ κώλων. En este tipo de contextos κῶλα no puede tener el significado métrico usual, sino que ha de referirse a algún tipo de composición instrumental oponible a las canciones; cf. *De mus.* 1, 10, 34 (τὰς ᾠδὰς ἢ τὰ κῶλα); y 2, 13, 1 ([*sc.* τὸ ἦθος] τῆς δὲ μελωδίας ἐν τε ταῖς ᾠδαῖς κἂν τοῖς κώλοις). Barker, 1989, lo traduce ya como *interludes*, ya como *instrumental pieces*.

¹¹ Para la octava edición de los juegos Píticos se instituyeron certámenes de “citaristas, los que se ocupan de los κρούματα *sin vocales*” (κιθαριστὰς τοὺς ἐπὶ τῶν κρουμάτων τῶν ἀφώνων).

¹² Cf. Dionisio de Halicarnaso, *De Demostheni dictione* 48, 23-4 Us.: εἴ τις ᾠδαῖς ἢ κρουμασιν ὀργάνων τὸ κάλλιστον ἐντείνας μέλος (“si alguien, tras entonar *con canciones o con κρούματα de instrumentos* la más bella melodía...”).

¹³ En la notación de Aristides Quintiliano (*De mus.* 1, 11, 36-8) se indica en dos series separadas “los κῶλα y los interludios auléticos en las canciones o los κρούματα instrumentales” (τὰ κῶλα καὶ τὰ ἐν ταῖς ᾠδαῖς μεσανικὰ ἢ ψιλὰ κρούματα) y “las melodías vocales” (τὰς ᾠδὰς).

¹⁴ Cf. Focio v 216: νηλάρους· τερετισμούς; Suda v 366: Νήλαροι: τὰ τερετίσματα καὶ περιέργα κρούματα.

τοὺς περὶ Σιμωνίδ[ην] καὶ Πίνδαρον γερονέ[ν]αι μὲν καὶ μουσικοὺς, γερον[έ]ναι δὲ καὶ ποιητάς, καὶ καθ[ὸ] μὲν μουσικοὶ τὰ ἀσήμαντα, καθ[ὸ] δὲ ποιηταὶ πεποιηκέν[α]ι τοὺς λόγους. (YIPM 143, 27-33)

Los [^{re}compositores] al estilo de Simónides o Píndaro tanto han sido músicos como han sido poetas, y en tanto que músicos han compuesto cosas desprovistas de significado, pero en tanto que poetas han creado λόγους.

Las composiciones líricas deben ser analizadas, por lo tanto, desde dos puntos de vista independientes, el de los “pensamientos” (διανοήματα) y el de los ritmos y armonías, distinguiendo sistemáticamente estos elementos y evaluando por separado el efecto de cada uno. “En tanto que músicos – dice – sólo enseñan *lo que circunda a las palabras*” (YIPM 143, 24-7: τὰ περιγινόμενα τοῖς λόγοις καθ[ὸ] μ]ουσ[τ]ικοὶ μόνον διδάσκ[ει]ν), “producen cosas sin significado” (ἀσήμαντα ἀναδιδόνα) y lo único que pueden hacer es generar un *deleite* puramente acústico (τέρψις, ex. gr. 124, 18; 147, 20-1 etc.), distracción (περισπασμός, ex. gr. 129, 6; 146, 39) o entretenimiento (ψυχαγωγία, ex. gr. 125, 19; 131, 29), una suerte de cosquilla al oído, semejante al placer, natural pero innecesario que nos produce un postre o un perfume (cf. 92, 1-5). En tanto que poetas, “producen discursos” (λόγους ἀναδιδῶσι), y en tal medida pueden beneficiar, aunque poco en relación al beneficio que ofrece la filosofía.¹⁵

II

Para Filodemo, pues, la μουσική “reside únicamente en la cualidad del sonido” (YIPM 127, 18-20: ἐμ φωνῆς ποιότητι μόνον), es un fenómeno acústico que nunca penetra en lo profundo del alma,¹⁶ pues se agota antes en “sonidos que ponen en movimiento únicamente al oído”, el cual, nos dice, “carece de logos” (138, 13-14: ἀκοῆς ἀλόγου μόνης κινητικὰς φωνὰς).¹⁷ Los órganos sensoriales son ἄλογα porque no captan significados, la música lo es porque no los transmite, y en este sentido, Filodemo dice también que las producciones de los músicos son ἀσήμαντα (YIPM 140, 30-1).¹⁸

¹⁵ Este punto de vista lo encontramos expresado también en Sexto Empírico, *Adv. Math.* VI 28.

¹⁶ Cf. YIPM 116, 30-38, donde este es presentado como el punto de vista *naturalista* sobre la música: “los más naturalistas (οἱ δὲ φυσικώτερο[ι]) exhortan a recolectar de cada una de ellas [i.e. de las armonías] *lo propio de la audición* (τὸ πρὸς ἀκοήν), pues consideran que ninguna de las cosas que se les añade les es propia de acuerdo con su naturaleza. La situación es análoga también en el caso de los ritmos y las composiciones melódicas” (itálicas mías).

¹⁷ Aquí Filodemo aplica un dogma general del epicureísmo: “Toda sensación es ἄλογος e incapaz de memoria alguna” (Diog. Laert. X, 31, 8). En el contexto de los YIPM, ἄλογος debe entenderse siempre en sentido *lingüístico*, como “incapaz de captar o expresar *pensamientos*”, no en sentido matemático. Esta interpretación traería problemas serios y no es necesario atribuírselo a Filodemo.

¹⁸ 143, 17-9: τοὺς μουσικοὺς καὶ ἀσήμαντα μὲν ἀναδιδόνα; 143: 31: καθ[ὸ] μὲν μουσικοὶ τὰ ἀσήμαντα ... πεποιηκέν[α]ι.

De aquí deduce a su vez la incapacidad de la música para *representar* las diversas disposiciones del alma y rechaza la idea tradicional de que la música contiene μιμήσεις de las pasiones y los caracteres del alma (v. YIIM 117, 23-42). En general, Filodemo sostiene que la música es incapaz de afectar el espíritu en modo alguno que sea relevante para la felicidad. Esto se debe a que, para Filodemo, tanto las pasiones como las virtudes son disposiciones fundamentales, cuando no exclusivamente, *intelectuales*.¹⁹ Sirva como ejemplo la siguiente crítica de la eficacia de la música para generar una “virtud erótica”, esto es, una disposición para conducirse correctamente en los asuntos del amor.²⁰ El apetito erótico (ἐρωτική ὄρεξις), dice, es en ante todo una enfermedad que hay que curar, y es ridículo

creer que las melodías contribuyen a la conducta correcta en el amor, siendo que residen únicamente en la cualidad del sonido, y que el alivio y la calma residen en el razonamiento que enseña lo vano, dañino e insatisfactorio del amor, hasta llegar a una tregua. (YIIM 127, 10-25)

La pasión erótica, para Filodemo, es básicamente la creencia misma o bien el resultado de creer que la posesión de lo amado es una fuente natural de placer. Creencia equivocada, pues se trata más bien, sugiere, de una fuente de dolor. Enseñar *racional, discursivamente* esta verdad es la única cura eficaz contra el mal de amor, y esto es algo que los sonidos sin significado jamás podrán hacer. A lo sumo, lograrán distraernos del mal, aliviarlo, pero curarlo nunca podrán.

Debido a la identificación de la μουσική con la materia del sonido, al énfasis en la música *instrumental* y a la crítica de la mimesis musical, se ha señalado a Filodemo como el primer exponente no solo del concepto moderno de música, sino del formalismo musical. Esto es solo una verdad a medias.²¹ El objetivo de Filodemo no es proponer una teoría estética, sino demostrar que, por las razones expuestas, la μουσική no es una ocupación *seria*, oponiéndose frontalmente a una tradición bien establecida que atribuía a la μουσική un valor ético y educativo supremo.

¹⁹ Sobre este tema, que no pretendo desarrollar aquí, puede verse Annas (1994) y Tsouna (2007).

²⁰ Para el caso de las virtudes, considérese el siguiente pasaje sobre la *justicia* (YIIM 138 12-21): “no es concebible que sonidos que movilizan sólo al oído, que es ἄλογος, contribuyan en algo a una *disposición del alma que juzga teóricamente* (πρὸς διάθεσιν ψυχῆς θεωρητικὴν) sobre las cosas ventajosas y desventajosas para nuestra mutua convivencia política” (italicas mías).

²¹ Esta cuestión excede el presente artículo. Me limito a señalar que Filodemo coincide sin duda con la tesis *negativa* del formalismo, a saber, que la música no representa nada externo a sí misma. Pero es muy discutible que sostenga nada parecido a la tesis *positiva*, según la cual el contenido de la música “es su propia forma”, ni con el “dinamismo musical” defendido por Hanslick, que no es sino una teoría positiva sobre el significado de la música, según la cual ella puede representar los aspectos *dinámicos, móviles* de la realidad. La respuesta adecuada a este problema ya la dio Bowman (1998, p. 136).

III

Los *Comentarios sobre música* son en esencia un texto de *polémica* filosófica, de los primeros en su género, en el cual se ataca la idea de que “la música es útil para muchos aspectos de la vida y que el gusto por su arte nos dispone apropiadamente para la mayoría de las virtudes, o mejor dicho, incluso para todas”,²² una tesis atribuida a Damón de Oa, que está en la base del proyecto de una “educación a través de la música” (παιδεία διὰ μουσικῆς).²³

Como otros textos polémicos de Filodemo, se articula en dos partes bien diferenciadas: un epítome o resumen de opiniones adversarias (cols. 1- ca. col. 54), seguido de una *réplica* (ca. cols. 54-152), que retoma en líneas generales el orden expositivo del epítome. La *réplica* incluye a menudo ecos, en forma de citas o paráfrasis más o menos extensas del resumen, reconocidos muchos ya por Kemke, a partir de los cuales Delattre ha elaborado una tabla de *correspondencias*.²⁴

Resumen y réplica guardan entre sí una relación semejante a la existente entre la ἔκδοσις y el ὑπόμνημα de los críticos alejandrinos, condensados ahora en un único *volumen*.²⁵ En ocasiones, Filodemo se refiere a su propia obra como *hypomnēmata*.²⁶ Por esto –y para distinguirla de los muchos otros tratados *De musica* de que tenemos noticia, o cuya existencia conjeturamos– sigo la práctica, iniciada por Daniel Delattre, de referirme a esta obra como Ὑπομνήματα περὶ μουσικῆς (YPM).

En cuanto a los adversarios de Filodemo, existen dos posiciones sobre su identidad, que dependen de cómo se entienda la relación entre los fragmentos papiáceos herculanenses, en particular la relación entre el *PHerc.* 1497 (cuya *scriptio secunda* lista cuatro libros “sobre la música”, siendo este, según la *scriptio prima*, el cuarto y último) y el resto de los fragmentos adscritos a los YPM. En la primera edición crítica, la de Ioannes Kemke (Teubner, 1884), estos fragmentos se distribuyen entre los primeros tres libros, según la hipótesis de que el libro I contenía un resumen de las posiciones sobre la μουσική defendidas por las principales escuelas filosóficas griegas –ordenadas cronológicamente: platónicos, peripatéticos, estoicos–, al tiempo que los libros II-IV ofrecían sendas réplicas a cada una de ellas.

²² YPM 137, 39 – 138, 4: πρὸς π[ολλὰ] μέ⁴⁰ρη τοῦ βίου χρησιμεύειν | τὴν μουσικὴν καὶ τὴν περὶ αὐτὴν φιλοτεχνίαν οἰκείως διατιθέναι πρὸς | πλείους ἀρετάς, μᾶλλον δὲ | καὶ πάσας.

²³ YPM 119, 14-5: τοῦ διὰ μουσικῆς παιδεύεσθαι; 85, 10-11: δ[ι]ὰ μουσικῆς παι[δεύ]ειν. Cf. *Resp.* 424a3-4: παῖδες παίζειν εὐνομίαν διὰ τῆς μουσικῆς. Una buena descripción puede leerse en Jámblico, *De Vit. Pyth.* 64, 1-8 Klein. Lo que a veces se llama el παιδευτικὸς τρόπος; v. Aristides Quintiliano, *De musica* II, 2, 7-8: ὁ παιδευτικὸς... τρόπος; Ps.-Plutarco, *De musica* 1146a8: τὸν παιδευτικὸν τῆς μουσικῆς τρόπον. Este es el tema de todo el segundo libro de Aristides Quintiliano (vid. II, 1, 2).

²⁴ Delattre, 2007, p. CLXXXIII-CCI.

²⁵ Sobre el ὑπόμνημα alejandrino, v. Montana (2015). Esta estructura Filodemo pudo haberla tomado de Zenón de Sidón, véase Filodemo, *Ad Contubernales* 10, 9-15 Angeli.

²⁶ YPM 138, 46: ἐκθέντες ἡμεῖς ἐν τῷ τρίτῳ τῶν ὑπομνημάτων; 148, 19-22: εἴρηται δὲ περὶ τοῦ μέρους κἀναυθὰ μὲν, ἐπὶ πλείον δ’ ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν ὑπομνημάτων. También *De Poematis* V, 29, 7-8: Mangoni: [π]αρεστακότες ἐν τ[ῷ] δευτέρῳ τῶν ὑπομνημάτων.

Este modelo editorial persistió hasta la edición de Annemarie J. Neubecker (Bibliópolis, 1986). Pero todo cambió radicalmente tras el trabajo colosal de Daniel Delattre, que en su edición del texto (Belles Lettres, 2007) asignó todos los fragmentos conservados al libro IV, de cuyo *volumen* incluso logró construir una maqueta completa.²⁷ Junto a esta nueva reconstrucción, propuso la tesis, aceptada generalmente por toda la crítica, de que toda la réplica de YIIM IV tiene un único o, al menos, principal adversario: el estoico Diógenes de Babilonia.²⁸

IV

Sin embargo, en la sección de los YIIM que nos concierne (140, 14 ss.), esto es, la sección en que se discute el concepto de *μουσική*, Filodemo no se dirige directamente a figuras de la tradición filosófica, sino que trae a escena a unos adversarios *contemporáneos*, anónimos –posiblemente estoicos, seguidores de Diógenes,²⁹ adversarios que han lanzado contra los epicúreos una acusación de *rusticidad* (*ἀγροικία*):

Ἦκουσα δέ τινων λεγόντων ὡς ἀγροικ[ι]ζόμε[θ]α (YIIM 140, 14-6)

He sabido de algunos que dicen que somos rústicos...

Esta acusación suele considerarse el motivo principal para la redacción de los YIIM. A fin de cuentas, el proyecto filosófico de Filodemo consistió en revitalizar el epicureísmo volviendo al estudio de los textos fundacionales (los de Epicuro, Metrodoro) y reformulando la relación del epicureísmo con la *παιδεία*, desarrollando las doctrinas del Jardín en ámbitos hasta el momento dominados por los estoicos.³⁰ Así Filodemo comenzó a “constituir poco a poco una reflexión estética propia del Jardín”. A juzgar por ciertos pasajes de los YIIM, la polémica previa a la redacción de los YIIM debió haberse desarrollado oralmente durante cierto tiempo, en cuyo lapso los adversarios tuvieron también la oportunidad de formular sus propias críticas y Filodemo, a su vez, la de enfrentarlas.³¹

²⁷ Delattre, 2007, p. CCI-CCXXXIII.

²⁸ v. Delattre, 2007, p. 1-5. Diógenes de Babilonia, nacido en Seleucia del Tigris hacia 240 a.C., llegó a Atenas a finales del siglo. Siguió allí las lecciones de Crisipo de Solos y Zenón de Tarso, sucediendo a este último como escolarca del Pórtico alrededor del 170. Tuvo entre sus alumnos a Carnéades, quien sería luego uno de los críticos más agudos del estoicismo. Junto a él y a Critolao, un viejo Diógenes tomó parte en la célebre embajada de filósofos que los atenienses enviaron a Roma en 155 a.C. Este suceso lo señala, quizá, como uno de los introductores del estoicismo en el mundo latino, y es verosímil que los estoicos *latinos* de la generación siguiente tuviesen a Diógenes entre sus principales referentes.

²⁹ Ferrario, 2011, p. 76: “Gli avversari diretti sono stoici: anzitutto Diogene di Babilonia attivo nel II sec. a.C.; poi sono menzionati Cleante ed altri, indicati come ἐνιοι ο τινές, che probabilmente sono contemporanei di Filodemo, persone ancora vive, non nominate per opportunità.”

³⁰ Delattre, 1996, p. 89. Este proyecto lo había iniciado ya Zenón de Sidón, escolarca del Jardín durante la estadía de Filodemo en Atenas.

³¹ Filodemo da a entender que las discusiones eran frecuentes (YIIM 84, 5-6), y declara haber tenido numerosas ocasiones para hacerse entender ante quienes le prestaran atención (YIIM 144, 3-6).

Los YΠIM serían una suerte de reporte final de esta confrontación, que habría derivado en última instancia en una problematización del concepto mismo de μουσική. Dice Filodemo:

Ἦκουσα δὲ τινῶν λεγόντων ὡς ἀγροικ[ιζ]όμε[θ]α τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἄνευ σημασίας οἰόμενοι λέγειν τινὰς φι[λ]οσόφους ἢ τοὺς ἔμφονας | μουσικοὺς ἐπ’ ἀρετὴν προ|τρέπειν, τῶν ἀ[ν]δρῶν τοὺς | ἐμμελεῖς καὶ ἐνῤύθμους | λόγους ἀ[ξ]ιοῦντων τοῦτο | προσφέρεσθα[ι]
(YΠIM 140, 14-24)

He sabido de algunos que dicen que somos rústicos por creer que ciertos filósofos y músicos con juicio dicen que las melodías y los ritmos desprovistos de significado nos ponen en el camino de la virtud, siendo que estos hombres siempre han considerado que son *las palabras con melodía y ritmo* las que producen esto.

El reproche es doble. Por un lado, decían, los filósofos nunca dijeron que los ritmos y las melodías condujeran a la virtud, sino *las palabras con melodía y ritmo*. Esto no implica, necesariamente, que creyeran que las melodías y ritmos “desnudos” carecieran de significado, como puede sugerir la expresión τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἄνευ σημασίας. Aquí, como ocurre en otras ocasiones, hay que cuidarse de la formulación de Filodemo, viciada como suele estar por sus propias concepciones. Probablemente sus adversarios estoicos creían que las melodías y los ritmos tenían un cierto “significado” –sin duda Diógenes lo creía–, pero aun así sostuvieron, por alguna razón,³² que su capacidad paideútica solo es efectiva cuando van asociadas a las palabras.

A este primer reproche le sigue inmediatamente otro, dirigido a la aplicación del término μουσικός y presentado bajo la forma de una serie de “asombros”:

καὶ θαυμάζον|των εἰ τὸν κρουματοποι|ὸν μουσικὸν [λ]έγομεν ἡμεῖς καὶ καταξι|οῦμεν ἀ|σήμαντα διδάσκειν τοὺς | μουσικοὺς, ἢ Πίνδαρον καὶ | Σ[ι]μωνίδην καὶ τοὺς ἄπαν|τας μελοποι|οὺς οὐ θέλο|μεν καλεῖν μουσικοὺς.
(YΠIM 140, 27-35)

También se asombran si [1] llamamos ‘músico’ al κρουματοποιός y si [2] consideramos que los músicos enseñan cosas sin significado, o si [3] no queremos llamar ‘músicos’ a Píndaro, a Simónides y a todos los compositores líricos.

De este asombro podemos deducir, por contraposición, el concepto de μουσική sostenido por los adversarios de Filodemo. Voy a dejar de lado aquí, nueva y deliberadamente, las consideraciones sobre el significado de la música y sobre su naturaleza mimética. A juzgar por el tercer asombro, los estoicos consideraban μουσικοί con pleno derecho a compositores como Píndaro y Simónides. Esto podría inducirnos a pensar, otra vez, que su concepto de μουσική es simplemente más “amplio” que el de Filodemo, en la medida que incluye,

³² Sobre este tema, que excede los límites de estas líneas, puede consultarse Barker (2001).

además de la música instrumental, también la música acompañada de poesía. Pero es claro que, como evidencia la primera sorpresa, los adversarios *se resistían* a llamar “μουσικός” al κρουματοποιός. Este hecho, notable, hace manifiesto que, según estos adversarios, la música instrumental *no* es μουσική.

Si conectamos el reproche con los asombros, resulta manifiesto también que la consideración pedagógica (a saber, que solo las *palabras con melodía y ritmo* conducen a la virtud), es la motivación principal para persistir en el concepto “tradicional”, arcaico-clásico, de μουσική.

V

Consideremos ahora el concepto tradicional de μουσική en cuanto hace a la relación que en él se establece entre la poesía y la música. Me limitaré a tomar como ejemplo la obra de Platón, por comodidad y porque quisiera en última instancia iluminar la presencia, hacia el final del resumen de los YTIM, de una larga cita de las *Leyes* en la que se introduce la noción de “música de las Musas”, noción que considero íntimamente conectada con la polémica que nos ocupa.

Según este concepto, como es bien sabido, la μουσική es un ensamblaje de palabras, ritmos, armonías y movimientos corporales.³³ En la *República* Platón la consideró en primer lugar *qua* uno de los dos ingredientes, junto a la gimnástica, de la παιδεία tradicional griega (*Resp.* 376e1-3).³⁴ Distinguió en ella dos partes: “lo relativo a los λόγοι y los μῦθοι” (τὸ περὶ λόγους τε καὶ μῦθους) y “lo relativo al estilo de la canción y las melodías” (τὸ περὶ ᾠδῆς τρόπου καὶ μελῶν).³⁵ Nótese que esta segunda parte abarca, de algún modo, la primera, pues el μέλος, que se identifica con las melodías *vocales* y las *canciones*, se dice que “se compone de tres cosas: λόγος, ἀρμονία y ῥυθμός” (*Resp.* 398d1-2). La μουσική, en este sentido, es equivalente a ποίησις.³⁶

³³ En el primer *Alcibiades* se la caracteriza como ἡ τέχνη ἣς τὸ κιθαρίζειν καὶ τὸ ᾄδειν καὶ τὸ ἐμβαίνειν ὀρθῶς (*Alc.* I 108c7-8). Cf. ex. gr. Murray; Wilson, 2004, p. 1: “In its commonest form, *mousike* represented for the Greeks a seamless complex of instrumental music, poetic word, and co-ordinated physical movement”; Rocconi, 2015, p. 82: “the Greek culture of *mousike* included song, poetry, and physical movement, all integrated within an all-embracing event which served to define culture, ethnicity, and gender, and was a core element of many religious and social rituals”.

³⁴ Cf. *Critón* 50d7-e5. Esta misma idea se encuentra al principio del resumen de los YTIM (esp. col. 8, 3-12).

³⁵ *Resp.* 398b6-c2; cf. 522a2-b1.

³⁶ V. esp. *Simp.* 205b5-7: ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἐν μόριον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῷ τοῦ ὄλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποιήσις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται (“se le aplica el nombre entero a una parte separada de todo el arte de la ποίησις, la relativa a la μουσική y los μέτρα. En efecto, solo a esto se lo llama ποίησις”). También *Fedón* 60d8-61b, donde Sócrates cuenta recibió en sueños la orden “μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου”, a la que obedeció ποιήσαντα ποιήματα. En pasajes como *Resp.* 373b5-7, la μουσική se concibe como una empresa colectiva que involucra una gran variedad de personajes que se ordenan en torno al ποιητής: πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικὴν, ποιηταὶ τε καὶ τούτων ὑπηρέται, ῥαψωδοί, ὑποκριταί, χορευταί, ἐργολάβοι, σκευῶν τε παντοδαπῶν δημιουργοί...

Otro ejemplo elocuente nos lo ofrecen las *Leyes*. Allí el concepto central es el de χορεία (“coralidad”), definida como el conjunto de la danza y la canción (*Leg.* 654b3-4: Χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδὴ τὸ σύνολόν ἐστιν). En un pasaje posterior, el extranjero ateniense vuelve sobre estas dos mitades de la χορεία, señalando que una mitad corresponde a “lo relativo a los ritmos y las armonías, lo relativo a la voz” (672e6: τὸ μὲν ῥυθμοὶ τε καὶ ἄρμονίαι, τὸ κατὰ τὴν φωνήν), mientras que la otra corresponde al “movimiento corporal”, y que es aquello, “lo relativo a la voz” (673a3: τὰ ... τῆς φωνῆς), lo que “hemos llamado μουσική” (ὠνομάσαμεν μουσικήν) –correctamente, según el juicio de su interlocutor. Nuevamente, el concepto de μουσική gira en torno al arte de la canción³⁷ y de la música *vocal*. Al contrario de lo que observamos en Filodemo, cuando se habla de armonía y ritmo se habla siempre de la melodía *vocal*, no del acompañamiento instrumental.³⁸ La música instrumental es considerada subsidiariamente, como un añadido que debe doblar la línea de la voz.

Este concepto, amén de amplio, es *inclusivo* en el sentido de que, si bien orbita en torno a la voz, incluye ocasionalmente también composiciones que emplean solo *algunos* de los elementos que venimos mencionado. Así puede considerarse parte de la μουσική tanto el arte de los *rapsodas* (que sólo se sirven de λόγοι y μέτρα), como el de los citaristas y auletas (que sólo usan ῥυθμοὶ y ἄρμονίαι).³⁹

Respecto al arte de estos últimos, consideremos ahora la presencia en Platón de un uso *restringido* de μουσική, próximo quizá al de Filodemo, según el cual μουσική abarcaría únicamente los ritmos y las ἄρμονίαι.⁴⁰ Muchos de los ejemplos son ambiguos, en la medida en que es perfectamente posible que se trate más bien de un *punto de vista restringido* desde el cual se aborda una realidad poético-musical única, la canción. Considérese por ejemplo el pasaje del *Cratilo* (405c6-d5) donde se investiga en clave “musical” (κατὰ δὲ τὴν μουσικὴν δεῖ ὑπολαβεῖν) la etimología del nombre “Apolo”. Según Sócrates, el análisis remite a la idea de moverse “junto con los polos celestes” (los detalles no importan aquí), de donde se obtiene una referencia final a la ἄρμονία, tanto musical como astral. El nombre significa, pues, que

³⁷ Cf. *Leg.* 700a3-c1, donde se describen los géneros *arcaicos* de la μουσική (a9: διηρημένη γὰρ... ἡ μουσική κατὰ εἶδη), según Platón los *auténticamente musicales*, dando siempre ejemplos de *canciones* (b1: εἶδος ᾠδῆς, b3: ᾠδῆς ἕτερον εἶδος, b6: ᾠδὴν ὡς τινα ἑτέραν).

³⁸ Cf. Rocconi, 2015, p. 82: “It is certainly true that vocal music, performed by solo singers or by choruses, was also described as the most important and meaningful kind of music.” Cf. *Político* 268b4-5, donde el político ejecuta la μουσική (μεταχειριζόμενος μουσικὴν) que más conviene a su rebaño “acompañándose con instrumentos o solo con la voz” (μετὰ τε ὀργάνων καὶ ψιλῶ τῷ στόματι).

³⁹ Otro ejemplo tomado de las *Leyes*: los concursos *musicales* que se habrán de instaurar en la ciudad, divididos en monódicos y corales, incluyen entre los primeros certámenes no solo de citarodas, sino también de rapsodas y auletas (764e1: οἷον ῥαψωδῶν ... καὶ αὐλητῶν). Cf. *Leg.* 834e2-4: καὶ δὴ καὶ μουσικῆς τὰ μὲν πλεῖστα ὡσαύτως διαπεπέρανται, τὰ δὲ ῥαψωδῶν καὶ τῶν τούτοις ἐπομένων; *Ion* 530a5-7: [ΣΩ.] Μῶν καὶ ῥαψωδῶν ἀγῶνα τιθέασιν τῷ θεῷ οἱ Ἐπιδαύριοι; [ΙΩΝ.] Πάνυ γε, καὶ τῆς ἄλλης γε μουσικῆς. ⁴⁰ Esta es una cuestión que se ha planteado respecto al uso de μουσική en el libro VIII de la *Política* de Aristóteles. Según C. Lord (1982, p. 185-92) el uso incluye la poesía; a esta interpretación se opuso A. Ford (2004, p. 314-23), que considera que el uso es restringido a partir de *Pol.* VIII, 5.

el dios es “armónico” y “musical” (εὐάρμοστον μὲν οὖν, ἅτε μουσικοῦ ὄντος τοῦ θεοῦ). Esto parece sugerir que la μουσική se identifica primariamente con la idea de ἀρμονία. No obstante, está claro que Sócrates piensa en la ἀρμονία musical como existiendo *en la canción* (405d1: τὴν ἐν τῇ ᾠδῇ ἀρμονίαν).⁴¹

En el libro final de la *República*, donde se retoma el tema de la “expulsión de los poetas”, se dice que estos imitan con “nombres y locuciones, a los que añaden colores tomados de cada una de las artes” (601a4-6: χρώματα ἅττα ἐκάστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν ἐπιχρωματίζειν). Los poetas logran un gran efecto de persuasión “cuando habla en metro, ritmo y armonía” (a8: ἔαντε... τις λέγη ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ), pues es enorme el hechizo natural de estas cosas. Todo este hechizo, sin embargo, lo pierden “las composiciones de los poetas, una vez desnudas de las coloraciones de la μουσική” (b2-3: γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν). Nuevamente, el marco de referencia es indudablemente la canción, con o sin acompañamiento instrumental—el pasaje, de hecho, sugiere que no hay instrumentación. Sin embargo, parece igualmente claro que hay una distinción entre lo poético y lo musical. Lo poético son “los nombres y las locuciones” (τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν), lo propio de la μουσική son los “colores” métricos, rítmicos y armónicos, la dimensión *sonora* de la canción.⁴²

Existen, al mismo tiempo, casos donde probablemente se limite el ámbito del arte musical, con exclusión implícita de la λέξις. Se trata de contextos no paideúticos, sino *teóricos*. En *Teetetos* 206a10-b4, el músico es aquel que sabe identificar la altura de cada sonido (τῷ φθόγγῳ... ποίας χορδῆς), donde χορδή expresa metonímicamente la *nota musical*. Estas notas, se agrega, son “los elementos de toda la música” (ἃ δὴ στοιχεῖα πᾶς ἂν ὁμολογήσειε μουσικῆς). Esto, es verdad, sigue siendo inconclusivo. Más determinante es el *Filebo*, donde se habla de la música como de una *ciencia*. Primero se dice (17b6-e2) que el conocimiento completo de la μουσική implica el conocimiento de la ἀρμονία (que se ocupa de los συστήματα de intervalos), los ῥυθμοὶ y los μέτρα. La mención de los μέτρα remite, otra vez, al contexto de la canción y de la música vocal, pero al mismo tiempo separa lo musical de la dicción poética, pues todos estos aspectos se dice que confluyen en algo común, el número, que está ausente de la λέξις como tal. Ahora bien, más adelante, se dice que el arte *entero* de la μουσική se funda

⁴¹ Del mismo modo, en *Resp.* 411a5-9, la idea de “μουσικῆ παρέχη καταυλεῖν καὶ καταχεῖν τῆς ψυχῆς διὰ τῶν ᾠτῶν” parece privilegiar el aspecto sonoro por encima del lingüístico, pero aún aquí se está considerando el efecto en el marco de la canción (ὑπὸ τῆς ᾠδῆς).

⁴² Otro tanto ocurre con pasajes como aquel del *Simposio* donde se dice que la μουσική se ocupa de “la armonía y el ritmo” (186e4-187e8: καὶ ἔστιν αὐτὴ μουσικῆ περὶ ἀρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἐρωτικῶν ἐπιστήμη), o expresiones como “el λόγος mezclado con la μουσική” (*Resp.* 549b6: λόγου... μουσικῆ κεκραμένου). También con aquellos en que se concibe al músico como quien es capaz de *afinar* ya sea un instrumento, ya, mejor, su propia alma; esto es, desde el punto de vista de la ἀρμονία; cf. *Resp.* 412a4-7), *Laques* 188c6-d8, *Teetetos* 178d4-5: περὶ ἀναρμόστου τε καὶ εὐαρμόστου ἐσομένου παιδοτριβῆς ἂν βέλτιον δοξάσειεν μουσικοῦ οὐ *Resp.* 413e2-4, donde se habla ser un buen guardián “de la música aprendida”, comportándose εὐρυθμὸν τε καὶ εὐάρμοστον. No se puede deducir que esto sea lo único de que se ocupa el μουσικός, aunque parece ser aquello que le concierne primariamente.

en la combinación de lo agudo y lo grave, lo rápido y lo lento (26a4: μουσικὴν σύμπτασαν τελεώτατα συνεστήσατο).⁴³ Y más adelante aún, se termina asociando la μουσική con el estudio de las consonancias (τὸ σύμφωνον), tomando como referencia para la actividad práctica del músico a la aulética, es decir, a la música *instrumental* (56a3-7).⁴⁴

VI

No obstante, estos ejemplos de uso “restringido” son sin duda marginales en Platón. Persiste firme el hecho de que en los contextos donde se la trata desde el punto de vista educativo y ético, la μουσική es el arte de la canción –sea monódica, sea coral–, cuando no el arte de la recitación.⁴⁵ En un célebre pasaje de las *Leyes* (669b-e) este concepto se hipostatiza en la noción de “música de las Musas”, es decir, de la *auténtica* μουσική, que se contrasta con el arte de los compositores (ποιηταί) humanos. En él se critica, primero, la práctica de asociar palabras, melodías, ritmos y figuras de danza de diferente cualidad (libres con esclavas, masculinas con femeninas, etc.) y en segundo lugar, la práctica de *disociar* los elementos de la μουσική:

διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους ψιλοῦς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῆ καθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρόμενοι (*Leg.* 669d6-e2)

Los poetas [humanos] disocian el ritmo y las figuras de danza de las melodías, componiendo λόγοι desnudos con métrica, y a su vez, melodía y ritmo sin palabras, practicando la citarística y la aulética desnudas.

Las Musas, por el contrario, “nunca errarían a tal punto” (669c3). El pasaje es notable porque *define* el concepto de la *verdadera* música por oposición a la que considera la práctica musical no solo corriente, sino humana en general. Las consideraciones que lo motivan son, indudablemente, *pedagógicas*. Respecto a la práctica de mezclar elementos de cualidades opuestas, el problema general es que en función de las cualidades miméticas y éticas de los distintos elementos musicales, obras incongruentes respecto al carácter generarian en las almas caracteres incongruentes, que en última instancia no son caracteres en absoluto. Respecto a

⁴³ Cf. *Sofista* 253b1-4, donde el músico es quien sabe “respecto de los sonidos agudos y graves” (περὶ τοὺς τῶν ὀξεῶν καὶ βαρέων φθόγγους) “los que se mezclan y los que no” (τοὺς συγκεραννυμένους τε καὶ μὴ); v. tn. *Fedro* 268d6-e6.

⁴⁴ Cf. *Leg.* 677d4-5, otro pasaje donde la μουσική se asocia especialmente con la aulética: τὰ δὲ περὶ μουσικὴν Μαρσύα καὶ Ὀλύμπω, περὶ λύραν δὲ Ἀμφίονι. El mismo tipo de enfoque lo encontramos en el libro VII de la *República*.

⁴⁵ Está claro que la μουσική que se propone en la *República* es siempre un arte compuesta, y que su acción es además, doble (cf. 441e8-a2: donde se nutre con λόγοι la parte racional del alma, mientras con ἀρμονία y ῥυθμός se suaviza la parte temperamental); cf. 522a2-b1: κατὰ τε ἀρμονίαν εὐαρμοσίαν τινὰ ... κατὰ ῥυθμὸν εὐρυθμίαν... ἔν τε τοῖς λόγοις ἕτερα...).

la práctica de la música instrumental, se señala la dificultad de reconocer qué quiere decir la armonía y el ritmo separadas de las palabras” (παγγάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ρυθμὸν τε καὶ ἁρμονίαν γινώσκειν ὅτι τε βούλεται), es decir, qué modelo de carácter representan y por lo tanto qué modelo proyectan en las almas de la juventud. Al mismo tiempo, la dimensión musical de la palabra resulta imprescindible, debido al placer natural que los humanos sentimos por la armonía y el ritmo y al hecho de que la música cala en lo profundo del alma con una intensidad especial. En suma, se trata, como señala Eleonora Rocconi, de potenciar la capacidad mimética de la μουσική.⁴⁶

En los YIIM, como ya mencioné, se cita in extenso este pasaje de las *Leyes*. Aquí resulta pertinente la diferencia entre los modelos editoriales de los YIIM que señalábamos antes (*supra* §III). En el modelo de Kemke este pasaje correspondería al libro I, dedicado, supuestamente, a la filosofía musical de Platón. En la nueva reconstrucción bibliológica de Delattre, sin embargo, cae hacia el *final* del resumen del libro IV, por lo cual más bien habría que conectarlo con Diógenes de Babilonia, o al menos con la filosofía musical de los estoicos, antes que directamente con Platón.

Delattre dedicó un artículo entero al asunto. En él reconoce, por una parte, la imposibilidad de determinar concluyentemente a partir de los datos textuales si la cita pertenece a Diógenes o a Filodemo.⁴⁷ Al mismo tiempo, considera más probable que estuviera incluida en el supuesto tratado *Sobre la música* de Diógenes, pues ¿por qué Filodemo habría de citar a Platón en un libro dedicado a criticar las posiciones estoicas?⁴⁸ Y además, ¿por qué incluiría una cita para la que no parece haber ninguna *réplica correspondiente* en la parte crítica?⁴⁹

Para finalizar, quisiera sugerir que, *pace* Delattre, existe efectivamente una tal correspondencia, a saber, entre la col. 51, 12ss. y la col. 140, 14ss., es decir, entre la cita de las *Leyes* y el pasaje donde Filodemo discute el concepto de μουσική. Esta nueva correspondencia, si se la aceptara, caería exactamente entre las correspondencias n°30 y n°31, que es la última detectada por Delattre, existente entre col. 53, 8-9 y col. 142, 1-14, relativa a la mención de las ideas de Cleantes sobre la relación entre música y poesía. Sería, pues, la penúltima de las correspondencias hasta ahora detectadas y admitidas. Reproduzco la parte final de la cita, cuyo texto los editores en gran medida han conjeturado a partir del *locus* paralelo de las *Leyes*:

[ποητὰς] μέν[τ]οι, κά[ν]θρωπίνους], σφόδρα τὰ τοιαῦ[τα ἐμπλέκον]τας
καὶ συν[κ]ή[κωντας ἀλόγ]ως, καταγε[λ]α[σθη]ναι ἂν δι[α]σπ[ῶν]τας
ῥυ[θμὸν με]ν καὶ σχήματα[μ]έ[λλους χωρί]ς, λόγους ψειλοῦς | [εἰς μέτρα

⁴⁶ Rocconi, 2016, p. 82: “The remarks [...] on the need, for all the elements of a musical composition to be consistent with one another, and to fit into a particular genre ‘by law’, are assertions intended to reinforce the representational power of music...”

⁴⁷ Delattre, 1991, p. 14: “Ensuite, il s’est révélé extrêmement délicat de décider, en s’appuyant sur des indices matériels solides, si c’est Diogène ou, un siècle plus tard, Philodème à qui l’on doit attribuer les modifications de cette longue ‘citation’ de Platon. En effet, bien souvent, on l’a vu, les indices peuvent être interprétés dans un sens comme dans l’autre.”

⁴⁸ Delattre, 1991, p. 15.

⁴⁹ Ibid.: “il n’y a pas trace d’une réfutation explicite de cette page de Platon dans la fin du livre IV”.

τ]ιθέντας, μέλος [δὲ | αὐ̃ και ρύθμὸ]ν ἄνευ ῥημάτων[ν, | ψειλῆ κιθαρ]
 ίσει και ἀυλήσ[ει | χρωμένο]υς· ἐν οἷς δὴ πα[γ] | [χά]λεπον ἄ]νε[υ] λόγου
 [γινόμε]νον ρύθ]μόν τε κα[ι] ἁρμονί[αν γινώ]σκειν ὃ τ[ι] τε βούλε[ται] και
 ὄτ]ωι ἔοικεν τῶν [ἀ]ξιολόγων μιμημάτων· [ὑπο]ληπτέον δ' ὅτ]ι τό γε
 τοιο[ῦτο | πολλῆς ἀγρ]οικίας με[στὸν | πᾶν ὀπό]σον τάχο[υς... (YIPM
 51, 32-47)

Sin embargo, los poetas humanos, que a menudo entrelazan y combinan este tipo de cosas de forma irracional, resultan ridículos cuando disocian de la melodía el ritmo y las figuras de danza, o versifican palabras desnudas, y a su vez, [componen] una melodía y un ritmo sin palabras, haciendo uso de la citarística y la aulética instrumentales. En todos estos casos, ciertamente, se vuelve muy difícil reconocer, sin el discurso, cuál es el significado del ritmo y la armonía, y a cuál de los modelos dignos de consideración se asemejan. Se ha de sobrentender, sin duda, que *todo esto está lleno de abundante rusticidad*, puesto que manifiesta un gusto por la rapidez...

Sugiero que Diógenes o, quizá mejor, los adversarios estoicos de Filodemo, acudían a ese pasaje para defender su concepto de μουσική frente al de los epicúreos. *Por eso* se lo incluye *en ese lugar* del resumen. En el pasaje de Platón, nótese, se dice que la práctica musical humana “está llena de mucha *rusticidad*” (τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν). Posiblemente fuera a partir de este mismo texto platónico que los oponentes hacían extensiva a Filodemo la acusación de ἀγροικία. Filodemo, por lo demás, es explícito al señalar que el reproche de rusticidad se refiere específicamente a la definición epicúrea de μουσική y μουσικός, que justamente *disocia* la poesía de la música. Frente a ella, sus adversarios habrían erigido la imagen platónica, y controversial, de la “música de las Musas”, como expresión de su ideal músico-paidéutico.⁵⁰

REFERENCIAS

- ANNAS, Julia. *Hellenistic philosophy of mind*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- BARKER, Andrew. Diogenes of Babylon and Hellenistic musical theory. In AUVRAY-ASSAYAS, C.; DELATTRE, D. (ed.). *Cicéron et Philodème: la polémique en philosophie*. Paris: Rue d’Ulm, 2001, p. 353-370.
- BARKER, Andrew. *Greek musical writings II. Harmonic and acoustic theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BOWMAN, Wayne. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press, 1998.

⁵⁰ Recuérdese que, según los estoicos, “se le llama Musas a la música y a todas las artes educativas” (YIPM 125, 26-8: λε[λέχθαι] τ]ᾶς Μούσ[ας] μουσικ[ῆν και] τὰ[ς] πᾶσα[ς] π]αιδευ[τικὰς τ]έχ[να]ς; cf. 148, 29-33).

- DELATTRE, Daniel. Aperçus sur l'épicurisme de Philodème de Gadara. À propos du livre IV du *De musica* et de la distinction stoïcienne entre sensation naturelle et sensation savante. In LEVY, C. (ed.). *Le concept de nature à Rome. La physique*. Paris: Rue d'Ulm, 1996, p. 85-108.
- DELATTRE, Daniel (ed.). *Philodème de Gadara. Sur la musique, Livre IV*. Paris: Les Belles Lettres, 2007. 2 v. (Collection de Universités de France).
- DELATTRE, Daniel. Une 'citation' stoïcienne des *Lois* (II, 669 B-E) de Platon dans les *Commentaires sur la musique* de Philodème? *Revue d'histoire des textes*, n. 21, p. 1-17, 1991.
- DORANDI, Tiziano. La 'Villa Dei Papiri' a Ercolano e la sua biblioteca. *Classical Philology*, v. 90, n. 2, p. 168-182, 1995.
- FERRARIO, Matilde. Parola e musica in 'Plutarco' en Filodemo. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 99, n. 3, p. 73-82, 2011.
- FORD, Andrew. Catharsis: the power of music in Aristotle's Politics. In MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (ed.). *Music and the Muses. The culture of 'mousike' in the Classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 309-336.
- KEMKE, Ioannes (ed.). *Philodemi de musica librorum quae exstant*. Leipzig: Teubner, 1884.
- LONGO AURICCHIO, Francesca; INDELLI, Giovanni; LEONE, Giuliana; DEL MASTRO, Gianluca. *La Villa dei Papiri. Una residenza antica e la sua biblioteca*. Roma: Carocci editore, 2020.
- LORD, Carnes. *Education and culture in the political thought of Aristotle*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- MONTANA, Fausto. Hellenistic Scholarship. In MONTANARI, F.; MATTHAIOS, S.; RENGAKOS, A. *Brill's companion to Ancient Greek scholarship*. Leiden: Brill, 2015. v. 1, p. 60-183.
- MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (ed.). *Music and the Muses. The culture of 'mousike' in the Classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- NEUBECKER, Annemarie (ed.). *Philodemus. Über die Musik in. Buch*. Napoli: Bibliopolis, 1986.
- ROCCONI, Eleonora. The music of the *Laws* and the laws of music: *nomoi* in music and legislation. *Greek and Roman musical studies*, v. 4, p. 71-89, 2016.
- ROCCONI, Eleonora. Music and dance in Greece and Rome. In DESTRIÉE, P.; MURRAY, P. *A companion to ancient aesthetics*. Wiley Blackwell: 2015, p. 81-93.
- SIDER, David. *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
- TSOUNA, Voula. *The ethics of Philodemus*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

ORFEU E NOÇÕES DE MÚSICA EM PROCLO

Michel Mendes*
Fábio Vergara Cerqueira**

* Doutor em
Linguística pelo
Instituto de Estudos
da Linguagem, IEL/
UNICAMP.

Recebido em: 16/11/2020

Aprovado em: 04/12/2020

albinoni81@gmail.com



**Professor Titular
do Departamento
de História,
Universidade
Federal de Pelotas,
Pesquisador
associado ao
Programa de Pós-
Graduação em
História Comparada
– PPGHC/UFRJ,
Programa de
Pós-Doutorado
Institucional.

fabiovergara@uol.com.br



RESUMO: Neste artigo investigamos o lugar de Orfeu e da música na obra de Proclo, mais especificamente na *Teologia Platônica*, e analisamos como o músico mítico é desprovido de seus feitos épico-musicais, característicos das representações sobre ele, encontradas na mitologia da Antiguidade. No texto procliano, ele é representado como teólogo, guardião dos mistérios iniciáticos que foram passados pelo músico aos filósofos, dentre os quais Platão recebe o maior destaque. O lugar de *auctoritas* ocupado por Orfeu é reforçado por sua presença sempre ao lado de Platão nas interpretações religiosas das divindades ligadas ao orfismo, apresentadas por Proclo. Buscamos apresentar, via passagens da *Teologia Platônica* e dos *hinos órficos* atribuídos ao filósofo tardo-antigo, a concepção de música cósmica revelada nos excertos e como ela se relaciona à percepção de harmonia universal e com essa concepção de Orfeu e Platão teólogos. Ao longo do trabalho propomos nossa tradução para a língua portuguesa dos excertos em grego, com base na mais recente tradução italiana por Michele Abbate (2019).

PALAVRAS-CHAVE: Orfeu; orfismo; música; Proclo; Platão.

ORPHEUS AND NOTIONS ABOUT MUSIC IN PROCLUS

ABSTRACT: In this article we investigate the place of Orpheus and of music in Proclus' works, more specifically in *Platonic Theology* and analyze how the mythical musician is devoid of his epic-musical feats, characteristic of the representations about him, found in ancient mythology. In the Proclean text, he is represented as a theologian, guardian of the initiatory mysteries that were passed on by the musician to the philosophers, among which Plato receives the greatest prominence. The place of *auctoritas* occupied by Orpheus is reinforced by his presence always beside Plato in the religious interpretations of the divinities linked



to the orphism, presented by Proclus. We seek to present, via passages of *Platonic Theology* and the *orphic hymns* attributed to the late-ancient philosopher, the concept of cosmic music revealed in the excerpts and how it relates to the perception of universal harmony and with this conception of Orpheus and Plato theologians. Throughout the work we propose our translation into Portuguese of the excerpts in Greek, based on the most recent Italian translation by Michele Abbate (2019).

KEYWORDS: Orpheus; orphism; music; Proclus; Plato.

Neste artigo, investigamos o lugar de Orfeu e a música a ele relacionada na *Teologia Platônica* procliana, considerada uma das mais extensas obras de Proclo que chegou até nós e que revela uma interessante concepção do mito órfico no sistema teológico procliano. Orfeu aparece ainda nos comentários de Proclo às obras de Platão. Sempre que possível traremos em nota algumas considerações que possam contribuir para o melhor entendimento do lugar de Orfeu nesses comentários. O filósofo é tido, também, como autor dos *Hinos Órficos*, conjunto de fragmentos de sete hinos compostos por Proclo sobre as principais divindades que parecem estar relacionadas ao orfismo. Porém, visto que Orfeu não é citado de maneira direta nesses hinos, pelo menos nos fragmentos supérstites, traremos, ao final deste estudo, algumas considerações sobre eles, e mais especificamente sobre o hino III, na busca de evidências do conceito de música cósmica, sempre à luz da *Teologia Platônica*.

Proclo de Lícia (c. 410-85 d.C.) é considerado um representante do neoplatonismo tardio. De acordo com Siorvanes (1996), Proclo desenvolveu, depois de Plotino e Porfírio, um sistema filosófico que parece ter tido bastante influência nas obras neoplatônicas tardias. Um dos destaques de sua obra está numa espécie de sistematização, via método dedutivo euclidiano, das três hipóstases de Platão (Uno, *Nous* e Alma). Nascido em Constantinopla, teve sua educação, a partir de 430 d.C., em Atenas e chegou a liderar a escola platônica ateniense depois de Siriano. Uma das principais fontes sobre Proclo, além da *Suda*, é, segundo Abbate (2019, p. 19), a *Vida de Proclo*, escrita por Marino de Neápolis, sucessor do filósofo na Academia de Atenas.

A INFLUÊNCIA DE SIRIANO

Sabemos que o filósofo teve como professor Siriano,¹ de quem figura como um dos mais destacados alunos. Assim, por meio da obra de Proclo é possível acessar parte do pensamento de seu mestre. Isso se evidencia, por exemplo, na transmissão do orfismo de

¹ Segundo Wear (2011, p. 1), pouco se sabe sobre sua vida. Sabe-se que Siriano sucedeu Plutarco de Atenas, que foi cabeça da academia platônica de Atenas de 432 a 437, e que dentre seus alunos mais destacados está Proclo. Sendo assim, este último se tornou também uma das fontes mais importantes acerca do pensamento e das obras de seu mestre.

Siriano para Proclo, tal como podemos confirmar em sua obra. Um exemplo da proximidade entre Siriano e Proclo, e da possível admiração deste para com seu professor, está no ἐγκώμιον que marca o início de seu *Comentário sobre Parmênides de Platão*, bem como numa equivalente exortação registrada na *Teologia Platônica*.² Nessas passagens, Proclo invoca deuses e deusas para que “abram as portas de sua mente” ao bom entendimento da filosofia de Platão, e em seguida inicia a exortação, entendida como sendo direcionada a Siriano.

Duas das obras de Siriano tratariam diretamente de Orfeu: *A Teologia de Orfeu e Sobre Harmonia de Orfeu, Pitágoras e Platão com os Oráculos* (da Caldeia). Porém, estas se perderam e pouco dos textos de Siriano chegou até nós. Proclo teria escrito obras órficas semelhantes, mas estas também se perderam. Há ainda suspeitas em relação à autoria dessas e de outras obras de Siriano. Na *Suda* (IV, 478, 21), uma das principais fontes para a confirmação da autoria de seus escritos, por exemplo, ocorre a atribuição de idênticas oito obras a Siriano e a Proclo. Zeller (1903, p. 818) acredita que as obras foram escritas por Proclo e que foram adicionadas também à lista de Siriano. Já para Praechter (1926, p. 253-4), as obras constantes da *Suda* seriam de Siriano e atribuídas a Proclo erroneamente. Sheppard (1980, p. 46) afirma que tanto Proclo como Siriano teriam escrito obras com os mesmos nomes. Saffrey (1984, p. 161-71) sustenta a ideia de que talvez Proclo tenha editado as obras de seu professor e por isso os mesmos títulos ocorrem em ambas as entradas, enquanto Cardullo (1986, p. 112-24) classifica como suspeitas as duas listas.

O ORFEU DE PROCLLO NA *TEOLOGIA PLATÔNICA*

Ainda que haja questionamentos em relação à autoria, a maior parte dos estudiosos aceita que foi Proclo que as escreveu. De acordo com Dodds (1971, p. xiii-xiv), os escritos de Proclo podem ser então divididos em cinco grupos. O primeiro seria o dos comentários às obras de Platão; ao segundo pertence a *Teologia Platônica* e as obras órficas perdidas, que Dodds acredita terem sido, talvez, escritas por Siriano e apenas editadas por Proclo; no terceiro grupo estão obras perdidas acerca de simbolismo religioso, teurgia, contra os cristãos e também sobre Hecate e Cibele. Referências a essas obras são encontradas no trabalho de Ficino (*De sacrificio et magia*). No quarto grupo estariam três ensaios que sobreviveram na versão latina de William de Morbecca (*de decem dubitationibus circa providentiam, de providentia et fato e de malorum subsistentia*). Por fim, no quinto conjunto estão os dois manuais *Elementos da Teologia* e *Elementos da Física*.

² Proclo não cita nominalmente Siriano nesses textos, o que encontramos são referências a um seu guia ou mestre, de quem fala com demonstrações de grande respeito e admiração. Na *Teologia Platônica* (I, 1, 5-7) o filósofo invoca ajuda divina, lista filósofos anteriores a ele como iniciados e finaliza com a citação de seu mestre, novamente sem nomeá-lo. Péricles, Plotino, Amélio, Porfírio, Jámblico e Teodoro são dados como iniciados nos mistérios órficos. Antes de listá-los, atribui a Platão, que teria aprendido de Sócrates o conhecimento divino presente na filosofia platônica, e que, por sua vez, teria como fonte o próprio Orfeu. Uma tradução do *encomium* do *Comentário a Parmênides* para o português está em Bal (2010, p. 9).

Neste trabalho, procuramos apontar evidências que possam nos dar pistas do lugar ocupado por Orfeu na teologia do filósofo tardo-antigo e de que maneira a música órfica é mostrada por Proclo. Para tanto, escolhemos a *Teologia Platônica*, na qual há diversas referências ao músico mítico e sua relação com os mistérios iniciáticos e a seleção de sete hinos órficos escritos por Proclo, nos quais, embora o nome de Orfeu não seja citado, é possível depreender informações acerca da temática órfica em si.

Na *Teologia Platônica* (14, 5-25), Proclo deixa clara sua crença no orfismo e classifica os quatro modos de transmissão dos conhecimentos teológicos que possibilitam o acesso aos princípios divinos: o Orfismo pelos símbolos;³ o Pitagorismo pela matemática; os Mistérios pela iniciação que revela a verdade em si; e a própria filosofia de Platão, que contém as revelações. Tarzia (2019, p. 12) afirma que “por volta do século VI a.C., a teologia órfica já estava estabelecida no mundo grego e a figura de Orfeu já era patrona de específicos rituais secretos – ainda que se considere que o corpo total da literatura órfica (*hierós lógos*) não seja anterior ao período helenístico tardio.”

Tal como podemos depreender das diversas fontes sobre o mito, Orfeu possuía diversos poderes oriundos da música. Afirma Cerqueira que

Orfeu relaciona-se ao campo intelectual, aos livros, aos homens civilizados, à lira, ao canto. Liga-se ao poder do homem sobre a natureza. Tocava, pois, com tanta perfeição, que árvores e rochedos deixavam seus lugares, os rios suspendiam suas correntes, e as feras corriam ao redor dele para escutá-lo. Liga-se, também, ao poder da civilização sobre a barbárie. Orfeu aparece, na iconografia, vestido à moda grega, em companhia de guerreiros trácios subjugados pelo canto do citaredo. (Cerqueira, 2017, p. 6)

No entanto, esses elementos presentes nas versões de seu mito quase desaparecem no texto de Proclo que, por outro lado, atribui ao citaredo mítico o lugar de fundador de uma religião e transmissor de uma sabedoria antiga e misteriosa. É esse personagem ora mítico, ora histórico, que, como atestam as diversas fontes antigas e tardias, deu a conhecer a um grupo seletivo de iniciados os meios práticos para o acesso gradual aos caminhos de purificação e de salvação da alma humana, assim como as promessas de divinização e acesso ao conhecimento divino em si.⁴ O principal caminho de acesso a seus conhecimentos, segundo Proclo, é a filosofia de Platão. Na obra de Proclo, os aspectos míticos de feitos heroicos se perdem, ou ficam em segundo plano, dada a ênfase em seu lugar como fundador de uma religião.

³ Para um estudo acerca da concepção de Orfeu como autor e fonte dos mistérios divinos ver Laks; Most, 1997.

⁴ Sobre a teologia órfica, desde o século XIX, fragmentos de folhas de ouro com instruções para os iniciados nos mistérios órficos têm sido encontrados na Magna Grécia, Creta e outras partes do mundo grego, constituindo importantes evidências dessa antiga religião, bem como da importância de sua transmissão. Sobre esse tema ver, por exemplo, Bernabé *et al.*, 2008. E ainda Edmonds, 2011.

A temática de Orfeu ocupa um lugar intermediário entre o culto dionisíaco e o apolíneo. De acordo com Grimal (2000, p. 340), “a maioria dos mitos que narram sua história atribuem seu nascimento a Eagro”, mas Graf (2012, p. 1049) atribui a paternidade a Apolo. Sua morte geralmente é narrada por desmembramento pelas mãos de mulheres da Trácia. Porém, as fontes divergem quanto à forma como morreu o músico mítico e essa variação parece estar ligada às diferentes versões para o início do orfismo.⁵ Na *Teologia Platônica*, Orfeu é apresentado como detentor dos conhecimentos relacionados aos ritos e mistérios iniciáticos atribuídos a ele pela deusa Adrasteia,⁶ cujas leis, inteligíveis por meio da iniciação aos mistérios, regem a tudo e a todos, inclusive à ordenação divina.⁷ Não é apresentado qualquer dado acerca de sua origem ou de sua morte.

A influência de Proclo, de acordo com Chlup (2012), é considerável sobre os sistemas filosóficos de sua época e posteriores. Evidências de seu sistema seriam percebidas na filosofia bizantina, bem como na escolástica do Ocidente. Foi bastante estudado no Renascimento e teria marcado ainda o idealismo alemão. Nesse contexto filosófico tardio encontramos a figura de Orfeu, principalmente em Proclo, como fundador de ritos de acesso a mistérios guardados pela filosofia grega antiga. Sua obra é marcada, nesse sentido, pelo reconhecimento de Orfeu como guardião do primeiro dos quatro níveis das verdades filosóficas encontradas em Platão e que permeiam o culto órfico.

A importância do orfismo nos escritos de Proclo é bastante evidente. O filósofo traz uma espécie de releitura das obras de Platão por um viés canônico sagrado, de sorte que figuras como Homero e Hesíodo são incluídas numa espécie de panteão, bem como suas obras, transformadas em livros sagrados, atribuindo assim um aspecto religioso à filosofia antiga. Como vimos acima, as obras mais diretamente relacionadas a Orfeu foram perdidas. No entanto, é possível resgatar, pelo menos em parte, algumas evidências das definições de Proclo acerca do músico trácio, bem como dos mistérios iniciáticos relacionados a ele, em outros tratados que sobreviveram.⁸

⁵ Para as diversas versões da morte de Orfeu, bem como para discussões sobre as dúvidas quanto a quem seria sua mãe cf. Grimal (2000, p. 340-1) ou ainda Hornblower; Spawforth (2012, p. 1048) e também West (1983). Proclo não menciona qualquer informação acerca da vida e dos mitos de Orfeu. Seu foco parece estar apenas no lugar de Orfeu como guardião dos mistérios iniciáticos.

⁶ De acordo com o *Oxford Classical Dictionary* (2012), Adrasteia é uma deusa personificada pela montanha que recebe seu nome e se localiza próximo a Atenas, cidade na qual o culto à deusa era realizado publicamente, de acordo com obras que datam de c. 429 a.C. Uma caverna que existe nessa montanha seria o lugar onde Zeus teria sido protegido quando criança, guardado pela deusa-montanha e também pelos curetes, caracterizados por suas armas de bronze e por sua ruidosa dança que abafava o choro de Zeus para que Cronos não o encontrasse. Em Proclo se revela um redimensionamento dessa divindade, no contexto do misticismo neoplatônico que lhe confere uma centralidade teológica, reforçando o elo com o papel dos curetes na teologia órfica tardo-antiga presente em sua obra. Mais adiante retornaremos a este tema e ao sentido de Adrasteia em tal contexto.

⁷ Proclo, *Teologia Platônica*, IV, 17, 52.

⁸ É o caso da *Teologia Platônica*, objeto deste trabalho, bem como do *Comentário sobre Parmênides e Comentário sobre Timeu*. Trouillard (1982, p. 11) explica que é possível perceber na filosofia de Proclo

A *Teologia Platônica*, dividida em seis livros, é considerada a mais extensa e a última obra de Proclo. No texto, de ambiciosa envergadura, encontramos os principais elementos do neoplatonismo. Platão é colocado como autor de uma obra filosófico-religiosa e a partir do estudo de seus diálogos seria possível traçar uma teologia completa. Exegese e especulação filosófica se tornam indissociáveis em sua obra, com base numa interpretação filosófico-hermenêutica platônica. De acordo com Abbate,

No âmbito do Neoplatonismo procliano, a interpretação sistemática dos diálogos platônicos é acompanhada da recuperação e reelaboração da variegada tradição religiosa pagã que se formou durante o helenismo. Os mitos de diferentes correntes religiosas, tanto aquelas pagãs tradicionais, como as de caráter iniciático como o Orfismo, são reelaboradas e interpretadas numa chave alegórico-metafísica: as divindades da tradição pagã grega, assim, são concebidas como princípios específicos e níveis metafísicos com base nos quais é ordenada e articulada a realidade como um todo, que resulta hierarquicamente estruturada sobre a base de múltiplos ordenamentos e níveis de divindade aos quais é atribuída uma determinada função metafísica.⁹ (Abbate, 2019, p. XXIV)

Assim, percebe-se na *Teologia Platônica* procliana uma tentativa de sistematizar o conteúdo dos diálogos de Platão a fim de estabelecer uma doutrina teológica completa que se encontraria dispersa ao longo de todo o conjunto de escritos platônicos. Os conceitos religiosos que embasam essa teologia são indicados claramente na obra de Proclo. Para ele, trata-se das tradições teológicas mais antigas encontradas nos textos homéricos, na *Teogonia* de Hesíodo e na tradição órfica. Platão teria recebido a revelação dos mistérios órficos por meio dos ensinamentos de Pitágoras. Orfeu aparece como uma das autoridades guardiãs do conhecimento referente à estrutura do ordenamento divino, juntamente com Hesíodo e Homero, tal como podemos observar em diversos pontos da obra, como por exemplo em I, 6:

Δεῖ δὲ ἕκαστα τῶν δογμάτων ταῖς Πλατωνικαῖς ἀρχαῖς ἀποφαίνειν σύμφωνα καὶ ταῖς τῶν θεολόγων μυστικαῖς παραδόσεσιν· ἅπανα γὰρ ἡ παρ' Ἑλλεσι θεολογία τῆς Ὀρφικῆς ἐστὶ μυσταγωγίας ἔκγονος, πρώτου μὲν Πυθαγόρου πᾶρα Ἀγλαοφήμου τὰ περὶ θεῶν ὄργια διδασκόμενος, δευτέρου δὲ Πλάτωνος ὑποδεξαμένου τὴν παντελῆ περὶ τούτων

a mistagogia, destacando Orfeu como detentor dos mistérios que podem ser acessados via Platão.

⁹ “Nell’ambito del Neoplatonismo procliano, l’interpretazione sistematica dei dialoghi platonici è accompagnata dalla ripresa e rielaborazione della variegata tradizione religiosa pagana che si è venuta a formare nell’ambito della grecità. I miti di differenti correnti religiose, come quella tradizionale pagana o quelle di carattere iniziatico come l’Orfismo, sono rielaborati e interpretati in chiave allegorico-metafísica: le divinità della tradizione pagana greca, così, sono concepite come specifici principi e livelli metafísici in base ai quali è ordinata e articolata la realtà nel suo complesso, che risulta gerarchicamente strutturata sulla base di molteplici ordinamenti e livelli di divinità ai quali è attribuita una determinata funzione metafísica.”

ἐπιστήμην ἕκ τε τῶν Πυθαγορείων καὶ τῶν Ὀρφικῶν γραμμάτων. [...] καὶ πάλιν ἐν Κρατύλῳ *** τῆς τῶν θεῶν διακόσμων τάξεως, ἐν Γοργία δὲ τὸν Ὅμηρον τῆς τῶν δημιουργικῶν <μονάδων> τριαδικῆς ὑποστάσεως. (*Teologia Platônica*, I, 6, 25.24-26.18)

Por outro lado, toda a doutrina parece estar em perfeito acordo com os princípios platônicos e com a doutrina mística proferida pelos teólogos. De fato, toda a teologia dos gregos é proveniente da doutrina mística órfica, dado que Pitágoras foi primeiro instruído por Aglaofemo nos ritos sacros concernentes aos deuses, enquanto Platão em segundo, recebeu a perfeita ciência sobre os deuses a partir dos escritos pitagóricos e órficos. E novamente no *Crátilo*, considera a autoridade de Homero, Hesíodo e Orfeu a respeito da estrutura do ordenamento divino, no *Górgias* então considera Homero testemunha do fundamento triádico demiúrgico das mônadas.¹⁰

O trecho acima confirma a imagem de Orfeu como profeta e guardião de conhecimentos divinos ao lado de Homero e Hesíodo. Segundo o filósofo tardo-antigo, toda a teologia dos gregos deriva da doutrina mística órfica, e Pitágoras figura como primeiro a difundir esses mistérios, recebidos de Aglaofemo.¹¹

Tais conhecimentos divinos são assim transmitidos para Platão, via escritos pitagóricos e órficos. Logo, percebemos a concepção de uma linha de transmissão dos mistérios passados por Orfeu (que os teria recebido de Mercúrio) a Aglaofemo, que iniciou Pitágoras que, por fim, os ensinou a Platão. Porém, Homero e Hesíodo¹² aparecem também como receptores das revelações órficas, o que estabelece suas obras em algum ponto nessa linha de preservação e comunicação de ares proféticos. Então, além das obras platônicas, os dois poetas também são alçados à esfera de guardiões desses mistérios. Krausz (2007,

¹⁰ Tradução nossa, seguindo como base a versão italiana de Abbate, 2009.

¹¹ De acordo com Ficino, em seu *Mercurio Trismegisto Pimander sive de Potestate et Sapientia Dei*, Aglaofemo teria recebido diretamente de Orfeu os mistérios e os transmitido a Pitágoras. “Eum secutus Orpheus secundas antique theologie partes obtinuit; Orphei sacris initiatus est Aglaophemus; Aglaophemo successit in theologia Pythagoras, quem Philolaus sectatus est, divi Platonis nostri preceptor. Itaque una prisce theologie undique sibi consona secta ex theologis sex miro quodam ordine conflata est, exordium sumens a Mercurio, a divo Platone penitus absoluta [...]”. “[...] Seguido por Orfeu, o segundo entre os antigos teólogos. Aglaofemo foi iniciado na sacralidade de Orfeu. Aglaofemo foi sucedido na teologia por Pitágoras, de quem Filolau é seguidor, e preceptor de nosso divino Platão. Desta maneira, uma sabedoria antiga que concorda seis teólogos cuja ordem é constatada, começa em Mercúrio, e no divino Platão termina. [...]” (Tradução de Otávio Santana Vieira, 2017).

¹² Berg (2001) analisa o lugar dos hinos homéricos na religião grega, bem como sua interpretação pelos filósofos neoplatônicos. Sendo assim, o pesquisador confirma o aspecto religioso que as obras de Homero e Hesíodo adquirem no contexto filosófico-religioso de Proclo. West (1983, p. 4) afirma ainda que na cultura helênica muitas vezes Orfeu é tido até mesmo como ancestral de Homero e Hesíodo. Sobre esse tema ver também Sheppard (1982), Uzdaviny (2008) e Quasten (1983).

p. 18), ao estudar a imagem dos aedos na *Iliada* e na *Odisseia* e as relações entre poesia e divindade na Grécia arcaica, revela que, de fato, naquele contexto temporal, “por meio da poesia oral, cada membro da sociedade estabelece vínculos com seu passado coletivo, de tal forma que a existência individual transcende os limites da experiência imediata para alcançar uma dimensão ulterior [...], isto é, a esfera do sagrado.”

Se aceitarmos a definição acima, talvez possamos entender melhor a inclusão que Proclo faz de Homero e Hesíodo no conjunto de obras de revelações religiosas.¹³ A própria imagem dos poetas em contato com as Musas, ao invocá-las para iniciar suas obras, e entendidos muitas vezes como agraciados por seus dons, além da imagem dos aedos como transmissores da mensagem das divindades, tal como se verifica na *Iliada* e na *Odisseia*, e ainda a intensa carga mitológica dessas duas obras, constituem elementos suficientes para lhes atribuir interpretações místicas.¹⁴ Dessa forma, é como se Orfeu se alinhasse, enquanto poeta, a essa linha de transmissão. Na *Teologia Platônica*, Orfeu é apresentado como intermediário entre os filósofos e a origem divina dos mistérios.

Tarzia (2019) afirma que outra fonte possivelmente utilizada por Proclo, referente à doutrina teológica, é o conjunto dos *Oráculos Caldeus*. A presença dessa fonte alinha a filosofia procliana com a teurgia. De acordo com Hauschild (2018), os *Oráculos* nos chegaram de forma fragmentária, principalmente por meio das citações que Porfírio, Jámblico e Proclo fazem deles em seus tratados. “Os versos, segundo os neoplatônicos que os citavam, teriam sido comunicados pelos deuses, o que sugere que tenham sido proferidos e escritos em momentos de transe místico.” (Hauschild, 2018, p. 53) Se esse for de fato o caso, Lewy (1978, p. 716) aponta que “todas as expressões caldaicas não podem ser totalmente coerentes”, o que Majercik complementa ao afirmar que tais ressalvas [contra a sistematização] se aplicam não apenas às construções teológicas que informam o sistema caldeu (com sua fusão esquisita de deuses, deusas e hipóstases filosóficas), mas às próprias práticas que surgem sob a alcinha de teurgia” (Majercik, 1989, p. 24).

Segundo Trouillard (1982, p. 240), o fragmento IV do comentário de Proclo sobre os *Oráculos*, por exemplo, remete à efusão silenciosa (μετὰ σιωπῆς), ao silêncio primordial.¹⁵

¹³ Lembramos que os gregos não possuíam um livro sagrado, tal como a Bíblia para os cristãos. Assim, o mais próximo que se parece chegar de um livro considerado pelos antigos gregos como detentor de genealogias divinas mais aceitas, segundo West (1983) seria a *Teogonia*, de Hesíodo. Ainda segundo o pesquisador, toda a tradição literária, definida como órfica, de obras que se pretendem inspiradas por forças divinas em sua concepção, mostram a busca pelo registro dos preceitos religiosos. No meio dessa busca está a identificação com a filosofia como uma das formas de interpretação e revelação dos mistérios.

¹⁴ A importância da figura dos poetas na sociedade grega, de uma forma geral, é percebida também no contexto educacional e político. “Na época dos pré-socráticos, a função de guia da educação nacional estava indiscutivelmente reservada aos poetas, a quem se associavam o legislador e o homem de Estado.” (Jaeger, 2013, p. 190).

¹⁵ O silêncio é também entendido como um elemento musical. Não só na teoria musical da Grécia Antiga como também no contexto religioso, a música cósmica tem o silêncio como uma de suas

Assim, acreditamos que, juntamente com as menções a Orfeu, os *Oráculos* revelariam um viés contemplativo da obra de Proclo, mas que, ainda assim, não abandona o sistema racional ancorado na interpretação da filosofia platônica. Talvez nesse sentido não encontremos na *Teologia Platônica*, nos *Elementos da Teologia* ou nos *Comentários a Parmênides* de Proclo qualquer referência direta ao Orfeu músico e a seus poderes narrados nos mitos. Ao invés disso, o encontramos como autoridade guardiã dos mistérios divinos e transmissor desses saberes aos filósofos. Nos é apresentado, então, um Orfeu profeta. Porém, sua música está presente no texto de Proclo. Tal como veremos ao longo das citações, ela se mostra muito mais ligada ao culto das divindades e à harmonia cósmica mantida por Zeus e por Apolo.¹⁶ A música parece ocupar agora um outro lugar.

Como pudemos verificar acima, em I, 6, Orfeu aparece ligado a uma linha de transmissão do conhecimento místico que chegou a Platão. Destacamos também em IV, 17, 16-21 essa mesma concepção de Orfeu como profeta. Porém, agora, Proclo faz menção ao nome de Orfeu relacionado a uma primeira divindade. Ao tratar da Lei de Adrasteia, Proclo relaciona Orfeu a esta deusa e revela a importância dela na teologia ora apresentada. Então afirma

τῷ δὲ τῆς Ἀδραστείας θεσμῷ πάντα ὑπήκοα, καὶ πᾶσαι διανομαὶ θεῶν καὶ μέτρα πάντα καὶ φρουραὶ διὰ τοῦτον ὑφειστήκασι. Παρ' Ὀρφεὶ δὲ καὶ φρουρεῖν λέγεται τὸν ὅλον δημιουργόν, καὶ χάλκεα ρόπτρα λαβοῦσα καὶ τύπανον † αἰγιῆκες † οὕτως ἦχεῖν ὥστε πάντας ἐπιστρέφειν εἰς αὐτὴν τοὺς θεοὺς. (IV, 17, 52.16-21)

Tudo está sujeito à lei de Adrasteia, toda a distribuição dos deuses, toda medida e todos os guardiões existem a partir dessa lei. Em Orfeu se encontra a afirmação de que o Demiurgo Universal está contido em Adrasteia e os címbalos de bronze e tímpanos os faz ressoar tão alto que todos os deuses se voltam para ela.

Proclo cita címbalos e tímpanos como instrumentos que chamam a atenção dos deuses durante o que parece ser o ritual em honra da deusa Adrasteia. Ao afirmar que em Orfeu se encontra referência a esses instrumentos e, talvez, aos ritos em si, temos novamente a concepção do músico mítico como guardião de ritos religiosos. Os instrumentos musicais geralmente relacionados a Orfeu, a cítara ou a lira, desaparecem e dão lugar a um contexto musical ritualístico de invocação de outras divindades. Na tradição órfica, divindades relacionadas ao contexto místico geralmente estavam ligadas ao uso de instrumentos de percussão. De acordo com West (1983), um exemplo mais evidente seria o caso de Dioniso

características. Para uma explicação mais completa sobre o silêncio musical, ver Heyning (2017).

¹⁶ Os hinos órficos de Proclo, como veremos adiante, evidenciam a relação de Zeus com a origem do universo, dentro da teologia procliana. É o deus supremo, identificado como Demiurgo Universal. Bernabé (2002) afirma que dentre os conteúdos característicos das obras classificadas como órficas está a ordenação das divindades e o destaque, no contexto neoplatônico, para Zeus como origem e fim de todas as coisas.

Zagreu, um Dionísio órfico, um pouco diferente da versão mais difundida, no qual se concentra a cosmogonia da teologia órfica.

Mais adiante, em IV, 17, 52. 22-26 / 53. 1, Orfeu aparece novamente como autoridade detentora dos mistérios divinos.

Ὁ καὶ Σωκράτης ἀπομιμούμενος, τὸν ἦχον λέγω τὸν μυθικὸν τὸν ἐπὶ πάντα διατείνοντα, κηρύγματι παραπλησίως τὸν θεσμόν τῆς Ἀδραστείας ἐπὶ πάσας προάγει τὰς ψυχάς· Θεσμός δὲ Ἀδραστείας ὅδε, ἥτις ἂν ψυχὴ κατὶδῆ τι τῶν ἀληθῶν μέχρι τε τῆς ἐτέρας περιόδου εἶναι ἀπήμονα, μόνον οὐχὶ τὸν Ὀρφικὸν ἦχον ἀποτυπώσάμενος διὰ τοῦδε τοῦ κηρύγματος καὶ οἶον ὕμνον τινὰ τοῦτον τῆς Ἀδραστείας ἀναφθεγξάμενος. (IV, 17, 52-53)

E é isso que Sócrates imita, digo quanto ao som, no que tange à narração mítica, a qual se estende em todas as direções, e na forma de uma proclamação solene, faz presente a todas as almas a lei de Adrasteia. ‘Esta é a Lei de Adrasteia: qualquer alma que tenha visto a verdadeira divindade estará imune à dor’. Através dessa ode a Adrasteia ele quase ecoa o modo órfico de expressá-la, chegando, por assim dizer, quase a entoar um hino a Adrasteia.”

Adrasteia, de acordo com Hornblower e Spawforth (2012, p. 1048), é uma deusa representada por uma montanha sagrada que leva seu nome. Ali parece que havia uma caverna na qual ritos iniciáticos eram realizados. Mais uma vez a figura de Orfeu aparece como fonte desse conhecimento divino na linha de transmissão para os filósofos. Destacamos a menção aos instrumentos musicais característicos de ritos iniciáticos, instrumentos de percussão ao invés da cítara característica do músico mítico. Proclo afirma claramente que é a partir desses instrumentos que se consegue a atenção dos deuses para que se obtenha a atenção de Adrasteia. Talvez tenhamos aqui uma evidência de como seria o rito a essa deusa, pelo menos quanto aos instrumentos musicais utilizados em seu culto.

Ainda sobre a referida passagem, chamamos a atenção para a forma como Sócrates, segundo Proclo, invoca a Lei de Adrasteia. Seria esse “som órfico” entoado por Sócrates um tipo de canto? A partir do texto poderíamos afirmar que sim, dado o uso do termo μυθικόν. Se assim pudermos interpretar, teríamos aí um eco do Orfeu cantor, e a música entoada para invocar Adrasteia poderia remeter a alguma tradição musical na ritualística dos mistérios. Da mesma forma, ao final da passagem, Proclo reforça a ideia do canto ao comparar a um hino a entoação (ἀναφθεγξάμενος) de Sócrates. Sheppard (1982) afirma que Proclo, em sua relação teúrgica com a filosofia, defende a importância dos hinos na busca da união com os deuses, para sua invocação, mas vai além, na definição da própria filosofia como sendo um hino aos deuses.

Mais adiante, em V, 3, 16-17, Proclo faz referência aos Curetes:

Ἀλλὰ μὴν καὶ τριάδα τὴν ἀμείλικτον καὶ ἄχραντον τῶν νοερῶν θεῶν διαρρήδην ὁ Πλάτων ἐπόμενος Ὀρφεὶ Κουρητικὴν ἀποκαλεῖ, καθάπερ ἐν Νόμοις φησὶν ὁ Ἀθηναῖος ξένος, τὰ τῶν Κουρήτων ἐνόπλια παίγνια καὶ τὴν ἐνρυθμον χορείαν αὐτῶν ἀνυμνῶν. Καὶ γὰρ Ὀρφεὺς τοὺς Κούρητας φύλακας τῷ Διὶ παρίστησι τρεῖς ὄντας καὶ οἱ θεσμοὶ τῶν Κρητῶν καὶ ἡ Ἑλληνικὴ πᾶσα θεολογία τὴν καθαρὰν καὶ ἄχραντον ζῶην καὶ ἐνέργειαν εἰς τὴν τάξιν ταύτην ἀναπέμψουσιν.

Platão, referindo-se a Orfeu, chama, em termos explícitos, a tríade implacável e intata, que faz parte dos deuses intelectuais, Tríade dos Curetes,¹⁷ como afirma nas *Leis* o estrangeiro de Atenas quando celebra os jogos em armas dos Curetes e sua dança rítmica. De fato, Orfeu atribui a guarda de Zeus aos Curetes, que são três, e as leis de Creta e toda a teologia grega remetem a esse ordenamento a vida e a atividade pura e incontaminada.

Proclo cita Orfeu via Platão como fonte, para que se comprove o mito dos Curetes. Assim como em outros pontos da *Teologia Platônica*, Orfeu aparece ao lado de Platão. Podemos inferir dessa passagem referências a algum tipo de música e dança ritual, visto que a tríade mencionada pelo filósofo tardo-antigo é conhecida por sua dança de armas, cujo volume sonoro, proporcionado pelo choque de suas lanças contra escudos – que segundo a tradição caracteriza a dança dos Curetes –, além de ter protegido Zeus em sua infância, parece ter sido reproduzida como forma de homenagem a estas divindades posteriormente. Mais uma vez, no entanto, a ênfase não parece ser no Orfeu músico, mas sim em seu lugar de *auctoritas* como referência para a origem e comprovação de um rito. Tal como observamos nas citações anteriores, Orfeu, embora não cante nem toque sua cítara, está associado ao canto, a instrumentos musicais iniciáticos e às danças rituais, ou seja, é como se fosse interpretado como a origem dessa musicalidade que, ao que o texto indica, seria praticada inclusive pelos próprios filósofos Sócrates e Platão.

Em V, 10 Orfeu é identificado por Proclo como o teólogo dos gregos.

¹⁷ De acordo com Abatte (2019, p. 1091), os Curetes são divindades que, segundo a tradição, teriam levado Zeus a Creta. A referência a eles como ἀμείλικτος seria mais uma referência tirada dos Oráculos Caldeus (frag. 35 e 36). Grimal (2000, p. 107) afirma que foram os Curetes que cuidaram de Zeus durante a infância do deus em Creta. No entanto, “há tradições muitíssimo diferentes a respeito de sua origem. Na maior parte dos casos são identificados como filhos de Combe e Soco. De acordo com esta versão seriam provenientes da Eubeia e seriam sete. Sua mãe, Combe, é conhecida também como Cálcis, pois teria inventado as armas de bronze (χαλκός), e por isso os Curetes seriam conhecidos por sua dança, citada por Proclo, na qual faziam colidir suas armas, lanças contra escudos. A versão do mito à qual Proclo parece se referir seria a de quando Reia, ao dar à luz Zeus, numa gruta do Ida de Creta, confiou-o à ninfa Amalteia. Mas, para que a criança ao chorar não revelasse sua presença a Cronos, que queria devorá-la, pediu que os Curetes realizassem sua dança ao redor do pequeno deus para que o som de suas ruidosas armas abafasse o choro. Encontramos ainda, no *Oxford Classical Dictionary* (p. 398), a relação dos Curetes com ritos iniciáticos, dos quais faria parte sua referida dança armada.

Τίς μὲν οὖν ὁ μέγιστος οὗτος θεός, καὶ ὅσων αἴτιος ἀγαθῶν ταῖς ψυχαῖς καὶ πρὸ τούτων τοῖς τῆς ψυχῆς ἠγεμόσι, θεοῖς τε καὶ δαίμοσιν, ἀπὸ τούτων ἔστω δῆλον. Τῶν δὲ θεολόγων τὸ ἀγῆρων τῆ τάξει αὐτῆ προσήκειν λεγόντων, ὡς οἷ τε βάρβαροί φασι καὶ ὁ τῶν Ἑλλήνων θεολόγος Ὀρφεύς (καὶ γὰρ οὗτος ἀεὶ μελαίνας εἶναι τὰς τοῦ Κρονίου προσώπου τρίχας μυστικῶς λέγει καὶ μηδαμῆ γίνεσθαι πολιάς), θαυμάζω τὸν τοῦ Πλάτωνος ἔνθεον νοῦν τὰ αὐτὰ περὶ τοῦ θεοῦ τούτου τοῖς κατ' ἴχνος αὐτοῦ πορευομένοις ἐκφαίνοντα. Ἐν γὰρ τῇ Κρονία περιόδῳ τὸ γῆρας ἀφιέναι φησὶ τὰς ψυχάς, ἐπὶ δὲ τὸ νέον ἀνακάμπτειν, καὶ τὸ μὲν πολὺν ἀφαιρεῖν, τὰς δὲ τρίχας μελαίνας ἴσχειν. Τῶν γὰρ πρεσβυτέρων, φησὶν, αἱ λευκαὶ τρίχες ἐμελαίνοντο, τῶν δὲ γενειώντων αἱ παρειαὶ λειαινόμεναι εἰς τὴν παρελθοῦσαν ὥραν καθίσταντο. Ταῦτα μὲν ὁ Ἐλεάτης ξένος, ὁ δὲ γὰρ Ὀρφεύς τὰ τούτοις ὅμοια περὶ τοῦ θεοῦ διατάττεται.

<.....> ὑπὸ Ζηνὶ Κρονίῳνι

ἀθάνατον αἰῶνα λαχεῖν, καθαροῖο γενεῖου

<οὐ> διεράς χαιτάς εὐώδεας οὐδὲ <κάρητος

γήραος ἤ> πεδανοῖο μιγήμεναι ἄνθει λεθκῶ,

ἀλλὰ <.....> ἐριθηλέα λάχνην.

<.....>

τὴν πρὸς τὸν θεὸν ὁμοιότητα τῶν Κρονίων ψυχῶν

παραδιδούς, τὸ μὲν γῆρας αὐτὰς ἀφανίζεῖν ὁ προσειλήφασιν

ἐκ τῆς γενέσεως λέγει καὶ τὴν ἀσθένειαν ἀποσκευάζεσθαι

τὴν ὕλικήν, τὴν δὲ νεάζουσιν καὶ ἀκμαίαν τοῦ νοῦ

προβάλλειν ζώην. Οὐ γὰρ ἄλλως θεμιτὸν αὐτὰς ὁμοιοῦσθαι

πρὸς τὸν ἀγῆρων θεὸν ἢ διὰ τῆς ἥβης τῆς νοερᾶς καὶ

τῆς ἀχράντου δυνάμεως.

Qual é a natureza desse grande deus e de quais bens seria o princípio causal para as almas e, antes destes, para os guardiões das almas, deuses e daemones, deve ficar claro a partir dessas considerações. Além disso, dado que os teólogos afirmam não estarem sujeitos à velhice os que pertencem a esta ordem, não apenas os teólogos bárbaros, mas também o teólogo dos gregos, Orfeu¹⁸ (e de fato ele afirma de uma maneira mística que a barba de Cronos é sempre negra e nunca fica cinzenta), admiro o intelecto divinamente inspirado de

¹⁸ Segundo Krausz (2007), os poetas no período arcaico e clássico eram tidos como guardiões da verdade transmitida pelas Musas. Assim, obras como *Ilíada* e *Odisséia* podiam ser interpretadas como obras de conteúdo também teológico. Edmonds III (2013) afirma que no período tardio Orfeu é considerado autor de versos que transmitem uma verdade mítica relacionada aos mistérios iniciáticos e, dessa forma, também era atribuído conhecimento teológico, por extensão, a diversos poetas, um vez que, ligados às Musas e a Orfeu, são guiados por dons divinos ao cantar.

Platão, que revela as mesmas coisas sobre esse deus, mostradas por aqueles que seguem os passos de Orfeu. De fato, Platão afirma que, no período cíclico de Cronos, as almas se livram da velhice, retornam para a juventude e se livram de seus cabelos brancos, os mantendo pretos. Em verdade, Platão diz: “os cabelos brancos dos mais velhos ficaram pretos e as bochechas dos que tinham barba, ficando lisas, retornaram à juventude passada”.

Estas são as palavras do estrangeiro de Eleia, enquanto Orfeu, por sua vez, dá indicações específicas semelhantes a estas, relativas ao deus:

“<.....> sob o reinado de Zeus, filho de Cronos, eles receberam muito em idade imortal; possuíam pelos grossos, úmidos de perfume, nas barbas negras e <os cabelos> se misturavam com a branca flor da <velhice>, tendo <as tēmporas> floridas”.¹⁹

Na passagem acima, Proclo cita o texto de Platão e afirma citar também escritos do próprio Orfeu acerca do poder de Cronos e Zeus, marcado, dentre outras coisas, pelo não embranquecimento de seus cabelos e barbas. O músico mítico é novamente denominado profeta dos gregos. Talvez possamos identificar aqui uma evidência do Orfeu autor, visto que, após a afirmação de Platão, Proclo cita o que seriam versos de autoria do próprio trácio. Segundo Bernabé (2002, p. 61), essa tradição parece ter-se intensificado no período tardio e pode ser encontrada em escritos de até pelo menos o século XVI. Nesse sentido, destacamos também a passagem seguinte, na qual mais uma vez Orfeu é citado ao lado de Platão para dar credibilidade a afirmações referentes ao ordenamento de divindades. Dessa vez, trata-se do lugar de Reia como mãe de Zeus e sua posição inferior frente a Cronos.

Assim, em V, 11 temos

¹⁹ “Di che natura dunque sia questo grandissimo dio, e di quali beni sia principio causale per le anime e prima di queste per i sovrani delle anime, dèi e demoni, deve risultare chiaro da queste considerazioni. Inoltre, dato che i teologi affermano che a questo ordinamento si addice il non essere soggetto a vecchiaia, come dicono non solo i teologi barbari ma anche il teologo dei greci, Orfeo (ed infatti egli afferma in modo mistico che i peli del viso di Crono sono sempre neri e che non diventano mai in nessun modo grigi), ho ammirazione per l’intelletto divinamente ispirato di Platone che rivela a proposito di questo dio le stesse cose rivelate da coloro che procedono sulle orme di Orfeo. Infatti Platone afferma che nel periodo ciclico di Crono le anime si liberano della vecchiezza, mentre si rivolgono verso la giovinezza, e si sbarazzano della loro canizie, mentre mantengono i capelli neri. Infatti dice Platone: ‘i capelli bianchi dei più vecchi diventavano neri, e le guance di coloro che avevano la barba, divenendo lisce, riportavano alla giovinezza trascorsa’. Queste le parole dello Straniero di Elea, mentre Orfeo, dal canto suo, fornisce riguardo al dio indicazioni specifiche simili a queste: ‘<.....> sotto il regno di Zeus figlio di Crono hanno ricevuto in sorte età immortale; <non> i folti peli, umidi di profumo, della barba nera né <quelli della testa> si sono mescolati al bianco fiore della debole <vecchiaia>, ma <hanno sulle tempie>121 una florida peluria’.”

Ταῖς δὲ αὖ περὶ τοῦ βασιλέως τῶν νοερῶν θεῶν ὑπομνήσεσι πέρας ἐπιθέντες ἐχομένως δῆπου τὴν βασιλίδα Ῥέαν ὑμνήσομεν. Ταύτην γὰρ δὴ μητέρα τοῦ δημιουργοῦ τῶν ὄλων, δευτέρῳ δὲ τοῦ Κρόνου θεὸν Πλάτων τέ φησι καὶ Ὀρφεύς.

Por outro lado, depois de encerrar as discussões sobre o rei dos intelectuais, celebraremos, na minha opinião, imediatamente a deusa Reia. De fato, esta é precisamente a mãe do Demiurgo do universo em sua totalidade e, no entanto, é uma divindade inferior a Cronos, tal como dizem tanto Platão quanto Orfeu.²⁰

E ainda, na sequência, em V, 11, 39, 10-14 a fim de reforçar as informações sobre Reia, Proclo recorre a Orfeu.

Ἐπει καὶ κατ’ Ὀρφέα τῷ μὲν Κρόνῳ συνοῦσα κατὰ τὴν ἀκρότητα τὴν ἑαυτῆς ἢ μέση θεὸς Ῥέα καλεῖται, τὸν δὲ Δία παράγουσα καὶ μετὰ Διὸς ἐκφαίνουσα τοὺς τε ὄλους καὶ τοὺς μερικοὺς διακόσμους τῶν θεῶν, Δημήτηρ.

De fato, mesmo de acordo com Orfeu, a divindade intermediária, quando unida a Cronos da base ao seu próprio topo, é chamada “Rhea”; ao contrário, ao introduzir Zeus e com Zeus, faz parecer tanto a ordem universal quanto a ordem particular dos deuses, é chamado Deméter.²¹

Em V, 35 Proclo reforça o lugar de Platão entre os “teólogos da Grécia” (Ἑλλησι θεολόγος) ao tratar da tradição teológica da doutrina misteriosa. No parágrafo seguinte, Orfeu é evocado para, novamente ao lado de Platão, confirmar mais uma parte da referida doutrina ligada aos Curetes, já apresentados anteriormente pelo autor, como pudemos ver em V, 3, 16-17. Então em V, 35 temos:

Ταύτην δὴ οὖν τὴν Κουρητικὴν τάξιν οὐ μόνον Ὀρφεύς καὶ οἱ πρὸ τοῦ Πλάτωνος ἔγνωσαν θεολόγοι καὶ γνόντες ἐθρήσκευσαν, ἀλλὰ καὶ ὁ Ἀθηναῖος ξένος ἐν Νόμοις ἀνύμνησεν. τὰ γὰρ ἐν Κρήτῃ τῶν Κουρήτων ἐνόπλια παίγνια πάσης τῆς εὐρύθμου κινήσεως εἶναι φησιν ἀρχηγικὰ παραδείγματα.

²⁰ “D’altra parte dopo aver posto termine alle trattazioni concernenti il Re degli intellettivi, dovremo, a mio avviso, subito di seguito celebrare la dea Rea. Infatti, che questa sia appunto madre del Demiurgo dell’universo nella sua totalità, e d’altra parte sia una divinità inferiore a Crono, lo dicono sia Platone che Orfeo.”

²¹ “In effetti, anche secondo Orfeo, la divinità intermedia, in quanto è unita a Crono in base alla sua propria sommità, è chiamata ‘Rea’, invece, in quanto introduce Zeus e con Zeus fa apparire sia gli ordinamenti universali che quelli particolari degli dèi, è chiamata Demetra.”

Bem, não só Orfeu e os teólogos antes de Platão conheciam esse ordenamento curético e, conhecendo-o, fizeram dele um objeto de culto, mas também o estrangeiro de Atenas²² o celebrou nas *Leis*: na verdade, ele diz que os “jogos de armas dos Curetes” em Creta são o modelo original de todo o movimento bem cadenciado.²³

Em VI, 8, 39 afirma:

Καί ταῦτα ὁ Ἀθηναῖος ξένος ἐν τοῖς προειρημένοις δεδήλωκε ῥήμασιν, ὁ δὲ Ὀρφεὺς καὶ διαρρήδην εἰς τὸν ὅλον ἀναπέμπει δημιουργόν. Ἦδη γὰρ αὐτῷ βασιλεύοντι καὶ διακοσμεῖν ἀρχομένῳ τὸ πᾶν ἔπρεσθαι φησι τὴν ὅλην Δίκην·

Τῷ δὲ Δίκη πολύποιος ἐφέσπετο πασιν ἀρωγός

Καὶ δὴ καὶ ὅτι τῶν ὄλων ἀρχὰς καὶ μέσα καὶ τέλη περιέχει, λέγει πρὸς τοῦτοις ὁ θεολόγος·

Ζεὺς ἀρχή, Ζεὺς μέσσα, Διὸς δ' ἐκ πάντα πέφυκε.

Kaí moi dokeí kai ὁ Πλάτων εἰς ἅπασαν τὴν Ἑλληνικὴν θεολογίαν ἀποβλέπων, καὶ διαφερόντως τὴν Ὀρφικὴν μυσταγωγίαν, ἀνειπεῖν ὡς ἄρα ὁ παλαιὸς λόγος τὸν θεόν φησιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τελευτὴν τῶν ὄντων ἀπάντων ἔχειν, εὐθεία τὰ ὅλα περαίνοντα, κατὰ φύσιν περιπορευόμενον, καὶ Δίκην ἔχειν ὁπαδόν, δι' ἧς καὶ τὸ ἀφιστάμενον πᾶν τῆς πατρονομικῆς ἐπιστασίας τοῦ Διὸς ἐπιστρέφει πρὸς αὐτὴν καὶ τυγχάνει τοῦ προσήκοντος αὐτῷ τέλους.

E esses aspectos o estrangeiro de Atenas os destacou nas declarações relatadas anteriormente; Orfeu, por sua vez, se refere explicitamente, em relação a esses aspectos, ao Demiurgo Universal. De fato, ele afirma que a Justiça universal segue o Demiurgo que reina sobre o Todo e começa a dar-lhe ordem: “Depois dele veio a Justiça, uma severa punidora, que é de todos o socorro”. E precisamente com relação ao fato de que <o Demiurgo> inclui em seus princípios partes intermediárias e finais, a totalidade das coisas, o teólogo acrescenta:

²² O estrangeiro de Atenas, ao qual Proclo se refere, seria o protagonista das *Leis* de Platão e não é nomeado. Os outros dois interlocutores do ateniense na obra platônica são Clíneas de Creta e Megilo de Esparta, estes, então, identificados por Platão em sua obra. Em *Leis* VII (796 B), a dança dos Curetes é mencionada pelo estrangeiro de Atenas quando compara certos tipos de dança e canto. Provavelmente é a esta passagem que Proclo se refere em V, 35.

²³ “Ebbene, questo ordinamento curetico non lo hanno conosciuto solo Orfeo e i teologi anteriori a Platone e, avendolo conosciuto, lo hanno reso oggetto di culto, ma anche lo Straniero di Atene lo ha celebrato nelle Leggi: infatti dice che i ‘giochi in armi dei Cureti’ a Creta sono modelli originari di tutto il movimento ben cadenzato.

“Princípio Zeus, Zeus intermediário, todas as coisas nasceram de Zeus.”

E, na minha opinião, é examinando toda a teologia grega, e em particular a doutrina dos mistérios órficos, que Platão proclamou:

“O discurso antigo” diz que “o deus possui o começo, o meio e o fim de todas as entidades, na medida em que conduz diretamente à realização de todas as coisas, fazendo sua rotação de acordo com a natureza”, e tem “Justiça” como companheira, através do qual tudo o que se afastou do governo paterno de Zeus retorna para ele e obtém o cumprimento que lhe convém. Mas então, mesmo o Estrangeiro de Atenas proclama essas noções para seus “alunos” que olham para o Demiurgo universal, está fixado na memória por meio dessas considerações. Por outro lado, se essas distinções foram feitas corretamente, em minha opinião, é absolutamente com base na essência que <Platão> separa o único Demiurgo desses três demiurgos.²⁴

A referência mais antiga aos versos órficos relacionados a Zeus parece estar mesmo nas *Leis* de Platão (IV, 716e). Essa evidência ajuda a comprovar a crença em Zeus como detentor do princípio, do meio e do fim de todas as coisas. Além da referida obra de Platão, esses versos aparecem também no *Papiro de Derveni* e, posteriormente, numa obra intitulada *De Mundo*, atribuída a Aristóteles, que provavelmente foi escrita entre os séculos I a.C. e I d.C. (Meisner, 2018, p. 103). Além dessas fontes destacamos os hinos órficos compostos por Proclo. Em especial o hino III, como veremos mais adiante, no qual as nove Musas, filhas de Zeus, são invocadas como responsáveis pela elevação das almas (*Hinos Órficos*, III).

Em VI, 11 temos mais uma referência de Orfeu junto a Platão.

Ταύτην τοίνυν τὴν τριάδα καλεῖ μὲν ὁ Πλάτων, ὡσπερ καὶ Ὀρφεύς, ἐνὶ ὀνόματι. ἐνδείκνυται δὲ πως καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἐν αὐτῇ δυνάμεων. Ἄπασα γὰρ ἡ παρ’ Ἑλλησι θεολογία τὴν δευτέραν ζωογονίαν Κορικτὴν

²⁴ “E questi aspetti lo Straniero di Atene li ha messi in luce nelle affermazioni precedentemente riportate; Orfeo, dal canto suo, riferisce tali aspetti, anche in modo esplicito, al Demiurgo universale. Infatti afferma che la Giustizia universale segue il Demiurgo che regna già sul Tutto e incomincia a dargli ordine: ‘Al suo seguito veniva Giustizia, severa punitrice, che di tutti è soccorritrice.’ E proprio a proposito del fatto che <il Demiurgo> comprende in se stesso principi, parti intermedie e fini della totalità delle cose, il Teologo dice oltre a ciò: ‘Zeus principio, Zeus ciò che sta in mezzo, tutte le cose sono nate da Zeus.’

E a mio parere è guardando a tutta quanta la teologia greca, ed in particolare alla dottrina misterica Orfica, che Platone ha proclamato: ‘l’antico discorso’ dice che ‘il dio possiede principio, parti intermedie e fine di tutti quanti gli enti, in quanto conduce diritte a compimento tutte le cose, compiendo la sua rotazione secondo natura’, ed ha ‘Giustizia’ come compagna, attraverso la quale tutto ciò che si è allontanato dal governo paterno di Zeus si converte verso esso ed ottiene il compimento che gli si addice.”

ἐπονομάζει καὶ συνάπτει τῇ ὅλῃ πηγῇ τῇ ζωογόνῳ καὶ τὴν ὑπόστασιν ἅπ' ἐκείνης ἔχειν φησὶ καὶ μετ' ἐκείνης ἐνεργεῖν.

É esta, portanto, a tríade que Platão, assim como Orfeu, chama com um único nome, mas de certa maneira também indica a multiplicidade de poderes inerentes a ela. De fato, toda a teologia dos gregos é chamada “Curética” quanto à segunda forma de geração de vida e a conecta à fonte universal geradora de vida, afirmando que deve sua existência a essa fonte e age em conjunto com a última.²⁵

E então, em VI, 12 Proclo afirma:

Πρῶτον δὴ τοῦτο κατανοήσωμεν, ὅπως καὶ αὐτός, ὡςπερ Ὀρφεύς, τὸν Ἥλιον εἰς ταῦτόν πως ἄγει τῷ Ἀπόλλωνι καὶ ὡς τὴν κοινωνίαν πρεσβεύει τούτων τῶν θεῶν. Ἐκεῖνος μὲν γὰρ διαρρήδην λέγει, καὶ διὰ πάσης ὡς εἰπεῖν <τῆς> ποιήσεως· ὁ δὲ Ἀθηναῖος ξένος ἐνδείκνυται διὰ τῆς ἐνώσεως αὐτῶν, κοινόν τινα νεῶν Ἀπόλλωνι καὶ Ἥλιῳ κατασκευάζων, καὶ τοτὲ μὲν ἀμφοῖν διαμνημονεύων, τοτὲ δὲ θατέρου μόνον, ὡς κατὰ μίαν ἔνωσιν αὐτῶν ὑφεστηκότων.

Primeiro, vamos considerar como Platão, da mesma forma que Orfeu, identifica o Sol, de certa maneira, com Apolo e como ele honra a semelhança entre esses deuses. De fato, Orfeu afirma explicitamente isso, e por toda a sua poesia, por assim dizer; por sua vez, o estrangeiro de Atenas o expressa através da unificação desses deuses, quando ele propõe construir um templo comum para Apolo e para o Sol, e faz menção aos dois deuses juntos, ao invés de apenas um dos dois, como se eles existissem com base em uma unidade.²⁶

Como vimos, ao tratar da relação do Sol com o deus Apolo, Proclo atribui a Orfeu e Platão estas informações. Notamos que o autor tardo-antigo evidencia os caminhos textuais por meio dos quais os dois guardiões o fizeram. Orfeu por meio de sua poesia, Platão pelas afirmações do estrangeiro de Atenas. Temos aqui mais uma evidência do Orfeu autor, semelhante ao que constatamos em V, 10. Proclo cita a existência de versos compostos pelo

²⁵ “Questa pertanto la triade che Platone, come anche Orfeo, chiama sì con un unico nome, ma indicando in certo modo anche la molteplicità delle potenze insite in essa. In effetti tutta quanta la teologia dei greci denomina ‘Corica’ la seconda forma di generazione di vita e la congiunge alla fonte universale generatrice di vita ed afferma che deve la sua sussistenza a questa fonte ed agisce insieme a quest’ultima.”

²⁶ “Per prima cosa prendiamo in considerazione in che modo anche Platone, come Orfeo, identifichi in certo modo il Sole con Apollo e come egli onori la comunanza tra questi dèi. In effetti Orfeo lo afferma esplicitamente, e per tutta, per così dire, la sua poesia; dal canto suo lo Straniero di Atene lo esprime attraverso l’unificazione di questi dèi, quando propone di costruire un tempio comune per Apollo e per il Sole, ed ora fa menzione dei due dèi insieme, ora invece solo di uno dei due, come se essi sussistessero in base ad un’unica unità.”

músico mítico. Segundo Bernabé (2002, p. 61), “Durante muito tempo Orfeu foi considerado autor de uma ampla série de obras literárias. Assim acreditam desde o comentarista do *Papiro de Derveni*, do século IV a.C., que cita uma série de versos como pertencentes a um poema de Orfeu, até Constantino Láscaris, entre os séculos XV e XVI, que escreve uns tais *Prolegómenos do sábio Orfeu*, no qual lhe atribuí diversos poemas”.

Ainda em VI, 12, Proclo define a essência do deus Apolo que remete à simplicidade primordial. De acordo com o filósofo, essa simplicidade, que é a essência da verdade, é responsável por uma “rotação concordante” (ὁμοπολήσει) e rege o “movimento harmônico da totalidade do universo e o acordo que une e conecta todos os seres a esse deus” (VI, 12, 59). Seguindo a ideia de uma harmonia cósmica,²⁷ Proclo afirma que tudo no universo é ordenado pelo poder da música e assim mantido por uma harmonia providencial.

Ἡ δὲ δευτέρα καὶ τρίτη δραστήριον ἀκμὴν προβέβληνται καὶ δημιουργικὴν εἰς τὰ ὅλα ποιήσιν καὶ ἐνέργειαν τελείαν, καθ’ ἣν κοσμοῦσι μὲν πᾶν τὸ αἰσθητόν, ἐξορίζουσι δὲ τὸ ἀόριστον καὶ ἄτακτον ἐκ τοῦ παντός· καὶ ἔστιν ἀνάλογον ἢ μὲν τῇ διὰ μουσικῆς εἰς τὰ ὅλα ποιήσει καὶ τῇ ἐναρμονίῳ προνοίᾳ τῶν κινουμένων, ἢ δὲ τῇ ἀναιρετικῇ πάσῃ τῆς ἀταξίας καὶ τῆς ἐναντίας πρὸς τὸ εἶδος καὶ τὴν διακόσμησιν τῶν ὅλων ταραχῆς.

Além disso, a segunda e a terceira mônadas produziram um vigor ativo, uma ação produtiva demiúrgica voltada para a totalidade do universo e uma atividade perfeita, segundo a qual por um lado dão ordem a todos os sensíveis, por outro banem do Todo o que é indeterminado e desordenado; e um é análogo à ação exercida sobre a totalidade do universo pela música e ao cuidado providencial harmonioso aos seres sujeitos ao movimento, o outro, por sua vez, é análogo ao <poder> aniquilador de toda desordem e tumulto que se opõe à forma e ordenação do universo como um todo.²⁸

²⁷ A teoria da música cósmica é herdada de uma longa tradição dentro dos tratados teórico-musicais e está sempre relacionada com a regência musical do universo. Atribui-se aos pitagóricos a versão mais difundida no ocidente, visto que, de acordo com Crocker (1963, p. 189), parte dos estudiosos acredita que Pitágoras (VI a.C.) desenvolveu a teoria da música cósmica a partir do contato com versões anteriores, oriundas do Egito e da Babilônia. “De acordo com Pitágoras, todos os planetas se movem em volta da Terra com velocidades constantes, seguindo em órbitas que obedecem às mesmas relações numéricas de uma escala musical e emitindo sons” (Proust, 2009, p. 358).

²⁸ “Inoltre la seconda e terza monade hanno prodotto un vigore attivo, un’azione produttiva demiurgica rivolta alla totalità dell’universo ed un’attività perfetta, in base alla quale esse da un lato danno ordine a tutto il sensibile, dall’altro bandiscono dal Tutto ciò che è indeterminato e disordinato; e l’una è analoga all’azione esercitata sulla totalità dell’universo attraverso la musica ed alla cura providenziale armonica sugli esseri soggetti a movimento, l’altra, dal canto suo, è analoga alla <potenza> annientatrice di tutto il disordine e del tumulto che si oppone alla forma e all’opera di ordinamento dell’universo nella sua totalità.”

Sendo assim, talvez seja possível aventar a possibilidade de termos aqui alguma referência à música de Orfeu. Proclo inicia o livro VI explicando a essência de Apolo, afirmando em diversos pontos ser este deus responsável pela harmonia marcada pela simplicidade primordial que representaria a verdade primeva. Atribui a transmissão de tal conhecimento a Orfeu e Platão. Siorvanes (1996, p. 165) afirma que a teoria de Proclo sobre o movimento dos astros segue o padrão triádico “número-volume-poder”, padrão equivalente às áreas da “aritmética-geometria-música”, e asseve ainda que o filósofo traria em seus tratados, ao lidar com a questão dos movimentos dos corpos celestes, uma interpretação do ponto de vista platônico contido em *Timeu* (35c-36c) acerca disso.

A definição de Proclo para os movimentos e ordenamento dos astros no cosmos se dá por meio da música e de uma harmonia universal. Tal princípio era tido pelos gregos como criador e regulador de todas as coisas.

A harmonia do mundo é um conceito complexo em que estão compreendidas a representação da bela combinação dos sons no sentido musical e a do rigor dos números, a regularidade geométrica e a articulação tectônica. É incalculável a influência da ideia de harmonia em todos os aspectos da vida grega dos tempos subsequentes. Abrange a arquitetura, a poesia e a retórica, a religião e a ética. (Jaeger, 2013, p. 207)

Podemos identificar, no excerto procliano citado acima, a referência a esse ordenamento cósmico regido pela música, visto que o pensador relaciona o movimento dos corpos à harmonia cósmica e ao poder da música. Fora dessa esfera musical tudo é desordenado e indeterminado. Visto que o autor defende na *Teologia Platônica* a simplicidade como essência apolínea da verdade e admite ser o universo regido por força e proporção musicais, ficamos tentados a inferir que Proclo defenderia a concepção platônica de música apresentada nas *Leis* e na *República*, bem como no *Timeu*.

De fato, a influência da música, partindo da aceção de uma harmonia universal, é atestada por Platão. E, de acordo com o que se encontra em seus escritos, é possível verificar a sintonia com o sistema procliano.

A música, como fonte de purificação e terapia para a alma, teve um lugar importante no programa educacional de Platão na *República*: primeiro, em combinação com a ginástica, no estágio inicial, e mais tarde como uma das quatro disciplinas matemáticas no *quadrivium*, que compreende aritmética, geometria, harmonia e astronomia. Acima do nível da música como “ciência”, há um nível mais alto, o da música inspirada. Este tipo de música coloca a alma em contato direto com os princípios da realidade, através da *συγγένητα* – que é afinidade ou harmonia – e a presença da harmonia divina dentro da alma. A música, tanto a arte pela inspiração como a ciência, é considerada como anagógica, no sentido em que ajuda a alma a ascender e retornar a sua origem primordial. (Moro Tornese, 2013, p. 117)

Essa definição platônica de música possui também um viés moral ao tratar da importância dessa área do saber na educação e na formação do caráter dos cidadãos, tema acerca do qual Proclo sequer apresenta qualquer discussão. Identificamos que essa é a única vez, na obra inteira, que o autor cita o termo μουσική e ainda sem entrar em detalhes sobre características dessa “música”. A única pista que Proclo deixaria quanto a isso é a simplicidade apolínea que regeria a harmonia cósmica e, portanto, nos permitiria inferir que a música superior, desejável e moralmente aceita seria aquela mais próxima de Apolo, tanto por antiguidade como por suas características tonais.

Cerqueira (2019), ao investigar as continuidades e rupturas da cultura musical grega no contexto romano em fins da República e período imperial, afirma que o *status* superior dessa música teórica, quando comparada à música executada nos instrumentos, se manteve e evidencia a continuidade do aspecto matemático-astronômico, tal como transmitido pelos teóricos gregos.

Nesse espectro pitagórico, a ordem do mundo fundada sobre o rigor do número é concebida como uma harmonia, uma música. A música humana, das vozes e dos instrumentos, participa da dignidade da música das esferas celestiais (dos astros). Encontramos influências neopitagóricas muito vivas na *República* de Cícero, obra de 51 a.C. desse autor que, em outras passagens, mostra-se um pouco cético em relação ao poder espiritual da música defendido pela tradição grega. Na passagem conhecida como Sonho de Cipião, faz-nos ouvir a harmonia sublime do cosmo, evidenciando a mistura mística entre música e astronomia. (Cerqueira, 2019, p. 153)

Dessa forma, entendemos que Orfeu, uma vez que aparece no texto de Proclo como a origem desses conhecimentos musicais, seria o detentor dessa música ideal e que por sua transmissão teria permitido a Platão tecer a defesa que faz da superioridade da música mais antiga, quando comparada à música alterada, por exemplo, por Timóteo de Mileto.²⁹ Nesse sentido é como se, por meio da filosofia de Platão, fosse possível acessar a música divina de Orfeu. Mas, é evidente que Proclo não está preocupado em caracterizar a música em suas nuances técnicas. Basta a ele a afirmação de que a música de Apolo rege o movimento e a

²⁹ Timóteo de Mileto, segundo consta nas fontes antigas, teria acrescentado cordas à lira e desenvolvido um novo estilo musical com mais notas e ritmos diferentes. Tais inovações, criticadas por diversos autores antigos, teriam levado inclusive à sua expulsão de Esparta, visto que sua música perverteria a moral dos jovens devido ao afastamento em relação às características mais simples da música divina primeva (Rocha, 2011, p. 230). Outro exemplo que pode mostrar o impacto negativo dessas inovações de Timóteo de Mileto é o tratado tardo-antigo de Boécio, no qual o autor traz em seu *De Institutione Musica* (I, 1, 182) a referida lei espartana, reproduzida em grego, para evidenciar o episódio. Encontramos fortes invectivas morais em relação à música nesse autor, bem como no *De Musica* de Santo Agostinho e ainda no *De Musica* de Cassiodoro. Os três autores latinos utilizam Platão como referência de *auctoritas* para a caracterização moral da música.

ordenação dos corpos celestes.³⁰ Orfeu aparece apenas como guardião dessas informações. Nenhum de seus feitos musicais míticos é narrado.

Em VI, 13 Proclo lembra outra vez a proteção de Zeus feita pelos Curetes e reforça a ideia mística da música produzida pelos sons de suas armas com poder invocatório. Ainda aqui Orfeu aparece ao lado de Platão na confirmação dessas informações.

Καὶ τούτων ἐναργέστερον μὲν ἢ τοῦ Ὀρφέως μυστικὴ παράδοσις διαμνημονεύει· πειθόμενος δὲ ταῖς τελεταῖς ὁ Πλάτων καὶ τοῖς περὶ αὐτὰς δρωμένοις ἐνδείκνυται περὶ αὐτῶν, ἐν μὲν τοῖς Νόμοις τῆς ἐκ Κορυβάντων καταυλήσεως ἡμᾶς ἀναμνησκῶν τῆς πᾶν τὸ ἄτακτον καὶ θορυβῶδες κίνημα καταστελλούσης, ἐν δὲ τῷ Εὐθυδήμῳ τοῦ θρονισμοῦ μεμνημένος ὄν ἐν τοῖς Κορυβαντικοῖς ἐπετέλουν· ὥσπερ δὴ καὶ ἐν ἄλλοις τῆς Κουρητικῆς ἐπεμνήσθη τάξεως, Κουρήτων τε ἐνόπλια παίγνια λέγων, ἐπεὶ καὶ περιεστάναι λέγονται τὸν τῶν ὄλων δημιουργὸν καὶ περιχορεύειν ἀπὸ τῆς Ῥέας ἀναφανέντες.

E desses deuses a tradição da doutrina misteriosa de Orfeu menciona mais claramente; Platão, por outro lado, de acordo com as iniciações e ritos realizados durante essas iniciações, fornece apenas indicações sobre esses deuses, recorrendo à nossa memória sobre as *Leis* o “encantamento” que vem dos Coribantes e que reprime todo o movimento desordenado e tumultuoso, e no *Eutidemo*, mencionando o rito de “entronização” realizado nos ritos Coribânticos; do mesmo modo em outros lugares, ele mencionou o ordenamento coribântico, quando fala dos “jogos de armas dos Curetes”: na verdade, dizem que eles cercavam o Demiurgo e dançavam em círculos ao seu redor e esses sons fizeram aparecer Reia.³¹

De forma geral os livros relacionam sempre Orfeu às figuras de Zeus, Apolo, Reia, Adrasteia e aos Curetes. Muitas vezes Proclo afirma que algo foi dito por Platão e também,

³⁰ A bibliografia acerca da música cósmica é vasta. Seus conceitos foram transmitidos, de acordo com Cohen (2010), até pelo menos o início do século XX, passando, com destacada importância, pelo Renascimento e pela Idade Moderna, mostrando grande relevância até mesmo para as teorias de Kepler e Galileu Galilei, por exemplo. Sobre a teoria da música cósmica, seu desenvolvimento da Antiguidade até o século XX veja Rogers, 2016, p. 41-8, e Proust, 2009, p. 358-67. Moutsopoulos (2004) apresenta como a música cósmica aparece especificamente na obra de Platão. Sobre a harmonia universal ver também Prins; Vanhaelen, 2017 e Hicks, 2017.

³¹ “E di questi dèi la tradizione della dottrina misterica di Orfeo fa menzione in modo più chiaro; Platone invece, prestando fede alle iniziazioni ed ai riti che vengono compiuti durante queste iniziazioni, fornisce solo indicazioni riguardo a questi dèi, richiamando alla nostra memoria nelle Leggi ‘l’incantamento’ che viene dai Coribanti e che reprime tutto il movimento disordinato e tumultuoso, e nell’Eutidemo facendo menzione del rito dell’‘intronizzazione’ che si compiva nei riti Coribantici; allo stesso modo anche altrove ha fatto menzione dell’ordinamento Coribantico, quando parla dei ‘giochi in armi dei Cureti’: in effetti si dice che essi circondino il Demiurgo del Tutto e danzano in cerchio intorno a lui, una volta che essi sono stati fatti apparire da Rea.”

antes dele, por Orfeu. Afirma que toda a teologia grega deriva da doutrina místico-órfica. Para Proclo, todos os feitos míticos de Orfeu, característicos das narrações sobre ele registradas na Antiguidade, são menos importantes do que sua classificação como profeta, iniciador de uma religião. No entanto, a musicalidade órfica está presente, por exemplo, na afirmação da existência de uma música cósmica capaz de regular a harmonia universal (VI, 12, 61, 25) e na forma “órfica” pela qual Sócrates se pronuncia em IV, 17, 52. 22-26.

A referência recorrente a Platão e Orfeu para a confirmação das verdades religiosas presentes na *Teologia Platônica* parece estar associada ao princípio de *παλαιὸς λόγος* por meio do qual o próprio Platão se refere aos conhecimentos órficos em suas obras.³² A antiguidade de um autor confere maior autoridade a suas afirmações. No caso de Proclo, há que se levar em conta ainda sua relação bastante próxima com a religião. Assim, Orfeu não seria só um autor mais antigo, mas sim um profeta, ao mesmo tempo que um ser divino. Além disso a época de Proclo é também “o período em que os filósofos neoplatônicos se apropriam dos poemas de Orfeu e os submetem a uma análise distorcida para demonstrar que na poesia órfica estava já *in nuce* toda a filosofia platônica.” (Bernabé, 2002, p. 77).

A apresentação de um Orfeu autor, profeta e guardião dos conhecimentos iniciáticos, mas isento da carga mítica de seus feitos, pode ser explicada por uma característica própria dos filósofos neoplatônicos. Os deuses mitológicos e do culto popular, se vistos corretamente, coincidiam com as entidades metafísicas abstratas que constituíam a elaborada estrutura da metafísica neoplatônica, fazendo com que a filosofia significasse o culto aos deuses. Para fazer com que os deuses tradicionais se encaixassem em sua filosofia, os neoplatonistas tardios precisaram extrair a parte humana dos deuses. Todas aquelas histórias sobre ciúmes, deuses e deusas impetuosos amando e lutando uns contra os outros foram explicados (Berg, 2001, p. 4).

Nos comentários de Proclo ao *Timeu* e ao *Parmênides* de Platão, ocorre exatamente o mesmo que na *Teologia Platônica*, evidenciando o lugar de Orfeu como fonte dos conhecimentos místéricos e da transmissão dos fundamentos aos filósofos. Seguindo a afirmação de Berg, entendemos que ocorre o mesmo com Orfeu, em toda a obra de Proclo. Em nenhuma das obras o músico mítico trácio é descrito, e não há qualquer menção a seus feitos tal como aparecem nas versões míticas antigas.³³ Apolo e Orfeu tocam sua música num caminho ideal. Apolo, despido de suas aventuras e de sua forma humana, é evocado como entidade que governa a harmonia primordial. O músico trácio é tratado como personagem real, autor, poeta e profeta.

OS HINOS ÓRFICOS E A MÚSICA DE ORFEU EM PROCLO

Alinhado com a tradição do Orfeu autor e profeta está outro intrigante conjunto de escritos proclianos. Trata-se dos sete hinos órficos que chegaram até nós. Cada um

³² Bernabé, 2002, p. 61-78.

³³ A única informação oferecida por Proclo acerca do Orfeu mítico parece estar no *In Tim.* III 168, 9-15, onde afirma que a Musa Calíope revelou a ciência dos deuses a seu filho Orfeu.

deles permite uma diversidade de interpretações, considerando a carga simbólica alinhada ao orfismo, identificado pelas múltiplas divindades às quais cada hino remete. Para Berg (2001) os hinos órficos estão intimamente ligados à filosofia de Proclo. É como se o fazer filosófico se desse, em sua essência, ao cantar hinos aos deuses. É possível identificar nos hinos fragmentos da concepção cosmogônica de Proclo e sua divisão de deuses maiores e menores evidenciada em sua *Teologia Platônica* e em *Elementos da Teologia*.

Além disso, o estudo dos hinos pode revelar evidências da relação dos textos de Proclo com a teurgia, percebida pela relação do simbolismo do conteúdo com os princípios e práticas teúrgicas. É como se os hinos pudessem revelar a teurgia em ação. Emergem dos hinos, ainda, dois níveis de teurgia, uma mais elevada, ligada à elevação da alma humana, e outra, de certa forma inferior, uma vez que dedicada a bens terrenos, como a busca da saúde e da prosperidade (Berg, 2001, p. 10). No que diz respeito aos próprios hinos de Proclo, foi observado mais de uma vez que seu tema principal é o da ascensão e, portanto, a reversão da alma em direção ao mundo inteligível. Assim, o hino I é dedicado a Hélio enquanto divindade relacionada à purificação da alma; o hino II é dedicado a Afrodite e seu poder sobre as setas de Eros, responsáveis pela ἀναγωγή κέντρα (II, 5). O terceiro hino tem como tema as Musas às quais Proclo clama como ἀναγωγίων φῶς. Aos deuses do quarto hino é pedido que animem a almas humanas com ἀναγωγίων πῦρ. Esse talvez seja o mais enigmático dos sete hinos, visto que as divindades não são citadas nominalmente, e assim, não é possível saber com certeza a quais deuses se refere. O hino V também é direcionado a Afrodite, para que eleve a alma de Proclo, enquanto o hino VI é dedicado a Hécate e Ianus-Zeus.³⁴ Finalmente, no hino VII, Proclo clama a Atena que o guie para as benesses do Olimpo.

Como vemos, os hinos tratam, de maneira geral, de deuses relacionados à elevação da alma e a ritos iniciáticos. Orfeu não é citado. Segundo Berg (2001, p. 5), possivelmente Proclo compôs ainda outros hinos, mas que se perderam na cadeia de transmissão.³⁵ Mesmo os hinos que restaram não chegaram completos. De acordo com o pesquisador, os hinos se pretendem obra realizada por inspiração divina. Assim, é como se Proclo assumisse, ele mesmo, um lugar na linha sucessória de guardiões e intérpretes dos mistérios órficos.³⁶

³⁴ Embora sejam identificados dois deuses nesse hino, Berg (2001, p. 252) defende que no verso 1 Proclo invoca Reia (mãe dos deuses). Enquanto os estudiosos identificam Hécate como sendo a mãe dos deuses, Berg atenta para os diferentes lugares que estas divindades ocupam na *Teologia Platônica* e que permitiriam pensar em três divindades nesse hino (Reia, Hécate e Ianus-Zeus) ao invés de duas.

³⁵ É possível encontrar referências aos outros hinos de Proclo, por exemplo, em *Vita Procli*, de Marinus, de acordo com o qual Proclo teria composto hinos a divindades como Marnas de Gaza, Asclépio Leontuchos de Ascalon, Tiandrites e Isis. Há ainda relatos no *De Mensibus*, de João da Lídia, e também citações de hinos proclianos em Olimpiodoro (Berg, 2001, p. 5).

³⁶ Majercik (1989, p. 30), por exemplo, afirma que Marino (*Vita Procli*, 28; cf. fr. 208) narra a habilidade de Proclo no trato com objetos mágicos, especialmente com as rodas mágicas – ou *Iynx* –, e que em certa ocasião fez até mesmo chover por meio da manipulação de um desses instrumentos na Ática, pondo fim a um longo período de seca. Esse tipo de relato evidenciaria o grande envolvimento de Proclo com a religiosidade apresentada por ele em sua filosofia. Berg (2001, p. 29) e West (1989, p. 4) afirmam o lugar de Proclo como uma espécie de sacerdote no contexto religioso da Academia de Atenas.

De acordo com Sheppard (1984), é possível verificar mais uma evidência dessa relação mais direta de Proclo com a teurgia e feitos mágicos no comentário de Damásio ao *Fédon* de Platão. Jámblico, Siriano e Proclo são apresentados como filósofos que relacionaram a teurgia à filosofia como caminho para a elevação da alma e sua união com os deuses. A relação mostrada por Sheppard entre filosofia e teurgia representaria o culto neoplatônico do divino. Berg (2001) destaca que os antigos em geral cultuavam os deuses, pois acreditavam que as divindades podiam causar males se fossem negligenciadas, acreditavam que o culto na forma de oferendas e hinos podiam torná-los mais favoráveis.

Os neoplatônicos redefiniram a essência do culto de acordo com os objetivos de sua ética: tentando tornar-se como os deuses o máximo possível. Porfírio, por exemplo, admoesta a que não tentemos homenagear os deuses maiores com coisas sensíveis, tais como palavras ou queimar oferendas nos altares. Devíamos oferecer aos deuses nossa própria elevação como algo sagrado. Ao tentar nos unir a eles, nos tornaríamos como eles.³⁷ Porém, ainda segundo Porfírio, as divindades menores poderiam ser homenageadas com hinos compostos por palavras (τὴν ἐκ τοῦ λόγου ὑμνωδίαν). Proclo se expressa no mesmo sentido em *Chal. Phil.* Fr. 2: “Nosso hino ao Pai (ὕμνος τοῦ Πατρὸς) não deve consistir em palavras, nem em ritos, mas em se tentando tornar como ele (τὴν εἰς αὐτὸν ἐξομοίωσιν).”

De acordo com Devlin (2015), a narrativa dos hinos está em consonância com a doutrina neoplatônica de Proclo, com recurso a interpretações alegorizantes dos mitos e seu uso imagético filosófico em consonância com textos moralizantes. O tema principal dos hinos de Proclo parece ser a elevação (ἀναγωγή) e, conseqüentemente, a reversão da alma em direção ao mundo inteligível (Berg, 2001, p. 22). Seus *Hinos Órficos* não trazem a figura de Orfeu. No entanto, é possível identificar temas que remetem ao orfismo e podem ser encontrados também na *Teologia Platônica*. “A literatura órfica é um gênero literário que abarca características de um conteúdo teoantropogônico e com seu objeto voltado para a salvação das almas, na soteriologia.”³⁸ De acordo com Bernabé (2002) existem duas temáticas predominantes nos hinos órficos em geral. O primeiro grupo engloba poemas cosmogônicos e teogônicos. Compõem o grupo que remete à ἀρχή. O segundo reúne as obras cujo tema pode ser classificado como τέλος, a finalidade da vida humana voltada à salvação da alma. Os hinos de Proclo trazem temas pertencentes aos dois grupos, porém, na maior parte do conteúdo predomina a ἀρχή.

³⁷ Os primeiros autores cristãos gregos registram o conceito de sacrifício espiritual para designar uma nova postura frente a Deus. Ao invés dos sacrifícios de sangue, os fiéis deviam oferecer outra forma de homenagem. A partir daí tem início uma discussão sobre a validade da música nos ritos cristãos. Quasten (1983, p. 62-4) afirma que a música era alvo de discussões acerca de sua validade ou não como elemento de sacrifício e meio de elevação espiritual. Teólogos cristãos gregos, como Clemente de Alexandria (150-215 d.C.), Aristides Quintiliano (séc. III) e Arnóbio de Sica (255-327 d.C.), por exemplo, tecem fortes críticas à execução musical durante a liturgia cristã, principalmente por remeter a rituais pagãos.

³⁸ Bianchi, 1974, p. 130.

Em outras obras Proclo defende a ideia de que a filosofia em si é um tipo de hino, caracterizando o principal meio para a metempsicose. Em seu *In RP*. I 57, 11-16, por exemplo, o filósofo tardo-antigo afirma que, pautado na obra *Fédon* de Platão, a filosofia é a maior das artes musicais. Assim, seria por meio da filosofia, em seu viés musical, que a alma humana adquiriria a capacidade de “imitar o líder das Musas” (Apolo) e se conectar ao cosmos, ordenado e mantido por essa divindade dentro de uma harmonia cósmica, tal como Proclo sugere no primeiro hino. É como se para Proclo a filosofia humana fosse uma imitação dos hinos de Apolo (Berg, 2001, p. 23).

Dos sete hinos órficos de Proclo, o hino III (ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΣ) parece ser o que tem maior proximidade com elementos musicais que poderiam, ainda que indiretamente, estar ligados a Orfeu. O tema dos versos é a invocação das Musas para que, no mundo, ajudem as almas caídas e que intervenham na ajuda à própria alma de Proclo. Como mostramos acima, nenhum dos sete hinos menciona o músico mítico, mas, ao tratar das Musas, Proclo pode remeter à harmonia universal explicada por ele na *Teologia Platônica* (VI, 12, 59). A música cósmica se origina em Zeus (demiurgo universal) e é mantida e regida por Apolo.³⁹ Todo tipo de música, portanto, chega ao mundo sensível por meio de Apolo e das Musas.

Uma questão com a qual os neoplatônicos tinham de lidar era como a música desce dos níveis mais elevados (música apolínea) até as manifestações musicais no mundo sensível. Do ponto de vista cosmológico a derivação musical a partir de sua origem cósmica é entendida em termos neoplatônicos como “processional”, derivada do Uno. Do ponto de vista poético e estético, os diferentes níveis de música como arte e em relação à educação humana, essa derivação é explicada como “inspiração” das Musas. Em ambos os casos, música e harmonia revelam a “conexão ininterrupta”⁴⁰ entre as realidades derivadas e os princípios universais. “A direção descendente corresponde à inspiração divina, que é correlacionada a uma força ascendente de aspiração rumo ao divino.” (Tornese, 2010, p. 15).

Essa ligação da música com a ascensão da alma é representada, por exemplo, pelo mito de Er, que aparece na *República* (X, 617b4-7) de Platão, no qual um soldado morto em combate volta à vida e narra a disposição e o movimento dos astros, conforme sua alma viaja rumo aos níveis mais elevados das órbitas, destinados às almas merecedoras. Essa interpretação do fenômeno musical de matriz pitagórica vai ecoar entre os círculos intelectuais neoplatônicos até a Antiguidade Tardia, como testemunha a retomada da doutrina

³⁹ Ver também, Proclo, *Comentários sobre a República*, I.57.8; I.193.18; II.4.15 e *Comentários sobre Crátilo* 101-102; 174. 58 e 176.77. Moutsopoulos (2004, p. 203-6) também confirma o papel de Apolo como regente da harmonia cósmica, criada pelo Demiurgo, que Proclo especifica ser Zeus. As Musas, de acordo com o pesquisador, recebem de Apolo o encargo de auxiliar na transição da música dos níveis mais elevados até o nível humano. A representação da harmonia universal seria materializada pelos três intervalos pitagóricos tidos como perfeitos: a oitava (1:2), a quinta (3:2) e a quarta (4:3). A preocupação com a estética musical em Platão, relacionada também com a educação e com a moral, evidenciam o poder da música sobre o corpo e o espírito. Assim, a crença de Proclo no poder das Musas de elevar sua alma e a referência a Apolo no hino III teriam relação com essa ordenação musical.

⁴⁰ Proclo, *Comentários sobre a República* (I. 178.20).

exposta por Cícero, três séculos mais tarde, por Jâmblico (c. 240-c. 325 d.C.), na *Vida de Pitágoras* (66-67), e, no primeiro quartel do séc. V, por Macróbio, em seu *Comentários ao Sonho de Cipião* (2, 3, 1-11). A temática pitagórica da “harmonia das esferas” permanece presente (Cerqueira, 2019, p. 154).

Segundo Berg (2001), ao invocar as Musas em seu hino III, Proclo talvez busque a ascensão de sua alma por meio dessa música universal. Tornese (2010, p. 181) lembra que Proclo afirma serem as nove Musas uma representação da perfeição cósmica, cuja harmonia musical remete ao número nove, visto que, em sua concepção estética de harmonia, pautada naquela definida por Platão, o número nove representa a proporção musical perfeita (um intervalo de quinta seguido de uma quarta). Segundo Devlin (2015, p. 183), há que se observar no hino III o papel da súplica alinhada à doutrina procliana, que deixa transparecer mais uma vez a ideia de elevação da alma por meio dos mistérios contidos na filosofia.

Portanto, ao olharmos para o segundo verso do hino III, percebemos que o filósofo afirma serem nove as Musas (ἐννέα θυγατέρας μεγάλου Διὸς ἀγλαοφώνους). Ao relacioná-las a Zeus, demiurgo universal, origem da harmonia que rege todas as coisas, seria como se o autor remetesse a essa ordenação musical, da qual faz parte Orfeu, de acordo com as definições de Proclo, no caminho descendente de Zeus, para Apolo e Hermes.⁴¹ Seria Orfeu que finalmente a transmite aos filósofos, que, por sua vez, são também inspirados pelas Musas. Assim, a música que permite o transe e a ascensão das almas por meio dos hinos teria em Orfeu seu elo com a harmonia universal.

Proclo se constitui assim em uma fonte importante para vislumbrarmos uma expressão neoplatônica da recepção, na Antiguidade Tardia, da música grega e sentidos a ela associados, indicando ainda como o neoplatonismo tardio foi um canal importante de leitura e recriação de tradições intelectuais e espirituais concernentes ao valor moral da música.

REFERÊNCIAS

ABATTE, M. *Proclo. La teologia platonica*. Firenze; Milano: Giunti Editore S.p.A./Bompiani, 2019.

BAL, Gabriela. *Em busca do “não-lugar”*: A linguagem mística de Plotino, Jâmblico e Damáscio à luz do “Parmênides” de Platão. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

BERG, R. M. van den. *Proclus' hymns: essays, translations, commentary*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789047401032>

BERNABÉ, A. Orfeo. De personaje del mito a autor literario. *Itaca*, n. 18, p. 61-78, 2002.

BERNABÉ, A. et al. *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*. Leiden: Brill, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1163/ej.9789004163713.i-379>

⁴¹ Proclus, *Commentaire sur la République*, I.177.14-178.5.

- BIANCHI, U. *L'Orphisme a existé: Mélanges d'histoire des religions*. Paris: Puech, 1974.
- BRISSON, L. La figure du Kronos orphique chez Proclus. *Revue de l'histoire des religions*, v. 219, n. 4, p. 435-458, Oct.-Déc. 2002. DOI: <https://doi.org/10.3406/rhr.2002.953>
- CARDULLO, R. L. Syrianus' Lost Commentaries on Aristotle. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 22, p. 112-124, 1986. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1986.tb00190.x>
- CERQUEIRA, F. V. A música e o fantástico na Grécia Antiga: o imaginário entre mito e filosofia. *Per Musi*, n. 36, p. 1-28, 2017.
- CERQUEIRA, F. V. Música e poder imperial: Nero, Adriano e Juliano. *PHOÏNIX*, v. 25, n. 2, p. 141-166, 2019. DOI: <https://doi.org/10.26770/phoenix.v25.2.n8>
- CHLUP, R. *Proclus, an introduction*. New York: Cambridge University Press, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139028042>
- CROCKER, R. L. Pythagorean mathematics and music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 22, p. 189-198, 1963. DOI: https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac22.2.0189
- COHEN, H. F. Music as science and as art. The sixteenth/seventeenth-Century destruction of cosmic harmony. In BOD, R.; MAAT, J.; WESTSTEIJN, T. *The making of the humanities*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. v. 1.
- DEVLIN, N. A Philosopher and His Muse: The Narrative of Proclus' Hymns. In HODKINSON, O.; FAULKNER, A. (ed.). *Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 183-205. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004289512_011
- DODDS, E. R. *Proclus: The Elements of Theology*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- EDMONDS, R. G. (ed.). *The 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion: Further along the Path*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511730214>
- EDMONDS III, R. G. *Redefining Ancient Orphism: a study in Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139814669>
- FORTIER, S. L'inspiration divine de Platon selon Proclus. *Revue de Philosophie Ancienne*, v. 33, n. 2, p. 201-234, 2015. DOI: <https://doi.org/10.3917/rpha.332.0201>
- GRAF, F. s.v. "Orpheus", In HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (eds.) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1093/acref/9780199545568.001.0001>
- GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HADOT, P. Bilan et perspectives sur les Oracles Chaldaïques. In LEWY, H. *Chaldaean Oracles and Theurgy*. Paris: Brepols Publisher, 1978, p. 703-20.

- HAUSCHILD, A. K. Os Oráculos Caldeus: contexto histórico e filosofia. *Codex*, v. 6, n. 1, p. 51-74, jan.-jun. 2018. DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i1.14999>
- HEYNING, E. C. *Star Music: The ancient idea of cosmic music as a philosophical paradox*. Thesis (for the Degree of Master of Philosophy) – Canterbury Christ Church University, 2017. Disponível em: [Star Music \(canterbury.ac.uk\)](http://Star Music (canterbury.ac.uk)) . Acesso em: 7 nov. 2020.
- HICKS, A. *Composing the World: Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*. Oxford: Oxford University Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190658205.001.0001>
- JAEGER, W. *Paideia: A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- KRAUSZ, L. S. *As Musas: Poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- LAKS, A.; MOST, G. W. (ed.). *Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford, 1997.
- LEWY, H. *Chaldaean oracles and theurgy. Mysticism, magic and platonism in the later Roman empire*. Paris: Et. Augustiniennes, 1978.
- MAJERCIK, R. *The Chaldean Oracles*. Text, translation and commentary. Leiden: Brill, 1989. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004296718>
- MEISNER, D. A. *Orphic tradition and the birth of the gods*. Oxford: Oxford University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190663520.001.0001>
- MORO TORNESE, S. Music and the return of the soul in Proclus' *Commentaries on Plato's Timaeus and Republic*. In MORO TORNESE, S.; SHEPPARD, A. (ed.). *Ancient approaches to Plato's Republic*. London: Institute of Classical Studies, 2013, p. 117-28. (Bulletin of the Institute of Classical Studies Supplements, Suppl. 117).
- MORROW, G. R.; DILLON, John M. *Proclus' Commentary on Plato's Parmenides*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- MOUSOPOULOS, E. *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*. Athènes: Académie d'Athènes, 2004.
- PLATO. *Laws*. Translated by R. G. Bury. London: William Heinemann, 1961. 2 v. (The Loeb Classical Library).
- PLATO. *Timaeus*. Translated by Donald J. Zeyl. Cambridge: Hackett, 2000.
- PRAECHTER, K. Das Schriftenverzeichnis des Neuplatonikers Syrianos bei *Sudas*. *Byzantinische Zeitschrift*, v. 26, p. 253-264, 1926. DOI: <https://doi.org/10.1515/byzs.1926.26.1.253>
- PRINS, J.; VANHAELEN, M. (ed.). *Sing Aloud Harmonious Spheres: Renaissance Conceptions of Cosmic Harmony*. London: Routledge, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315161037>
- PROCLUS. *Commentaire sur la République*. Traduit par Festugière. Paris: C.N.R.S., 1970. 3 v.

- PROCLUS. *Commentary on the Timaeus*. Translated by Tarrant, Runia and Share, and Baltzly. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511482458>
- PROUST, D. The harmony of the spheres from Pythagoras to Voyager. *The role of Astronomy in Society and Culture*, n. 260, p. 358-367, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1743921311002535>
- QUASTEN, J. *Worship in Pagan & Christian Antiquity*. Translated by Boniface Ramsey. Washington, D.C: National Association of Pastoral Musicians, 1983.
- ROCHA, R. *Os Persas de Timóteo de Mileto: Tradução e breve comentário métrico. Scientia traductionis*, n. 10, p. 230-240, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p230>
- ROGERS, G. L. The Music of the spheres: Cross-Curricular perspectives on Music and Science. *Music Educators Journal*, v. 103, p. 41-48, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1177/0027432116654547>
- SAFFREY, H.-D. La théurgie comme phénomène culturel chez Neoplatóniciens (IVe–Ve siècles). *Koinonia*, v. 8, n. 2, p. 161-171, 1984.
- SAFFREY, H.-D. Quelques aspects de la spiritualité des philosophes néoplatoniciens de Jamblique a Proclus et Damascius. *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, v. 68, n. 2, p. 169-182, Avril 1984.
- SHEPPARD, A. *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1980.
- SHEPPARD, A. Proclus' attitude to Theurgy. *The Classical Quarterly*, v. 32, n. 1, p. 212-224, 1982.
- SIORVANES, L. Proclus on the elements and the celestial bodies: Physical thought in late Neoplatonism. 1986. Thesis (for the degree of Doctor of Philosophy) – Dept. of History and Philosophy of Science, Science Faculty, University College London, London, 1986. Disponível em: DX207657_1_0001.tif (ucl.ac.uk) . Acesso em: 7 nov. 2020.
- SIORVANES, L. *Proclus: Neo-Platonic Philosophy and Science*. Edinburg: Edinburgh University Press, 1996.
- TARZIA, M. O Orfismo e a representação mítica de Dioniso-Zagreu na Grécia Clássica: uma análise historiográfica. 2019. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2019.
- TORNESE, S. F. M. *Philosophy of music in the neoplatonic tradition: Theories of music and harmony in Proclus' commentaries on Plato's Timaeus and Republic*. 2010. Thesis (for the degree of Doctor of Philosophy) – Department of Classics, Royal Holloway, University of London, London, 2010.
- TROUILLARD, J. *Mystagogie de Proclus*. Paris: Les Belles Lettres, 1982.
- TUROLLA, E. *Proclo. La teologia platonica*. Bari: Laterza, 1957.

- UZDAVINYS, A. *Philosophy & Theurgy in late Antiquity*. New York: Angelico Press, 2014.
- VIEIRA, O. S. O Argumentum de Ficino ao Pimander de Mercúrio Trismegistos. *Sacrilegens*, v. 14, n. 1, p. 142-159, mar. 2017. DOI: <https://doi.org/10.34019/2237-6151.2017.v14.26971>
- WEAR, S. K. *The Teachings of Syrianus on Plato's Timaeus and Parmenides*. Leiden: Brill, 2011.
- WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- WEST, M. L. *The Orphic poems: The Prometheus trust*. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- ZELLER, E. *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Leipzig: Hansebooks, 2016 [1903].

O SISTEMA DE NOTAÇÃO MUSICAL NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: UMA INTRODUÇÃO

Roosevelt Rocha*

*Professor Associado,
Departamento de
Polonês, Alemão
e Letras Clássicas,
Universidade Federal
do Paraná.

Recebido em: 20/10/2020

Aprovado em: 13/11/2020

rooseveltrocha@yahoo.com.br



RESUMO: Neste texto apresento as informações básicas sobre a origem e o desenvolvimento do sistema de notação musical utilizado pelos músicos da Antiguidade greco-romana. Tomando como base os livros de West, Mathiesen e Hagel, trato da relação entre a evolução do sistema de notação e as transformações que aconteceram no que diz respeito à performance musical, mostrando que a notação surgiu a partir de um núcleo simples de símbolos e se expandiu até um sistema complexo e extenso. Desse modo, pretendo demonstrar que é importante estudar a notação musical antiga de um ponto de vista histórico para compreender seu funcionamento e sua relação com a prática e com a teoria musical.

PALAVRAS-CHAVE: notação musical; perspectiva histórica; Alípio; prática musical; teoria musical.

THE SYSTEM OF MUSICAL NOTATION IN CLASSICAL ANTIQUITY: AN INTRODUCTION

ABSTRACT: In this text I present the basic information about the origin and development of the musical notation system used by the musicians of the Greco-Roman Antiquity. Based on the books of West, Mathiesen and Hagel, I deal with the relationship between the evolution of the notation system and the transformations that took place with regard to musical performance, showing that notation arose from a simple nucleus of symbols and expanded into a complex and extensive system. In this way, I intend to demonstrate that it is important to study the ancient musical notation from a historical point of view to understand its functioning and its relationship with musical practice and theory.

KEYWORDS: musical notation; historical perspective; Alypius; musical practice; music theory.



Os antigos gregos usavam seu alfabeto para diferentes fins. Primeiramente, é claro, eles o usavam para representar os sons da fala. Em segundo lugar, as letras eram usadas no domínio da matemática, para representar números e esquemas de figuras geométricas. Mas, além disso, os antigos helenos também usavam o alfabeto, ou também símbolos gráficos que se assemelham a letras do alfabeto, para representar as notas musicais. É esse tipo de uso das letras do alfabeto e símbolos semelhantes a elas que encontramos nos chamados documentos musicais, principalmente papiros e inscrições em pedra, que datam desde o século III a.C. até o século IV d.C.¹

Porém, para entender esse sistema de notação, não basta conhecer esses documentos musicais. Para nossa sorte, a tradição manuscrita transmitiu um texto que traz uma série de explicações sobre esse sistema. Como diz Mathiesen (1999, p. 593), não se trata de um tratado, mas de uma descrição em forma tabular do sistema de notação musical usado pelos antigos gregos e romanos que foi atribuído a um certo Alípio, sobre o qual não temos maiores informações, nem sobre sua origem nem sobre seu período de vida ou de atividade.² Contudo, isso não diminui o valor desse texto, já que, com uma ou outra pequena variação, é o sistema de notação descrito ali que aparece em todos os documentos musicais, como, por exemplo, nos fragmentos do *Orestes* (DAGM 3) e da *Ifigênia em Áulis* (DAGM 4), de Eurípides, e nos chamados *Hinos Delficos* (DAGM 20 e 21). De qualquer modo, Mathiesen (1999, p. 594) propõe que Alípio compilou as informações constantes da sua *Introductio Musica* entre o final do século IV e o final do século V d.C.

Alípio apresenta quinze *tropoi* ou *tonoi*, começando com o lídio, organizados em dois grupos de sinais gráficos, um para a fala e outro para os instrumentos, ou seja, uma notação usada para o canto e uma notação usada para a execução instrumental.³ As tábuas contendo o sistema de notação não chegaram completas até nós, porém isso também não diminui o valor do testemunho de Alípio, pois ele nos apresenta o registro mais completo do sistema de notação musical dos antigos gregos; ele serve de ponto de partida para determinar o sistema no qual essa notação se baseava; e ele nos fornece as informações necessárias para transcrever os documentos musicais que chegaram até nós.⁴

Aristóxeno, anteriormente, tinha identificado treze *tonoi*. Contudo, posteriormente, o número de *tonoi* chegou a quinze, certamente para que cada tom tradicional (lídio, frígio, eólico, iástio [ou jônico] e dórico) tivesse seu equivalente acima (*hyper-*) e abaixo (*hypo-*). É essa organização que encontramos nas tabelas de Alípio. Depois da tabela para cada tom básico, vem cada tom baixo e cada tom alto (por exemplo: lídio, hipolídio e hiperlídio; eólico, hipoeólico e hipereólico, etc.). As quinze primeiras tabelas apresentam a notação para o gênero diatônico e, em seguida, vêm as tabelas para o gênero cromático. Seguindo essa

¹ A edição mais recente desses documentos foi preparada por Pöhlmann e West (2001). Daqui em diante essa obra será designada pela sigla DAGM. Cf. também Hagel, 2009, p. 256-326.

² Esse texto pode ser consultado na edição de Jan (1895, p. 357-406), disponível em: <https://archive.org/details/musiciscriptoresjank>.

³ Cf. Mathiesen, 1999, p. 595.

⁴ Cf. Mathiesen, 1999, p. 596.

lógica, deveríamos encontrar também tabelas para cada tom no gênero enarmônico, mas as tabelas apresentam problemas no tom eólio e não temos tabelas a partir da metade do tom hipofrígio. Além disso, com exceção do tom lídio, os símbolos para o gênero enarmônico são idênticos aos sinais usados para o gênero cromático. Somente no tom lídio os símbolos são diferenciados através do uso de uma barra (/ ou \) colocada no meio deles nas notas móveis do tetracorde do gênero cromático. Existem explicações históricas para isso, propostas por Hagel (2009, p. 442-53; 2020), sobre as quais falaremos mais adiante.

O que é importante destacar aqui é que, no sistema de notação apresentado por Alípio, ele identifica as notas de acordo com suas funções e não de acordo com uma altura absoluta. Nesse sistema, cada tetracorde tem sua notação própria e tudo depende da *dynamis* (função) e não de intervalos rigorosos. Podemos dizer também que tudo depende da relação que uma nota tem com as outras notas do sistema, ou seja, tudo depende da posição que uma nota ocupa dentro do sistema. E, como já disse antes, havia dois tipos de símbolos nesse sistema de notação: símbolos instrumentais e símbolos vocais.

Além dos símbolos para representar as notas musicais, símbolos rítmicos também aparecem nos documentos musicais quando os transcritores julgaram necessário usá-los. Essa notação rítmica passou a ser usada comumente a partir do século II d.C. Até o período clássico, pelo menos, o uso de símbolos específicos para marcar o ritmo não era necessário, porque os tempos das notas eram determinados pelas durações das sílabas das palavras cantadas. Com o passar do tempo, essa relação entre duração das sílabas e duração das notas foi rompida, e o ritmo das melodias passou a ser notado de modo específico, principalmente quando as notas duram mais do que dois tempos breves ou uma sílaba longa. Em textos tardios, ou seja, do período imperial, encontramos também alguns símbolos usados para deixar claro o modo de articulação entre as notas, quando mais de uma é colocada numa mesma sílaba.⁵

O sistema de notação alipiano atinge um alcance de um pouco mais de três oitavas. Nele encontramos símbolos em grupos de três, ou seja, em tríades: o símbolo na parte de baixo de cada quadrado na tabela do anexo 1 representa uma nota ‘natural’ numa escala diatônica, ou seja, sem alteração ou sem sustenido nem bemol. A notação triádica pode ser resultado da ação de fechar ou abrir parcialmente o mesmo buraco do aulo,⁶ instrumento de sopro no qual é mais fácil fazer uma modulação, uma mudança de escala, por exemplo. Também é importante destacar neste momento que as notas com os nomes modernos mostradas na tabela são usadas convencionalmente pelos estudiosos, mas a altura real estaria uma terça menor mais abaixo.⁷

As notas que estão acima representam sons mais altos do que a nota de base, seja em um quarto de tom seja em um semitom. A notação, por si só, como já foi dito, não distingue escalas enarmônicas e cromáticas. Para saber que tipo de arranjo intervalar está

⁵ Sobre isso, cf. West, 1992, p. 266-9.

⁶ Cf. West, 1992, p. 262 e Hagel, 2009, p. 11-2.

⁷ Sobre isso, ver Bellermand (1847, p. 54-6) e West (1992, p. 273-6). Hagel (2009, p. 68-96) propõe uma nova interpretação para essa questão.

sendo empregado numa determinada composição melódica é preciso examinar as relações entre as notas que fazem parte da composição em questão.⁸

O conjunto de símbolos usados para a notação instrumental é mais antigo do que o do sistema vocal. A notação instrumental provavelmente foi inventada por um músico da região de Argos em meados do século V a.C. Laso de Hermíone e Epígono de Sícion eram dessa região e podem ter tido alguma relação com a invenção do primeiro sistema de notação musical usado na Grécia Antiga.⁹

O sistema vocal teria surgido da necessidade de haver uma notação mais fácil de ser compreendida por pessoas que não teriam conhecimentos musicais profundos e que só cantariam e não tocariam nenhum instrumento. A notação vocal data do final do século V ou do começo do século IV. Pode-se fazer essa afirmação porque ela utiliza o alfabeto jônico como ponto de partida para o seu sistema e esse alfabeto foi oficializado em Atenas em 403/402 a.C. Havia, entretanto, outros sistemas: Aristóxeno (*Harm.* 2, 39-41) fala de outro sistema de notação, diferente do de Alípio (o qual dataria de meados do século III a.C., como já disse antes), e Aristides Quintiliano usa uma notação um pouco diferente também, baseada em quartos de tom e não em semitons, como é o caso do sistema alipiano.¹⁰

Os antigos gregos foram os primeiros a criar um sistema de notação musical para registrar melodias e não apenas progressões harmônicas simples. Os antigos babilônios já tinham um sistema de notação musical, mas ele não era tão detalhado quanto o sistema alipiano.¹¹

Como base para a construção do sistema de notação, importantes conceitos da teoria harmônica grega foram estabelecidos no século V a.C.: o intervalo de quarta como unidade estruturante e a centralidade da nota *mesé*. No final do século V, a modulação se destaca como tema das discussões teóricas e da prática musical: com seus instrumentos musicais, os musicistas deveriam ter a possibilidade de mudar o *modo* de uma canção dentro de uma mesma peça. Aparentemente esse tipo de desenvolvimento aconteceu ao mesmo tempo em que o sistema de notação estava sendo expandido.

Havia um conjunto de símbolos para a música cantada e outro para a música instrumental, como já disse antes. A notação vocal estava baseada nas 24 letras do alfabeto jônico, oficialmente adotado em Atenas em 403/402 a.C. As letras em sua forma usual eram usadas para notar a extensão intervalar mais habitual, isto é, dó, ré mi, fá, sol, lá, si, usando o nosso modo de representação atual das notas musicais, como encontramos na tabela do anexo 1. Notas mais altas ou mais baixas eram indicadas por letras invertidas, giradas ou cortadas. E, na região mais aguda, as letras recebiam um traço em cima e isso significava que sua altura aumentava em uma oitava.

A lógica que rege a organização da notação instrumental é mais difícil de entender. É possível identificar vários dos sinais que a compõem como originários de sistemas de escrita de

⁸ Sobre isso, ver Hagel, 2009, p. 44-52.

⁹ Cf. West, 1992, p. 259-63. Hagel (2009, p. 2, n. 6) afirma que isso é apenas uma hipótese.

¹⁰ Sobre isso, ver West, 1992, p. 263-5.

¹¹ Cf. Hagel, 2020, p. 297.

diferentes regiões da Grécia, mas não é fácil dizer que princípios determinam sua organização. Os símbolos aparecem em tríades que incluem uma forma básica e duas modificações, que podem ser rotações ou inversões do sinal básico, como vemos nos números 31, 32 e 33 ($\mathbf{C U D}$) e 19, 20 e 21 ($\mathbf{t-l-l}$), da tabela de West (1992, p. 256. Cf. anexo 1).

O sistema de notação instrumental deve ser mais antigo, porque ele explicita graficamente o uso das tríades. O sistema vocal também se organiza de acordo com o mesmo princípio das tríades, mas o oculta por trás da série alfabética que aparentemente não faz distinções entre os sinais. A tríade 31, 32 e 33 ($\mathbf{C \square \Pi}$) aparece com símbolos diferentes (não invertidos ou girados) e a 19, 20 e 21 também ($\mathbf{\square \square \nabla}$), e esta última resulta das alterações nas letras Z, E e Δ .¹²

Cada tríade corresponde a um picno, ou seja, um conjunto de três notas que estão bastante próximas quanto à altura e que têm extensão de, no máximo, 5 quartos de tom. Para facilitar a compreensão, podemos dizer que o picno é a parte do tetracorde onde há uma concentração de notas que estão perto umas das outras. Só havia picnos em tetracordes enarmônicos e cromáticos. Em tetracordes diatônicos não havia picnos.¹³

O modo como as escalas mais antigas – a lídia, a frígia e a dórica – são representadas no sistema de notação sugere que nelas o picno tinha a extensão de um semitom, que seria dividido em dois quartos de tom, de acordo com a teoria de Aristóxeno de Tarento. Numa tríade indicada pelos símbolos $\mathbf{C U D}$, o intervalo entre \mathbf{C} e \mathbf{D} seria um semitom. Por isso, pode-se dizer que o sistema de notação, na sua origem, estava baseado nos quartos de tom usados como ponto de partida por teóricos anteriores a Aristóxeno.¹⁴

O conceito das tríades, contudo, não deriva da noção puramente teórica dos picnos. É mais provável que eles representem um tipo de tablatura instrumental. Isso não funcionaria para a lira, cujas cordas não podem ser manipuladas com facilidade para produzir pequenas alterações sonoras que resultariam nas diferenças intervalares de quarto de tom. Esse sistema de notação se adequa melhor ao modo de execução do aulo, instrumento no qual é possível abrir parcialmente um orifício para produzir alterações nas alturas das notas. Por isso, os teóricos usam a palavra ‘díese’, que indica a ação de “deixar passar através”.¹⁵ Desse modo, pode-se dizer que o sistema de notação foi criado tendo em vista o aulo e seus orifícios. Nesse instrumento de sopro é possível fazer ‘modificações’, isto é, modulações, algo mais difícil de fazer numa lira, cujas notas produzem sons fixos.

O sistema de notação musical grego é muito complexo. Um mesmo símbolo pode representar diferentes notas, dependendo da escala da qual ele faz parte e, assim, a mesma nota pode ser notada por diferentes símbolos em diferentes contextos. O símbolo \mathbf{U} , por exemplo, é a nota mais alta depois de \mathbf{C} e isso quer dizer que ela pode ser um quarto de tom, um semitom ou um tom mais aguda do que a primeira nota.

¹² Recomendo uma consulta à tabela elaborada por Hagel (2020, p. 301) para que se possa fazer uma comparação.

¹³ Sobre isso, cf. Rocha, 2009, p. 143-4.

¹⁴ Cf. Hagel, 2020, p. 301.

¹⁵ Cf. West, 1992, p. 262 e Hagel, 2009, p. 443-4.

Isso tem relação com o fato de que não podemos esperar que haja coerência num sistema que se desenvolveu ao longo de vários séculos. O mais importante é que a ideia básica do sistema de tríades foi perdendo força conforme outras escalas modulantes foram sendo acrescentadas. As tríades funcionaram bem para seis dos sete antigos tons (lídio, hipolídio, frígio, hipofrígio, dórico e hipodórico), nos quais picnos enarmônicos em quartos de tom foram escritos como tríades. A inclusão do mixolídio causou problemas que teriam levado ao abandono do sistema de picnos em tríades.¹⁶

A princípio havia sete tons tradicionais na teoria musical grega, ou seja, os sete citados no parágrafo anterior. Porém, no século IV a.C., a teoria de Aristóxeno chegou a propor 13 tons, com um tom começando a cada semitom de uma oitava. Isso permitia aos músicos fazer modulações através de todo o ciclo das quintas,¹⁷ isto é, podendo passar de um tom para outro, como do tom lídio para o hipolídio, por exemplo. Essa expansão no número de tons levou ao abandono do sistema de tríades e à adoção de um sistema de símbolos que partem de uma grade de semitons que omite a nota central das tríades.

Melodias enarmônicas provavelmente ainda continuavam a ser executadas no período imperial, mesmo que em situações restritas. Mas a nova abordagem era muito menos ambígua, já que ela partia de uma base claramente cromática. No período romano encontramos escalas desse tipo nas composições daquela época junto com as ‘escalas naturais’¹⁸ lídia e hipolídia. Somente nessas escalas os símbolos centrais das tríades ainda são usados nas composições daquele tempo.

No período helenístico, a partir do que podemos observar nos documentos musicais, as melodias estavam baseadas principalmente nas escalas frígia e lídia. Na música do período imperial romano, a iástia e a eólica ganham mais espaço. Devemos nos perguntar por que aconteceu essa mudança. Há uma lacuna de cerca de 200 anos no conjunto dos documentos musicais, desde o primeiro século a.C. até o final do primeiro século d.C., e essa falta de documentos dificulta nossa compreensão do processo.

Além do que encontramos nos documentos musicais, temos também acesso a importantes informações nos tratados e nos manuais musicais. Em alguns deles encontramos a escala natural Lídia sendo usada para dar exemplos de construções melódicas. As melodias notadas no tratado de Báquio, por exemplo, merecem um comentário aqui.¹⁹ Esse autor, provavelmente do século II d.C., não dá explicações introdutórias sobre o sistema de notação e parece pressupor que seus leitores, cidadãos educados da elite romana, já o conhecem razoavelmente. É possível que esses iniciados no estudo da música aprendessem os rudimentos da leitura musical quando estavam aprendendo a tocar a lira.²⁰

Autores como Alípio e Gaudêncio (22-23), por outro lado, apresentam construções escalares maiores, chegando a duas oitavas em cada tom e incluindo diferentes gêneros de

¹⁶ Cf. Hagel, 2009, p. 41-6.

¹⁷ Para uma representação do ciclo das quintas, cf. Hagel, 2009, p. 14-5.

¹⁸ Sem alterações, ou seja, sem sustenidos nem bemóis.

¹⁹ O texto desse autor pode ser consultado em Jan, 1895, p. 283-316.

²⁰ Cf. Hagel, 2020, p. 302.

tetracordes. Em Aristides Quintiliano (1.11) encontramos ainda outra maneira de apresentar a notação, dando passos a cada tom ou semitom. Esse mesmo autor também colocou no seu tratado (1.11) um diagrama que continha todos os quinze tons do sistema de notação completo, mas esse diagrama se perdeu em algum momento no processo de transmissão do texto. Porém, podemos ter uma ideia de como seria esse diagrama que apresentava os antigos tons consultando o *De Institutione Musica* (4.15), de Boécio.

No século XIX, Bellermann fez a primeira estimativa da altura absoluta antiga.²¹ Nosso lá central, que está no centro do sistema, corresponde à nota *mesē* lídia, que é representada com os sinais I (d' da notação vocal, número 40 na tabela de West) e < (também número 40 na tabela de West, anexo 1). Sabendo disso, pode parecer fácil transcrever uma melodia escrita com a antiga notação para o nosso sistema moderno. Mas não é bem assim. Há muitas dificuldades e elas são fonte de debate entre os estudiosos.

A referência na época de Bellermann era $a' = 490$ Hz, mas hoje em dia é $a' = 440$ Hz, e isso faz com que haja uma diferença de meio tom em direção à região mais aguda nas transcrições do século XIX. As transcrições modernas representam a escala natural antiga usando a nossa escala natural, ou seja, sem bemóis ou sustenidos. Quando lemos essas partituras, precisamos ter em mente que elas não representam as alturas ou as notas musicais utilizadas nos concertos modernos e isso causou muitos mal entendidos.

A 'escala natural' antiga de Bellermann foi notada num registro equivocado, e isso deu início a uma tradição que perdura ainda hoje em dia. Basta consultar a tabela de West, aqui no anexo 1, para ver isso. Bellermann adotou a hipolídia no lugar da lídia como sua 'escala natural' antiga e isso foi um erro. Isso torna obscura a concepção antiga a respeito da notação e faz com que a altura da nota de referência de todas as transcrições pareça pelo menos uma terça menor mais alta (a [lá], transcrevendo \mathbf{C} \mathbf{C} , ≈ 370 Hz, número 31 na tabela de West).

O sistema de notação instrumental provavelmente começou a partir de uma única escala, ou seja, a agora chamada de lídia, de acordo com Hagel (2020, p. 334): $e \uparrow f g a b b \uparrow c d e'$. É possível que o uso de variações da letra N tenha sua origem na primeira letra do nome da nota *nete*. A forma básica N pode ter sido atribuída a uma nota instrumental mais alta comum a diferentes escalas. Um segundo conjunto de notas poderia abarcar a lídia, a hipofrígia e a hipolídia: $e f\# g a b c d e'$ (onde encontramos a sequência intervalar T ST T T ST T T [T = tom e ST = semitom]). Esse arranjo de notas corresponde ao tom hipolídio diatônico.

No final, os sinais básicos formaram uma escala diatônica não porque foram concebidos como essa escala, mas porque os espaços das notas que estavam faltando foram preenchidos de acordo com as necessidades da modulação. Se considerarmos a possibilidade de que a modulação poderia acontecer procedendo através do ciclo de quintas, então seria exatamente isso que aconteceria quando uma escala diatônica é criada por passos em alternância de quintas e quartas.

²¹ Cf. West, 1992, p. 273-6 e Hagel, 2009, 68-75.

O sistema de notação deve ter sido usado tanto para o gênero enarmônico quanto para o gênero diatônico desde muito cedo, antes que as escalas fossem mapeadas por músicos que defendiam uma visão diferente no que diz respeito à relação entre os dois tipos de música. Portanto, o sistema de notação provavelmente começou a ser usado antes de 400 a.C.

Esse sistema foi usado por mais de mil anos no mundo greco-romano, mas ele acabaria sendo esquecido e substituído por outros mais práticos e mais fáceis de serem compreendidos e ensinados. Contudo, como os estudos de Hagel demonstram, é muito importante tentar compreender a história e a evolução desse sistema, tendo em vista, inclusive, que o desenvolvimento do sistema de notação musical da Antiguidade Clássica tem uma íntima relação com a evolução da prática musical e mesmo com a teoria musical. Por isso, é tão relevante que mais atenção seja dada a essa parte dos estudos sobre a música na Antiguidade Clássica.

REFERÊNCIAS

BELLERMANN, Friedrich. *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*. Berlin: Verlag von Albert Förstner, 1847.

HAGEL, Stefan. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HAGEL, Stefan. Notation. In LYNCH, Tosca A. C.; ROCCONI, Eleonora (ed.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, p. 297-310.

JAN, Karl von. *Musici Scriptores Graeci*. Leipzig: Teubner, 1895.

MATHIESEN, Thomas. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

PÖHLMANN, Egert; WEST, Martin Litchfield. *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

ROCHA, Roosevelt. Uma introdução à teoria musical na Antiguidade Clássica. *Via Litterae*, v. 1, p. 138-164, 2009. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/4565/3128>. Acesso em: 16 out. 2020.

WEST, Martin Litchfield. *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon, 1992.

ANEXO 1: TABELA COM OS SÍMBOLOS DA NOTAÇÃO MUSICAL ALIPIANA RETIRADA DE WEST, 1992, p. 256.

		54 ⊥ λ	33 Π ∩	12 ∩ Π
		53 λ λ	32 Ρ ∪	11 ∩ Π
<i>g''</i>	70 ∪' ∟'	<i>a'</i> 52 ⊕ √	<i>a</i> 31 C C	<i>A</i> 10 ∩ Π
		51 * √	30 T ∟	9 ∪ ∩
		50 ∩ ∟	29 Y ∟	8 ∩ ∪
		<i>g'</i> 49 ∪ ∟	<i>g</i> 28 Φ F	<i>G</i> 7 ∩ ∪
		48 A \	27 X √	6 ∩ T
		47 B /	26 Ψ ∟	5 ∩ ∟
<i>f''</i>	67 Γ' N'	<i>f'</i> 46 Γ N	<i>f</i> 25 Ω √	<i>F</i> 4 ∩ ∟
		45 Δ ∩	24 √ ∟	3 * *
		44 E ∪	23 R L	2 ∩ ∟
<i>e''</i>	64 Z' ∟'	<i>e'</i> 43 Z ∟	<i>e</i> 22 ∟ Γ	<i>E</i> 1 ∩ ∟
		42 H >	21 ∇ ∟	
		41 ⊕ √	20 F ⊥	
<i>d''</i>	61 I' <	<i>d'</i> 40 I <	<i>d</i> 19 ∟ ∟	
		39 K Δ	18 ∟ ∩	
		38 Λ ∩	17 ∩ ∟	
<i>c''</i>	58 M' ∟'	<i>c'</i> 37 M ∟	<i>c</i> 16 \	
		36 N ∟	15 ∟ ∟	
		35 ∟ ∟	14 ∟ ∟	
<i>b''</i>	55 O' K'	<i>b'</i> 34 O K	<i>B</i> 13 w h	
	Vocal Instr.	Vocal Instr.	Vocal Instr.	Vocal Instr.

MÚSICA GREGA ANTIGA EM PERFORMANCE: MODALIDADES E EXPERIMENTOS A PARTIR DO LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA¹

Marcus Mota*

*Professor Associado,
Departamento
de Artes Cênicas,
Universidade de
Brasília.

Recebido em: 28/10/2020

Aprovado em: 19/11/2020

marcusmotaunb@gmail.com



RESUMO: As descontinuidades entre erudição acadêmica e processos criativos interartísticos têm possibilitado espaços para proposição e revisão de conceitos e experiências que partem da cultura performativa grega antiga (*mousiké*). Neste artigo, apresento algumas investigações híbridas entre filologia e performance, as quais foram referências para pesquisas e realizações estéticas no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. A partir disso, discorro modos de aproximação e tensão entre Estudos Clássicos, Musicologia e Dramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE: música grega antiga; performance; Estudos Clássicos; dramaturgia.

*ANCIENT GREEK MUSIC IN PERFORMANCE: TYPES
AND EXPERIMENTS BASED ON THE DRAMALAB
AT UNIVERSITY OF BRASILIA, BRAZIL*

¹ Este texto é uma reescritura de materiais apresentados na palestra ‘A música na tragédia grega em performance: modalidades e experimentos’ nos eventos XX Jornada de História Antiga “Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras”, I Encontro Brasileiro de Estudos sobre a Música da Antiguidade e I Colóquio Internacional de Música Antiga e Medieval, que ocorreram na Universidade Federal de Pelotas em junho de 2019. Dialoga com a outra palestra ‘Som, erudição e criatividade: desafios e experiências na reconstrução de músicas antigas’, também apresentada neste mesmo conjunto de eventos. Ainda, foram fundamentais os recursos a partir do Edital DPI/DPG n. 03/2020, para a pesquisa “Audiocenas homéricas: estratégias em produção e recepção de sons a partir da textualidade da *Iliada*”.

ABSTRACT: The discontinuities between academic scholarship and interartistic creative processes have enabled spaces for proposing and reviewing concepts and experiences that come from Ancient Greek Performative Culture (*Mousike*). In this paper, I present some hybrid investigations between philology and performance which were references for research and aesthetic achievements at the Dramaturgy Laboratory of the University of Brasília. From this, I discuss ways of approach and tension between Classical Studies, Musicology, and Dramaturgy.

KEYWORDS: ancient Greek music; performance; classics; dramaturgy.

PRELIMINARES

Ouvir hoje os sons do passado demanda um conjunto de atividades que associam saberes e formações diversas. No caso da tradição greco-latina há que se distinguir entre dois grupos de documentos: 1) os fragmentos de textos com alguma notação musical; 2) os demais, expressos com organizações prosódicas e métricas diversas.

Majoritariamente, o segundo grupo de documentos tem sido alvo de empreendimentos investigativos e expressivos. Ou seja, há um maior número de reperformances ou reconstruções de documentos que não possuem notação musical.² Tal observação em um primeiro momento parece paradoxal: era de se esperar uma maior produção de eventos recepcionais a partir de textos com mais registros de parâmetros psicoacústicos, como frequência (altura), além de volume (intensidade) e duração já marcados na prosódia e métrica, e indicações harmônicas (modos).³

Ora, isso se dá por diversas razões. Inicialmente, a extração de dados da notação musical presente nos documentos é bem complexa, com a interação, especialmente, de conhecimentos da papirologia, epigrafia e da teoria musical antiga. Ainda, o repertório dos documentos com notação musical é restrito: além de passagens de Eurípidés, temos, em sua maioria, trechos de obras vocais e instrumentais em contextos rituais.⁴ Na transmissão textual, predomina, pois, o acaso: documentos restantes com notação musical não foram selecionados para a posteridade em função de sua excelência ou relevância como representantes de um gênero performativo.

A situação é completamente diferente no grupo de textos sem notação musical: constituem eles mesmos a própria tradição literária, como, por exemplo, no caso grego, Homero, Hesíodo, Píndaro, e os tragediógrafos. E essa tradição literária inclui-se no conceito de *Mousiké* ou cultura performativa da Antiguidade.⁵

² Faço distinção entre ‘reperformance’, que se baseia na encenação de uma obra concluída do passado, como uma tragédia grega, e ‘reconstrução’, que lida com documentos fragmentários, incompletos ou mesmo não relacionados diretamente a contextos performativos.

³ Para um estudo desses documentos com notação musical, Hagel (2009).

⁴ Veja-se Pöhlmann; West (2001).

⁵ Veja-se Murray; Wilson (2004). Herington (1992) propõe o conceito de ‘song culture’ para conceituar a tradição performativa grega antiga.

Neste segundo grupo, é preciso distinguir diversos contextos produtivos ou diversas modalidades da *mousiké*. Assim, uma reconstrução ou reperformance de textos da *mousiké* deve levar em conta para que tipo de situação tal texto foi elaborado. Por exemplo: se se pretende realizar um recital com poemas de Safo ou uma tragédia de Ésquilo, além da interpretação textual, da compreensão de sua métrica e prosódia, o intérprete, ou a equipe envolvida no processo investigativo e criativo, defronta-se com a materialidade do(s) agente(s) em cena. Essa materialidade diz respeito às possibilidades dos atos de performance e recepção que cada modalidade da *mousiké* efetiva. Ou seja, é preciso ter mente o que torna diverso uma apresentação de um poema de Safo e um canto coral de Ésquilo.

Desde 1999, o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB) tem enfrentado o desafio de se inserir nos estudos de recepção da música grega antiga, seja por pesquisas temáticas, seja em realizações estéticas.⁶ Este desdobramento entre investigações intelectuais e artísticas proporcionou experiências de convergência e tensão entre dados da erudição e descobertas durante processos criativos. Nas linhas que se seguem são apresentadas algumas dessas experiências, para que se discutam possibilidades de se pensar a recepção e a performance da música antiga. Mas, antes, há uma provocação que foi determinante para as atividades do LADI-UnB.

INTERLÚDIO: NO PRINCÍPIO FOI A DANÇA

O pesquisador estadunidense Amirthanayagam Prashakaranc David parte da filologia para a performance de um modo bem específico: inicialmente, em sua carreira, há um longo período de estudos linguísticos em torno da acentuação, prosódia e métrica gregas, os quais posteriormente se conectam a um evento extralinguístico, extratextual: a dança.⁷ Tal inusitada conexão é exposta em detalhe na obra *The dance of the muses. Coral theory and ancient Greek Poetics* (2006), reescrita a partir de sua tese de doutorado homônima, defendida na Universidade de Chicago, em 1998, com orientação de David Greene.⁸

Na introdução a sua obra, David afirma que, entre outras coisas, procura “oferecer aos estudantes uma nova maneira de se ler grego em voz alta, tomando por base uma nova interpretação das marcas de acentuação que se chegaram até nós nos textos antigos (David, 2006, p. 1). Temos o costume de fazer a escansão dos versos e encaixar as sílabas em um esquema predeterminado. Ao fim, a concordância entre a sílaba e o esquema parece ratificar a eficácia do sistema descritivo, sem que se interroge a natureza mesma desse esquema. Contra

⁶ O LADI-UnB foi fundado em 1998. Sobre suas pesquisas e realizações, Mota (2014; 2016). Para a lista das realizações do LADI-UnB nesse intercampo, Mota (2020c).

⁷ Por limites espaciais, não detalho as propostas de A. P. David, como fiz em Mota (2009; 2013). Para o início e os desdobramentos do contato entre mim e A. P. David, ver Mota (2020c). Para outras questões, especialmente da acentuação, ver Blankenborg (2015).

⁸ A tese de 1998 intitula-se *The dance of the muses*. Para a documentada troca de cartas e textos entre A. P. David e David Greene: <https://www.lib.uchicago.edu/e/scrc/findingaids/view.php?eadid=ICU.SPCL.G>.

tal circularidade, como se a língua gerasse a si mesma e se aperfeiçoasse na abstração de sua formulação métrica, David manifesta um salto, uma ruptura epistemológica ao correlacionar o limite da descrição linguística com a possibilidade da audiovisualidade coreográfica.⁹

Já entre 2001 e 2003, David se juntara à coreógrafa Mirian Rother, promovendo com estudantes uma série de *workshops* em poesia e performance no St. John's College, Annapolis. Nestes *workshops*, nomeados como Χορεία Μουσῶν (Dança das Musas), foram apresentados trechos de Homero (*Ilíada* e *Odisseia*), Ésquilo (*Agamênon*), e Sófocles (*Antígona*).

Tais performances foram registradas em vídeo¹⁰ e, quando cotejadas com as ideias expostas em seu livro de 2006, facultam-nos acesso ao que A. P. David procura defender. No primeiro vídeo, temos o próprio David, como um misto de mestre do coro e aedo, em pé, no centro da sala, o texto de Homero nas mãos, a recitar em grego trechos da *Ilíada* (2.484-510) e *Odisseia* (8.370-380). Um coro de jovens entra de mãos dadas e circunda David, seguindo com os pés os ritmos do texto homérico. A recorrência dos movimentos do coro de estudantes tenta traduzir visualmente a recorrência do hexâmetro datílico por meio da aproximação entre o esquema métrico e os passos de uma dança grega tradicional, o *syrtós*.



Nesse sentido, dançar o texto homérico acaba por produzir um efeito clarificador de algumas particularidades encontradas no esquema métrico recursivo do hexâmetro datílico. Que o texto homérico possua uma musicalidade, isso há muito tem sido debatido: além dos padrões de quantidade das sílabas, temos cenas em que atos musicais (canto, tocar instrumento, dançar) são referidos. O diferencial e a radicalidade provocativa de David é ir além de uma estética plausível e apreciada nas Humanidades, como bem a sintetizou Walter Pater: “Toda Arte aspira constantemente à condição de música” (Pater, 1986, p. 86). Pois, no lugar de uma identidade abstrata em música e palavras, David propõe um paradigma

⁹ Já em 1987, Gary Thomas havia estudado a incorporação dos dátilos na poesia alemã no século XVII e sua relação com dança e música (Thomas, 1987). Essa poderosa atração pela dança tem fascinado scholars de diversas formações, como Nietzsche (LaMothe, 2006).

¹⁰ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ldZ6PwViiH8> Canal de Amirthanayagam David no YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCwpxcTGbvulL45IFMg7e2PBQ>

coreográfico que integra palavra, movimento e sentido. Sendo a textualidade da épica homérica marcada por uma reiterada atualidade de reconhecíveis variações dentro de um padrão métrico maior, tal iteratividade se expande, atravessando o domínio da palavra e da música: “A isocronia distintiva do próprio dátilo – a igualdade temporal dos elementos fortes e fracos do pé, contra os pulsos tipicamente contrastantes dos ritmos da fala – bem como a isometria das linhas hexamétricas, lembram juntos a isometria e a isocronia dos padrões de dança” (David, 2006, p. 9).

No vídeo supracitado, a dança circular do coro procura traduzir duas informações presentes nos versos recitados pelo “*chorodidaskalos*”: I) a reiteração do padrão métrico nos versos sucessivos e verticalmente sobrepostos é transformada na disposição circular dos integrantes do coro; II) a sucessão de pés métricos em distribuição específica de quantidades é retomada em passos que seguem tal sucessão e distribuição marcadas no texto, produzindo a identidade entre sílaba e passo – cada pisada no chão remete a um pé métrico.

Parte do trecho recitado/dançado pode ser decomposto desta maneira:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
484	Ἔσ- -	πε U	τε U	νῦν -	μοι, -	Μοῦ- -	σα- U	ι Ὀ- U	λύμ- -	πι- U	α U	δό- -	μα- U	τ' ἔ- U	χοῦ- -	σαι -
485	ὕ- -	μεῖς -	γῆρ -	θε- U	αί U	ἔσ- -	τε, U	πά- U	ρσο- -	τέ U	τε, U	ἴσ- -	τέ U	τε U	πάν- -	τα, -
486	ἦ- -	μεῖς -	δὲ -	κλέ- U	ο- U	ς οἶ- -	ο- U	ν ἄ- U	κού- -	ο- U	με- U	νοῦ- -	δέ U	τι U	ἶ- -	δμεν U
487	οἶ -	τι- U	νε- U	ς ἦ- -	γε- U	μό- U	νες -	Δα- U	να- U	ὄν -	καὶ -	κοί- -	ρα- U	νοὶ U	ἦ- -	σαν. -

Mas, de fato, inserindo essa escansão atomizadora em unidades métricas superiores, vemos que as sílabas se acoplam a pés, e as relações entre pés e o léxico produzem efeitos interessantes chamados de ‘cesuras’ ou pausas métricas, as quais dividem o verso em subunidades.¹¹ No caso, o trecho supracitado é assim redefinido:¹²

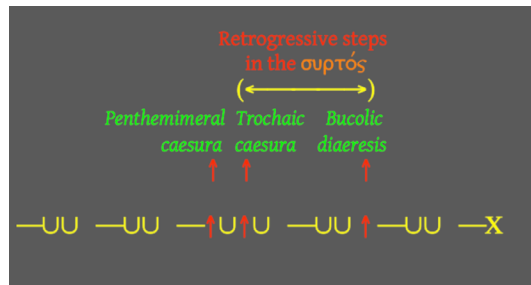
	1	2	3	4	5	6
484	Ἔσ- πε τε - U U	νῦν μοι, - -	Μοῦ-σα-ι Ὀ- - U U	λύμ-πι-α - U U	δό-μα-τ' ἔ- - U U	χοῦ-σαι - -
485	ὕ-μεῖς - -	γῆρ θε-αί - U U	ἔσ-τε, πά- - U U	ρσο-τέ τε, - U U	ἴσ-τέ τε - U U	πάν-τα, - -
486	ἦ- μεῖς - -	δὲ κλέ-ο- - U U	ς οἶ-ο-ν ἄ- - U U	κού-ο-με- - U U	ν οὐ-δέ τι - U U	ἶ-δμεν - -
487	οἶ τι-νε- - U U	ς ἦ-γε-μό- - U U	νες Δα-να- - U U	ὄν καὶ - -	κοί-ρα-νο- U U	ἦ-σαν. - -

¹¹ Para questões de nomenclatura métrica, valho-me de Lourenço (2015).

¹² Traduzindo: ‘Contem-me agora, Musas, que no Olimpo têm suas moradas, / pois vocês são deusas, estão aqui e conhecem todas as coisas, / e nós apenas ouvimos rumores disso e não sabemos de nada – / quem foram os comandantes dos dánaos e seus soberanos.’

Temos duas cesuras ou espaços de tensão no verso hexâmetro datílico: a primeira, no terceiro metro, chamada de ‘pentemímere’; e a segunda, diérese bucólica, ao fim da palavra no quarto metro.

Mas o que significam essas cesuras? Para David, são anotações de movimentos, de ações não linguísticas registradas na métrica textual. As palavras foram selecionadas e distribuídas em função do arranjo métrico. E esse arranjo incorpora padrões rítmicos encontrados em uma forma de dança. Em suas pesquisas, David conecta esses padrões rítmicos textualizados ao *syrtós*, cujos passos seguem o esquema do hexâmetro datílico. No vídeo, vemos que o coro em sua ronda performa atos progressivos, ou seja, anda no sentido anti-horário, e em alguns instantes, volta para trás. Esse retorno é identificado por David como ‘passos em retrogressão’, traduzindo a entrada da cesura pentemímere (ou heptemímere, quando for o caso). O início da cesura pentemímere abre uma janela temporal em movimento horário, que se estende até a próxima cesura, a da diérese bucólica. Após a diérese bucólica, o movimento retorna para sentido anti-horário. Tal dinâmica métrico-coreográfica foi esquematizada por David do seguinte modo:¹³



A partir disso, no lugar de uma linearidade do verso, David propõe algo como “uma curva que, em algum momento logo após seu movimento, retorna sobre si mesma, hesita e recomeça” (David, 2006, p. 173).

E onde entra o *syrtós*? Primeiro, em uma sugestão vinda da leitura da tradução em língua inglesa da obra clássica do musicologista e filósofo Thrasybulos Georgiades (1907-1977), *Der griechische rhythmus: musik, reigen, vers und sprache*, de 1947.¹⁴ A partir disso, David vale-se de manuais de descrição da dança para produzir a correlação entre a fórmula do hexâmetro datílico e a coreografia da dança tradicional.

No vídeo, como resultado estético, observa-se uma dança circular que busca sincronias de diversas ordens: os integrantes do ‘coro’ procuram uniformizar passos e movimentos entre si e com o aedo/diretor do coro. Para os que performam, essa marcha-

¹³ Figura disponibilizada no site de A. P. David, <http://danceofthemuses.info/epic-movement.html>.

¹⁴ T. Georgiades refere-se ao *syrtós kalamatianós* em um capítulo inteiro de seu livro, ‘*Syrtós Kalamatianós, Irrationale Füße, heroischer Hexameter*’, (Georgiades, 1949, p. 98-121). A. P. David cita longas passagens de Georgiades (David, 2006, p. 102-6,109-10, 173-4).

dança, a regularidade das ações e as diversas ordens de sincronia demandam restrições da liberdade em cena. Inicialmente, há um impacto audiovisual sobre a audiência, na entrada do coro. Os sons dos pés e a coesão do grupo são o foco da performance, lembrando o estilo naturalista e grandioso da companhia teatral comanda por Jorge II, duque de Saxe-Meinigen, famosa por cenas de multidão sincronizadas.¹⁵

O som percussivo dos pés contra o chão choca-se com o som da voz única da recitação do trecho da *Iliada*, formando uma mixagem de atos aurais que se sobrepõem na sala de apresentação e rebatem nos corpos do público assentado.¹⁶ O conteúdo verbal do trecho, que é um proêmio ao catálogo das naus, não é muito visado na performance: o aedo/diretor do coro em uma posição estacionária ocupa-se mais de fluxo verbal, da continuidade do som e do pulso, e o coro busca ampliar este poderoso e recorrente núcleo rítmico-aural. Ou seja, a opção de David, junto com a coreógrafa, foi a de providenciar uma generalizada situação de visualização do padrão métrico. Como David defende, “dançar Homero pode ser um modo de ouvi-lo” (David, 2006, p. 41).

A recepção das propostas de David não lhe foi muito favorável. Especialistas em música grega, como Martin West, e em dança grega, como Frits F. Naerebout reprovaram, respectivamente, as bases conceituais e a performance.¹⁷ Talvez provocado pelo resultado coreográfico, Frits Naerebout pontifica em nota de rodapé de sua resenha do livro de David:¹⁸

Creio que não há nada mesmo que se ganhe com reconstruções de parte ou de toda *mousiké* antiga em cena. É claro que experimentos com instrumento musical reconstruído, e algo assim, podem contribuir com algo, em termos da arqueologia experimental, mas a ideia de uma reconstrução hipotética de uma performance antiga ser esclarecedora é algo a se rejeitar: o contexto e o público são tão completamente diferentes que não podemos avaliar a hipótese de modo significativo. Obviamente, uma abordagem performativa dos textos performativos pode ajudar, ou pode até ser um elemento necessário no estudo desses textos, mas isso é algo diferente. (Naerebout, 2008, p. 491).

PRIMEIROS PASSOS NO LADI-UnB

Entrei em contato com as ideias de David nos momentos imediatamente após meu doutoramento (1999-2002). Minha pesquisa sobre a dramaturgia musical de Ésquilo culminaria com a reperformance de *Sete contra Tebas*. Mas com o súbito falecimento de meu

¹⁵ Grube (1963), Hanson (1983), Mota (2010a).

¹⁶ Discorri sobre a percusividade dos anapestos em Mota (2012).

¹⁷ Outras resenhas: Blankenborg (2007), Mahoney (2007-2008), Hagel (2009).

¹⁸ Para a crítica de M. West, cf. West (2008). Para a resposta de David a West, cf. David (2012).

orientador, o egiptólogo e eudoriano Emanuel de Araújo em 2000, tive de acelerar a conclusão da parte monográfica da pesquisa, adiando o experimento cênico-musical com Ésquilo.¹⁹

A partir da tese, pesquisas no LADI-UnB entre Música, Dramaturgia e Estudos Clássicos se estreitaram, com a publicação de diversos artigos, proposição de investigações ao CNPq e realização de processos criativos. Em um primeiro momento, foram aplicadas técnicas da dramaturgia musical de Ésquilo examinadas em *close reading* para dramaturgia contemporânea elaboradas no LADI-UnB. Nesta época, ficou bem claro que era preciso compreender a textualidade de Ésquilo não apenas como a soma de partes cantadas e partes não cantadas: em uma amplitude, todos os versos eram musicais e rítmicos, pertencendo a diversas tradições músico-poéticas. Assim, não só era preciso compor a música das partes cantadas como também compreender a musicalidade generalizada da obra.

No musical *Um dia de festa* (2003) e no drama musical *Saul* (2006) foram retomadas a técnica de ‘blocos de versos’ e a da esticomitia ou debate trágico.²⁰ Embora associados às partes faladas, tais técnicas explicitam como havia uma ‘concepção volumétrica’ da performance antiga: personagens em contracenação proferiam falas contínuas com certa magnitude. Um respondia ao outro por meio dessas falas em blocos. A tensão, a luta pela hegemonia da cena pode ser acompanhada pela contagem dos versos nos blocos. Por meio da contagem de versos, temos o ritmo da cena e, das cenas em sucessão, o ritmo da obra. A esticomitia é uma variação dessa técnica de blocos: com a diminuição dos números de versos nas contracenações, chegamos a um maior grau de disputa entre os agentes, no embate verso a verso. A hipótese apresentada em minha tese e depois confirmada em *Um dia de festa* e em *Saul* era a seguinte: a diminuição do número de versos entre os integrantes de um debate rítmico intenso produzia uma aproximação física entre eles. O texto grego, enfim, era a escritura da movimentação dos agentes, sua especialização. Isso nas partes faladas.²¹

Ou seja, estava ficando claro para o LADI-UnB que a recepção das formas de organização do som e da performance da Antiguidade não necessariamente precisavam da reperformance (integral) de uma obra do repertório. Assim, no lugar de trazer para a cena versos de Píndaro ou uma tragédia, havia a alternativa de estudar detidamente procedimentos encontrados nas realizações da *mousiké* e reutilizá-los em outros produtos estéticos.

Tal abordagem alternativa no LADI-UnB se deve a diversos fatores: inicialmente, não havia (e nem há) um robusto curso/programa em Letras Clássicas na UnB que contasse com uma ampla oferta de disciplinas e projetos.²² De fato, após o encerramento arbitrário do mítico Centro de Estudos Clássicos, fundado por Eudoro de Sousa em 1962, e a diáspora

¹⁹ A tese, submetida à publicação em 2002, foi publicada apenas em 2009, com data de 2008, em virtude da crise que a Editora Universidade de Brasília atravessou com inquéritos de corrupção (Mota, 2008).

²⁰ Sobre os processos criativos desses espetáculos, ver, respectivamente, Mota (2003a; 2020; 2018b).

²¹ Discorri sobre este tema em Mota (2012a). O texto é reescritura da comunicação ‘Procedimentos de explicitação da dramaturgia musical de Ésquilo: relato de duas investigações’ apresentada ao *II Congresso Internacional de Estudios Clásicos en México*, em 2008.

²² Nesse tempo (1999-2002), apenas a professora Sandra Rocha, com quem tive aulas de grego, era responsável por todas as disciplinas. Hoje a profa. Agatha Pitombo Bacelar divide com Sandra Rocha

dos investigadores que ali trabalhavam, temas e questões da Antiguidade são até hoje tratados por professores de diversos departamentos, como os de História, Filosofia, Letras e Artes Cênicas.

Outra razão para essa apropriação e transformação de técnicas e não de obras se deve ao contexto teatral da cidade de Brasília, uma cidade nova, na qual um paradigma mais próximo da *Performance art*, das fronteiras entre linguagens, provocou o deslocamento para uma maior liberdade do intérprete-criador. Nessa direção, o trabalho do *performer* em torno de si, de sua fisicidade e adesão a temas e conceitos desconstrutivistas, revisionistas e pós-modernos tem acarretado, muitas vezes, uma reação ao ‘fardo da história’ e da literatura dramática. Disso, no lugar de encenação de obras do repertório, temos formas de apropriação e transformação dos clássicos mais próximas do *Free jazz* – citações, colagens, ironia.

Uma outra consideração é o fato de o LADI-UnB, reagindo contra diversos elementos dessa agenda desconstrutivista, adotar uma postura mais compreensiva entre a tradição e sua reinvenção. Sendo o foco do LADI-UnB a mediação histórica em imaginação sensorial-textual e não o intérprete, optou-se pela proposição de roteiros cênicos que se valessem da erudição filológica, dos Estudos da Recepção, mas sem que esses roteiros se transformassem de modo circular na extensão dos conhecimentos prévios: o processo criativo seria o centro das atenções no LADI-UnB.²³

AS MÚSICAS DE *SETE CONTRA TEBAS*

Após *Um dia de festa* e *Saul*, houve a oportunidade de finalmente encenar *Sete Contra Tebas*, sonho interrompido em 2000, como já referido. Com a vinda da diretoria e do congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) para Brasília, foi idealizado o I Festival de Teatro Antigo para o XIX Congresso da SBEC, que ocorreu entre 8 e 12 de Junho de 2013.²⁴ Para o festival preparamos *SETE*, baseado na peça homônima de Ésquilo e com trechos de *As Fenícias*, de Eurípides.

SETE não foi, enfim, a reperformance de *Sete Contra Tebas*: no início do processo criativo em janeiro de 2013, após recusa de financiamento de editais de cultura, encontramos uma solução minimalista para trazer ao público da SBEC. Essa solução passava pela reunião dos talentos a partir do próprio LADI-UnB, sob a direção do premiado colega, o multiartista Hugo Rodas.²⁵ Sob sua orientação, a tradução que eu havia realizado foi descartada, sendo

a área de grego. Na parte de Latim, apenas havia os professores Janete Melasso Garcia e Jonas da Nóbrega. Hoje, temos o professor Gilson Charles dos Santos.

²³ Mota (2017).

²⁴ O tema do XIX Congresso da SBEC era ‘O Futuro do passado’. Para a programação deste festival: https://www.academia.edu/12589247/I_FESTIVAL_INTERNACIONAL_DE_TEATRO_ANTIGO.

²⁵ Sobre os documentos do processo criativo, Mota (2018c).

necessário um novo roteiro como ponto de partida.²⁶ Diante das circunstâncias (tempo, recursos e contexto do congresso acadêmico), a decisão de Hugo foi a mais acertada. O desafio no novo roteiro foi o de manter a relação com o original de Ésquilo, transformando as dificuldades da pré-produção em conceitos estéticos claros.



Mesmo contando com uma tese inteira sobre o tema e diversas escansões e análises métricas, ao fim toda essa enciclopédia multidisciplinar foi redefinida em função das demandas dos ensaios. Por isso, tanto o roteiro quanto as canções foram sendo elaborados e reelaborados durante o processo criativo.²⁷ Uma estratégia adotada foi a de promover correspondências entre as funções gerais de canções na dramaturgia da obra de Ésquilo e as composições de *SETE*. Por exemplo, na canção ‘Mito’, a segunda do espetáculo,

Havia a necessidade de uma canção que contasse a trama da família de Édipo. E intertexto com a canção que o coro dança/canta após a saída de Etéocles para lutar com seu irmão, no v. 719 de *Sete contra Tebas*. Nessa canção (v. 720-791) em pares estróficos o coro faz uma retrospectiva dos males que assolam a família de Édipo: Laio, Édipo e os filhos de Édipo. No original grego, a canção é o interlúdio para a guerra que acontece fora da cena: enquanto o coro dança e canta, os irmãos lutam e morrem em violência recíproca. No lugar de ser na parte final da peça, deslocamos para o meio, como um párodo explicativo ou prólogo eurípidiano, um corte temporal e espacial no mundo da cena. Mas, para conservar o seu caráter guerreiro, trocamos a textura polimétrica do original grego, que vai alinhando diversos padrões rítmicos que alternam foco no presente da cena e foco no mito, para a uniformidade enfática de um *riff* ou motivo rítmico-melódico repetido do começo ao fim da peça no baixo. A esse *ostinato* liga-se a percussão que atualiza padrões do maracatu.

²⁶ Para a tradução, Mota (2013a). Para o vídeo da apresentação de *SETE* em 10/07/2013, v. <https://youtu.be/qW0G8RuoGfw>. Comento a relação entre tradução e musicalidade em Mota (2019b).

²⁷ Para uma análise das composições musicais e acesso às partituras de *SETE*, Mota (2018b). Para o texto da obra, Mota (2018a).

Essa dança guerreira brasileira sinaliza a dimensão bélica da peça.
(Mota, 2018b, p. 518).

Ao adotar a matriz brasileira para traduzir criativamente formas e procedimentos da dramaturgia ateniense antiga, houve o diálogo com práticas já presentes em *Um dia de festa* (2003), como a busca de paralelos entre formas e funções da música em performance na dramaturgia ateniense antiga e na tradição músico-performativo brasileira.²⁸

Sete contra Tebas ressurgiu anos depois de outra maneira: entre 2015 e 2016 estive envolvido, na qualidade de consultor, em uma grande e completa montagem de minha tradução da peça de Ésquilo, processo criativo conduzido por Márcio Meirelles na Universidade Livre do Teatro Vila Velha, Salvador.²⁹ Antes dos ensaios, conduzi um seminário/*workshop* sobre a dramaturgia e a música da tragédia para os atores, músicos, e equipe técnica. Durante os encontros, quando eu indicava os metros presentes na obra e os arquivos sonoros a partir de transcrições de trechos em notação musical tradicional, houve uma imediata correlação entre a função dos metros na tragédia grega e pontos do candomblé.³⁰ Ali ficou decidido um conceito fundamental para as opções aurais do espetáculo:

o trabalho com a música, ponto de partida do espetáculo, ficou a cargo do compositor Pedro Filho, sendo a música executada ao vivo com mistura de instrumentos eletrônicos e instrumentos de percussão.³¹ Este “bataque eletrônico” é o eixo de condução da encenação: as partes faladas, a movimentação do coro, as danças e os cantos, as projeções de vídeo – tudo é atravessado pelo *tour de force* da música (Mota, 2016, p. 26).

Essa impactante tragédia-macumba valia-se, pois, do texto completo de Ésquilo, atores, coros, músicos, projeções, acarretando um evento multimídia e plurissensorial – canções, danças, falas, imagens, sons em movimento.³² Após 2500 anos, no Brasil, em Salvador, um outro público, em outro contexto performativo, degustava não apenas o conteúdo do texto de Ésquilo como também diversos de seus procedimentos em dramaturgia musical.

²⁸ Na estreia de *SETE*, em 9/07/2013, A. P. David recitou em grego os versos iniciais de *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo. Ele viera para o XIX Congresso da SBEC para expor suas ideias no II Colóquio Internacional de Teoria Teatral, que ocorreu em paralelo ao I Festival Internacional de Teatro Antigo e à própria reunião da SBEC.

²⁹ Sobre o diretor, cenógrafo e gerente cultural Márcio Meirelles, ver <http://www.marciomeirelles.com.br/>.

³⁰ Material incluído em Mota (2019).

³¹ Pedro Filho é doutor em Composição pela UFBA e professor na Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Para seus textos, ver <https://ufrb.academia.edu/PedroFilho>.

³² Para o programa e ficha técnica do espetáculo: https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/programa_aliceetebas_issuu.



Foto: João Milet Meirelles.³³

De fato, a negociação entre saberes eruditos e cênicos proporcionou uma experiência significativa para todos os envolvidos: audiência, atores e equipe técnica. Como em *SETE*, a interseção entre material antigo e encenação contemporânea promoveu um diálogo histórico-estético, uma mediação da presença do passado. Embora os espetáculos em Brasília e Salvador sejam produções diferentes em muitos sentidos, especialmente em termos de recursos humanos, ambos eram realizações a partir das relações entre ensino/aprendizagem, pesquisa e recepção. Mesmo não sendo tentativas de traduções lineares do texto antigo para a cena, nem por isso deixaram de trazer para o processo criativo procedimentos músico-performativos.

Por ‘traduções lineares’ defino os empenhos de se ajustarem as correspondências entre texto, som e cena de forma a se estabelecer uma identidade e sincronia entre os diversos planos da palavra, do movimento e das fontes sonoras.

PRESSUPOSTOS EM DISCUSSÃO

Retornando ao criticado exemplo de A. P. David, vimos que houve a tentativa de articular a descrição métrica de um texto antigo a uma dança que se pratica hodiernamente. O detalhamento analítico produziu o domínio de uma forma de se pronunciar o texto de Homero – sua recitação rítmica. Esse detalhamento analítico, que providencia uma sucessão de itens verbais distribuídos em posição marcadas ou não (tonicidade), é a base para uma sucessão de movimentos que duplicam tal ordem e intensidade de itens.

Além de haver o questionamento entre como essa sucessão e marcação foram realizadas, outro debate é o que se pode dar em torno dos pressupostos performativos. Há na linguagem de A. P. David algo relacionado à ‘estratégia das origens’. O seu livro abre com

³³ Foto de divulgação: <https://www.flickr.com/photos/marciomeirelles/albums/72157664511515431>.

a seguinte declaração: “Este livro é sobre as origens e, portanto, a natureza da poesia grega antiga” (David, 2006, p. 1). Tal estratégia atravessa o livro e a argumentação de David: a ‘origem’ é um protofenômeno que explica eventos posteriores. Assim, a dança que a épica não é está inserida na métrica recorrente dos hexâmetros datílicos e converte-se na origem das formas. David ainda aponta para a origem da origem: “talvez seja possível identificar o modelo original de tais ‘movimentos da épica’ nos movimentos dos planetas. A dança não é o modelo original: são os deuses-planetas que, do ponto de vista da Terra, circulam sempre em uma direção, mas com retrogressões aparentemente ligadas à posição do sol” (David, 2006, p. 197-8).

Como se pode observar, a metafísica das origens é insaciável: trabalha com analogias que procuram racionalizar todas as dimensões da realidade disponível. Tal metafísica foi utilizada nos primeiros estudos sobre o som na cultura grega, no trabalho dos círculos pitagóricos.³⁴ No século IV a.C., Aristóxeno indicou a pervivência dessas ideias e outras perspectivas para estudos para a música em performance, na opção reativa por uma orientação de suas investigações para bases mais empíricas, mais próximas da realidade dos músicos.³⁵ Assim, não é a existência das relações com outros campos de conhecimento que explica uma produção/recepção de sons. Mesmo que planetas ou estações climáticas tenham seu número e sua vibração e tais ‘características’ venham a ser associadas a sons, os sons continuam como algo que precisa ser realizado e escutado. Sendo ou não cósmicos ou originários, sons precisam ser produzidos e percebidos. Podemos estabelecer as mais diversas relações e, de fato, uma obra multissensorial acarreta a sobreposição de várias referências. Mas o som em performance é uma experiência de explicitação de suas condições de produção e recepção. Daí sua metareferencialidade. Nesse sentido, a pretensa dilatação do alcance e do sentido de uma obra ou de uma hipótese muitas vezes tem mais a dizer sobre as ambições e utopias de um projeto ou realização artísticas do que para a performance em si mesma.

Retornando ao que se faz e se ouve, vemos que no ‘caso David’ há uma correlação entre os pressupostos de se performar ou reperformar materiais musicais do passado e as opções de ‘composição e realização’ de sua performance. A compreensão de tal correlação

³⁴ Burkert (1972, p. 350-90), Huffman (2005).

³⁵ Barker (1978), Gibson (2005). Rens Bod esclarece melhor essa complexa relação entre Aristóxeno e os pitagóricos: “Embora Pitágoras e Aristóxeno pareçam ser diametralmente opostos no que diz respeito ao método e ao tema, ambos procuraram encontrar leis musicais precisas. Pitágoras usava proporções aritméticas, mesmo quando não correspondiam ao empirismo, enquanto Aristóxeno trabalhava com base em descobertas empíricas que ele remontava aos primeiros princípios da melhor tradição aristotélica. Pitágoras e Aristóxeno convergiam na oposição aos “harmonistas”, dos quais nada foi transmitido, mas sobre quem Aristóxeno escreveu que eles ignoravam todas as leis. Até certo ponto, essa oposição é comparável ao contraste que encontramos na filologia entre os analistas alexandrinos, que perseguiram um sistema de regras, e os anomalistas de Pérgamo, que acreditavam que as regras não existiam. Como na interpretação dos textos, havia duas tradições em musicologia: uma formal (pitagóricos e aristoxenianos) e outra informal (harmonistas), e dentro da tradição formal havia escolas teóricas (pitagórica) e empíricas (aristoxeniana)” (Bod, 2013, p. 40-1).

esclarece não apenas a conexão entre a erudição mobilizada na proposta como também a forma pela qual a performance está organizada. Ora, temos uma seleção daquilo que se encontra disponível nos Estudos Clássicos para ser redimensionado em evento cênico. Alterando-se essa seleção, modifica-se o horizonte de sua construtividade material. Assim como há pressupostos e opções na mobilização dos conhecimentos filológicos, também há pressupostos e opções na construção daquilo que será performado.

Tais considerações nos levam a concluir que os limites dos atos interpretativos (seleção e organização de dados, conceitos e presenças) projetam a impossibilidade de reconstruções que esgotem ou resolvam o nexa entre erudição e performance. Desse modo, reconstruções diferentes da música do passado não são apenas distintas em virtude de seus diversos pressupostos: são atos decorrentes do fato de não haver um centro de referência rígido, acabado a se reconstruir. Pois reconstruir é também construir, e o limite dos atos interpretativos explicita a indissociabilidade entre racionalidade e invenção. De fato, o que aproxima e gera atratividade de empreendimentos multidisciplinares e interartísticos como os de reconstrução e (re) performance de músicas e sons do passado é justamente o desafio de sua imponderabilidade, a provocação de sua plasticidade: estamos sempre nos movendo, mesmo com conhecimento acadêmico acumulado e com a explicitação audiovisual que a cena efetiva, entre franjas de indeterminações.

Diante disso, ao se avaliar a épica dançante de David, o que mais importa não é se a performance não é filologicamente correta, ou se a filologia utilizada não é performativamente satisfatória. O que ‘fiscizar os hexâmetros datílicos’ nos traz é mais que isso. Em primeiro lugar, temos o enfrentamento de soluções habituais que localizam a tradução performativa dos metros em atos exclusivamente vocais. Não é pelo fato de a épica homérica ter sido recitada e transmitida textualmente que se valida essa exclusividade. Mesmo o registro textual homérico sinaliza para atos e referentes que não se restringem ao universo da fala.³⁶

A partir disso, o deslocamento operado pelo experimento didático-estético de David enfatiza o campo interartístico da questão músico-poética antiga. A música não está apenas na voz, mas no corpo inteiro. O verso textualiza atos e tradições ligadas posteriormente à literatura, à música e à dança. Ao trazer para o primeiro plano a dança, David evidencia a presença de algo oculto na recepção crítica dos metros e da música antigas: o *performer* individual ou coletivo dos atos organizados segundo padrões psicoacústicos.

Enfim, a reperformance de trechos da *Iliada* e de *Odisseia* a partir de coreografia baseada em uma dança tradicional grega instaura o primado de práticas músico-performativas atuais como forma de se traduzir textualidades antigas. Ora, como ainda não inventaram nenhuma máquina do tempo, a passagem dos conceitos e ideias sobre música e performance do passado para ações físicas reivindica espaços-tempos efetivos a partir de práticas e tradições artísticas conhecidas. Assim, reconstruções de músicas do passado são híbridos culturais, históricos e estéticos. À incompletude da compreensão intelectual de feitos da Antiguidade segue-se a incompletude dos saberes performativos. O indivíduo (ou grupo)

³⁶ Mota (2018d; 2020).

que vai reprocessar as informações músico-poéticas traduzindo-as em atos performativos não só não dispõe de uma enciclopédia com todas as expressões músico-performativas como também, em função do processo criativo, terá de selecionar o que será colocado em cena. A utopia de se recriar músicas do passado defronta-se com os termos de sua realização.

Veja-se, por exemplo, o caso do próprio Martin West. Em sua reconstrução do próêmio da *Iliada*, West, após expor sua ampla erudição em teoria musical, propõe a seguinte notação:³⁷

Μηνιν ἄειδε θεά Πηλη-τέ-αδ' ἔω 'Αχιλλῆος (τοφλαττοθρατ)
 οὐλομένην, ἣ μυρί' 'Αχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς 'Αἶ-δι προ-ῆ-αψεν
 ἠρώων, αὐτοῖς δὲ ἑλώρι-α τευχε κύνεσσιν

Como no exemplo de David, o texto segmentado em unidades linguísticas e na sucessão dos versos é o material-guia para o esquema métrico-prosódico o qual, por conseguinte, é retraduzido em movimentos melódicos e restrições modais. Cada sistema do pentagrama é um verso e encontra-se dividido em sete compassos. Como estamos lidando com hexâmetros datílicos, podemos ver que os seis primeiros compassos correspondem aos seis pés métricos, e o sétimo compasso a um ritornelo instrumental.

Mas algumas decisões de West não se circunscrevem ao repertório de conceitos e informações de teoria e história da música grega: 1) pontua-se a colcheia para marcar a sílaba mais longa e/ou acentuada da primeira posição do hexâmetro datílico, traduzindo $\bar{U}U$ em colcheia pontuada seguida de duas colcheias. Tal opção, mesmo sendo uma aproximação, é corroborada pela referência a Thrasybulos Georgiades, que a havia encontrado no *Syrtós Kalamatianós*, mesma fonte, como vimos, de David;³⁸ 2) o ritornelo instrumental encaixado na notação musical e, disto, disponível para a performance, é uma retomada da prática dos *performers* narrativos da região dos Balcãs, fundamental para a hipótese Parry-Lord, que aproximou essa tradição e seus procedimentos de composição-em-performance da textualidade dos poemas homéricos.³⁹

³⁷ West (1981, p. 123).

³⁸ West (1981, p. 124).

³⁹ West (1981, p. 123), Mota (2013, p. 17-31).

NOS PASSOS DE HOMERO

Como no LADI havíamos procurado realizar projetos multidisciplinares e multiartísticos a partir de recriações de textos músico-poéticos gregos sem o recurso da sincronização de níveis perceptíveis e da tradução linear, passamos a investir em um know-how de recepção em cultura clássica a partir de Seminários de Pesquisa e Criação tanto na graduação como na pós-graduação. Nesses seminários, a partir de um texto grego como ponto de partida, eram mobilizados a propor um processo criativo multissensorial. Este texto era analisado, escandido, comentado, provendo estímulos para posteriores apropriações e transformações. Eis as edições dos seminários até agora:⁴⁰

DISCIPLINA	ANO	TEMA/TEXTO/AUTOR	PARCERIA	PRODUTOS
Criação e Produção artística (Pós)	2010.2 ⁴⁰	Mito das danaiades, especialmente o texto de <i>As Suplicantes</i> , de Ésquilo.	LADI	12 eventos, entre performances, vídeo-dança, palhaçaria, improviso holofractal.
Teoria e processos criativos (Grad.)	2011.1	Pitágoras (principalmente <i>Vida Pitagórica</i> , de Jâmblico)	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli), Samuel Cerkvenik	5 eventos, entre instalação, vídeos e performances.
Criação e Produção artística (Pós)	2011.2	<i>O Banquete</i> , de Platão	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli) e Hugo Rodas (Angélica Beatriz e Júlia do Vale)	9 eventos, entre performances, vídeos e telecenas.
Teoria e processos criativos (Grad.)	2012.1	<i>O Banquete</i> , de Platão	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli), Samuel Cerkvenik	5 projetos.
Criação e Produção Artística (Pós)	2013.1	<i>Sete contra Tebas</i>	LADI, Hugo Rodas (Angélica Beatriz, Júlia Vale)	Uma montagem.
Criação e Produção Artística (Pós)	2014.1	<i>Iliada</i> , de Homero	LADI	23 eventos, entre performances, vídeo-dança, palhaçaria, musicais.
Criação e Produção Artística (Pós)	2017.1	Fragments de Heráclito	LADI	7 eventos, entre performances, experimentos multissensoriais e vídeo.

Os seminários culminavam em apresentações para um público variado, que tinha diante de si diversos modos de conceber sons e imagens a partir de temas e formas presentes nas textualidades músico-performativas da Antiguidade. Todos os integrantes dos seminários eram expostos a descrições métricas e reconstruções performativas a partir dos textos escolhidos. Mas as escolhas quanto ao modo de organização e composição do evento performativo em sua multissensorialidade eram decisões a partir de processos criativos

⁴⁰ Mota (2017a, p. 5). Comento em detalhe os seminários criativos até 2014 em Mota, 2018.

⁴¹ Indicações dos semestres letivos.

específicos, que levavam em conta as vivências, técnicas e saberes dos integrantes de cada grupo responsável por propor, elaborar e executar uma recriação do texto de cada semestre.

Além do contexto didático-pedagógico, de uma performance instruída ou de uma erudição performativamente orientada, os seminários funcionaram como incubadoras de projetos que mais tarde ultrapassaram as salas de aula da universidade. Por exemplo: o semestre com o mito das Danaides foi impulsionador do espetáculo de dança *As Danaides* (2013), produzido e realizado pela companhia profissional de dança Basirah, dirigida pela coreógrafa Gisele Rodrigues:⁴²



Foto: Mila Petrillo.

Outro desdobramento dos seminários foi a proposição de estudos mais aprofundados em temas da textualidade performativa da antiguidade e seus correlatos sonoros. O material preparado para tais seminários (análises de textos, traduções, leitura de bibliografia secundária) levou o LADI a desenvolver pesquisas que exploraram as dimensões aurais dos textos analisados e outras possibilidades de sua conceitualização e realização estética.

Entre 2014 e 2015, estive envolvido com orquestrações de trechos de *As etiópicas*, de Heliodoro, fazendo convergir um pós-doutorado em Lisboa e um mestrado em Orquestração e Arranjo pela Berklee.⁴³ A provocação foi elaborar música para texto que não foi originalmente escrito como músico-performativo. Nesse sentido, as técnicas de orquestração, que apresentam eventos sonoros em diversos planos, dialogam com

⁴² Foto disponível no link da companhia Basirah: <http://basirah-danca.blogspot.com/>. Para vídeos, ver https://www.youtube.com/channel/UC_RDuPQywP-uuGEzAMTRu1w. Durante o processo criativo, trabalhei como consultor sobre as fontes visuais e escritas do mito e sobre a música na tragédia grega. A partir das reuniões entre mim, Giselle Rodrigues e o produtor musical, decidi trabalhar com sons a partir das trilhas de filme do gênero ‘Blaxploitation’, de forma a traduzir as tensões masculino/feminino.

⁴³ Sobre a obra e as partituras, ver Mota (2018e).

os diversos planos narrativos do romance de Heliodoro, culminando na *Suíte orquestral heliodoriana*. Nessa pesquisa, as referências a fontes sonoras, a eventos referidos no texto que podem ser traduzidos auralmente, foram o alvo das orquestrações. As orquestrações explicitaram tais eventos. Assim, como já estava presente no know-how do LADI-UnB em torno da recepção do passado, a música gerada estava diretamente relacionada à produção de uma experiência multissensorial. Esse deslocamento da ‘música’ para os sons, de um discurso-canção ou de uma forma-retórica vocal para um imaginário multidimensional abriu meu horizonte para outras possibilidades de se trabalhar com o passado apreendido como acontecimento audível.

Para tanto, aproveitando essa experiência e instigado pela fundação do Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Antiga Grega e Romana e sua Recepção durante a XX Jornada de História Antiga, o I Colóquio Internacional de Música Antiga e Medieval e o I Encontro Brasileiro de Estudos sobre a Música na Antiguidade que se deram na Universidade Federal de Pelotas, em 2019, decidi fazer confluir para o primeiro encontro deste grupo, em data adiada pelo Covid-19, a composição de um conjunto de obras cênico-vocais assim estruturado:⁴⁴

1. Bloco *Iliada*
 - 1.1 Proêmio
 - 1.2. Cena de Crises
2. Margites
3. Heráclito. Fragmentos.

A composição foi realizada em Lisboa, entre 2019 e 2020, durante meu segundo pós-doutoramento em Portugal.

Como exemplo, para conclusão deste artigo, apresento a primeira página da primeira parte:

⁴⁴ As partituras dessa obra serão publicadas na seção “Musicografias” da *Revista Dramaturgias*, n. 15.

Baseado em *Iliada*, 1.1-54.

Marcus Mota
Lisboa, 2019-2020

(♩ = 120)

Flute 1

Flute 2

Percussion
Bumbo

Lute

Voice 1
Can - ta Oh Deu - sa a i - rade' A - qui - les o pe - li - da

Voice 2
Can - ta Oh Deu - sa a i - rade' A - qui - les o pe - li - da

Violin

Cello

Sigo o modelo de correspondência entre metro e compassos utilizado por Martin West. Mas trago uma instrumentação mais ampla e uma harmonização mais contemporânea. Antes da orquestração, traduzi o texto e o redefini em função da situação dramática e da tentativa de se seguir o vínculo entre o padrão métrico recorrente em alternâncias rítmicas e o fluxo da performance em versos entre canto e récita.

Ou seja, retomei a contribuição da tradução linear e inseri nessa expectativa de observância das instruções métricas fatores audíveis de estranhamento. Assim, como uma estratigrafia, acumulam-se e sobrepõem-se procedimentos musicais de diversas épocas.

Creio com isso, após esses anos, estar capacitado a defender algumas posturas mais equilibradas diante da questão da música grega em performance:

- 1) a utopia de se recriar ou reperformar textos músico-poéticos do passado nos coloca diante de uma diversidade de atos, saberes, técnicas, conceitos que nos abrem um fórum de discussões e realizações. Este fórum está aberto e não se institui ninguém para administrá-lo. Posso afirmar que uma reconstrução é bem fundamentada filologicamente, mas não funciona esteticamente. Mas isso não a invalida, assim como as ideias fora de lugar em uma performance aprazível e satisfatória. Uma e outra podem ser incorporadas em projetos com melhores resultados na correlação entre erudição e processo criativo;

- 2) seja dentro das universidades, dentro de uma sala de aula, seja em salas de espetáculos, a recriação da música grega em performance apresenta altos índices de inventividade, tanto nas elucubrações e hipóteses intelectuais, quanto nos resultados cênicos. Diante disso, temos: o único *a priori* nesse intercampo entre Estudos Clássicos, Musicologia e Artes em contato é não haver *a priori*.

Cabe a nós formar pesquisadores/artistas/apreciadores que saibam compreender os desafios e os prazeres de trabalhar nas fronteiras de conhecimentos, historicidades e expressões artísticas. E há bons exemplos: Marie Hélène Delavaud-Roux, Philippe Brunet, Armand D'Angour, entre outros, os quais apelam para que nossas mentes e sentidos possam continuar abertos ao novo, ao renovado encontro com a tradição em suas transformações.⁴⁵

Comum a esses pesquisadores-*performers* é a integração de leituras densas (*close readings*) dos textos músico-poéticos da Antiguidade em habilidades performativas: Marie Hélène Delavaud-Roux, da Université de Bretagne Occidentale, é classicista e tem formação em dança; Philippe Brunet, da Universidade de Rouen, é classicista e um homem de teatro total (canto, dança, produção cênica, instrumento musical);⁴⁶ já Armand D'Angour, professor na Oxford, é classicista e violoncelista. Mas esse é um tema para um outro artigo.⁴⁷

REFERÊNCIAS⁴⁸

BARKER, Andrew. Οι καλούμενοι ἄρμονικοί. The Predecessors of Aristoxenus. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, v. 24, p. 1-21, 1978.

BLANKENBORG, Ronald. *Audible Punctuation: performative pause in Homeric prosody*. 2015. Doctoral Thesis. Radboud University. Nijmegen, 2015.

⁴⁵ Comento as propostas de Marie Hélène Delavaud-Roux em Mota (2015). Profa. Delavaud-Roux possui uma coluna denominada 'Orchesis' sobre dança na Antiguidade e sua recepção na *Revista Dramaturgias*. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>. Ela, por sua vez, comenta minhas propostas em Delavaud-Roux (2020).

⁴⁶ Desde nosso primeiro encontro em 2012, durante o evento *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*, em Brest, na Université de Bretagne Occidentale, temos desenvolvido uma troca de conhecimentos e pesquisas. Além de tê-lo trazido para o XIX Congresso da SBEC, em 2013, estendendo sua presença para UFG e UFPR, fui para Rouen, em 2015, para apresentar a conferência 'Audio Scenes: sound-image integration based on Homeric rhapsodes art'; <http://eriac.univ-rouen.fr/audio-scenes-sound-image-integration-based-on-homeric-rhapsodes-art/>. Ainda participei da legendagem de sua obra filmica 'The double destiny of King Oedipus' (2020).

⁴⁷ Para sua performance de textos musicais gregos, ver D'Angour (2018). No Brasil, temos, entre outros, os exemplos dos grupos Giz-en-Scène, a partir da Unesp-Araraquara; do Trupersa, UFMG; e o Pecora Loca, da UFPR. Sobre o Giz-em-Scène, ver Mota (2019c).

⁴⁸ Disponibilizo meus textos em www.brasilia.academia.edu/MarcusMota.

BLANKENBORG, Ronald. Resenha de A. P. David *The dance of the muses*. *Bryn Mawr Classical Review*, 2007, v. 46, n. 4, v. 46. Disponível em: <https://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007.04.46/>. Acesso em: 25 out. 2020.

BOD, Rens. *A New History of the Humanities. The search for principles and patterns from Antiquity to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BURKERT, Walter. *Lore and science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

D'ANGOUR, Armand. The musical setting of Ancient Greek texts. In PHILIPS, Tom; D'ANGOUR, Armand (ed.). *Music, text, and culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 47-72.

DAVID, Amirthanayagam Prashakaran. Seven fatal flaws in the attempt to derive the dactylic hexameter from Aeolic Cola. *Classica*, v. 25, n. 1/2, p. 101-124, 2012.

DAVID, Amirthanayagam Prashakaran. *The dance of Muses*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène. Danse grecque antique et métrique: approche historiographique. *Revista Dramaturgias*, n. 15, 2020. No prelo.

DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène. *Musiques et danses dans l'Antiquité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DORF, Samuel. *Performing Antiquity: Ancient Greek music and dance from Paris to Delphi, 1890-1930*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

FRANKLIN, John Curtis. The language of musical technique in Greek Epic diction. *Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, v. 7, p. 295-307, 2003.

GEORGIADES, Thrasybulos. *Der griechische rhythmus: musik, reigen, vers und sprache*. Hamburg: Schröder, 1949. Disponível em: https://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html. Acesso em: 25 out. 2020.

GEORGIADES, Thrasybulos. *Greek music, verse and dance*. Translated by Erwin Benedikt and Marie Louise Martinez. New York: Merlin Press, 1956.

GIBSON, Sophie. *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*. New York: Routledge, 2005.

GRUBE, Max. *The Story of The Meiningen*. Florida: University of Florida, 1963.

HAGEL, Stefan. *Ancient Greek music: A new technical history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HAGEL, Stefan. Resenha de A. P. David *The dance of the Muses*. *Gnomon*, v. 81, n. 4, p. 294-297, 2009.

- HANSON, Kaye. *Georg II, The Duke of Saxe-Meiningen: Re-examination*. PhD Thesis. Brigham Young University, 1983.
- HERINGTON, John. *Poetry into drama: early tragedy & the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- HUFFMAN, Carl. *Archytas of Tarentum: Pythagorean, philosopher and mathematician King*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- JOURNEAU, Véronique Alexandre; CHUEKE, Zélia; VASSILEVA, Biliana (org.) *Du signe à la performance – La notation, une pensée en mouvement*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- KENNEDY, Jay. Plato's forms, Pythagorean mathematics, and stichometry. *Apeiron*, v. 43, n. 1, p. 1-32, 2010.
- KENNEDY, Jay. *The musical structure of Plato's Dialogues*. Durham: Acumen Press, 2011.
- LaMOTHE, Kimerer. *Nietzsche's dancers*. London: Palmgrave Macmillan, 2006.
- LOURENÇO, Frederico. Para uma terminologia portuguesa da métrica grega. *Boletim de Estudos Clássicos*, v. 55, p. 17-27, 2011.
- LYNCH, Tosca; ROCCONI, Eleonora. *Companion to Ancient Greek and Roman music*. London: Wiley-Blackwell, 2020.
- MAHONEY, Anne. Resenha de A. P. David *The dance of the Muses. Verification*, n. 4, p. 1-2, 2007-8.
- MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, Marcus. A matriz rapsódica da Retórica: de Homero a Vieira. *Caderno de Pesquisa do CDHIS*, v. 31, n. 2, p. 182-205, 2018d.
- MOTA, Marcus. A música da tragédia grega: uma discussão sobre práticas tradutórias a partir de rubricas para a entrada do coro em *Sete contra Tebas*. *Tradução em Revista*, v. 27, p. 64-80, 2019b.
- MOTA, Marcus. Análise de espetáculo: *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo. *Caixa de Ponto*, Florianópolis, n. 3, p. 26, outono 2016a.
- MOTA, Marcus. Apresentação. *Revista Dramaturgias*, n. 6, p. 3-7, 2017a.
- MOTA, Marcus. Apresentação. *Revista Dramaturgias*, n. 15, p. 3-14, 2020c.
- MOTA, Marcus. *Audiocenas. Interfaces entre dramaturgia, cultura clássica e sonoridades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.
- MOTA, Marcus. *Cenologias. Estudos sobre Teoria e História do Teatro, Música e Cinema*. Lisboa: Movimento Lusófono Internacional, 2018g.

MOTA, Marcus. Dançando o passado: discussão de estudos de caso, metodologias e implicações para processos criativos. In ALMEIDA, Márcia (org.). *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: Editora IFB, 2015, p. 167-177.

MOTA, Marcus. *Dramaturgia. Conceitos, exercícios e análises*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

MOTA, Marcus. Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas. In VILAR, Fernando; FALEIROS, Eliezer. *Histórias do Teatro Brasileiro* Brasília: IdA/UnB, 2003b, p. 198-217.

MOTA, Marcus. Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena. In TEIXEIRA, João Gabriel; GARCIA, Marcos Vinícius; GUSMÃO, Rita (org.). *Anais do IV Seminário Nacional Transe. Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização*. Brasília: TRANSE/CEAM, 2003a, p. 203-213.

MOTA, Marcus. Entendre et danser les rythmes. Une appropriation interartistique des mètres de la tragédie grecque. In DELAVALD-ROUX, Marie Hélène (ed.). *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019a, p. 209-222.

MOTA, Marcus. Hearing and dancing beats: An interartistic appropriation of meters in Greek tragedy and Brazilian traditional dance. *US-China Foreign Language*, v. 13, n. 7, p. 523-538, 2015a.

MOTA, Marcus. Materiais para *Saul*: diários de direção e outros textos. *Revista Dramaturgias*, v. 8, p. 123-181, 2018c.

MOTA, Marcus. *Metafísica, escrita e música: ensaios sobre os fragmentos de Heráclito*. Lisboa: Movimento Internacional Lusófono, 2018f.

MOTA, Marcus. Metro e representação: geração de arquivos sonoros e midi a partir de textos da tragédia grega. *Anais 7º Simpósio da Associação Brasileira de Cognition e Artes Musicais-SIMCAM*. Brasília, SIMCAM, 2011, p. 254-66.

MOTA, Marcus. *Mitopoemas*. Lisboa: Poesia Fã Clube, 2020b.

MOTA, Marcus. *Nos passos de Homero. Ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

MOTA, Marcus. Nos passos de Homero: performance como argumento na Antiguidade. *Revista VIS*, v. 9, n. 2, p. 21-58, 2010.

MOTA, Marcus. Ouvir e dançar ritmos: experimentos com metros da tragédia grega. *Classica*, n. 25, p. 133-148, 2012.

MOTA, Marcus. Palavra, cena e mediação tecnológica: edição online de obras dramáticas clássicas. *Revista da ANPOLL*, v. 35, p. 143-62, 2013b.

MOTA, Marcus. Performance, dramaturgia e musicalidade: ideias e experimentos na interface entre Estudos Clássicos e Recepção. *Revista VIS*, v. 11, n. 1, p. 83-100, 2012a.

MOTA, Marcus. Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares In OLIVEIRA, Loraine; BACELAR, Agatha (org.). *Cenas poéticas, filosóficas e musicais. Um panorama dos estudos clássicos*. São Paulo: Annablume, 2018, p. 215-248.

MOTA, Marcus. Por uma abordagem não agonística das teorias teatrais: o caso Meyerhold. *Fênix*, v. 7, p. 1-16, 2010a.

MOTA, Marcus. Pythagoras Homericus: performance as hermeneutic horizon to interpret Pythagorean tradition In CORNELLI, Gabriele (ed.). *On Pythagoreanism*. Berlin: De Gruyter, 2013c, p. 103-116.

MOTA, Marcus. Ritmos em Performance: análise métrica do párodo de *As Suplicantes* de Ésquilo. *Synthesis*, v. 27, n. 1, 2020d.

MOTA, Marcus. Ritmos/pés métricos em performance: notas sobre a dramaturgia grega antiga a partir de exemplos em Ésquilo. *Revista Vis*, v. 18, n. 1, 21-49, 2019.

MOTA, Marcus. SETE. Jogo para atores (2013). *Revista Dramaturgias*, v. 9, p. 179-196, 2018a.

MOTA, Marcus. *Sete Contra Tebas* de Ésquilo. Introdução e tradução. *Revista Archai*, v. 10, p. 145-167, 2013a.

MOTA, Marcus. Sete contra todos: processo criativo do drama musical SETE. *Revista Dramaturgias*, v. 9, p. 197-246, 2018b.

MOTA, Marcus. Suíte orquestral heliodoriana. *Revista Dramaturgias*, n. 7, p. 542-719, 2018e.

MOTA, Marcus. Teatro musicado para todos. Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB. *Revista Participação*, n. 25, p. 80-96, 2014.

MOTA, Marcus. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília. *Revista Cena*, n. 19, 2016.

MOTA, Marcus. Textualidade, performance e tecnologia: renovação metodológica no estudo dos documentos músico-poéticos da Antiguidade Clássica. *Anais Online do XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Curitiba, p. 254-6, 2009.

MOTA, Marcus. Tragédia grega em cena: o grupo Giz-en-scène. In FONSECA, Carlos; MARQUETTI, Flávia (ed.). *Giz-en-scène: Rollinide que se cuida*. Londrina: EDUEL, 2019c, p. 56-70.

MOTA, Marcus. *Um dia de festa* (2008). Documentos de um processo criativo. *Revista Dramaturgias*, n. 14, p. 182-222, 2020a.

MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (org.). *Music and the Muses: The culture of 'mousikē' in the Classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

NAEREBOUT, Frits. Resenha de A. P. David *The dance of the Muses. Choral theory and Ancient Greek poetics*. *Mnemosyne*, v. 61, n. 3, p. 485-491, 2008.

OLSEN, Sarah. *Beyond Choreia: Dance in Ancient Greek literature and culture*. 2016. PhD Thesis, University of California, Berkeley, 2016.

PATER, Walter. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The 1893 Text*. Berkeley: University of California Press, 1986.

PÖHLMANN, Egert; WEST, Martin (ed.). *Documents of Ancient Greek music: The extant melodies and fragments*. Oxford: Clarendon Press. 2001.

RAMOS, Samuel. *Antropofagizando os clássicos. Vida Pitagórica e O Banquete*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/14240> . Acesso em: 25 out. 2020.

RODAS, Hugo. Números. *Dramaturgias*, n. 10, p. 163-178, 2019.

SAVRAMI, Katia. *Ancient dramatic chorus through the eyes of a modern choreographer: Zouzou Nikoloudi*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

THOMAS, Gary. Dance music and the origins of the dactylic meter. *Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, v. 16, n. 1-2, p. 107-146, 1987.

WEST, Martin. The singing of Homer and the modes of Early Greek music. *The Journal of Hellenic Studies*, n. 101, p. 113-129, 1981.

WEST, Martin. Resenha de A. P. David *The dance of the Muses. Choral theory and Ancient Greek poetics*. *Journal of Hellenic Studies*, n. 128, p. 182-183, 2008.

WEBGRAFIA⁴⁹

7 CONTRA tebas FRENTE. 1 vídeo (82 min). Publicado em 28 maio 2019 pelo canal Marcio Meirelles do Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/338885202>. Acesso em: 25 out. 2020.

CHOREOGRAPHY n° 1. Performance coordenada por Cinthia Nepomuceno. 1 vídeo (52 seg). Publicado em 29 ago. 2015 pelo canal Marcus Mota do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vfSMEEedQQmI>. Acesso em: 25 out. 2020.

CHOREOGRAPHY n° 2. Performance coordenada por Cinthia Nepomuceno. 1 vídeo (1 min). Publicado em 29 ago. 2015 pelo canal Marcus Mota do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFuV9ScHTns>. Acesso em: 25 out. 2020.

ILIAD book 2. [Locução de:] David Chamberlain. © 2016. Disponível em: <https://hypotactic.com/homer/iliad2.html>. Acesso em: 25 out. 2020.

⁴⁹ Referências dos vídeos apresentados durante a palestra que serviu de base para este artigo.

LA LYRE ivre Philippe Brunet e Fantine Cavé Radet YouTube 360p. 1 vídeo (50 min). Publicado em 1 ago. 2015 pelo canal Marcus Mota do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=693CcGLUI-w&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 out. 2020.

MARIE-HÉLÈNE Delavaud-Roux in Euripides, *Bacchae*, 64-103 with percussion instruments. Filme de D. Acolat. Performance em Quimper, 14 nov. 2010. 1 vídeo (4 min). Publicado em 1 set. 2011 pelo canal DELAVALUDROUX do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TITUVxAwWac>. Acesso em: 25 out. 2020.

REDISCOVERING Ancient Greek Music (2017). Performance with reconstructed *aulos* of reconstructed ancient scores of Athenaeus Paeon (127 BC) and Euripides *Orestes* Chorus (408 BC). Direção musical: Tosca Lynch. Direção do filme: Mike Tomlinson. Produção: Hannah Veale e James Tomalin. Oxford: Oxford Digital Media Production. 1 vídeo (15 min). Publicado em 26 nov. 2017 pelo canal Armand D'Angour do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4hOK7bU0S1Y>. Acesso em: 25 out. 2020.

SETE contra Tebas / *Seven Against Thebes*. Versão dramático-musical do mito. Direção da performance: Hugo Rodas. Pesquisa, texto, canções, arranjos e orquestração: Marcus Mota. Intérpretes: Denis Camargo, Pedro Silveira e Fernanda Jacobs. Apresentação no I Festival Internacional de Teatro Antigo, Brasília, 2013. 1 vídeo (39 min). Publicado em 1 maio 2014 pelo canal Marcus Mota do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qW0G8RuoGfw>. Acesso em: 25 out. 2020.

SEVENBRUNET1. 1 vídeo (17 min). Publicado em 24 out. 2015 pelo canal Marcus Mota do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yn2GVSsnFytE&t=33s>. Acesso em: 25 out. 2020.

XOPEIA Μουσών. Direção: Miriam Rother e Amirthanayagam David. 1 vídeo (5 min). Publicado por A. David em 25 jul. 2008 em canal do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldZ6PwViiH8>. Acesso em: 25 out. 2020.

APÊNDICE I

Lista de pesquisas, encenações e dramaturgias realizadas a partir do tema ‘performance e(m) música da Antiguidade’. Foram excluídos os dados da tabela anteriormente citada com as informações sobre Seminários de Pesquisa e Criação e textos teatrais não encenados.⁵⁰

Ano	Tipo	Nome	Descrição	Produto
1999-2002	Pesquisa	<i>A dramaturgia musical de Ésquilo.</i> <i>Investigações sobre composição, realização e recepção de peças audiovisuais.</i>	Tese de doutorado que intercrusa questões filológicas, musicológicas e performativas a partir da obra restante de Ésquilo.	Tese depois publicada em livro pela Editora Universidade de Brasília, Mota, 2008.
2001	Espectáculo	<i>Docenovembro</i>	Drama apresentado no CCBB-Brasília.	Dramaturgia elaborada a partir das técnicas imagéticas do coro e das falas dos mensageiros em Ésquilo. Texto disponível em https://www.academia.edu/1204636/Plays._26_theatrical_texts._Pe%C3%A7as_teatrais_reunidas
2001-2002	Espectáculo	<i>Olhos de touro</i>	Espectáculo-solo a partir do mito do Minotauro apresentado em várias cidades do Brasil, pelo Palco Giratório-SESC.	Elaboração dos poemas recitados pela intérprete a partir das ocorrências do mito nos textos greco-latinos e sua recepção ensaística. Textos publicados em Mota, 2020b.
2003	Espectáculo	<i>Um dia de festa</i>	Drama musical para seis mulheres.	Elaborado em versos, com controle rítmico da performance por meio do uso de esticomitias e blocos de falas.
2006	Espectáculo	<i>Saul</i>	Drama musical para cantores e orquestra.	Elaborado em versos, com controle rítmico da performance por meio do uso de esticomitias e blocos de falas.
2009-2010	Espectáculo	<i>No Muro.</i> Ópera Hip-Hop.	Drama musical ganhador do Edital Eletrobrás 2008, com direção de Hugo Rodas, apresentado na Funarte-Brasília, 2009. Em 2010, a mesma obra recebeu o Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras, e foi rerepresentada no Teatro da Caixa –Brasília, em 2010.	Estética <i>fusion</i> que aproxima canto erudito e Hip-hop. O roteiro é construído a partir de arcos de personagens (ascensão/queda) e cenas de lamento, técnicas da dramaturgia ateniense. Sobre o processo: http://operahiphop.blogspot.com.br . O programa da obra encontra-se disponível em https://www.academia.edu/6932052/No_Muro_Opera_Hip-Hop_Bras%C3%ADlia_2009 . E o vídeo, em: https://www.youtube.com/watch?v=0zPEYbLpYwg .

⁵⁰ Entre eles, temos: *Diógenes* (1998), a partir do filósofo cínico, e *Do Fundo do Abismo* (2012), baseada no mito de Sísifo. Para o texto de Diógenes, ver https://www.academia.edu/1204636/Plays._26_theatrical_texts._Pe%C3%A7as_teatrais_reunidas. Não foram incluídos os ciclos de poemas míticos, publicados inicialmente em 1997 e agora republicados em uma edição acrescida de novos textos (Mota, 2020b), explorando, entre outros, os mitos de Atlas e Minotauro.

2009-2011	Pesquisa	Teatro, música e metro: simulações audiovisuais a partir de padrões métricos da Tragédia Grega.	Projeto financiado pelo CNPq.	Artigos em congressos, partituras, arquivos de som. Para os artigos, Mota (2012; 2015a; 2019a).
2010-2012	Pesquisa	Tragédia e hipertexto: Desenvolvimento de edição online de obras dramáticas clássicas	Projeto financiado pelo CNPq.	Protótipo de uma interface online e artigos em congressos, Mota (2013b).
2011	Seminário	Seminário Internacional de Música e Filosofia na UnB, 13-14 jul. 2011.	Palestras de Jay Kennedy, nas quais ele apresenta suas ideias sobre os diálogos de Platão se estruturarem a partir da escala pitagórica de 12 notas musicais.	Organização do evento em parceria com a Cátedra UNESCO-Archai.
2011	Mostra cênico-musical	<i>Cenas da Antiguidade</i>	Mostra de espetáculos e performances na Embaixada da Itália como parte cultural do evento <i>VIII International Archai Seminar On Pythagoreanism</i> .	Orientação e produção do evento, que contaria com as seguintes performances: a) <i>Números</i> , de Hugo Rodas e Marcus Mota; ⁵⁰ b) <i>Vida Pitagórica</i> , de Samuel Cerkvenik; c) <i>Danaides</i> , com o grupo Basirah.
2011	Espectáculo	<i>Momamba</i>	Espectáculo de dança, ganhador do prêmio Klaus Vianna 2011, com direção de Márcia Duarte.	Produção musical a partir de estilemas do samba, tomando por base a ideia da dramaturgia musical ateniense antiga de se trabalhar com estilemas composicionais ou padrões rítmico-melódicos preexistentes.
2012	Espectáculo	<i>David</i>	Tragicomédia musical, para atores, coro e orquestra, ganhador de prêmio do Fundo de Arte e Cultura do Governo do Distrito Federal.	Dramaturgia e canções. A canção inicial reelabora o párodo anapéstico estudado em Ésquilo. Construção do espetáculo com centro na atividade coral. Para o processo criativo, ver sessão Documenta da <i>Revista Dramaturgias</i> n. 2/3, 2016. Link: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/733
2012-2013	Publicação coletiva	Dossiê 'Música na Antiguidade'	Publicação de 10 artigos em dossiê temático na Revista <i>Clássica</i> , n. 25, 2012.	Edição dossiê e publicação de artigo (Mota, 2012).
2013	Mostra teatral	<i>I Festival de Teatro Antigo</i>	Apresentação de performances e espetáculo a partir de temas da Antiguidade Greco-latina.	Organização da mostra como parte integrante do XIX Congresso da SBEC. Obras do LADI-UnB apresentadas: <i>SETE</i> , baseado em <i>Sete Contra Tebas</i> de Ésquilo; e <i>A Mesa</i> , baseado em <i>O banquete</i> , de Platão.

⁵¹ *Números* foi cancelado de última hora. Sobre a obra, ver Rodas (2019). Para a performance de Samuel Cerkvenik, veja-se sua dissertação de mestrado Ramos (2013).

2013	Seminário	<i>II Colóquio Internacional de Teoria Teatral</i>	Palestras de A. P. David, Miriam Rother, Philippe Brunet sobre diálogos entre Teatro e Estudos Clássicos.	Organização da mostra como parte integrante do XIX Congresso da SBEC.
2014-2015	Pesquisa e Composição musical	<i>Suíte Orquestra Heliodoriana</i> Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa.	Composição de obra instrumental em sete movimentos a partir de cenas de <i>As etíópicas</i> , de Heliodoro.	Videopartituras: 1) Amanhecer: https://youtu.be/4CRVRyNI23g 2) Caça: https://youtu.be/eL2SqxvWNJ0 3) Epifânias: https://youtu.be/VVTS_6xun2c 4) Lamentação: https://youtu.be/7MPietEnR8Y 5) Caverna: https://youtu.be/6CoIWPXgKCE 6) Calasiris: https://youtu.be/WLeblyWjC0 7) Rapsódias: https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
2019-2020	Composição musical	<i>Cenas clássicas</i>	Suíte vocal/instrumental	Partituras. Material produzido para ser apresentado no primeiro encontro do Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Antiga Grega e Romana e sua Recepção, evento adiado pelo COVID-19.

ANEXO I

Troca de e-mails em torno das propostas de A. P. David e Jay Kennedy

1. Marcus Mota para A. P. David, 14 maio 2009.

“Dear, A. P. David, my name is Marcus Mota, I’m professor of Theater Studies at University of Brasília, Brazil.

I’ve bought your book ‘Dance of Muses’, read it. It’s an amazing research. I’ve just published my thesis - *The Musical Dramaturgy of Aeschylus* and if I had read your book before, I would have rewritten several passages of my book.

I’m going to present a paper in the Third International Congress of Classical Studies in Argentina next month about your work.⁵² And next semester I’ll teach a course about music, theater and dance using your experience.⁵³ If you have any material that you think could be useful, please let me know or send me.

I’ve been researching about performative marks in ancient texts based on an interface between classical studies and theatre (performative studies) since 1999. I have composed some plays and musical dramas based on techniques borrowed from Greek Tragedy.

In my website (www.marcusmota.com.br) you can see part of this research.⁵⁴

Of course, all texts are in Portuguese.

Best Wishes”

2. A. P. David para Marcus Mota, 15 maio 2009.

“Dear Marcus, very pleased to hear from you. In eleven years since I got my doctorate at Chicago I have only even been interviewed once by a Classics department. My work is perceived as anti-oralist, and the oralist cabal in Homeric studies is all-powerful in America. As you know there is more to my work than a case against the theory of oral composition in Homer, but such is the backwardness of American academia that my career has been suppressed and I have no means to continue the research.

Perhaps you know of my website, danceofthemuses.info. Posted there, under ‘Greek Chorus Videos’, are recordings of the workshops I co-led with choreographer Miriam Rother at St. John’s College in Annapolis, Maryland. The performers were full-time students who rehearsed in their spare time over about four weeks. But despite the limitations, it was apparent to the audience that Greek drama could be compellingly staged in this way, in Greek, purely with intoned language and stylized movement, without adventuring into music and masks. The recitation was according to the new theory of the

⁵² De fato, apresentei as comunicações “Performances culturais comparadas: as implicações metodológicas da hipótese Parry-Lord” e “E a dança? Métrica, música e poesia gregas a partir da discussão da proposta de A. P. David”, neste evento em La Plata, os quais foram reescritos e publicados em Mota, 2013.

⁵³ Com a greve das universidades federais, o curso foi ministrado somente em 2010, e tornou-se o primeiro seminário de pesquisa e criação a partir de temas clássicos. Começamos com o mito das danaides, com ênfase em *As suplicantes*, de Ésquilo.

⁵⁴ Website desativado.

Greek accent, and movements were drawn exclusively from images on ancient vases and statuary. With professional performers and a super-title machine, of the kind used in opera, Greek choral tragedy could come to life on a modern stage--radically new, and yet radically authentic. But potential funders treat an unaffiliated scholar like a homeless person. If there could be an opportunity to revisit and revive this work in collaboration with you, we would gather from around the world--Miriam is now based in Geneva, and I co-own a café in Austin, Texas (!)

Do let me know if any of your work ever appears in English, I would be most eager to read it. If you need me to clarify anything about what I have written, do send me questions. I am called 'David'.

Cheers,

David"

3. Marcus Mota para A. P. David, 16 maio 2009.

"Dear David, I could not believe that you are having academic troubles that don't allow you to do your work! It's outrageous! We can have disagreements but we should tolerate different perspectives. Your work is coherent and provides a possible context to performative actions. Most of the 'world of Classics' is based on antitheatrical prejudices. Your hypothesis goes beyond *mousiké* formal descriptions, and connects text, rhythm and physical movements. It's so clear. Don't let this sad reception (West and company) let you down.

I taught playwriting at Florida State University this year.⁵⁵ Now I'm here in Brasilia, capital of Brazil. All my texts (articles, books, and plays) are in Portuguese. But as soon as possible I will translate my article about your work for you.

My main research now is using classic performative models to create new works. But reading your book I've decided to write having a more dance-orientated approach. Your challenging book is changing my way of writing plays. As I told you, next semester I will offer a post-grad course that your research will be a starting point to redefine rhythm, text and dance relationships. First of all, we will discuss your book and videos. Then the students will propose and create a performance based on this previous discussion. In my class, we have dance, theatre and music students.

There will be so great.

I will post on my website what we will do during this seminar.

Best Wishes, David.

Ps. I'm going to Greece in July, for a congress.⁵⁶ And in October to Italy.⁵⁷ More congress. Maybe next year we can have a meeting here in Brazil."

⁵⁵ Entre 2008 e 2009 ensinei dramaturgia na Florida State University. Reescrevi o material das aulas e o publiquei em Mota (2017).

⁵⁶ Apresentei o texto 'From text to performance: Ancient Greek drama and Brazilian Carnival' ao II Annual International Conference on Literature, Languages & Linguistics, Atenas, 2009. Publicado em Mota (2018g).

⁵⁷ Apresentei o texto 'Fragments of an archaic and noisy city: The soundscape of Ephesus according to Heraclitus', no MOISA: The International Society for the Study of Greek and Roman Music, em Ravenna, 2009. Publicado em Mota (2018f).

4. A. P. David para Marcus Mota, 16 maio 2009.

“Dear Marcus,

I do appreciate your sympathy, but most of all I am admiring of the direction in which your work is heading. I always felt while working on the reconstructions, that inspiring new art was the aim. Miriam is not a classicist, but a choreographer who was fed up with the meanderings of modern dance. When she met me and this idea that there might be concrete instructions encoded in the Greek texts, she met a kind of tether to authenticity which inspired her to truly original work (ostensibly in reconstructing truly original ancient work). In the vase paintings she found what she called a ‘dance notation’, and this idea was persuasive to professional colleagues who saw the ancient images (they said ‘of course!’), but I did not succeed in getting her to write up her observations as a thesis.

Do please keep in touch about how things go with you and your students’ projects, and please find a way to keep a video record of what happens.

David”

5. Marcus Mota para Jay Kennedy, 10 out. 2010.

“Dear J. B. Kennedy, my name is Marcus Mota. I’m a professor of Theory and History of Theatre at the University of Brasília, Brazil, and a music drama director/composer. I read your text about stichometry and I decided to email you.⁵⁸ Because in my PhD Thesis (*The Musical Dramaturgy of Aeschylus*.) I have found a lot of dramaturgical procedures by counting lines. Counting lines is a way to project time/spatial relations in performance. So my question for you is that: maybe you can drive your attention to *mousiké*, to the performative culture that lies beneath archaic and classical culture. Numbers could express physical magnitudes that physical interactions face-to-face produce. Stichometrical traits in the texts could be better understood as parameters based on how a performative event is organized. In greek tragedy, we have line-to-line exchanges - stichomythia. I observed that is Aeschylus. We have blocks of lines. When characters move to a close exchange the lines got shortened. Stichomythia is a way to register close physical duels. If you want my thesis I can send it. But unfortunately, it was written in Portuguese.

I’m working now in performative marks in classical texts. My last articles were about Heraclitus antiperformative arguments. And I’m preparing a music drama following Pythagoras life. Maybe his controversial figure could be better explained using performative references. As a performer (like Homer), Pythagoras had a busy life travelling, using music and performative strategies to get in touch with his audience, and his figure was recreated by his followers.⁵⁹

Another suggestion. A. P. David, in his book *The Dance of the Muses* (Cambridge University press, 2006) propose that hexameter lines as based on dance. So Homeric text could be read as choreographical text. He has a website danceofthemuses.info.

Thanks for your attention.

--

Marcus Mota”

⁵⁸ O polêmico texto de J. Kennedy anuncia uma polêmica proposta: quebrar o código da organização da textualidade de textos clássicos, os quais seriam elaborados a partir de padrões acústicos (Kennedy, 2010). Essas ideias foram ampliadas em Kennedy (2011). Discorro sobre isso em Mota (2013, p. 54-68).

⁵⁹ Expus estas questões em Mota (2013c).

6. Jay Kennedy para Marcus Mota, 11 out. 2010.

“Dear Marcus Mota, thank you for your thoughts. I am halfway through reading David’s website. Yes, I am interested in the tradition of stichomythia and line-counting in poetry. I’m examining Pindar’s structures now.

My Apeiron article argued that Plato was counting lines, inserting musical passages at regular intervals, and that the content of these passages was correlated to the regular consonance of the musical note (i.e., to the degree of its harmony or dissonance).

In addition, I speculate that this was meant to have an effect in performance/reading on the ‘soul’. Plato, Aristotle and others considered whether the soul might have or even be a harmony, or whether its virtues might be harmonies of some sort. Perhaps, Plato intended his more harmonious passages would make our souls resonate more harmoniously. This is a big question, but it does relate these musical, stichometric structures to issues of performance and reader response theory.

I’m also curious how you will dramatise Pythagoras’s life since so little is known about him. Thanks, much luck with your projects.

Jay”

7. Marcus Mota para Jay Kennedy, 11 out. 2010.

“Dear Jay Kennedy, I have some material for you. Professor J. Bremer’s Book ‘Plato and The Founding of The Academy’ (University Press of America, 2002) presents some arithmetical and musical (tetrachords) analysis of Plato’s *The Republic*.

Another text: “Studies in Stichomythia”, by J. Hancock. It has a chapter about stichometry in Plato. You can download it at <http://www.archive.org/>.

About Pythagoras, I’m using mainly Jamblichus as a resource⁶⁰. My hypothesis is that as a thinker living and expressing his ideas in a performative culture and in a performative way (see R. Martin “The Seven Sages as Performers of Wisdom”, *Cultural Poetics in Archaic Greece*. Eds. D. Dougherty and L. Kurke, Cambridge University Press, 2003, pp.108-128), Pythagoras could be presented on stage as an encyclopedia (astronomy, acoustics, poetry, dietary considerations, Mathematics). Instead of a biographical approach, I intend to stage Pythagoras’ main issues.

I send the proofreading of my book about Aeschylus. If you want, I’ll send the book.

Best Wishes.”

⁶⁰ Pitágoras foi o ponto de partida para o seminário de criação e pesquisa no primeiro semestre de 2011, como preparativo para o evento *VIII International Archai Seminar “On Pythagoreanism”*, que aconteceu na Universidade de Brasília entre 22 e 26 de agosto de 2011.

TRADUÇÕES

TRANSLATIONS

**ESAÚ E RAQUEL SEM A LETRA ‘E’,
POR FULGÊNCIO, O MITÓGRAFO:
TRADUÇÃO LIPOGRAMÁTICA DO LIVRO V
DA *DE AETATIBVS MVNDI ET HOMINIS***

Cristóvão José dos Santos Júnior*

*Doutor e Mestre em
Literatura e Cultura,
Universidade Federal
da Bahia.

Recebido em: 26/02/2020

Aprovado em: 28/05/2020

cristovao_jsjb@hotmail.com



RESUMO: Esta é a primeira tradução lipogramática do Livro V da *De aetatibus mundi et hominis*, o mais antigo lipograma atestável. Essa composição é atribuída a Fábio Placíades Fulgêncio, mais conhecido como Mitógrafo, que seria um escritor africano pertencente à Antiguidade Tardia, tendo vivido entre os séculos V e VI. Note-se, ainda, que o texto tradutório proposto é realizado a partir da edição crítica estabelecida pelo filólogo latinista Rudolf Helm (1898). Nesta quinta seção da obra, Fulgêncio condena o pecado da inveja descrevendo poeticamente as narrativas bíblicas dos irmãos Esaú e Jacó e das irmãs Lia e Raquel sem empregar unidades lexicais que apresentem a letra ‘e’, o que foi mantido em nosso texto de chegada.

PALAVRAS-CHAVE: Bíblia Sagrada; Fulgêncio; Antiguidade Tardia; lipograma; escrita constrangida.

*ESAU AND RACHEL WITHOUT THE LETTER ‘E’,
BY FULGENTIUS, THE MYTHOGRAPHER:
LIPOGRAMMATIC TRANSLATION OF BOOK V FROM
DE AETATIBVS MVNDI ET HOMINIS*

ABSTRACT: This is the first lipogrammatic translation of Book V of *De aetatibus mundi et hominis*, the oldest attestable lipogram. This composition is attributed to Fabius Placidiades Fulgentius, better known as Mythographer, who would be an African writer belonging to Late Antiquity, having lived between the 5th and 6th centuries. It should also be noted that the proposed translation text is based on the critical edition established by the Latinist philologist Rudolf Helm (1898). In this fifth section of the work, Fulgentius condemns the sin of envy by poetically describing the



biblical narratives of the brothers Esau and Jacob and the sisters Lia and Rachel without using lexical units that present the letter ‘e’, which was maintained in our arrival text.

KEYWORDS: Holy Bible; Fulgentius; Late Antiquity; lipogram; constrained writing.

O MITÓGRAFO E A *DE AETATIBUS*

A obra presentemente traduzida está revestida por um conjunto de problemáticas que envolvem desde questões relativas à autoria até aspectos concernentes à sua própria integralidade. Nesse sentido, é importante, antes de tudo, destacar que a *De aetatibus mundi et hominis* (*Das idades do mundo e da humanidade*)¹ representa o mais antigo testemunho lipogramático materialmente apreciável, seguindo os dizeres de Georges Perec (Oulipo, 1973). Assim, esse estudioso salienta que, por vezes, são mencionados escritos ainda mais pretéritos, que teriam sido realizados por autores como Píndaro, Partênio de Niceia, Nestor de Laranda, Trifodoro e Laso de Hermíone. Ocorre que, de todos esses compositores, só teriam remanescido alguns fragmentos creditados a Hermíone, de forma que a *De aetatibus* seria o mais antigo lipograma cuja condição formal pode ser atestada (Oulipo, 1973).²

Por lipograma, compreende-se uma modalidade de escrita constrangida marcada pela deliberada omissão de unidades lexicais que possuam registro em uma determinada letra. Desse modo, essa manifestação estilística também se associa a outras conformações assinaladas por uma diretriz constritora, a exemplo do palíndromo, do acróstico, do centão, do anagrama e do caligrama, que também se inserem em uma longa tradição (Santos Júnior, 2019).

Indubitavelmente, Perec é um grande estudioso da elaboração lipogramática, que era por ele também explorada em sua escrita. Nesses termos, o oulipiano francês se notabilizou pela realização do lipograma *La Disparition*, em que, ao longo de todo o romance, é evitado o emprego da letra ‘e’. Há pouco, essa obra foi traduzida para o português com o título *O Sumiço* por Zéfere (2015), *persona* poética de José Roberto Andrade Féres, que também não empregou, em sua proposta tradutória, o referido grafema.

É notável que a escrita constrangida foi alvo de grande interesse por parte do Concretismo, situado no século XX, em que se buscou tensionar o arcabouço literário por via, até mesmo, de princípios matemáticos de ordem técnica. Conquanto inegável a repercussão dos concretistas, é preciso sinalizar que esses construtos poéticos já tinham sido explorados na Antiguidade, alcançando certa difusão na Idade Média, em que a constrição

¹ A *De aetatibus mundi et hominis* é muitas vezes referenciada abreviadamente como *De aetatibus*. As outras obras fulgencianas também apresentam formas abreviadas: *Mythologiae* para *Mythologiarum libri tres*; *Continentiae* para *Expositio Virgilianae Continentiae*; e *Sermonum* para *Expositio Sermonum Anriquorum*.

² Para um estudo mais direcionado para a tradição de escrita constrangida, é oportuna a leitura, em língua portuguesa, do meu artigo (Santos Júnior, 2019) intitulado *Rastros da Tradição Literária Experimental* e do artigo *Elementos da Tradição Palindrômica Antiga*, realizado por mim em coautoria com José Amarante (2019).

linguística estaria, muitas vezes, ligada a um prisma enigmático de cunho espiritualista, vinculado à perspectiva teocêntrica cristã da época, algo que é observável em nosso autor, Fábio Planciades Fulgêncio.

O lipogramista ora apresentado é uma figura ainda pouco conhecida no Brasil, pertencendo à Antiguidade Tardia, um período igualmente pouco examinado. Ressalte-se, todavia, que os pesquisadores da obra fulgenciana apontam uma significativa repercussão de seu legado, que exerceu influência nos Mitógrafos do Vaticano, em Dante Alighieri e em Giovanni Boccaccio. Este último haveria, inclusive, levado em conta as *Mitologias* na realização de sua *Genealogia*, consoante Marcos Martinho dos Santos (2016).

Nosso compositor teria vivido entre os séculos V e VI no norte da África, portanto após a derrocada do Império Romano do Ocidente, em razão das migrações de povos não latinos. Assim, Fulgêncio estaria ainda subordinado à dominação do povo vândalo, relatando, nos prólogos de suas obras, um cenário político conturbado. Note-se, todavia, que, segundo Gregory Hays (2003), as problemáticas relatadas podem dizer respeito a mero *topos* poético. Ademais, para o conhecimento desse autor, tendo em vista a escassez de dados efetivos, os estudiosos costumam se valer de citações de outros escritores, questões linguísticas, aspectos estilísticos e referências intratextuais, no que assumem certa importância a pesquisa e a tradução desenvolvidas por Martina Venuti (2009, 2018) do prólogo do Livro I das *Mythologiae*.

As *Mitologias* correspondem ao escrito de maior ressonância de Fulgêncio, sendo responsáveis pelo epíteto de Mitógrafo. Quanto a isso, é oportuno destacar que essa alcunha também é largamente utilizada para diferenciar nosso lipogramista de seu homônimo Fulgêncio de Ruspe, o Bispo. Ocorre que, entre esses dois autores, desenvolveu-se uma particular discussão filológica concernente à fortuna textual, na medida em que a tradição manuscrita e a impressa misturaram, em dados momentos, algumas obras desses escritores em um mesmo volume, como se elas fossem de um único compositor. Atualmente, entretanto, resta superada a hipótese unitarista, que considerava apenas a existência de um único Fulgêncio, prevalecendo a hipótese dualista, segundo a qual existiriam, em realidade, dois Fulgêncios, a serem diferenciados por fatores linguísticos e estilísticos (Santos Júnior, 2019).³

Individualizando, então, os escritos de nosso autor, a crítica hodierna costuma lhe atribuir a elaboração das *Mythologiae*, da *Continentiae*, da *Sermonum* e da *De aetatibus*. Note-se que as três primeiras obras já foram objeto de recentes traduções para o português brasileiro, realizadas, respectivamente, por José Amarante (2019), Raul Moreira (2018) e Shirlei Almeida (2018).⁴ Sendo assim, a única composição fulgenciana que ainda carecia de exercício tradutório no Brasil era a *De aetatibus*.

³ Para um estudo mais detalhado, em língua portuguesa, dessa problemática filológica, é oportuna a leitura de meu artigo intitulado *O problema da transmissão textual entre os dois Fulgêncios*.

⁴ A produção fulgenciana também já foi objeto de traduções para línguas estrangeiras. Desse modo, as *Mythologiae* apresentam uma versão para o inglês, efetuada por Leslie Whitbread (1971) e outra para o francês, empreendida por Étienne Wolf e Philippe Dain (2013), além de traduções parciais em italiano de seu prólogo por Martina Venuti (2009 e 2018), de algumas passagens por Ferruccio Bertini (1974) e de excertos poéticos por Silvia Mattiacci (2002). A *Continentiae* possui traduções para

O lipograma do Mitógrafo foi escrito em uma costura consecutiva, estando subdividido em 14 seções marcadas por narrativas e constrictões grafêmicas distintas. Nesse sentido, em cada parte da obra é omitida uma determinada letra, o que é realizado de ‘a’ a ‘o’, na sequência dos 14 elementos iniciais do alfabeto líbico-latino⁵ de Fulgêncio. O fato de não ter adotado todas as letras, combinado com uma passagem de seu prólogo que indicaria que ele pretendia usar cada um desses grafemas, além do final abruito de sua última narrativa, são sugestivos de uma possível incompletude. Por outro lado, é também crível que o término em ‘o’ sirva para indicar a oposição entre o alfa e o ômega, associados, em uma diretiva teológica, ao início e fim dos tempos.

Nesse itinerário, Fulgêncio constrói suas narrativas com uma mutabilidade estilística singular, o que potencializa a própria dimensão poético-formal de seu escrito, que Hays (2019) associa à técnica conhecida como *spoudaiogeloion*.⁶ Assim, o desafio imposto se revela oscilante na *De aetatibus*, caso ponderadas as diferentes frequências das letras suprimidas. A omissão de vogais é, nesse âmbito, muito mais grave do que a limitação consonântica, de modo que cada Livro ostenta não apenas uma história em particular, mas também um estilo próprio. Dessa maneira, somente a título de exemplo, é apresentada, no Livro II, a narrativa da Arca de Noé sem a letra ‘b’; no Livro III, aborda-se a passagem bíblica da Torre de Babel sem a letra ‘c’; no Livro IV, é indicada a história de Isaque e Abraão sem a letra ‘d’; e no Livro XII, é discutida a vida de Jesus Cristo sem a letra ‘m’.⁷

Nosso projeto tradutório, por sua vez, está sendo desenvolvido com uma dupla finalidade, visando a empreender uma versão alipogramática e outra lipogramática da *De aetatibus*, ambas, até então, inéditas em nosso idioma. Tal intento resulta de uma busca por atender a interesses notadamente diversos, considerando a multiplicidade de articulações que podem ser engendradas a partir do escrito investigado, que pode ser de interesse tanto pelo público não especialista como por pesquisadores de estudos históricos, filosóficos, teológicos e literários.

Assim, é importante considerar que a constrictão em voga acarreta, em dados instantes, certa nebulosidade linguística. Nesse vértice, o próprio Fulgêncio, objetivando escapar de determinados grafemas, recorreu a um conjunto de estratégias com largo uso de verdadeiros malabarismos retóricos, englobando o emprego de perífrases, antonomásias, metáforas,

o inglês, feitas por Whitbread (1971) e Zanlucchi (vd. Agozzino, 1972), para o italiano, realizada por Fábio Rosa (1997), para o francês, empreendida por Étienne Wolff (2009), e para o espanhol, feita por Valero Moreno (2005). A *Sermonum* já foi traduzida para o inglês por Whitbread (1971) e para o italiano por Ubaldo Pizzani (1968). A *De aetatibus*, por fim, só conta com uma tradução para o inglês de Whitbread (1971) e outra para o italiano de Massimo Manca (2003).

⁵ Conforme Whitbread (1971) e Manca (2003), o alfabeto empregado por Fulgêncio possui 23 letras, sendo similar ao nosso atual português, com a supressão da letra ‘w’ e das ramistas ‘j’ e ‘v’.

⁶ Técnica compositiva que mescla registros poéticos variados, conjugando elementos sérios com triviais. Esse recurso já encontra registro nas *Rãs* de Aristófanes, ostentando uma antiguidade notável.

⁷ Estão disponíveis as traduções lipogramáticas dos Livros II, III, IV e XII, empreendidas por mim (2019 e 2020).

metonímias, arcaísmos, grecismos, supressões e uma inusual sintaxe, excessivamente truncada. Disso deriva uma escrita pouco palatável e que impõe a seu leitor uma sensível dificuldade quanto ao empreendimento interpretativo.

Para aquele que busca uma mais célere apreensão do cerne semântico da obra de partida, é possível que uma tradução lipogramática de uma composição que já seja assinalada por tal restrição não se afigure como uma proposta muito interessante. Por óbvio, é até mesmo possível que a aludida obscuridade possa ser intensificada com uma tradução similarmente constritora. Por outro ângulo, merece ser igualmente sopesada a relevância do testemunho artístico consubstanciado na forma da *De aetatibus*, de modo que pode ser proveitosa, a depender dos fins do leitor, uma tradução que valorize a restrição seguida pelo Mitógrafo.

Assim, tendo em vista diferentes critérios e objetivos, nosso itinerário tradutório difere daquele adotado pelos tradutores estrangeiros, que apenas empreenderam versões alipogramáticas, uma para o inglês, feita por Leslie Whitbread (1971) e outra para o italiano, realizada por Massimo Manca (2003). Desse modo, ao término de nossa perquirição, o leitor será convidado a confrontar nossas duas propostas, uma mais livre de amarras restritivas e que permita uma mais rápida assimilação do conteúdo temático atinente ao texto latino, além de outra, lipogramática, que ressalte suas marcas estilísticas constritoras.

Saliente-se, por fim, que a seção ora traduzida diz respeito a duas passagens bíblicas relativas à personagem Jacó. A primeira está relacionada a seu irmão Esaú, que acabou perdendo a benção concernente aos direitos da primogenitura, após seu pai Isaque, que já não via bem, ser enganado por Jacó. A segunda, por sua vez, versa sobre as também irmãs Lia e Raquel que, casadas com Jacó, passaram a disputar por uma maior prole.

TEXTO DE PARTIDA LATINO (*ABEST E*)

Nunc nostris in manibus mundi ordo quintus obuoluitur, cui humana uita similis coaptatur. Hoc igitur cursu iustorum hominum instituta monstrabimus, ubi primi duo unita partus fusura probati, minor maioris subplantator crura subducit, ut aut primus in lucis iubar prosiliat aut fratris uiuificos partus in auersum tardando concludat. Quid ultra? Monstrat nondum homo sui cordis inuidiam; nam cui adhuc uita non fuit, liuoris toxicum non natus adsumsit. Numquidnam diuina iustitia in matris uulua prior formatur inuidia quam figura? Aut quo lior in loco habitaculum accipit, ubi adhuc anima non fuit? Nascitur paruus qui nasci uoluit primus; optauit primordia si possit uinci natura. O admirandum auctoris ac sacratum iudicium: oditur maior qui nihil incurrit, amator minor qui adhuc in uulua positus concipit. Nullus nascitur, unus diligitur. Nulla fuit minoris iustitia, nulla maioris constitit culpa, cur diuinitatis dispar sit gratia. An quia dicit apostolus: O homo, numquid tu dabis iudicium domino? Igitur paruus fuit quod adhuc uulua inclusus odium monstrat, nisi ut [p. 145 Helm] primatum fratris inuidus rapiat. Fatigato rubidam cocturam dum in muscipulum parat, commutat prandium cum primatu subtilis ac lassatos in agro cursus non doluit fratris. Paruum hoc fuit nisi ut alias amplius moliatur insidias. Oblato subtili prandio matris armatur consilio, fallit tactum orbat, pilosi furans machinam corii subripit patri, donum abstulit callidus

primitiui. Sanctificatur in fructibus, consancitur suis fratribus primus, confirmatur inimicis omnibus dominus. Quam igitur culpam innocuus habuit, qui nihil malignum suspicans patris prandium campo uagabundus inquit? Numquidnam oportuit matris astutia, fratris captura innocua circumscribi simplicitas? Nam ut agnosco non fratri inuidit, non patri subripit, non prandium postulanti distraxit, non inordinatos primatus optauit. Additur quia dum armatus fratri iam coniugato occurrit, scandalum aliquod non arripuit, osculum primus pacificum obtulit, iniurias oblitus omisit, illum cum coniugibus ac filiis traicit. Quam in his omnibus diuinitati culpam incurrit? Aut cur non tam munificus placuit? Sit igitur sui consilii sacra illa diuinitas conscia, quam humana non possit conspici natura. Vidit igitur in spiritu dominus quod humanus numquam inspicit oculus. Quid dicam Liam sororis inuidam ac pulchrioris thoro subpositam lippam, dum maior minoris inuadit sponsum, noctis opitulato suffragio sororium fallax corripit thorum, ac sic matutino sponsus conprobato muscipulo duplato matrimonium comparat famulatio. Paruum hoc fuit nisi quod mandragorio malo nocturnum liuida nundinatur concubitus. [p. 146 Helm] Aut quid pluribus: duarum coniugum litigantium scandalo duplas matronarum rixa porrigit concubinas, quarum partus cum naturalibus filiis socius adoptatur. Quanto liuoris toxico humana constringitur captiua natura; ut soror sorori dum parat inuidiam, ancillam sibi sociam maluit quam matronam. Quomodo igitur hic mundi ordo hominis similitudo sit, conquiramus. Numquidnam non propria in his ordinibus mundi imago monstratur, dum in Lia matronalis inuidia, dum in pulchra casualis fortuna, dum in Iacob liuor fratrum, dum in maiori quoddam fortuitum; in Iob passionum indicia ac futura corona, in Iacob communis hominum uita, dum concubinarum amor non parcitur, dum uxoris uoluptatibus famulatur. Nota igitur quod in mundo unus pulchro sortitur coniugio, alius horridiori damnatur consortio; illic filiorum gratia diuino tribuitur aliquando solatio. Subito iustum malis damnatum conspiciamus, subito impium bonis [diuitiis] ampliatum notamus; aliquando infimior in altum porrigitur, aliquando sublimis post tumidas pompas prostratus ab omnibus conculcatur. Sit solo domino laus, incommutabili bono; nam humanitas non nouit unito sortiri proposito.

TEXTO DE CHEGADA EM PORTUGUÊS (*AUSENTE E*)

Agora o quinto curso do mundo avança nas nossas mãos, ao qual anda associada, análoga, a vida humana. Portanto, nisto, vamos mostrar os institutos dos humanos justos, quando dois irmãos com vínculo primordial foram postos à prova por uma soldatura unida num parto. O mais novo traidor alça as patas do maior buscando ou vir logo ao brilho da luz ou atrasar o vívido parto do irmão, findo num aborto.⁸

Algo mais? Mostra, não ainda criatura humana, a ambição do coração. Na prática, ainda não surgiu vida, contudo ainda não nato, tomou para si a malícia da invidía. Quiçá por justiça divina, o íntimo da matriarca forma com favoritismo a ambição no lugar da

⁸ Vide Gênesis 25: 24-26. O vocábulo ‘aborto’ faz referência à conjectura de Schanz (apud Manca, 2003), no que diz respeito à forma ‘*aborsum*’, atestada no códice *Bruxellensis*, como alternativa à lição ‘*auersum*’, que, conquanto acolhida por Helm, é lipogramaticamente inaceitável.

figura humana?⁹ Qual posto a cobiça toma por morada, quando ainda não surgiu a alma? Brota parvo o humano cobiçoso para logo surgir no mundo. Buscou o *status*¹⁰ como inicial, procurando domar o cosmos.

Ó magnífico, ainda por cima sacro, juízo do Criador! O maior, o qual nada tramou, fica odiado, mas fica amado o mais novo, o qual, ainda disposto no íntimo da matriarca, forja a invidía. Um não brota, ficando só o outro amado. A justiça do mais novo foi nula, a culpa do maior foi nula, para justificar a graça do Altíssimo, a qual figuraria díspar. Por isso, o apóstolo diz: “ó criatura humana, por acaso tu darás juízo ao Altíssimo?”¹¹

Portanto, foi parvo o ódio mostrado ainda confinado no íntimo da matriarca, afora o cobiçoso roubo do *status* do irmão como inicial. Quando cozinha ao cansado irmão uma comida rosada como armadilha, o ambicioso troca, sutil, o prato do maior por um *status*, não lastimando as corridas cansativas do irmão no campo.¹²

Isso foi pouco comparado às insídias as quais, no futuro, o mobilizariam. Dado um prato apurado, o cobiçoso, armado com a opinião da matriarca, ludibria o tato do invisual, com a simulação possibilitada por uma lã hirsuta, conquistando, com astúcia, o dom do *status* como inicial.¹³ Santificado nos frutos, fica consagrado o inaugural dos irmãos, acabando confirmado como patrono dos inimigos.

Portanto, qual culpa possuiu o abnócio humano, o qual, nada supondo maligno, procura por comida para o pai, vagando no campo? Quicá foi oportuna a astúcia da matriarca, a abnóxia parcimônia ficar iludida como corolário da ganância do irmão?

Na prática, admito tal humano não possuir invidía do irmão, não ludibriar o pai, não viciar a comida do solicitador, não buscar o *status* como inicial tumultuoso. Outrossim, quando armado, achou o irmão já casado, não produziu alvoroço, a princípio, praticou o ósculo pacífico, abandonou, olvidado, as injúrias, o conduzindo tanto com as donas como com filhos.¹⁴ Nisso tudo, qual culpa possuía aos olhos do Altíssimo? Por qual razão não agradou, malgrado tão munífico? Portanto, o sacro Altíssimo vá notificado do instituto, conquanto¹⁵ a substância humana não possa notar. Portanto, o Altíssimo fita na sua alma uma coisa a qual o olho humano nunca nota.

Já quanto à carrancuda Lia? Cobiçosa da irmã, a substituiu na cama da mais formosa, quando a maior usurpa o marido da mais nova. Com o auxílio da vigília noturna, usurpa, falaciosa, a cama da irmã. Assim, na manhã, confirmada a dupla armadilha do compromisso,

⁹ Hays (apud Manca, 2003) aponta que a discussão fulgenciana acerca da alma no feto pode derivar de uma interferência tertuliana, notadamente da obra *De anima*.

¹⁰ Uma das estratégias lipogramáticas de Fulgêncio é a adoção de grecismos. Em nosso caso, pareceu oportuno o emprego de um latinismo largamente utilizado na atualidade.

¹¹ Vide Coríntios 2:16, Romanos 11:34.

¹² Vide Gênesis 25:29-34.

¹³ Vide Gênesis 27.

¹⁴ Vide Gênesis 33.

¹⁵ A fim de marcar menos o texto com termos em relativo desuso no registro oral, optou-se por uma alternância desses elementos.

a submissão contrai o matrimônio.¹⁶ Isso foi pouco, afora a cobiçosa viciar a luxúria noturna na troca por frutos das mandrágoras.

Quanto aos outros? Por causa do alvoroço das duas matriarcas rivais, a rixa das matronas adiciona duas concubinas, cuja filiação conjugal toca aos filhos como naturais. Por quanta malícia cobiçosa a substância humana vira cativa! Quando uma irmã, nutrindo invidía da outra irmã, mais quis como sócia uma criada, no lugar duma matrona.

Inquiramos, portanto, como tal curso do mundo importaria análogo à criatura humana. Quiçá tal curso do mundo não traja uma pintura análoga, quando há insídia matronal quanto a Lia, quando fortuna casual na formosa, quando cobiça dos irmãos quanto a Jacó, quando um fortuito no filho maior? Quanto a Jó, os indícios da angústia junto à futura coroa, quanto a Jacó, a vida comum das criaturas humanas, quando não poupa o amor das concubinas, quando fica cativo com as volúpias da matrona.

Nota, portanto, isto: no mundo, um ganha como fado um formoso matrimônio, outro fica obrigado a uma união pavorosa. Nisso, logo, o consolo divino atribui a graça dos filhos. Visualizamos um justo súbito ficar obrigado ao infortúnio, como notamos um ímpio ficar súbito riquíssimo. Logo, um indigno fica alçado ao alto, logo, o distinto caído após muitas pompas fica pisado por todos.¹⁷ Só o Altíssimo ficará louvado como organismo imortal, pois a raça humana não assimilou o fado quanto a um plano unitário.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

AGOZZINO, Tullio. *Secretum quaerere veritatis*. Virgilio, vates ignarus nella Continentia Virgiliana. In UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA. *Studi classici in onere di Quintino Cataudella III*. Catania: Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1972, p. 615-630.

ALMEIDA, Shirlei. *A 'Expositio Sermonum Antiquorum', de Fulgêncio, o Mitógrafo: estudo introdutório, tradução e notas*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

AMARANTE, José. *O livro das Mitologias de Fulgêncio: os mitos clássicos e a filosofia moral cristã*. Salvador: Edufba, 2019.

BERTINI, Ferruccio. *Autori latini in Africa sotto la dominazione vandalica*. Genova: Tilgher, 1974.

FULGENTII, Fabii. *Opera*. Edição de Rudolf Helm. Lipsiae: Teubner, 1898.

HAYS, Gregory. The Date and Identity of the Mythographer Fulgentius. *The Journal of Medieval Latin*, n. 13, p. 163-252, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1484/J.JML.2.304196>

¹⁶ Vide Gênesis 29.

¹⁷ Vide Lucas 1:52.

HAYS, Gregory. A World Without Letters: Fulgentius and the *De aetatibus mundi et hominis*. *The Journal of Medieval Latin*, v. 29, p. 303-339, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1484/J.JML.5.118578>

MANCA, Massimo. *Le età del mondo e dell'uomo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.

MATTIACCI, Silvia. 'Divertissements' poietici tardoantichi: i versi di Fulgenzio Mitografo. *Paideia*, v. 57, p. 252-280, 2002.

MOREIRA, Raul. *A "Exposição dos conteúdos de Virgílio", de Fulgêncio: estudo introdutório e tradução anotada*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

OULIPO. *La littérature potentielle: Créations, Re-créations, Récréations*. Paris: Gallimard, 1973.

PEREC, Georges. *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969.

PEREC, Georges. *O sumiço*. Tradução de Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PIZZANI, Ubaldo. *Fulgenzi: definizione di parole antiche*. Roma: Ateneo, 1968.

ROSA, Fabio. *Fulgenzio: Commento all'Eneida*. Milano: F. R., 1997.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Rastros da tradição literária experimental. *Estudos linguísticos e literários*, n. 62, p. 130-147, 2019. DOI: <https://doi.org/10.9771/ell.v0i62.30441>.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. O problema da transmissão textual entre os dois Fulgêncios. *Tabuleiro de Letras*, v. 13, p. 208-226, 2019. DOI: <https://doi.org/10.35499/tl.v13i2.6976>.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Refletindo a fenomenologia de uma tradução lipogramática da *De aetatibus mundi et hominis*. *Percursos linguísticos*, v. 9, p. 101-119, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/26875>.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Traduzindo o quarto Livro do lipograma fulgenciano. *A Palo Seco*, n. 12, p. 90-94, 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/12956>.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Fulgêncio sem a letra 'c': tradução do Livro III do lipograma *De aetatibus mundi et hominis*. *Belas Infieis*, v. 9, n. 1, p. 243-249, 2020. DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfeis.v9.n1.2020.26021>.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. A vida de Jesus Cristo sem a letra 'm': tradução do Livro XII do lipograma *De aetatibus mundi et hominis*. *PhaoS*, n. 20, p. 1-8, 2020. DOI: <https://doi.org/10.34019/2318-3446.2020.v8.27256>.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão; AMARANTE, José. Elementos da tradição palindrômica antiga. *Afluyente*, v. 4, p. 195-213, 2019. Disponível em: <http://www.periodicoelectronicos.ufma.br/index.php/afluyente/article/view/12287>.

SANTOS, Marcos Martinho. Les références aux Mythologies de Fulgence dans la Généalogie des dieux païens de Boccace. In CASANOVA-ROBIN, H.; LONGO, S. G.; LA BRASCA, F. *Boccace humaniste latin*. Paris: Classiques Garnier, 2016, p. 251-280.

TERTULIANO. *El Alma*. Tradução de Salvador Vicastillo. Madrid: Ciudad Nueva, 2016.

VALERO MORENO, Juan Miguel. La Expositio Virgiliana de Fulgencio: poética y hermenéutica. *Revista de poética medieval*, v. 15, p. 112-192, 2005.

VENUTI, Martina. *Il prologo delle Mythologiae di Fulgenzio*. Analisi, traduzioni, commento. 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Università degli Studi di Parma, Parma, 2009.

VENUTI, Martina. *Il prologus delle Mythologiae di Fulgenzio*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento. Napoli: Paolo Loffredo Iniziative Editoriali s.r.l., 2018.

WHITBREAD, Leslie. *Fulgentius, The Mithographer*. Ohio: State University Press, 1971.

WOLFF, Étienne; DAIN, Philippe. *Fulgence, Mythologies*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion Presses Universitaires, 2013.

WOLFF, Étienne. *Fulgence, Virgile dévoilé*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

RESENHAS CRÍTICAS

BOOK REVIEWS

CENTRO DE ESTUDIOS CLÁSICOS “GIUSEPPINA GRAMMATICO AMARI” (ed.). *El Hombre y la Naturaleza en el Mundo Antiguo*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Clásicos – UMCE, 2019. 156 p. (ITER, 25). ISSN 0718-1329

Paulo Donoso Johnson*

Recibido em: 13/04/2020

Aprovado em: 20/05/2020

*Doctor en Historia, Orientalística y Historia del Arte, Università di Pisa, Profesor Auxiliar del Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. paulo.donoso@pucv.cl



Este vigésimo quinto volumen de la colección ITER, que publica el Centro de Estudios Clásicos Giuseppina Grammatico Amari, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, contiene artículos derivados de las ponencias del XV Encuentro Internacional de Estudios Clásicos, “El hombre y la naturaleza en el mundo antiguo” realizado los días 15 y 16 de noviembre de 2017 en conjunto con el Centro de Estudios Medievales de la Universidad Gabriela Mistral, en Santiago de Chile.

La rigurosa selección de los artículos estuvo al cuidado de la destacada helenista chilena Virginia Espinosa, académica de la Universidad de Chile. En un total de ciento cincuenta y seis páginas, ocho artículos componen este volumen de ITER.

“El ἦθος como vía de acceso a la φύσις. La ‘revolución copernicana’ de Platón”, es el artículo con el cual el profesor Hernán Guerrero-Troncoso (Universidad Católica del Maule) impacta al lector con el consciente anacronismo de Copérnico para explicar la “magnitud de la transformación que sufrió la comprensión de la relación entre el *êthos* y la *phýsis* desde los poetas y los primeros pensadores de la época de Platón” (p. 18). Esta propuesta filosófica y filológica de Hernán Guerrero-Troncoso se inmiscuye en el corazón de la filosofía presocrática comenzando por Heráclito, luego Parménides y finalmente Platón. El autor establece parámetros tan fundamentales como la justicia (*dike*) en donde *êthos* y *phýsis* tienen un rol ordenador.

“La naturaleza para el hombre: una reflexión en torno al primer libro de la *Política* de Aristóteles”, titula el profesor Mirko Škarica (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso) su trabajo. La premisa aristotélica de la relación entre la naturaleza y el hombre,

en donde la naturaleza, que no hace nada en vano, produce la flora y la fauna en último término para el hombre (*Política* I, 1256b), es analizada por el doctor Škarica, quien interpela al Estagirita por un vacío que el profesor advierte en Aristóteles. Se trata de la mediación de la técnica en el dominio que el hombre posee sobre la naturaleza y a partir del cual desarrolla su argumentación filosófica.

En el artículo “Serpientes trágicas: su simbología en *Medea* y *Bacantes* de Eurípides”, la Dra. Elsa Rodríguez (Universidad de Buenos Aires) propone un interesante análisis sobre los procesos de animalización en las obras de Eurípides, en particular del uso simbólico y referencial que el autor trágico le da a la serpiente, animal que desde los albores de la civilización ha tenido una relación con lo sagrado, con la vida y la muerte. En las *Bacantes*, Dioniso, y en *Medea*, la princesa de Cólquide comparten, según la autora, un mismo conjunto de referencias con las víboras, ambos excluidos y separados de la vida de la *pólis*.

Así, la representación de Medea y la serpiente mítica Equión y Baco, cuya cabeza aparece además adornada por cuernos de toro y una corona de serpientes, demuestran estos procesos de referencialidad, animalización, teratologización o mitologización.

La Dra. María Inés Saravia (Universidad Nacional de La Plata), en su trabajo “La presencia de la naturaleza en la *Pítica* I de Píndaro”, analiza a uno de los poetas griegos más paradigmáticos del siglo V a.C. Sus *Odas* se caracterizan por sus alegorías al pasado heroico en un mundo con profundos cambios políticos y sociales. La profesora Saravia lee en la *Pítica* I, no las excelsas odas a los vencedores de las competiciones deportivas en Olimpia, sino el elogio soterrado al tirano de Siracusa Hierón. El gobernante sículo controla la desmesura de la naturaleza, a volcanes amenazantes y animales míticos. Este poder civilizador del tirano y las magistrales alegorías pindáricas hacen de este poema una poesía por encargo.

“El hombre y la naturaleza en testimonios epigráficos de la Grecia antigua. Un abordaje desde la lingüística” es el trabajo propuesto por la Dra. Elisa Ferrer (Universidad Nacional de Córdoba). Este artículo presenta una aproximación a la noción de la tierra como bien económico y natural a partir del riguroso análisis de 3 inscripciones, escritas en dialectos, tiempos (siglos VI, IV y III a.C.) y lugares distintos (Magna Grecia, Lócride y Larisa). La novedad de este artículo es que estudia el problema social y económico de la distribución de tierras, desde una perspectiva lingüística. De esta manera la autora pone en evidencia elementos lingüísticos, variaciones fonéticas y dialectales de términos griegos presentes en las inscripciones que dan cuenta de la noción de la tierra y sus usos en la Antigüedad. Se agradece a la autora colocar a modo de anexo los epígrafes en griego, recogidos por Calvin y sus respectivas traducciones al castellano.

Dra. Rosana Gallo (Universidad de Buenos Aires), “La naturaleza y el mundo romano: *Las Églogas* y Virgilio”. Para la doctora Gallo, las églogas virgilianas reflejan importantes alegorías a la naturaleza, sin ocultar el deseo de Virgilio de transmitir mensajes políticos poniendo de manifiesto los vicios de la naturaleza humana, como por ejemplo, el problema de la esclavitud, tema sobre el cual la autora se detiene en profundidad.

El profesor Benjamín Toro (Universidad de Concepción), en su artículo “De Gilgamesh a Ulises: los viajes y la naturaleza para los héroes de la Antigüedad” presenta un

estudio comparado de dos relatos paradigmáticos que reflejan a las sociedades mediterráneas del III y el II Milenio a.C., a saber la *Epopéya de Gilgamesh* y la *Odisea*, respectivamente. El profesor Toro ve un entorno natural semejante en las civilizaciones donde ambas obras se inspiran, siendo ambas compuestas mucho tiempo después de los hechos y acontecimientos que relatan. Estepas, bosques, desiertos desconocidos, y la costa con sus mares inexorables dan sentido a los dos relatos fundantes de Oriente y Occidente. Este espacio geográfico habría sido propicio para salir del entorno civilizado y enfrentarse con la naturaleza configurando así los relatos de aventureros y viajeros. Luego del análisis de ambas obras literarias, el profesor Toro excluye la posibilidad de comparar como héroes equivalentes a Gilgamesh y Odiseo. Sin embargo considera posible hipotetizar que la *Epopéya de Gilgamesh* pueda ser el prólogo de la *Odisea*, o bien la *Odisea* sea el epílogo de la *Epopéya de Gilgamesh*. En conclusión, en ambas obras el destino de la humanidad no es la inmortalidad sino conformarse con su naturaleza terrenal.

“*Nómos y Phýsis. De la ley tradicional y la naturaleza en el mundo de Estados de Tucídides*”, del profesor Erwin Robertson (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación), se adentra en la búsqueda en la poesía y en los sofistas del siglo V a.C. de las nociones y los contextos de *nómos* y *phýsis*. Estos términos hacen referencia a la ley, la costumbre, la ley natural y la naturaleza respectivamente. Sin embargo, el motivo principal del autor es adentrarse en el pensamiento de Tucídides. Según el profesor Robertson, es posible analizar esta relación entre *nómos* y *phýsis*, que tomó diferentes significados durante la era clásica en el contexto de la democracia, desde un punto de vista tucidídeo en la cual las ciudades-estado se relacionan. A partir de los ejemplos del historiador oriundo de Óloro, se advierten interesantes alegorías del *nómos* en tanto justicia y *phýsis*, como la conveniencia o la necesidad. Así, para el autor, el debate entre corintios y corcirenses, el diálogo de Melos, el debate de Mitilene, la peste de Atenas, la *stásis* de Córcira representan en Tucídides ejemplos muy precisos y evidente de un *nómos* y una *phýsis* que reflejan en último término la confrontación entre la justicia y la ley *versus* la naturaleza como fuerza.

Los trabajos publicados en este volumen, conformado por especialistas argentinos y chilenos, ponen de manifiesto la relevancia del mundo natural y la valoración del mundo grecorromano hacia el *kásmos* ordenador y el despliegue de la *phýsis*, en sus dimensiones simbólicas, literarias, históricas y filosóficas. En la gran mayoría de los trabajos se revela un problema de gran envergadura, los efectos políticos y sociales derivados de una positiva o negativa relación con la naturaleza salvaje. Se evidencia entonces cómo en el mundo antiguo existe una lucha por el dominio mutuo, el anhelo del control del estado salvaje y por otra parte, la bestialización y desnaturalización del ser humano en particular en contexto de conflictos. Este volumen representa también la pervivencia de los estudios clásicos en la Magna Grecia americana a diez años del fallecimiento de Giuseppina Grammatico Amari, musa fundadora e inspiradora de estos encuentros internacionales en Chile.

CLASSICA. Revista Brasileira de Estudos Clássicos

ISSN 0103-4316 | e-ISNN 2176-6436

