

# ENSAIOS

## DE LITERATURA E FILOGIA

### 4

#### LITERATURA

Johnny José Mafra. *Sonho, mito e realidade. A propósito do sonho profético de Enéias*

Rubens dos Santos. *A sétima sinfonia de Píndaro*

Vicente de Paulo Iannini. *Sócrates*

Ana Lúcia Almeida Gazolla. *O enigma do Édipo Rei*

Daisi Malhadas. *As dionisiacas urbanas*

Dante Tringali. *As origens míticas e musicais do Modernismo*

José Antônio Dabdab Trabulsi. *O drama de Ésquilo*

Magda Guadalupe dos Santos e Jacyntho Lins Brandão. *Morte e Amor*

#### FILOGIA

Oscarino da Silva Ivo. *Da correspondência de verbos em dental com nomes em sibilante*

#### POESIA

Semônides de Amorgos e Mimnermo. *Fragmentos*  
(tradução de Teodoro R. Assunção e Jacyntho L. Brandão)

João Carlos de Melo Mota. *Duas odes de Aurae*

#### CRÔNICA

Fidélis Chamone Jorge. *Rubens Costa Romanelli*

PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE M. GERAIS

1983/1984

PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE M. GERAIS

VOL. 4

ENSAIOS DE LITERATURA  
E FILOLOGIA

Organizado por  
OSCARINO DA SILVA IVO  
RUBENS DOS SANTOS  
JOHNNY JOSÉ MAFRA

BELO HORIZONTE  
1983/1984

## ENSAIOS DE LITERATURA E FILOGIA

Publicação do Departamento de Letras Clássicas da  
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

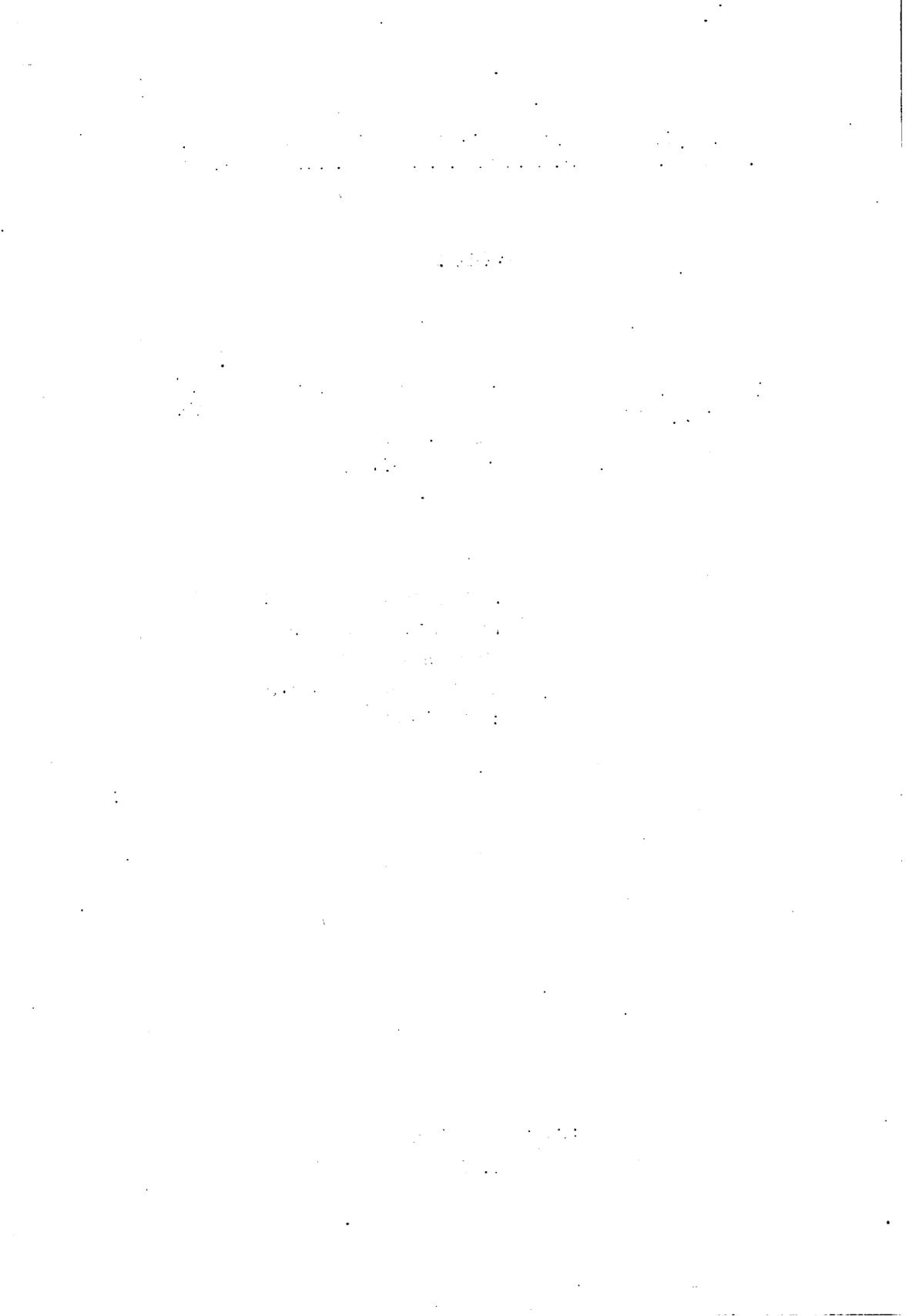
### *Comissão editorial*

OSCARINO DA SILVA IVO  
RUBENS DOS SANTOS  
JOHNNY JOSÉ MAFRA

### *Endereço para correspondência*

Departamento de Letras Clássicas  
Faculdade de Letras da UFMG — “Campus” Universitário  
Av. Antônio Carlos, 6.627 — Caixa Postal 905  
30.000 — BELO HORIZONTE — MG

- *A revista aceita colaborações. Os originais devem ser datilografados em papel ofício, com espaço 2.*
- *A redação não se responsabiliza pela devolução dos textos recebidos.*
- *Os números anteriores podem ser solicitados no endereço acima.*



**COLABORAM NESTE NÚMERO:**

**ANA LÚCIA ALMEIDA GAZOLLA**, PhD pela University of North Carolina, USA. Professora de Literatura Inglesa da Faculdade de Letras da UFMG.

**DAISI MALHADAS**, Doutor pela USP. Professora de Língua e Literatura Grega da Universidade Estadual Paulista.

**DANTE TRINGALI**, Doutor pela USP. Professor de Língua Latina e Teoria da Literatura da Universidade Estadual Paulista.

**FIDÉLIS CHAMONE JORGE**, Professor da Faculdade de Medicina da UFMG. Membro da Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais.

**JACYNTHO LINS BRANDÃO**, Professor de Língua e Literatura Grega da Faculdade de Letras da UFMG.

**JOÃO CARLOS DE MELO MOTA**, Mestre pela UFMG. Professor de Língua Latina da Faculdade de Letras da UFMG.

**JOHNNY JOSÉ MAFRA**, Doutor pela UFMG. Professor de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Letras da UFMG.

**JOSÉ ANTÔNIO DABDAB TRABULSI**, Mestre pela Universidade de Besançon. Professor de História Antiga do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto.

**MAGDA GUADALUPE DOS SANTOS**, Bacharel em Filosofia. Aluna do Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

**OSCARINO DA SILVA IVO**, Doutor pela UFMG. Professor de Língua Latina da Faculdade de Letras da UFMG.

**RUBENS DOS SANTOS**, Professor de Língua e Literatura Grega da Faculdade de Letras da UFMG.

**TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO**. Aluno da Faculdade de Letras da UFMG. Monitor de Língua e Literatura Grega.

**VICENTE DE PAULO IANNINI**. Professor de Literatura Latina da Faculdade de Letras da UFMG.



# Sumário

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>7</b>
---------------------------	----------

## LITERATURA

<b>Sonho, Mito e Realidade. A propósito do sonho profético de Enéias</b> Por Johnny José Mafra .....	<b>9</b>
---	----------

<b>A sétima sinfonia de Píndaro</b> Por Rubens dos Santos .....	<b>25</b>
--	-----------

<b>Sócrates</b> Por Vicente de P. Iannini .....	<b>45</b>
--	-----------

<b>O enigma de Édipo-Rei: dualismo e temporalidade</b> Por Ana Lúcia Almeida Gazolla .....	<b>53</b>
---	-----------

<b>As Dionisíacas urbanas e as representações teatrais em Atenas</b> Por Daisi Malhadas .....	<b>67</b>
--	-----------

<b>As origens míticas e musicais do modernismo</b> Por Dante Tringali .....	<b>81</b>
--	-----------

<b>O drama de Ésquilo: tragédia das forças divinas?</b> Por José Antônio Dabdab Trabulsi .....	<b>103</b>
---	------------

<b>Morte e Amor: A construção do humano na lírica grega Arcaica</b> Por Magda Guadalupe dos Santos e Jacyntho Lins Brandão .....	<b>117</b>
---	------------

## FILOLOGIA

<b>Da correspondência de verbos em dental com nomes em sibilante</b> Por Oscarino da Silva Ivo .....	<b>163</b>
---	------------

**POESIA**

**Semônides de Amorgos e Mimnermo (Fragmentos)**  
Tradução de Teodoro Rennó Assunção e Jacyntho Lins Brandão ..... 209

**Duas Odes de *Auræ***  
Por João Carlos de Melo Mota ..... 237

**CRÔNICA**

**Rubens Costa Romanelli, sábio e virtuoso**  
Por Fidélis Chamone Jorge ..... 239

## Apresentação

*No prólogo do primeiro número das Publicações do Departamento de Letras Clássicas, expressáramos nosso propósito de divulgar o fruto de nossas aulas, de nossa participação nas atividades de extensão, de nossas pesquisas, e de servir de pioneiros no abrir caminhos ao surgimento de publicações dos outros Departamentos que compõem a Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.*

*De início, a colaboração seria restrita aos professores de latim e de grego desta Faculdade. Com o correr do tempo, no entanto, motivados, professores de outros departamentos, e até de outras universidades, começaram a afluir às letras clássicas. De braços abertos os recebemos, promovendo assim, em consonância com o estilo-de-época, uma abertura cultural.*

*Demos, com prazer, o direito-de-cidade a ilustres “metecos” que honram nossas páginas. Daisi Malhadas, Dante Tringali, José Antônio Dabdab Trabulsi, Ana Lúcia Gazolla e Fidélis Chamone Jorge aqui estão porque letras clássicas não são um território com fronteiras fechadas. São um estado de espírito que se reflete no mais profundo respeito pelos estudos humanísticos alicerçados na Grécia de Isócrates ou na Roma de Augusto.*

*Ao lado de crônica biográfica sobre o Prof. Rubens Costa Romanelli, falecido em 1978, de amostras de produção de poesia novilatina, além de tradução dos fragmentos de Semônides e Mimnermo, publicamos, neste número, ensaios literários sobre épica e lírica, sobre o teatro grego, sobre a influência clássica no modernismo, sobre o pensamento de Sócrates e um ensaio filológico de justificação histórica da grafia de nomes em -s- -ss- correspondentes a verbos com radical em dental.*

*Com isso, continuamos a caminhar, dentro de nossos propósitos, agora mais abertos à participação da comunidade universitária, porque cremos que nosso trabalho ajuda a todos, na medida em que uma revisão de origens diagnostica razões e causas de acertos e desacertos do passado, com vistas à profilaxia do futuro, além de encaminhar para a participação do prazer estético da maravilhosa construção da arte e do pensamento greco-romano.*

*Dezembro de 1983.*

A COMISSÃO

## LITERATURA

# Sonho, Mito e Realidade

## A propósito do sonho profético de Enéias

JOHNNY JOSÉ MAFRA

A Eneida é o poema de Enéias, mas é também e sobretudo o poema da glorificação de Roma.

O que esse poema representa nada mais é do que o resultado de tudo o que o romano criou em toda a sua história. Virgílio, como companheiro de Augusto e como o maior entusiasta das grandezas do Imperador, retrata o império romano do tempo de Augusto, império que ele faz provir de Enéias.

Aqui se defrontam dois mundos, como num espelho: o mundo de Enéias que, numa visão profética, enxerga o futuro glorioso, e o mundo de Augusto que, numa revisão da história e das tradições, enxerga o seu passado. Enéias representa o herói que deverá enfrentar e vencer os mais variados obstáculos, para chegar a ser Augusto, enquanto Augusto é o grande herói de sua época, o qual só existirá após a revolução de vários séculos, durante os quais se formará, por transformação, o seu caráter. Desde sua fundação, em 753 a.C., até a paz augustana, no século I a.C., Roma só conheceu vitória e poder, do mesmo modo que Enéias, em toda a sua carreira, como predestinado, passou de vitória em vitória até a instalação definitiva do povo troiano na Itália.

Confrontando os dois mundos, o de Enéias e o de Augusto, pode-se dizer que o império de Augusto é a idade de ouro sonhada por aquele herói, representada, na Eneida, pela vitória sobre Turno e pelo casamento com Lavínia.

A propósito, lembre-se a teoria dos Mýthos, em que Northrop Frye apresenta a estória romanesca como a forma literária que mais se aproxima do “sonho que realiza o desejo”. A estória romanesca se destaca “por sua nostalgia de extraordinária persistência, por sua busca de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço”.<sup>1</sup> Lida à luz dessa teoria, a Eneida é a mais bela estória romanesca que em todo o tempo se escreveu.

A trama do poema virgiliano constitui-se da grande aventura do herói troiano, aventura que se desenvolve em episódios cheios de fantasia e que culmina com a fixação de Enéias em território italiano. Ao mesmo tempo que é a mais bela estória romanesca, a Eneida é também a mais perfeita. Veja-se com que segurança e com que rigor técnico Virgílio desenvolve o seu tema, que é a procura da terra prometida, o ideal de Enéias, como prospecção do grande ideal e da verdadeira terra prometida em que se transformou o império de Augusto.

Após a destruição de Tróia, Enéias e seus soldados são levados pelo Destino a procurar novos portos, através de aventuras perigosas. A procura, de aventura, transforma-se em luta, no momento em que o herói enfrenta outros povos que deverá vencer, antes que se estabeleça nas novas terras. A procura, enfim, termina, com a exaltação do herói: a vitória e o casamento de Enéias.

Essas considerações iniciais são apenas uma apresentação da Eneida, em cuja estrutura se vai estudar o tema Sonho, Mito e Realidade. Para que seja possível realizar essa tarefa a contento, parece conveniente delimitar uma parte apenas do poema que contenha o tema na extensão desejada. Seja então o belo, singular e significativo episódio do sonho profético de Enéias, que se encontra logo no início do Canto VIII. A partir dessa escolha, o tema ao mesmo tempo se restringe e se amplia, passando a denominar-se *Sonho, Mito e Realidade: a propósito do Sonho Profético de Enéias*.

Antes de ler o texto do sonho profético, impõe-se uma recapitulação da história da Eneida.

Tendo partido de Tróia com seus companheiros, Enéias erra pelo mar e pelas mais diferentes terras, à busca do litoral italiano.

---

1. FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973. p. 185.

Perseguido da deusa Juno, é afastado da Itália para Cartago, na costa da África, onde reina a rainha Dido. A rainha oferece-lhe excelente hospitalidade e acaba inflamada de amor por ele. Enéias conta-lhe a história da queda de Tróia e as desgraças que ele próprio sofrera. Enquanto goza desse repouso em Cartago e cumpre as formalidades diplomáticas, apaixona-se ele também pela rainha apaixonada. Dido é a mulher amorosa que se entrega inteiramente à sua paixão e ao seu ideal, e por isso se destrói. Enéias é o amante frio, que, após obter o objeto de seu amor, abandona-o em favor de um plano racionalmente estabelecido. Enéias parte para a Itália. Na Sicília celebra os jogos fúnebres para comemorar o aniversário de morte de seu pai Anquises. Em seguida, já prestes a chegar ao fim de sua jornada, desce aos infernos, onde deverá visitar a alma de seu pai, a quem consultará a respeito dos destinos de Roma. Chega, enfim, à foz do rio Tibre, região que reconhece lhe estar destinada pelos deuses. Essa região era habitada pelo rei Latino, como Virgílio começa a narrar:

Rex arva Latinus et urbes  
iam senior longa placidas in pace regebat.<sup>2</sup>

(O rei Latino, já velho, governava com inalterável paz estes campos e estas cidades pacíficas).

Um oráculo previne o rei de que não deve unir sua filha a esposo latino, pois acabavam de chegar estrangeiros que, pela sua descendência, levariam o nome latino até os astros. Enéias envia embaixadores ao rei, com presentes, a pedirem paz e aliança, e este não só os acolhe com bondade, mas ainda oferece a Enéias a mão de sua filha Lavínia. Juno interfere e, desesperada pela fortuna dos troianos, chama Alecto dos infernos para vir desfazer a aliança. A harpia enche de furor a rainha Amata, esposa de Latino, e depois a Turno, rei dos Rútulos, a quem Lavínia fora prometida em casamento. Mais alguns incidentes acrescentados ao ciúme de Turno foram suficientes para a deflagração da guerra. Imediatamente formam fileira ao lado do rei rútilo os principais chefes latinos: Mezêncio e seu filho; Aventino, filho de Hércules; os irmãos Cátulo e Coras; e Camila, rainha dos Volscos.

---

2. *Enéida*, VII, 45-46.

Talia per Latium.<sup>3</sup>

(Tais eram as coisas que se passavam no Lácio).

Consciente do perigo que o ameaça, Enéias planeja como enfrentá-lo. Certa noite, tendo adormecido na praia, ao relento, um sonho revela-lhe o que deva fazer. Veja-se esse sonho nas palavras do próprio poeta:

Nox erat et terras animalia fessa per omnis  
 alituum pecudumque genus sopor altus habebat,  
 cum pater in ripa gelidique sub aetheris axe  
 Aeneas tristi turbatus pectora bello  
 procubuit seramque dedit per membro quietem. 30  
 Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno  
 populeas inter senior se attollere frondes  
 visus: eum tenuis glauco velabat amictu  
 carbasus et crinis umbrosa tegebat harundo;  
 tum sic adfari et curas his demere dictis: 35  
 "O sate gente deum, Troianam ex hostibus urbem  
 qui revehis nobis aeternaque Pergama servas,  
 exspectate solo Laurenti arvisque Latinis,  
 hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates;  
 neu belli terrere minis; tumor omnis et irae 40  
 concessere deum.  
 Iamque tibi, ne vana putes haec fingere somnum,  
 litoreis ingens inventa sub illicibus sus  
 triginta capitum fetus enixa iacebit,  
 alba, solo recubans, albi circum ubera nati: 45  
 (hic locus urbis erit, requies ea certa laborum)  
 ex quo ter denis urbem redeuntibus annis  
 Ascanius clari condet cognominis Albam.  
 Haud incerta cano. Nunc qua ratione quod instat  
 expedias victor, paucis (adverte) docebo. 50  
 Arcades his oris, genus a Pallante profectum,  
 qui regem Evandrum comites, qui signa secuti,

3. *Enéida*, VIII, 18.

delegere locum et posuere in montibus urbem  
 Pallantis proavi de nomine Pallanteum.  
 Hi bellum adsidue ducunt cum gente Latina; 55  
 hos castris adhibe socios et foedera iunge.  
 Ipse ego te ripis et recto flumine ducam,  
 adversum remis superes subvectus ut amnem.  
 Surge age, nate dea, primisque cadentibus astris  
 Iunoni fer rite preces iramque minasque 60  
 supplicibus supera votis. Mihi victor honorem  
 persolves. Ego sum, pleno quem flumine cernis  
 stringentem ripas et pingua culta secantem,  
 caeruleus Thybris, caelo gratissimus amnis.  
 Hic mihi magna domus, celsis caput urbibus exit.”<sup>4</sup> 65

Era noite.

Por toda a terra, um sono profundo  
 apodera-se dos animais cansados,  
 das aves e dos gados,  
 quando o venerável Enéias se deitou na praia,  
 ao relento,  
 turbado o seu coração pela triste guerra,  
 e deu a seus membros um tardio repouso.  
 Pareceu-lhe que o próprio deus do lugar,  
 o velho Tibre de águas amenas,  
 erguia-se por entre frondes de álamos,  
 todo coberto de leve túnica de linho verde-mar  
 e a cabeça coroada de juncos.  
 Começou o rio então assim a falar  
 e livrava Enéias de seus cuidados  
 com estas palavras:  
 “Ó filho dos deuses,  
 que nos trazes do meio dos inimigos a cidade troiana  
 e conservas Pérgamo imortal,  
 ó esperado do solo laurento e dos campos latinos,  
 esta é a tua morada, tens aqui os teus penates!

4. *Eneida*, VIII, 26-6.5

Não te vás nem temas as ameaças desta guerra!  
O ressentimento e toda a cólera dos deuses  
já se aplacaram!

Para que não penses que este sonho  
te traz imagens vazias,  
em breve encontrarás, sob as azinheiras marginais,  
uma enorme porca que acaba de parir trinta leitões,  
toda branca, estendida no solo,  
os filhos brancos em redor das tetas.  
Este será o lugar da cidade,  
este o repouso certo dos teus trabalhos.  
Este é o sinal de que, passados trinta anos,  
Ascânio fundará Alba, de cognome ilustre.  
Ê certa a minha predição.  
Agora presta atenção!  
Em poucas palavras te ensinarei  
por que modo sairás vencedor,  
e isso é o que importa.

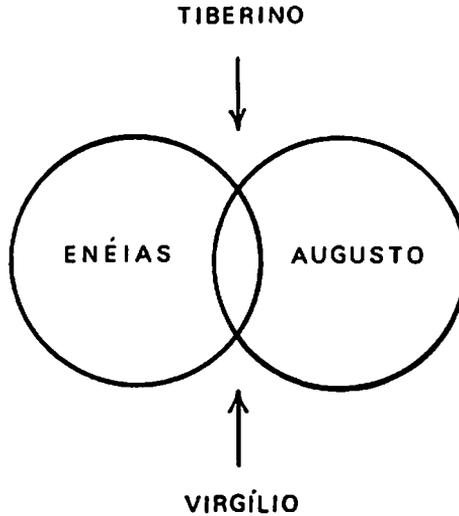
Os Arcades, descendentes de Palante,  
que, tendo partido de sua pátria,  
se fizeram companheiros do rei Evandro  
e adotaram seus estandartes,  
escolheram aqui um lugar  
e fundaram nas montanhas a cidade de Palanteu,  
do nome do seu antepassado Palante.  
Estes estão constantemente em guerra com os latinos.  
Toma-os para teus aliados e faze tratados com eles.  
Eu mesmo te conduzirei pelas margens e pelas águas,  
em linha reta,  
a fim de que, subindo com teu barco,  
venças pelos remos a corrente oposta.

Eia, filho de uma deusa,  
ergue-te, e, segundo o costume,  
ao romper da aurora, dirige súplicas a Juno,  
abrandá-lhe com os teus votos a cólera e as ameaças.  
Vencedor, a mim tributa as honras.

Eu sou o azulado Tibre,  
que tu vês serpeando as margens com abundante curso  
e banhando os campos férteis.  
Aqui tenho ampla morada,  
mas lá onde nasço erguem-se grandes cidades!"

Esse é o sonho de Enéias. Quantas vezes apareceram ao herói, na vigília ou no sono, a sua divina mãe, Vênus, ou seu pai Anquises! Aqui, porém, não é Vênus nem Anquises que lhe aparecem. Ao poeta da Eneida parece conveniente mostrar que os próprios deuses do país desejavam a aliança de Enéias e por isso lhe davam sua proteção. Com a intenção de juntar às lendas troianas as tradições legendárias dos povos latinos, Virgílio faz surgir diante de Enéias o próprio Tibre, vestido de leve túnica de linho e a cabeça coroada de caniços. O deus recomenda que o herói não abandone o país latino, que é o lugar reservado para os seus Penates. Como prova da verdade dessas palavras, Enéias encontrará uma porca rodeada de seus trinta filhotes.

Numa reflexão preliminar sobre o sonho, observa-se que, nele, o mítico e o real se encontram, formando um só e mesmo indivíduo, ou um só e mesmo inconsciente. São quatro personagens distintas, mas intimamente relacionadas: Enéias — Augusto — o Tibre — Virgílio. No plano do mítico está Enéias e no plano do real, Augusto. O Tibre é resultante da intersecção dos dois planos, de modo que participa do mítico enquanto faz parte do mundo maravilhoso, e do real enquanto é um rio geograficamente situado e historicamente conhecido. Esse inconsciente é real enquanto, através da história, lembra as tradições romanas; é mítico enquanto, através do sonho do herói, projeta o futuro de sua raça. Nesse conjunto, Virgílio é o observador, é o povo, é o coletivo, que adota o mito e o interpreta de acordo com a realidade circundante. Virgílio e Augusto são personagens historicamente conhecidas, do século I a.C.; Enéias é personagem lendária do ciclo troiano, de pouca importância nos poemas homéricos e na literatura grega em geral, mas figura de grande apreço e de grande significado entre os latinos.



Aqui se estudará o sonho do ponto de vista do herói e do deus-rio, sem se abandonar, contudo, a presença de Augusto e de Virgílio, porquanto ambos estão lá também, no sonho, um enquanto reflexo do próprio objeto sonhado, outro enquanto intérprete do anúncio do deus. Virgílio e o Tibre identificam-se no sentido de serem o inconsciente de Enéias e de Augusto. Enquanto anuncia a aliança e a vitória, o Sonho é o inconsciente de Enéias, e, por sua vez, enquanto celebra as grandezas do Imperador, Virgílio é o inconsciente de Augusto.

Deste modo, a narração coloca-nos diante de um inconsciente de profunda ambigüidade: um sonhador que sonha e é ao mesmo tempo um imperador que busca o seu passado; identifica-se o narrador com o objeto do sonho, enquanto esse próprio objeto interpreta a sua mensagem.

Ao confrontar Enéias e Augusto, entra-se em contato com a história de Roma, que é feita, de uma parte, de fatos históricos, e, de outra parte, de fatos lendários, mas ao mesmo tempo históricos, porque perfeitamente verossímeis. As lendas de Enéias, bem como as demais lendas troianas, confundem-se com os primeiros fatos da história romana.

Enquanto, na dimensão do real, Virgílio celebra os feitos de Augusto através da projeção mitológica, na dimensão mitológica, o poeta cria a bela alegoria do velho Tiberino que, no sonho, participa do mito de Enéias. Adequadamente, o bondoso velho Tibre, que conhece todas as tradições latinas, é o guia de Enéias. E surge diante do herói com todas as características do lugar: leve túnica de linho, coroa de juncos, sombra de álamos frondosos e barba verde.

Ao mesmo tempo que aproximamos os seres em nome do simbolismo, nós lhes mostramos as diferenças, em nome desse mesmo simbolismo. Enéias é a projeção de Augusto e vice-versa, mas Augusto é histórico, é real, enquanto Enéias é lendário, é mítico. Do mesmo modo, o velho do sonho e Virgílio identificam-se, enquanto projeções do inconsciente de Enéias e Augusto respectivamente, mas distinguem-se essencialmente, pois Virgílio é personagem histórica e o velho Tiberino não passa de alegoria.

Apresenta o sonho de Enéias duas partes distintas e diferentemente significativas, embora intimamente ligadas: a primeira parte, do verso 26 ao verso 35, em que o poeta apresenta a alegoria do fantástico velho Tiberino, materializado no caudaloso e ao mesmo tempo ameno rio Tibre, cercado de altos choupos e verdejantes caniços; a segunda parte, do verso 36 ao verso 65, em que se lê o discurso profético: o deus anuncia a aliança de Enéias e Evandro e, para garantia de que a sua fala é verdadeira, anuncia também que, ao acordar, o herói encontrará uma porca branca rodeada por seus trinta leitões.

Impõe-se, neste passo, uma pergunta: por que Virgílio introduz a lenda do Tibre através do recurso do sonho, e não através do recurso do oráculo ou do adivinho, como o fez em outras partes do poema?

Não podemos esquecer-nos inicialmente de que a aproximação de Enéias e do Tibre representa a união de duas culturas, a troiana e a latina, para a formação do povo romano. Quando, no Canto VII da Eneida, verso 81 e seguintes, o rei Latino quer saber o que faça de sua filha e como receba os estrangeiros, é do oráculo que recebe a mensagem, isto é, vem-lhe de fora a informação desejada. Quando, porém, Enéias divaga inquieto e se angustia à procura de solução que o livre do ataque de Turno e de sua gente, é de

dentro de si mesmo que lhe vem a inspiração. A idéia da aliança com outro povo que igualmente era hostil aos latinos nasce do seu inconsciente. Dessa forma, o recurso literário do sonho com a sua auto-interpretação é o mais adequado para o desenvolvimento desse passo.

Segundo Jung, "... os símbolos do sonho são, na sua maioria, manifestações de uma parte da psique que escapa ao controle do consciente".<sup>5</sup> Daí conclui-se que o que Enéias podia ter descoberto em estado de vigília, como bom comandante e homem inteligente que era, vem-lhe do inconsciente, enquanto dorme. Como sonho, a sua mensagem traz toda a carga de simbolismo e de ambigüidade que são próprios dos sonhos.

Vejam-se, então, a partir do texto e segundo a teoria arquetípica, alguns valores que joguem luz sobre essa ambígua história. Tanto na primeira quanto na segunda parte encontram-se elementos simbólicos que devem ser considerados. São os seguintes:

o velho  
o rio — a água  
a cor — o verde, o branco  
a porca com os leitões  
o numeral trinta

O velho rio. Por que velho rio?

"... deus ipse loci Tiberinus... senior..."

(o próprio deus do lugar, o velho Tiberino).

"A simbologia atual considera o velho como personificação da experiência ancestral da humanidade, o inconsciente coletivo".<sup>6</sup> O poeta não encontraria imagem mais apropriada à sua criação do que a imagem do velho. Para a orientação de Enéias, ninguém melhor do que o velho Tibre que conhecia a longa e tumultuada história do povo latino.

5. JUNG, G.G. *O homem e seus símbolos*. Edição especial brasileira, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, s. d. p. 64.

6. CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1969.

Ergue-se então o velho Tibre e com sua sabedoria milenar — pois que vira surgirem os povos à sua margem e se formarem as cidades — indica a Enéias o caminho a seguir. O rio lembra o fluxo do tempo para a eternidade, o que parece mostrar a intenção do poeta de retratar a caminhada do romano, de um princípio humilde, em direção à glória da imortalidade. A água, segundo Jung, é o símbolo mais comum do inconsciente, e então mostra que, no sonho, Enéias tira de si mesmo a inspiração, e não de um oráculo. Navegando nas águas do Tibre, isto é, na linha do seu inconsciente, Enéias encontra a aliança desejada. Mais ainda: água tem um significado vital e lembra o mistério da criação. O rio Tibre banha e fertiliza os campos da Itália e é à sua margem que se desenvolvem os primeiros povoados.

A porca e os trinta leitões que Enéias encontra, segundo lhe anunciara o deus, e que depois deverá sacrificar à deusa Juno, lembram uma das mais antigas tradições do povo latino, isto é, o sacrifício de um porco, juntamente com uma ovelha e um touro, (*suovetaurile*), na celebração do ritual da lustração ou purificação.<sup>7</sup> O porco, ou a porca, era igualmente o animal que se imolava de preferência nos tratados de aliança.

O que se passa no sonho realiza-se na lenda e confirma-se na interpretação dada por Virgílio: Enéias celebra um tratado de aliança com o rei Evandro e, a seguir, sacrifica à deusa Juno, para aplacar sua cólera. O sacrifício da porca tem significado mágico, conforme atesta Cícero em *De divinatione*, I, 13, onde deixa claro que o porco era também um animal que trazia em si força mágica. Na verdade, para a visão do poeta, a grande porca representa a aliança que formou a confederação latina das trinta cidades, e faz lembrar as velhas tradições religiosas de sua raça, além de indicar, segundo o texto, o local onde Enéias deveria lançar as bases de sua cidade:

Hic locus urbis erit, requies ea certa laborum.

(Este será o lugar da cidade,  
este o repouso certo dos teus trabalhos) (v. 46).

---

7. COULANGES, F. *A cidade antiga*. Lisboa, L. Clássica Editora, s. d., p. 196.

Ao significado mágico da porca junte-se o significado mágico do número:

“... sus triginta capitum fetus enixa...”

(uma porca que acabara de parir trinta filhotes.)

Não são claras as indicações simbólicas do número *trinta*, mas não se lhe pode tirar a relação com o número três, que representa a síntese, a resolução do conflito.<sup>8</sup> Enéias sofrera inúmeros embates em terra e no mar, numa longa jornada de Tróia até a Itália. Agora armam-se os exércitos contra ele. O sonho anuncia-lhe a solução na aliança que lhe dará a vitória. *Trinta leitões* tem relação com a aliança das trinta cidades e também com os trinta anos que separam a fundação da cidade de Lavínio e de Alba-Longa:

Ex quo ter denis urbem redeuntibus annis  
Ascanius clari condet cognominis Albam.<sup>9</sup>

(Este é o sinal de que, passados trinta anos,  
Ascânio fundará Alba, de cognome ilustre).

O velho rio diz a Enéias que ele encontrará uma porca branca com trinta filhotes brancos:

“alba, solo recubans, albi circum ubera nati” (v. 45).

Acreditava-se em Roma que a cidade de Alba fora fundada no lugar mesmo em que a porca parira seus leitõezinhos, e que tirara esse nome da cor dos animais. O branco simboliza o divino, e com isso Virgílio quer dizer que Roma é a cidade augusta, a cidade-mito, cujas origens se situam no plano do maravilhoso.

Quando se ergue diante de Enéias, o rei Tiberino está inteiramente coberto com uma túnica de linho verde-mar. O verde exprime a idéia de crescimento e juventude, em oposição à idéia de velhice que o rio carrega. A juventude traz esperança, traz novas sensações. Quando se ergue diante de Enéias, esse sonho colorido representa a expectativa da aliança e da vitória.

8. CIRLOT, op. cit.

9. *Eneida*, VIII, 47-48.

Considerada a Eneida como o poema da celebração de Roma, sobretudo da Roma de Augusto, e a celebração do próprio Imperador, tudo indica que o velho rio do sonho representa a opinião coletiva popular a respeito de Augusto, ou a projeção de certa forma de cultuar o Imperador e sua obra que Virgílio impunha a seus concidadãos, ou ainda uma visão narcisista do próprio Imperador que Virgílio, como seu duplo, reproduz.

O sonho profético de Enéias, visto pelo poeta, é um sonho arquetípico e, como tal, especular, pois, no anúncio da vitória do herói troiano e das suas grandezas, podem-se ver as vitórias e as grandezas do Império de Augusto.

Tendo-se optado pela análise arquetípica do sonho, é forçoso falar também do mito, pois que sonho e mito estão no mesmo plano simbólico e, neste texto, sonho e mito são a mesma coisa. O mito Enéias, de que é parte o sonho, une-se à alegoria do rio Tibre e traz novas luzes a este estudo. A propósito disso, vale lembrar a opinião de Wilfred Guerin, segundo a qual “da mesma forma que os sonhos refletem os desejos e ansiedades inconscientes do indivíduo, também os mitos são as projeções simbólicas das esperanças, valores, medos e aspirações de um povo”.<sup>10</sup>

Tomando-se como referência a época de Virgílio, o sonho do Canto VIII põe diante de nós dois mitos: o mito de Enéias, que representa a cultura grega, e o mito do deus-rio Tiberino, que representa a cultura itálica e especialmente a cultura latina. Enéias é o herói do poema virgiliano, em torno do qual gira toda a narrativa. É a lenda principal deste conjunto de lendas que formam a Eneida. O mito Tiberino, casado ao mito Enéias, fornece a Virgílio matéria para a inspirada composição do sonho profético e tem, para o povo latino, o significado de um objeto familiar.

O Tibre é um rio da Itália, que atravessa a cidade de Roma e antigamente se chamava Ábula. Do nome Tibre temos *Tiberino*, adjetivo que dá nome ao rei de Alba-Longa, que morreu afogado nas águas do rio. Deus-rio de barba verde e velho de traços bondosos, era particularmente venerado pelos habitantes de Roma por ter,

---

10. GUERIN, W. *Abordagens críticas à literatura*. Rio, Lيدador, 1966. p. 88.

outrora, salvado a vida dos irmãos gêmeos Rômulo e Remo, jogados em suas águas dentro de uma cesta. Aparecera antes na lenda de Enéias e se revelara ao herói troiano, aconselhando-o a subir seu vale até o palácio do rei Evandro, que governava a modesta cidade de Roma.

Aparentemente ingênua, essa alegoria oferece uma grande riqueza de significados:

1. O rio chamava-se Ábula, certamente por causa de Alba-Longa, cidade que tem seu nome ligado à lenda da porca branca do sonho profético.
2. O rio Tibre deu nome ao rei Tiberino, de cuja morte fora causador.
3. O rio salvou a vida de Enéias, inspirando-o e conduzindo-o em suas águas.
4. O rio salvou a vida dos gêmeos fundadores de Roma.
5. Este rio é fator essencial na vida das cidades ribeirinhas, pois fertiliza a terra e serve de comunicação entre os habitantes.

As águas do Tibre matam e ao mesmo tempo dão a vida, e por isso simbolizam o mistério da criação, o nascimento, a morte e a ressurreição; a purificação e a redenção; a fertilidade e o crescimento.<sup>11</sup>

Por fim, dentro da lenda, o rio é o ponto de contato entre o mítico e o real, e, assim, é, na dimensão da lenda, a única realidade comprovável. Colocando-se frente a frente os dois universos, o de Enéias e o de Augusto, o ponto de contato, a área comum é o Tibre que, de modo fantástico, se manifesta ao herói troiano, e sob forma real está presente no mundo romano.

Sob dois aspectos há de se considerar a realidade: do ponto de vista do texto e do ponto de vista da história. Na dimensão textual está a lenda, em que se nota profunda preocupação com a

---

11. *Idem.* p. 89.

verdade dos fatos. O ponto de contato do texto com a realidade é o Tibre, mas existem outras marcas que ficam comprovadas dentro da lenda. O deus-Tibre aparece ao herói troiano e anuncia-lhe a aliança e a fundação da cidade. Isso poderia ser irreal, apenas um sonho, mas o próprio sonho adianta-se e garante que é realidade, o que será comprovado pelo aparecimento da porca:

“iamque tibi, ne vana putes haec fingere somnum”<sup>12</sup>

(para que não penses que este sonho te traz  
imagens vazias).

De fato existe uma realidade textual, pois o que se passa no sonho de Enéias realiza-se, naturalmente no plano do mito: aparece a porca —

“Ecce autem subitum atque oculis mirabile monstrum  
candida per silvam cum fetu concolor albo  
procubuit viridique in litore conspicitur sus”<sup>13</sup>

(mas o prodígio súbito e admirável aos olhos!  
Toda branca, com a ninhada dessa mesma cor,  
deitou-se na floresta e é vista no verde litoral  
uma porca);

Enéias sobe o rio, conforme o deus determinara —

“ocius advertunt urbique propinquant”<sup>14</sup>

Depressa dirigem as suas proas e se aproximam da cidade; enfim, Enéias sacrifica a Juno e celebra a aliança com o rei Evandro.

A realidade histórica é na verdade o que se busca com essa análise. Enquanto a realidade textual nos leva para o mundo de Enéias, a realidade histórica nos leva para o mundo de Augusto, e não há de ser outra a pessoa que o poeta, através de símbolos, representa, pois na realidade de Virgílio existe uma única realidade:

---

12. *Enéida*, VIII, 42.

13. *Enéida*, VIII, 81-83.

14. *Enéida*, VIII, 101.

o império romano e a glória de Augusto. Deste modo vê-se que o grande ponto de contato da obra com a realidade histórica é o poeta.

Inicia-se aqui nova linha de pesquisa: as projeções especulares ou arquetípicas de Enéias e Augusto.

César Otávio recebe do Senado romano, em 29 e 27 a.C. respectivamente, o título de *Princeps* e de *Augustus*. Inicia-se em Roma a era imperial. Uma nova ordem social se impõe e reina a paz interna e externa. Virgílio projeta sua obra, através da qual mostrará a todo o mundo romano a grande obra do Imperador. De posse dos antigos mitos gregos e itálicos já celebrados por Névio e Ênio, o poeta cria um quadro em que se defrontam os dois mundos: — (e aqui repita-se o que se esboça na introdução) — o mundo mítico de Enéias que, numa visão profética, enxerga o futuro glorioso, e o mundo real de Augusto que, numa revisão da história e das tradições, enxerga o seu passado. Para nós agora, o herói que enfrenta e vence os maiores obstáculos é o próprio Imperador, que Virgílio glorifica na pessoa do príncipe troiano.

Augusto sobreviveu a Virgílio e assim pôde preservar o poema que projeta suas próprias grandezas. Virgílio torna-se criação do inconsciente do Imperador, como o velho Tiberino nasceu do sonho de Enéias. Confirma-se a teoria do arquétipo, visto que Augusto, de fato, deu condições ao desenvolvimento e ao exercício do poeta, que se tornou, verdadeiramente, seu inconsciente, e não simples alegoria como o inconsciente do sonho.

Para terminar, leia-se um pensamento de Salvatore D'Onofrio, em que parece claro o valor especular ou arquetípico que ele também atribui à obra do vate romano: "A Eneida é uma epopéia 'reflexa', quer porque imita poemas épicos anteriores, quer porque o material mítico e lendário é utilizado não ingenuamente, mas com um intuito peculiar. (...) Os antigos mitos gregos e itálicos são revestidos de razões ideológicas para que o vasto Império Romano de Otávio seja interpretado como consequência da vontade divina".<sup>15</sup>

---

15. D'ONOFRIO, S. *Da Odisséia ao Ulisses — evolução do gênero narrativo*. S. Paulo, Duas Cidades, 1981. p. 65.

# A sétima sinfonia de Píndaro

RUBENS DOS SANTOS

## I. PROPOSIÇÃO

Da gesta dos heróis homéricos à rumorosa celebração dos campeões de Píndaro é muito pequena a diferença de significado quando situamos os fatos no contexto da “paidéia”. A fúria de Aquiles ceifando cabeças troianas não é maior exemplo da inefável “kalekagatheia” que a dextreza, elasticidade ou resistência do bem louvado Diágoras, o supercampeão olímpico. Se distanciamento houve no tempo, em ambos os casos a meta era “o apogeu do divino na forma humana”. E se os tempos mudaram foi para ensejar a todos, até à Arcádia e à Tessália, rudes e broncas, a honra de celebrar seus campeões, tão diferentes embora do belo ideal da nobreza arcaica.

Para que a “aretê” de um campeão olímpico ou de um herói épico assumisse seu valor funcional no processo da “pampaidéia” fazia-se necessária ampla divulgação através das “póleis” a fim de se tornar exemplo ou meta coletiva. Nisso repousou a importância da rapsódia guerreira, no apregoar a solidez do entranhamento das raízes nacionais, bem como a relevância dos cronistas esportivos na divulgação de modelos e na exaltação das técnicas atléticas como suporte da firmeza da árvore nacional.

E não foi, quanto ao atletismo, outra a função do poeta PÍNDARO, verdadeiro cronista esportivo profissional. Não apenas como um divulgador barroco dos esportes da moda, mas, muito mais, como um perseguidor da perfeição divina revelada na capacidade de esforço dos campeões pan-helênicos que, no seu tempo, anterior ao da guerra do Peloponeso, provinham ainda da alta

nobreza grega. Prevalencia então o prestígio do costumário da era anterior à avalanche populista do século V. A colorida descrição da vida nos poemas homéricos traz a marca da nobreza de sangue e PÍNDARO, em suas odes triunfais, ou epinícias, sempre se apresenta como um nobre muito côncio da superioridade de sua estirpe, cujo ímpeto de auto-superação representaria incentivo à permanência e progresso da gente grega e, conseqüentemente, através dela, como modelo, de toda a raça humana.

Esse mesmo PÍNDARO foi extremamente feliz — é isso que pretendemos demonstrar — quando celebrou os feitos atléticos de Diágoras de Rodes, filho de Damagetos, supercampeão dos jogos. A fama do vencedor amarrou-se para sempre a glória do celebrante. Ao imenso vozeio humano que, no momento da celebração do herói, se elevou aos céus, enformado no planger da lira e nos trinados do óboe, queremos, por uma analogia fácil de ser percebida, chamar de A SÉTIMA SINFONIA DE PÍNDARO. Porque julgamos que a “mercadoria fenícia”, tão pura e perfeita, cumpriu seu papel de, através dos ouvidos, arar e semear a inteligência para a colheita do ideal da “paidéia” ligando de modo harmonioso “aretê” e “sophrosine”.

## II. OS JOGOS E A GRÉCIA

Cada “pólis” grega era como um gomo de laranja: independente, fechado dentro de si, autônomo e autárquico, mas, ao mesmo tempo, recebendo seu sumo e vitalidade de um conceito de helenicidade alicerçado na identidade de projetos e plantado na comunidade cultural, num somatório que se opunha aos “bárbaroi” como uma laranja se opõe ao cipoal e ao ervaçal circunstante.

Os gregos foram, durante longo tempo, um povo cimentado por “hegemonas”, grandes chefes aristocratas que, ao menos até Clístenes de Sícion, imprimiram à vida nacional o toque de nobreza que se espelha em Homero.

É dessa nobreza em armas que sai o conceito de “aretê” em que se baseou a “paidéia” grega até os tempos posteriores à guerra do Peloponeso.

Tal contexto, de maneiras elegantes e gestos cavalheirescos, aliados à suprema coragem e aptidão extrema para defesa da fé e da terra dos maiores, estabeleceu, a par da adequação de rituais religiosos, o culto de heróis atléticos bem preparados para a guerra e para as atividades da paz. Não se tratava, de forma alguma, do culto à só força bruta, ou ao “entusiasmo de carroceiros” ou de “desordeiros brigando a socos” como zombaria Voltaire.

Ê que os helenos, embora não houvessem alcançado aglutinar toda a nação num só corpo político, tinham já consciência de sua unidade e da unidade de suas aspirações.

Num contexto assim, além de patrocinar a união cívica ou a necessidade de se afirmar perante um mundo inimigo, o atletismo helênico, transmudado em espetáculo cívico, contribuiria para o adextramento físico dos jovens para a guerra, atendendo a um anseio da educação clássica antiga, que se baseava no culto do corpo como suporte de um espírito robusto.

As estátuas gregas de atletas, isentos de brutalidade na sua perfeição plástica, na expressão de suas faces nobres, no perfeito contorno de suas formas corpóreas, atestam um belo e sadio culto do corpo, sustentado com graça e sorriso, elevado por um semblante sereno que enobrece e espiritualiza. O mesmo refletem a arquitetura grega e a filosofia, a prosa e a poética e a pintura dos vasos de cerâmica, sem que haja, na formação grega, dicotomia entre corpo e espírito.

### III. OLIMPIADAS

Entendemos, à vista do exposto, que o desenvolvimento harmonioso do indivíduo em suas manifestações do agir e do pensar é característica marcante da civilização grega. O atletismo, que forma soldados ágeis e fortes, são e vigorosos, está na base dessa cultura e as ODES TRIUNFAIS de Píndaro, que celebram a glória dos cidadãos vencedores nos grandes jogos, são a expressão de um dos instintos nacionais mais profundos e duráveis. A imensa influência dos jogos era fruto de sua sacra ritualidade, como parte que eram

de cerimônias culturais em honra de deuses. Tanto que eram celebrados durante festejos religiosos em lugares considerados santuários.

Em Olímpia, de quatro em quatro anos, no solstício do verão, exaltava-se a glória de Zeus; em Delfos, comemorava-se a vitória de Apolo sobre a serpente Pithon; em Neméia, na Argólida recordava-se e exaltava-se Zeus Nemeio e, finalmente, no Istmo de Corinto, celebrava-se Poseidon.<sup>1</sup> E esses deuses tornavam-se propícios, as palmas abertas para a efusão de bênçãos.

Hoje, aceitamos como natural a separação entre culto religioso e realizações atlético-esportivas, como natural também parece separar tais manifestações das expressões patrióticas e políticas mas, ao tempo de Píndaro, não era assim. Ligavam-se o sentimento cultural, o sentimento pan-helênico e patriótico com o sentimento esportivo nos exercícios físicos. Tudo isso se mostra de maneira clara em Píndaro, um religioso-patriota, em suas odes, que são, ao mesmo tempo, hinos religiosos e pregões cívicos. A "pólis" do homem comum torna-se, nele, a mesma "pólis" dos heróis e dos deuses. O herói vencedor era um super-homem que adquiria como que uma parcela da glória da divindade e, por isso, recebia honrarias e homenagens da "pólis" onde os jogos se celebravam e passava a ser considerado como a glória de sua família e um estandarte de honra para sua cidade natal. Isso por se entender que o vencedor não se colocava em evidência graças apenas ao seu talento pessoal mas, também porque uma divindade o havia distinguido e marcado. E essa honra o seguia pelo resto de sua vida. O que mais importava não eram os prêmios de ordem material. A própria coroa que lhe cingia a cabeça após a vitória nos jogos píticos era um ramo de loureiro e, nos jogos olímpicos, da oliveira que o próprio Hércules teria trazido das regiões hiperbóreas fazia-se a coroa do herói. Mesmo quando caíssem as folhas verdes desses ramos, não conheceria outono o renome de quem um dia os ostentara frescos sobre a fronte. Nas cidades-natais, pensionados do pritâneo, teriam, pelo resto da vida, assento ao lado dos magistrados, no pico da cordilheira da glória. Mas, a mais doce e afável homenagem ao

---

1. JEAN CHEVALIER, p. 50.

campeão consistia na ode triunfal ou epinício entoado em sua honra pela boca do imenso cortejo que o conduziria ao templo, onde iria depor aos pés da divindade a coroa que o helanódico<sup>2</sup> lhe havia posto sobre a cabeça, restituindo à divindade o que a divindade lhe dera.

Além do mais, os jogos interiorizavam no homem a harmonia e o equilíbrio pela valorização do indivíduo no interior da "pólis". Simultaneamente, pela afluência de competidores de toda a parte, pela aglomeração das pessoas, não havia, durante os jogos, apenas exercícios físicos mas, também certames intelectuais, recitações de autores clássicos, culto religioso. E todos se colocavam a par do momento histórico. A emulação que levava à vitória nos jogos fazia com que as "pólis" individualmente agraciadas acabassem por sacrificar aos poucos o seu isolamento egoísta em favor de uma união generosa que as abria e libertaria para a posse e consciência da nacionalidade pan-helênica.

Dessa comum emulação destacava-se uma cidade-líder, mãe e cérebro das outras (metrópole) que passaria a ser como um fundamento da textura nacional.

Esse era o ideal do atletismo grego, tão sublime que quase não há poeta algum de nomeada que a ele não se refira.

Os mesmos trágicos, tão altos em seus pedestais do drama psicológico moral e transcendente, não hesitavam em apresentar na cena descrições olímpicas. Assim, em *ELECTRA*,<sup>3</sup> Sófocles descreve uma corrida de carros atrelados. Antes dele, Homero já descrevera os jogos fúnebres em homenagem a Pátroclo e o pugilato gravado por Hefestos no escudo de Aquiles. Filósofos e historiadores ecoam os poetas. Platão, assim como Xenofonte, tem inúmeras passagens em louvor e defesa de tais exercícios. Assim também o Sócrates de Platão. Haja vista quando repreende a Epígenes a fraqueza de seu corpo e lhe diz que todos os homens devem robustecer os músculos nos campos de esportes a fim de estarem prontos para as lides bélicas

---

2. Juiz dos jogos olímpicos.

3. vv. 680-773.

em defesa da pátria.<sup>4</sup> Aristóteles chega a propor a formação física e a excelência nos jogos como base necessária ao aperfeiçoamento intelectual.<sup>5</sup>

Todos quantos sonhavam com a glória maior procuravam destacar-se em Olímpia. Aí os artistas expunham seus trabalhos. Aí e então, os sofistas Hípias e Górgias faziam conferências; oradores, como Lísias e Isócrates pronunciavam discursos e Heródoto entusiasmava a multidão lendo-lhe fragmentos de suas HISTÓRIAS.

Assim eram, na fonte original, fluindo da escarpa cultural grega, os jogos que depois receberam o nome genérico de olímpicos, eclipsados os nomes dos outros três: a mais antiga disputa esportiva e atlética internacional (metapólica?) de amadores que ainda hoje se realiza de quatro em quatro anos.

Esses jogos se iniciaram em 776 a.C., mas, em virtude de evolução do contexto histórico-social acabaram por perder presígio até serem abolidos em 394 d.C. por Teodósio I, por inspiração de Santo Ambrósio.

Os jogos píticos, que se realizavam no terceiro ano de cada olimpíada, iniciaram-se em 586 a.C. e terminaram quase no mesmo tempo que os olímpicos, os ístmicos, que se realizavam de dois em dois anos no meio do verão, e os nemeenses, disputados no primeiro, segundo e quarto anos dos jogos olímpicos.

Em 1896, Pierre de Coubertin organizou os primeiros jogos olímpicos modernos em Atenas. A partir de então, passaram a ser realizados de quatro em quatro anos em diferentes cidades, exceto em 1916, 1940 e 1944. Em 1924 iniciaram-se em Chamonix, na França, as olimpíadas de inverno. Em 1972, os jogos de Munich foram marcados pelo assassinato de 11 dos competidores. Em 1976, 21 países africanos retiraram-se dos jogos em protesto contra a participação da Nova Zelândia que fizera uma "tourné" de "rugby" pela África-do-Sul racista. Em 1980 inúmeras nações abstiveram-se de comparecer aos jogos de verão em Moscou em protesto contra a invasão do Afeganistão pelas tropas russas.

---

4. *Politéia* III, 403-4 e IV, 424 e segs.

5. *Política* IV, 16 e V, 3.

## IV. O POETA E SUA OBRA

Supremo galardão do herói atlético vencedor dos jogos, era, pois, o epinício ou ode triunfal feita sob encomenda e paga ao poeta que a compunha e dirigia, como maestro, uma cantata em procissão triunfal, elevando e celebrando os feitos daquele, a glória de sua gente, de sua pátria, de seus deuses.<sup>6</sup>

Consideraremos os EPINÍCIOS ou ODES de Píndaro, cronista esportivo profissional dos mais competentes cujas aparentes obscuridades devidas a uma estrutura calidoscópica derivam também de alusões repetidas a gentes e fatos contemporâneos seus que desconhecemos e a lendas e mitos que, se perfeitamente compreendidas por seus ouvintes, podem, no entanto, emaranhar o leitor moderno sem boa formação clássica. Além do mais, seus textos são de difícil tradução porque são, no original, carregados de inimitável musicalidade.

O homem grego era menos um indivíduo que um componente da família ou do estado, membro da colônia biológico-institucional chamada "pólis", parte de uma raça, engrenagem de u'a máquina social. Por isso, Píndaro, ao cantar a glória do vencedor, estabelecia conexão entre ele e o passado de sua raça ou país. Só depois de assim compartimentá-lo, Píndaro examinava-lhe os aspectos do destino e do mérito. Em outras palavras: cantava sua boa estrela e sua habilidade, sua "olbos" e sua "aretê". Enquanto a ênfase caía sobre o destino feliz, a boa sorte do vencedor, seguiam-se invariavelmente nas odes os indispensáveis conselhos sobre os perigos da "hybris". Nisto, Píndaro manifesta-se profundamente grego. Nesse medo da inveja dos deuses ("phthonos theon") que verberam os homens felizes demais com os castigos decretados pela Nêmesis.

---

6. "E hora, Fintis meu,  
De logo preparares meus cavalos  
Para que eu possa, com as rodas das quadrigas,  
Percorrer a pista ilustre deste canto  
E chegar à descendência dos heróis."

(*Odes Olímpicas* — VI, 27) — (Todas as traduções aqui propostas são do autor do ensaio).

Beócio, de Cinoscéfalos, nas vizinhanças da grande Tebas traidora de Atenas, ele nasceu em 521 da família dos Egidos e morreu em 441 como um dos mais puros representantes do espírito délfico.<sup>7</sup> Poeta lírico desde muito cedo, foi aluno de música do flautista Scopelinos e teve como mestres de arte poética as consagradas poetisas Corina e Mirto. Mas, em Atenas sua educação se completou quando conheceu Simônides de Céos. Aos vinte anos compôs a cantata que é conhecida como a 10ª Pítica. O brilho de sua glória, no entanto, é posterior a Salamina. Nessa época compôs os DITIRAMBOS ATENIENSES, as ODES A HIERÃO DE SIRACUSA, a THERÃO DE AGRIGENTO, verdadeiras sinfonias de que foi criador e maestro.

A partir de 473, ficaria longo tempo na siciliana Siracusa e visitaria Cirene em 465. Esteve na Macedônia onde tanta admiração causou a Alexandre I que este, por ocasião do saque de Tebas, ordenou que lhe poupassem a casa. Sua última ode é a OITAVA PÍTICA. Logo após morrer cumulado de honrarias, foi considerado um clássico. Seus poemas, reunidos inicialmente em dezessete livros, foram, pelos alexandrinos, classificados em sete grupos: HINOS, PEAS, DITIRAMBOS (2) PROSÓDIA (2), PARTENÉIAS (3), HIPORQUEMAS (2), ENCÓMIOS, TRENOS e EPINÍCIOS (4).

Na íntegra, ou quase, temos apenas os EPINÍCIOS ou ODES TRIUNFAIS. Das outras obras restam apenas fragmentos.

Os EPINÍCIOS são, pela elevação das idéias, pela beleza dos mitos despojados de torpezas, pelo brilho das imagens, pelo poder da invenção, pela riqueza e variedade dos ritmos, pela penetrante poesia que a tudo envolve, a obra prima do lirismo grego.

São quatro livros correspondentes aos quatro jogos da Grécia clássica. Neles, compostos a pedido, "como mercadoria fenícia", como ele mesmo nos informa, mostra-se poeta genial, sereno, independente e franco.

---

7. JEAN CHEVALIER, p. 30.

Elogia os heróis e suas vitórias mas, não se esquece de lembrá-los de que “o homem é o sonho de uma sombra”,<sup>8</sup> na plena consciência de sua arte.

Seu ideário moral é decorrência de seu credo religioso em que, quase monoteísta,<sup>9</sup> os deuses, escoimados do ridículo e da grosseria constantes aqui e ali da tradição, são como que epifanias do Deus Pai. Elogia a virtude<sup>10</sup> e a moderação, mas confia na força.<sup>11</sup>

Prega o amor ao prazer e o ódio ao inimigo.

Segundo Píndaro, deuses e homens teriam a mesma grande mãe, a excelente Gaia.<sup>12</sup> Os deuses, para ele, são apenas mais poderosos, enquanto, em verdade, os homens não são nada. Exatamente por esse imenso desnível, temos de ser moderados.<sup>13</sup>

Píndaro aceita a metempsicose e crê na Justiça “post-mortem” com castigos e recompensas.

Em política, foi um conservador, zeloso da ordem pública, que, só via benefícios na existência do poder se este estivesse em mãos da aristocracia a quem recomendava que governasse com brandura.

Dele, Quintiliano diria: “Lyricorum longe princeps”.<sup>14</sup>

Porque as odes de Píndaro refletem o brilho de Olímpia. Seus versos opulentos e brilhantes são chispas da fulguração de Olímpia em variadíssimas formas. No mármore, nos templos, na púrpura dos embaixadores e dos príncipes. Tudo isso dentro da ânfora musical dos coros líricos, com a majestade dos ritos sacrificais, no grandioso palco natural de Olímpia sobre que se derrama em golfadas o fulgor de neve das montanhas arcádicas.

8. “O homem é o sonho de uma sombra!  
Se, no entanto, um raio da luz divina nele descansa,  
Um halo brilhante o envolve  
E sua vida se torna doce.” *Píticas VIII*, 9 e segs.

9. JEAN CHEVALIER, p. 40.

10. *Istmicas IV*, 49.

11. *Olimpicas VI*, 9-14.

12. *Neméticas VI*, 1.

13. *Píticas III*, 21.

14. “De longe, o Príncipe dos Líricos” — 10-1-61.

É dessa Olímpia que ele diz no pórtico da PRIMEIRA OLÍMPICA:

“Se queres cantar grandes competições,  
Prêmios atléticos,  
Não procures uma estrela  
Que possa rivalizar  
Com a luminosidade alegre  
Do Sol!  
Nem penses em elogiar  
Sede de festivais  
Mais gloriosa que Olímpia!”

Ele o diz no típico verso pindárico em que se espelha a mobilidade das corridas e o zunir dos discos e dardos na freqüente mudança de imagens e de ritmos.

Havia em tudo uma intenção. O Sagrado Chão onde se desenvolvia o espetáculo havia de lembrar aos espectadores os grandes heróis da raça helênica.

Em verdade, o herói dos jogos não lhe toma, a Píndaro, muito espaço da ode. Logo vincula seu tema a alguma lenda de heroísmo e compara o atleta a algum herói, deus ou semideus do passado ou da magia mítico-histórica.

Além do mais, o pan-helenismo estava presente e absorvente em toda a sua obra. A expansão colonial levara os gregos em viagens e talvez isso os afastasse do espírito da mãe pátria. Ao revisitá-la para as festas, voltavam para as colônias com os olhos cheios de mármore bem talhado e os ouvidos re-suavizados pelas tiradas imortais de Ésquilo, de Sófocles ou de Eurípides. E essa reimpressão maravilhosa seria uma espécie de escudo contra as influências bárbaras do outro lado do mar. Dóricos e jônios se abraçavam no entusiasmo de uma mesma “torcida” e a alma grega se espelhava num só e imenso olhar aberto para o céu anilado de Olímpia, ou para a estatuária de Fídias ou Praxiteles. Ateniense, espartano ou algum bronzeado soberano da Sicília — pouco importa — o vencedor por Píndaro celebrado era definitivamente *um grego*.

Parece que Píndaro conseguiu atingir o alcandorado ideal que anunciara a Hierão de Siracusa nos últimos versos da Iª OLÍMPICA:

“Praza aos céus  
Que entre campeões eu viva,  
Como o melhor cantor  
De todo o mundo,  
Entre os Helenos!”

Sem dúvida, Píndaro é como um Miguel Ângelo da poesia, o inimitável:

“Aquele que pretenda imitar Píndaro,  
Caro Iulo,  
Em penas coladas de cera dedálea  
Se estriba.  
E dará seu nome ao oceano translúcido.”<sup>15</sup>

## V. SÉTIMA SINFONIA

Estava pensando na apoteose da Sinfonia Pastoral de Beethoven enquanto alinhavava estas considerações. Eis que, em Lindos, no templo de Palas Atenéia, toda em letras de ouro, uma ode triunfal de Píndaro, a SÉTIMA OLÍMPICA, foi gravada. Que motivos haveria de tanto apreço para com um epinício? É que, a ode, composta em 464, tinha como objetivo exaltar os feitos de Diágoras — o supercampeão — e, com ele, a Ilha de Rodes e sua cidade de Lindos. Mas, além disso — convenhamos — trata-se de uma peça de arte de fina elegância e deleite.

É uma ode de cinco tríades que reserva três delas para a glorificação da Ilha-Esposa-do-Sol. Ilumina-lhe os mitos e louva sua gente.

Aí, o lirismo coral, com sua linguagem sumamente exornada, não é, apesar de algumas formas dialetais esparzidas pelo texto, uma lírica dórica. Tal nunca existiu. A alma da arte grega era jônica. Pode-se falar de lírica jônica, de lírica léssia e até mesmo

---

15. HORACIO. *Odes*, VI, 1.

de uma lírica beócia. Mas, lírica dórica, tal nunca existiu. Os dóricos não chegaram a ser artistas, nem filósofos, nem mesmo escritores originais. Eram conquistadores que chegaram muito tarde à Grécia e à pura força, amestraram alguns pobres agricultores amedrontados.

Nas epopéias vemos as marcas dos aqueus, os traços e a redação eólios. Dos dóricos nem sombra! Não encontramos, assim, uma lírica que repouse sobre poesia popular dórica.

A lírica foi, muitas vezes, dedicada aos ouvidos dóricos — isso é outro fato — mas, não pelos dóricos. Estesícoro era de Himera sobre o Mar Tirreno; ÍBICOS, de Rhegion, na Magna Grécia e, pois, um jônio. Dóricos não foram nem Semônides nem Baquilides. Nem Píndaro.

Se, no entanto, dissermos que o meio dórico forneceu os motivos, o material rude à arte poética de grandes talentos vindos de fora, explicaremos, em parte, a razão do artificialismo da linguagem.

Dos rituais religiosos de base dórica teria saído a lírica coral porque foi exatamente entre os dóricos que mais floresceu o exercício da vida pública que tanto absorvia o cidadão.

Os jônios e os eólios seriam, talvez, mais individualistas, enquanto o grupalismo era uma das características do dório. Daí a necessidade de uma expressão para grupos,<sup>16</sup> para a multidão.

O mistério do rito levou aos símbolos que pretendiam ser esotéricos, de linguagem compósita. Não a linguagem dórica cotidiana. Só um fundo dórico adequado às exigências de publicismo da “pólis”.

Píndaro, assim, teve de, sacrificando o espontâneo ao artificial, tornar mais geral uma forma e evitar a particularização jônio-ática. Não se tratava de doricizar a forma, mas de tirar-lhe as marcas características de um só dos dialetos para adaptá-la à generalidade grega de modo multiabrangente. Por isso, a linguagem compósita desse gênero lítero-musical em que as palavras deviam, a um só tempo, evocar raciocínios e emoções e deleitar pela pura sonoridade, buscava, como abelha, o pólen de muitas flores.

Toda a Grécia devia ouvir essas cantatas e nelas ouvir-se, inclusive os ásperos dóricos e os singelos beócios.

---

16. MEILLET, p. 200.

Por esse caminho (doricizar para universalizar) seguiu também a SÉTIMA OLÍMPICA e, nisso também, ela se esmera, preciosa e burilada.

Nos 175 versos desse epinício os exemplos dessa busca de diversidade de linguagem na comunhão nacional, que era o entendimento através dos jogos, são abundantes a ponto de dispensarem citação e mostram precisamente uma expressa determinação de afugentar o tom local, esfarinhando sobre tudo uma helenicidade onde cada “pólis” se reconhecesse.

A um primeiro exame, os versos de Píndaro, já, pois, sem unidade dialetal, pela presença calculada de termos peregrinos, parecem emaranhados. Sente-se, quase sem esforço, no entanto, a visão bela, colorida, calidoscópica, uma catadupa de imagens e sons fabulosos e profundos em que se nota até mesmo o artificialismo dos “enjambements”, incrementando o aspecto de belo alarido que tantos a Píndaro censuram.

Na SÉTIMA OLÍMPICA, há um ritmo de 4/3, uma espécie de metro anapesto-jâmbico ou dáctilo-epitritico. De qualquer forma, são quatro sílabas opostas duas a duas na razão 4/3, ou seja: cada pé formado por um troqueu ou um jambo mais um espondeu, e não necessariamente nesta ordem.

Sobre tudo, a variação de modos é imensa. Em verdade, um verdadeiro triunfo da invenção rítmica que visa um efeito musical:<sup>17</sup> dáctilos na medida de sete tempos, em epítritos ou anapestos com jâmbicos.

Sem nos esquecermos da música em que a letra se enroscava como trepadeira em arbusto complacente.

A “aulos” e a “phorminx” eram os instrumentos que acompanhavam esse canto coral.<sup>18</sup> É hábito traduzir-se “phorminx” por lira ou cítara pequena<sup>19</sup> e “aulos” por flauta.

Talvez fosse melhor, à vista de gravuras da época postas em cerâmicas e afrescos traduzir-se “aulos” por óboe ou clarineta mas, não cabe aqui a discussão. “Phorminx” foi primeiro uma lira ou

---

17. LAURAND-LAURAS, p. 657.

18. *Olympicas* III, 8; VII, 12; *Neméias*, IX, 8; *Istmicas* V, 27.

19. YARZA, vbs.

harpa de três cordas, depois, de quatro e finalmente, de sete. Era um instrumento de origem oriental, bem como a música, nos seus modos dórico, lídio ou frígio.<sup>20</sup>

A “phórmnix”, pela aproximação de formas e de sons, era aparentada com a “péctis”, com a “sambýx” e com o “bárbito”. A “péctis”, como a “magadix”, tinha vinte cordas em duas escalas de oitavas. A “sambýx”, triangular, era chamada de “phórmnix pâmphonos”, melodiosa e sonora, que emitia toda a sorte de sons. Sem nos esquecermos da harpa de Terpsícore<sup>21</sup> nem da cítara.

Contracantava com os instrumentos de corda a “aulos” feita de taquara, madeira, marfim ou metal, com sua palheta (“glossis”). Era dessa clarineta o som que temperava simpósios ou orgias noturnas, os trabalhos no gineceu ou as alegres danças. Era um instrumento rico. O mais rico de então.

Assim, clarineta e instrumentos de cordas ajudaram a enriquecer a armadura vocabular nessa ode de Píndaro em cujo topo se lê:

#### DIAGORAI RHODIÓI PYKTĒI<sup>22</sup>

Era Diágoras, filho de Damagetos, o herói celebrado na SÉTIMA OLÍMPICA. Homem de dois metros de altura, ou, exatamente, quatro côvados e cinco dedos, o que perfaz 1,96 m. Dele se poderia ter dito que era o atleta do século. Campeão periodônico,<sup>23</sup> assim chamado por ter vencido em Olímpia, em Neméia, no Istmo e em Atenas. Precisamente: bicampeão em Olímpia, tetracampeão no Istmo, campeão em Atenas e em Neméia.<sup>24</sup> E não só. Tratava-se também do supercampeão de Argos, da Arcádia, de Tebas, de Pelena, hexacampeão em Egina e campeão em Megara.

Nas festas de Argos, as “Heraia”, seu nome já fora gravado em bronze<sup>25</sup> em Megara.

---

20. DOS SANTOS. “Safo de Lesbos”, in: *Ensaio de Literatura e Filologia*, Vol. I, p. 61-63.

21. Musa da dança e do canto coral.

22. Para *Diágoras de Rodas*, o pugilista.

23. Vencedor de todos os quatro grandes jogos.

24. *Sétima Olímpica*, 147-151.

25. *Sétima Olímpica*, 152-153; 157-159.

Diágoras era um atleta sem par, além de pai e avô de campeões cujos nomes foram encontrados recentemente em socos de estátuas desenterradas em Olímpia. Assim, por exemplo, Damagetos, seu filho, foi campeão de pancrácio em Olímpia; outro filho seu, Dorieus, foi aí tricampeão da mesma modalidade; um terceiro, Acusilau, foi vencedor do pugilato, como o pai. E seus netos, Eudes e Peisirhodos foram campeões em Olímpia e em Delfos.

Cícero, nas *Tusculanas*,<sup>26</sup> nos refere que, quando Acusilau e Damageto venceram em Olímpia, a multidão, em êxtase, carregou em triunfo aos dois e a seu pai Diágoras que era um dos espectadores.

É consabido que às mulheres era vedado assistir aos jogos olímpicos, exceção feita única e exclusivamente para a grande sacerdotiza de Deméter. Pois bem, dado o esplendor dessa família de campeões, a filha de Diágoras, Calipateira, obteve permissão para assistir aos jogos.

Tão fantástico foi esse herói que a fama acabou por supô-lo filho de Hermes, descendente de Tlepólemo.<sup>27</sup> E, porque não logo de Zeus-Pai?<sup>28</sup>

Os Erátidas, sua família, eram de Iálysos e tinham por antepassado comum nada menos que o herói Calianax.<sup>29</sup>

Envolto num nimbo de lendas e mitos sagrados, o grande herói dos jogos acabava por receber contornos divinos.

Desses mitos que dão forma de deus ao supercampeão, Píndaro, na *SÉTIMA OLÍMPICA*, expõe nada menos que três.

Em primeiro lugar, de rodianos históricos, da raça de Hércules através de Tlepólemo, provém Diágoras e os seus. Tudo começaria com o dia em que “o ilustre fundador de Rodes, num acesso de cólera, com seu rijo bastão de oliveira, bateu em Licymnios, que vinha do palácio de Medea e o matou”.<sup>30</sup>

Consultado o oráculo, Tlepólemo recebeu deste o conselho de por-se ao mar e ir para uma terra “cercada pelos mares” onde Zeus fizera outrora chover “uma neve de ouro”, a ilha de Rodes.

26. I. 16.

27. *Sétima Olímpica*, 36-40.

28. *Sétima Olímpica*, 40-41.

29. *Idem*, 171.

30. *Ibidem*, 51-53.

Em segundo lugar, vem o mito do culto ao sol, ao grande deus Hélios, filho de Hipérion, que prescrevia aos rodianos um sacrifício à “Virgem da lança palpitante”. Mas, os rodianos, por esquecimento, subiram à acrópole sem sua chama sagrada. Como lembrete, Zeus enviou-lhes uma chuva, “uma chuva de ouro”.<sup>31</sup> Depois disso, após corrigirem o engano, a “glória dos filhos do sol foi imensa” e os rodianos passaram a andar pelas estradas como figuras transfiguradas.

Essa ode triunfal se refere, na 5ª tríade, a vitórias anteriores de Diágoras. Mas a SÉTIMA OLÍMPICA é dedicada especialmente aos dois maiores jogos pan-helênicos, os de Olímpia e os de Delfos. Olímpia, a pátria dos jogos, por excelência, era a dileta de Zeus e Delfos era o santuário nacional. Por isso mesmo, o herói teve, como diz Píndaro sua glória celebrada “junto às águas do Alfeu e de Castália”. Alfeu é um rio que passa perto de Olímpia e Castália é uma fonte do Parnaso, perto de Delfos.

O cabeçalho da ode informa que Diágoras era um pugilista e foi no pugilato que ele conquistou a glória, a fama, as celebrações de poetas, estadistas, nobres e gente do povo. De toda a Grécia. É quase necessário ser um semi-deus para de tão pouco fazer tanto.

Quanto a Rodes, a ilha-ninfa, a “esposa do sol, filha marítima de Afrodite”<sup>32</sup> é a terra de Diágoras. A ilha das três cidades sobre que o grande Zeus esparziu a chuva de ouro.

Quando os deuses repartiram a terra, Hélios, filho de Hipérion, estava ausente. E esqueceram-se dele. Ante seu posterior reclamo, Zeus fez sair do mar a ilha-ninfa de Rodes, “benfazeja para os homens e propícia aos rebanhos”, como ilha noiva do sol, “deus gerador dos raios penetrantes, mestre dos cavalos que sopram fogo.” Uniram-se ninfa e Hélio e tiveram sete filhos. De um deles houveram três netos: Camiros, Iálysos, Lindos, epônimos das três cidades da ilha.

A que mais nos importa é Lindos, onde, no templo de Palas, a de olhos de coruja, foi esculpida em ouro a SÉTIMA ODE TRIUNFAL DE PÍNDARO, uma sinfonia em ouro.

---

31. *Sétima Olímpica*, 90-91.

32. *Idem*, 25-26.

El Lindos ainda existe! E de seu templo as colunas dóricas em mármore róseo lançam sua imagem contra o mar azul sem fim. Só as colunas sobre a escarpa, muralha sobre o abismo do mar ante os olhos do céu, um silêncio gigante dorme extasiado.

O Colosso de Rodes, estátua de 32 metros de altura, ergueu-se um dia sobre essa ilha até cair durante um tremor de terra. Cem estátuas do deus Hélios, todas de cem pés de altura. Todas ruíram ao mesmo tempo e o oráculo de Delfos proibiu sua restauração.

Diágoras era de toda Rodes, mas principalmente de Iálysos, onde sua família exercera, antes, funções reais.

As escavações em Camiros (1853-1863) feitas por arqueólogos franceses e ingleses, descobriram máscaras de ouro, vasos de cerâmica, jóias e amostras de maravilhosa arquitetura. Tais achados se repetiram em Lindos e seus despojos enriquecem hoje os museus da Europa. E foi de Rodes que teve início a biblioteca de Alexandria.

No Mar Mediterrâneo e no Mar Egeu esprou-se a Grécia. De ilha em ilha, em pleno mar. Paros, Samos, Lesbos, as Cíclades e tantas outras! Pouco importa que Diágoras fosse de Lindos ou de Iálysos. Ele era de Rodes, a ilha-ninfa. O sentimento de comunidade de "póleis" seria germe do sentimento da comunidade que se derramaria, um dia, em espírito nacional.

Assim, a terra de Diágoras e de seu pai, Damageto, é a "Ilha das Três Cidades". A ele e ao pai, Píndaro celebra como "caros à Justiça. Vizinhos do esporão que projeta a imensa Ásia, eles habitam — todos os dois — a Ilha das Três Cidades, entre os valentes argivos." <sup>33</sup>

## VI. A PLACA DE OURO — CONCLUSÃO

Não há mais a inscrição de ouro em luminosa placa contendo a SÉTIMA ODE TRIUNFAL OLÍMPICA em homenagem ao herói Diágoras. Os ventos e as chuvas aluíram o monumento. Os raptantes levaram o ouro, o templo e o espírito olímpico. Resta a memória. O triste silêncio dos estádios após os espetáculos.

---

33. *Sétima Olímpica*, 31-35.

A placa de ouro celebrava o herói e, implicitamente, celebrava o poeta que exaltava o Rodiano, numa arquitetura de composição semelhante a um novelo de águas turbilhonando entre pedras de montanha.

Logo no início, uma comparação grande e larga, movimento amplo e elástico:

“Assim como um homem rico  
Ergue na mão a fiala borbulhante  
Do orvalho da vinha  
E em nome de sua casa,  
Bebendo à saúde de casa aliada,  
Brinda ao jovem esposo  
Um dom todo em ouro maciço,  
Jóia de seu tesouro,  
Também eu trago aos atletas vencedores  
Esse dom das Musas,  
Esse claro néctar,  
Doce fruto do gênio,  
E, com isso, homenageio  
Os vencedores de Olímpia ou de Pitó.”

Se de ouro era a vitória, assim de ouro era o monumento feito de idéias e de sons, multicampainha dourada bimbalhando ao sopro do vento.

“Lira de ouro, herança de Apolo  
E das Musas de tranças ornadas de violetas”.<sup>34</sup>

Concluamos. De todas as poesias, a lírica pindárica é a que mais se assemelha à música. Não à música que jorra em trinados da garganta das aves, mas à que se baseia em estruturas, nas leis fundamentais do equilíbrio e da simetria, no efeito calculado: uma fuga de Bach, uma sonata ou sinfonia de Beethoven. Que isso justifique o título e me permita pôr fim a essas considerações.

---

34. *Píticas* — I, 1-2.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHEVALIER, Jean. *Les Grecs et les Romans*. Paris, Ed. Planète, sd.
- COPPOLA, Gofredo. *Introduzione a Pindaro*. Roma, Ed. Universale, 1931.
- CROISET, Alfred. *La Poésie de Pindare et les Lots du Lyrisme Grec*. Paris, Ed. Hachette, 1880.
- DIVERSOS. *Ensaio de Filologia e Literatura*. Vol. 1, Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1978.
- HAMILTON, Edith. *The Greek Way*. London, Ed. Menthor Book, 1953.
- HORACIO. *Oeuvres Complètes*. Introdução, tradução e notas de Francis Richard. Paris, Ed. Garnier, 1950.
- KITTO, H. D. F. *Os Gregos*. Prefácio e tradução de José Manuel Coutinho e Castro Coimbra. Ed. Arménio Amado, 1980.
- LAURAND, L. et LAURAS, A. *Manuel des Études Grecques et Latines*. Paris, Ed. A. et J. Picard et C.<sup>ie</sup>, 1962.
- MEILLET, A. *Aperçue D'Une Histoire de la Langue Grecque*. Paris, Ed. Hachette, 1955.
- NORWOOD, G. *Pindar*. Berkeley, University of California Press, 1945.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. I Vol., Cultura Grega, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª Edição, 1980.
- Pindare*. Introdução, tradução e notas de A. Puech. 4 volumes, Paris, Societé d'Édition "Les Belles Lettres", 1923.
- ROBINSON, D.M. *Pindar — A Poet of Eternal Ideas*. Baltimore, The John Hopkins Press, 1936.
- YARZA, Florencio I. Sebastián. *Diccionario Griego-Español*. Barcelona, Ed. Ramon Sopena, S. A., 1945.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

# Sócrates

VICENTE DE P. IANNINI

A juventude de Sócrates coincide com o esplendor de Atenas, na época de Péricles. Concorda-se geralmente em que o séc. V a.C. foi um dos períodos mais fecundos na história universal e em que ainda estamos mal equipados para avaliá-lo corretamente. Seria especialmente desejável que conhecêssemos mais sobre aquelas duas décadas (460-440), quando Protágoras e Heródoto visitaram Atenas, quando o gênio grego produziu algumas de suas melhores tragédias ou quando Sócrates ensaiou a sua dialética. Aí se encontram alguns dos homens que mais contribuíram para o desenvolvimento intelectual e espiritual da humanidade e que exerceram sua influência através da palavra escrita ou falada. Mas dessa literatura, pouco nos chegou. Foi, mesmo, sorte que o drama ático tenha sobrevivido em parte. É verdade que dispomos da obra de um Heródoto ou de um Tucídides, mas, além disso, temos que basear nossa avaliação numa mistura heterogênea de tradição e fragmentos, historietas e imitação. Os numerosos fragmentos de Empédocles e de outros autores pouco nos instruem sobre a filosofia política de então. Para isso, precisaríamos de conhecer Protágoras e seu contemporâneo, ainda jovem, Sócrates. Da grande produção do primeiro, quase nada nos chegou; o segundo, simplesmente se recusou a escrever.

Com um material tão magro, qualquer interpretação do séc. V se torna arriscada e subjetiva. Teria sido uma época de Iluminismo, em que a superstição e a moralidade da tradição estavam sendo abaladas? Teria sido um período de grande produção científica ou um período em que a inutilidade da Ciência se patenteava? Haveria, então, um conflito entre Religião e Ciência, entre Ciência e Humanismo ou entre Humanismo e Religião? Quaisquer que sejam as

respostas a essas perguntas, não pode haver dúvida de que a Atenas dessa época foi intelectualmente produtiva. Certamente que, entre as causas de tal predomínio, estava a situação política da cidade.

Ao êxito da esquadra ateniense em Salamina, seguiu-se rápida expansão do poderio naval, garantindo-se a hegemonia ática no Egeu. Numerosas cidades e ilhas dispuseram-se a pagar tributos a Atenas, em troca de proteção contra a ameaça persa. Com o domínio marítimo, vieram a expansão comercial e a prosperidade. Instalou-se grande orgulho nacional. Cobiçava-se o poder. Os pais não se poupavam esforços para garantir aos filhos o máximo de educação que o dinheiro pudesse comprar. O Estado protegia o povo, nutria-o, dava-lhe teatro e festivais, numa palavra, cultura. Em compensação, dele exigia destreza e capacidade na condução da coisa pública. Por toda parte, discutia-se a melhor forma de educação para a vida na *pólis*. Em todo o mundo helênico, a exemplo da metrópole espiritual, colocavam-se questões semelhantes. As respostas, naturalmente, variavam, uma vez que cada cidade tinha a sua própria *politéia*, sua vida própria, exigindo cada qual soluções originais. Em Atenas, o caminho da fortuna e as oportunidades estavam abertos a todo adulto masculino preparado (menos ao indivíduo rigorosamente pobre). A arte de convencer pela palavra era o objetivo buscado por inúmeros jovens e homens dispostos a pagar bem a quem lhes transmitisse tais conhecimentos. De tudo isso, surgia um individualismo extremado, e o campo se abria à atuação dos sofistas.

Nessas circunstâncias, o contato com leis, costumes e religiões diferentes produzira no ateniense um relativismo feroz. Já não tinha sentido o aforisma de Heráclito: "Todas as leis humanas nutrem-se de uma única lei divina". O único fato verdadeiramente universal era que, por toda parte, nasciam, cresciam e morriam homens. Pela observação, notava-se que a *physis*, a *natura*, como diziam os romanos, dos homens era a mesma. O homem antigo se caracteriza pela sua *Diké*.

Agora, os sofistas buscam outro enfoque. O pensamento cosmológico perde terreno a favor do humanismo. E assim, pouco a pouco, substitui-se a teoria pelo pragmatismo, a *alétheia* pela *areté*, o conteúdo pelo formalismo.

Sócrates está nesse meio. Mas Sócrates vai padecer o drama da decadência de sua Cidade. De fato, ali se instala a prepotência. A hegemonia ateniense e o apoio desafortado a Corcira contra Corinto acabam atizando os ódios de Esparta, e, pouco depois, tem início a Guerra do Peloponeso, com a destruição do poderio ático em 404. Cai a democracia. O poder passa aos Quatrocentos, daí aos Cinco mil e, finalmente, aos Trinta Tiranos.

Sócrates quer entender o processo de decadência de Atenas. Talvez, também ele enxergasse, nos desvios sofistas, no ceticismo religioso ou no cosmopolitismo acrítico, a fonte dos problemas. Assume, então, uma postura revolucionária, renunciando ao formalismo retórico. Desenvolve dialética arrasadora que lhe vale numerosos inimigos. Sonha com uma aristocracia intelectual, com a formação de um grupo seletivo e "exorcizado" de amigos: Antístenes, Alcibiades, Crítias, Euclides e Fédon. Mais tarde, Platão e Xenofonte.

### AS FONTES

O motivo por que Sócrates nada nos deixou escrito talvez possa ser visto nas palavras de Tamus, rei egípcio, a Theut, o inventor da escrita: "Tu ofereces aos alunos a aparência, não a verdade da sabedoria; porque, quando eles, graças a ti, tiverem lido tantas coisas sem nenhum ensinamento, julgar-se-ão na posse de muitos conhecimentos, apesar de permanecerem fundamentalmente ignorantes e serão insuportáveis para os demais, porque terão não a sabedoria, mas a presunção da sabedoria." (Fedro, 275 e).

Assim, nosso conhecimento de Sócrates deriva de outras fontes, e essas não nos podem brindar o que delas exigimos. De fato, são de uma época em que ainda não existiam a História da Filosofia e a Biografia. No máximo, dispomos da apologia e do panegírico e, posteriormente, do gênero literário do diálogo, com Platão.

Nossas fontes, por outro lado, refletem as reações que a figura controversa de Sócrates despertava entre os contemporâneos. De um lado, um grande entusiasmo, donde a apologia; de outro, o ódio, donde a detração.

As fontes mais antigas são do segundo tipo: os poetas cômicos. Dentre esses, sobressai a figura de Aristófanes que nos confunde Sócrates com os sofistas. O fracasso da primeira versão de sua peça "As Nuvens" levou muitos a atribuírem o fato a uma reação dos atenienses à caricatura deformadora do cômico. Na segunda versão, Aristófanes chega a sugerir a condenação de Sócrates, mediante o incêndio final do *phrontistérion*, ou seja, da escola em que se ensinava como a "causa pior" prevaleceria sobre a "causa melhor", incêndio em que perecem Sócrates e seus discípulos. "Aristófanes consideraba esta comedia su obra maestra, quizá más que por la forma, por el ataque a quien consideraba corruptor de las nuevas generaciones atenienses". (Tovar, *Vida de Sócrates*, p. 23). Mas "el error de Aristófanes es confundir a Sócrates con los innovadores que llegaban a Atenas y precipitaban la evolución intelectual y la concepción moral de la ciudad." (Tovar, op. cit., p. 23).

O Sócrates de Xenofonte está bem caracterizado nestas palavras de Robin: "Talvez o Sócrates que nos apresenta Xenofonte seja mais humano. Mas sua humanidade é tão medíocre e tão vulgar, que a profundidade de sua vida, o excesso dos entusiasmos que suscitou ou das hostilidades tornam-se inteiramente inexplicáveis." (*La pensée grecque*, p. 187). Embora, portanto, pretendesse deixar-nos uma imagem de Sócrates tal como foi, o que vemos é uma figura vulgar, tosca, utilitarista, que reflete mais a mediocridade de seu biógrafo. Sua verdade histórica é igualmente problemática; entre os críticos, alguns rechaçam Xenofonte na sua objetividade, como: C. Joel, L. Robin, H. Maier, enquanto outros o defendem, como: Doring, H. Weissenborn, H. von Arnim e H. Gomperz.

Platão torna-se, então, a principal fonte para o estudo de Sócrates. Alguns historiadores, como Burnet, chegam mesmo a considerá-lo como nossa única fonte, desprezando inteiramente os demais testemunhos.

Platão, como Xenofonte, pretende reabilitar, perante os atenienses, a imagem do amigo. Tem, pois, toda uma linha apologética e não hesitou em lançar mão de seu gênio literário para fazê-lo com mais vigor. Nos seus primeiros diálogos aproxima-se bastante

de Xenofonte, tratando de temas como a moral, a virtude e o sumo Bem. Já os diálogos posteriores são mais problemáticos, uma vez que, talvez, reflitam muito mais as idéias do próprio Platão que as de Sócrates. Em quase todos os diálogos, a figura de Sócrates é posta em relevo, observando-se, entretanto, que no último, *As Leis*, ela não aparece. Alguns contam diretamente os últimos dias de sua vida: a defesa no tribunal (*Apologia*); permanência na prisão (*Crítton*); últimos momentos (*Fédon*).

Os historiadores Burnet e Taylor julgam tratar-se aqui do Sócrates histórico e que se deve atribuir a este quantas doutrinas lhe atribui Platão. Schleiermacher achava que a *Apologia* tivesse sido a defesa real de Sócrates, ao contrário de Schanz que via aí um discurso fictício. Erwin Wolff considerava-a muito mais uma obra filosófica e Thomas Meyer, uma construção filosófica cujo ponto de partida fosse o pensamento jurídico habitual.

Aristóteles, por sua vez, atribui a Sócrates doutrinas éticas, a indução e o conceito universal (definições), mas diz expressamente que a teoria das Idéias é de Platão.

Atualmente, a tendência mais generalizada entre os críticos é buscar uma concordância entre os testemunhos de Xenofonte, Platão e Aristóteles para delimitar aquilo que constituiu objetivamente as atividades de Sócrates.

## SÓCRATES E OS SOFISTAS

Sócrates não fugia, talvez ironicamente, à regra de seus contemporâneos frente aos sofistas: admirava-se de sua capacidade em transformar a sabedoria dos homens. Não se recusava a receber lições de mestres mais jovens, e remetia mesmo seus discípulos a homens como Pródico, Górgias ou Polo.

Tendo-se por sábios natos, os sofistas empenhavam-se num exercício de sabedoria sobre-humana, capaz de colocá-los acima dos golpes da sorte. Sua petulância, inflada de ciência aparente, contrastava com a personalidade irritantemente humilde de Sócrates que se dispunha a aprender de qualquer um que houvesse estudado a sério qualquer assunto.

Se os sofistas a tudo podiam responder, Sócrates possuía a arte de perguntar com um objetivo definido. A ironia empregada, por vezes, nesse officio, era o único procedimento capaz de superar a antinomia de que quem diz nada saber seja exatamente quem não se conforma a um saber de aparências. A dialética dirigida de maneira determinada e inflexível na busca à essência, deixava os seus interlocutores tontos, donde a exclamação de Eutidemo: "Estou a ponto de não saber nada!"

Lançando a decadência de Atenas à conta das frivolidades dos sofistas, Sócrates, no entanto, não deixava de apresentar com eles aspectos concordantes. O ateniense médio certamente o tinha também como um sofista, e Aristófanes não teve altitude intelectual ou moral para estabelecer a diferença.

Dada a crise de ceticismo provocada pelas controvérsias cosmológicas não solucionadas durante o período pré-socrático, tanto sofistas como Sócrates ingressam no estudo dos problemas práticos da conduta ética com forte preocupação antropológica.

Embora com métodos e objetivos contrastantes, a educação da juventude desempenhava interesse comum. No entanto, a formação enciclopedística e retórica desagradava a Sócrates, mais inclinado ao conhecimento e à prática do bem, da justiça e da virtude. Face ao utilitarismo a que visava a *paidéia* sofística, face ao venalismo dos adversários, apresentava-se pobre e com amor quase erótico à verdade. A melhora do indivíduo é a pré-condição para presidir aos negócios do Estado.

Igualmente o saber não pode servir ao egoísmo, mas à *eudaimonia*, à felicidade. Encontra-se, pois, no campo ético, e não na ontologia dos cosmólogos. Dessa, os sofistas derivam sua atitude sensista, fenomenista. Dessa, o subjetivismo e o relativismo aplicado ao campo moral e político. Dos cosmólogos, Sócrates podia aproveitar, no máximo, o método que permitia reduzir a multiplicidade das coisas à unidade de um princípio. O cosmos não podia ser definido e era simples fonte de controvérsias. Dos sofistas, Sócrates pôde tomar o interesse pelo homem e o método dialético, agora desviado noutro sentido. Sócrates confia na Razão e não nos sentidos.

## PECULIARIDADES E MÉTODO

De tudo isso, podemos caracterizar com Zeller o princípio da filosofia socrática: "Lo que Sócrates, al servicio del dios de Delfos, se propone, es descubrir el verdadero saber, el saber de la esencia de las cosas por el cual se afana incesantemente con sus amigos, es la demanda de un verdadero saber aquello a que en última instancia reduce también él todas las exigencias morales, y gracias a la energía con que defendió esta demanda fué, entre los griegos, el creador de una ética independiente. No le basta que los hombres obren rectamente, sino que conviene que sepan también por qué lo hacen; pide que no sigan un impulso oscuro, un entusiasmo confuso o una destreza rutinaria, sino que obren a base de una conciencia clara, y al echar de menos en ellos esa nota, no sabe hallar la verdadera sabiduría en el arte de sua época, por elevado que fuera el nivel de este. En una palabra, pues, lo que hay en el fondo de la filosofía de Sócrates, es la idea del saber. Pero un saber es lo que importa a toda filosofía; por conseguinte, esa tesis tenía que completarse en todo caso con la otra de que la aspiración al verdadero saber, que en los anteriores era solamente una actividad indirecta, instintiva, se convierte por vez primera en Sócrates en conciente y metódica, y de que por vez primeira en él la idea del saber como tal apareció en la conciencia y concientemente pasó a ser la dominante." (Zeller, *Sócrates y los Sofistas*, p. 117-118).

Vemos aí sua atitude mística, ligada à missão a que se propõe de instruir a juventude no viver retamente. É esse misticismo que permite compreender sua atitude diante do Tribunal que o julga, e ainda, sua recusa à fuga da prisão facilitada por amigos. A "voz interior" (*daimon*) que dizia ouvir, orientara sua vida, e não seria o espectro da morte que o afastaria de sua missão.

Outra peculiaridade de Sócrates era a identificação que fazia entre Ciência e virtude. Nenhum homem, com efeito, pode fazer o mal conscientemente. O mal é essencialmente nocivo a quem o faz. O bem, por outro lado, é o mesmo que o útil, e a condição da *eudaimonia*. Quem faz o mal é porque crê fazer um bem a si mesmo, e nisso reside o engano. Toda ação má, portanto, resulta do erro e esse da ignorância. Já a virtude é o conhecimento exato da

realidade das coisas, é um *saber*. Assim, no *Hípias Menor*, a demonstração de que ninguém faz o mal voluntariamente processa-se através de prova indireta ou de redução ao absurdo: admitindo-se a concepção do mal cometido conscientemente, chega-se, por lógica, a uma série de conclusões escandalosas.

Disso, resulta uma necessidade imperiosa de definir. Definir claramente as virtudes morais, em primeiro lugar. A definição, a chamada "caça às essências", é uma das grandes contribuições de Sócrates à filosofia. Constitui a última etapa do método que ficou conhecido como *método socrático*. Conhecida a essência de determinado valor ético, segue-se a ação, porque agora se dispõe de um conceito universalmente válido, não mais uma atitude relativista. É o império da Razão.

O método socrático tinha o aspecto geral do uso do diálogo vivo, já que o escrito — e a isso já nos referimos no começo, quando lembramos a passagem do Fedro (275 e) — tolhia o uso livre do melhor no homem: seu caráter racional. A ironia, a maiêutica e a "caça às essências" constituíam suas etapas.

Podemos concluir, mais uma vez, com Zeller: "De esta suerte pasó a ser Sócrates un reformador a la vez moral y científico: su gran idea era la transformación y restauración de la vida moral por medio de la ciencia, y estos dos elementos se hallaban tan indisolublemente unidos para él que no sabía dar al saber otro objeto que la vida humana e no veía para la vida otra salvación que el saber. La historia atestigua qué servicio prestó a ambas con esa su aspiración y de qué modo determinante influyó en la situación espiritual de su pueblo y de la humanidad". (*op. cit.*, p. 12)

#### BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

- CLASSEN, C. J. (organizador) *Sophistik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976 (especialmente o artigo de Alan Sinclair, *Protagoras and Others — Socrates and his Opponents* (1951)).
- FRAILE, G. *Historia de la Filosofía*, Grecia y Roma. B. A. C., 1976.
- MONDOLFO, R. *Sócrates*. Ed. Mestre Jou, S. Paulo, 1972.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena. *Estudos de História da Cultura Clássica*, I Vol., Cultura Grega. Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- TOVAR, A. *Vida de Sócrates*, Revista de Occidente. Madrid, 1947.
- ZELLER, E. *Sócrates y los Sofistas*. Ed. Nova, Buenos Aires, 1955.

# O enigma do *ÉDIPO-REI*: dualismo e temporalidade<sup>1</sup>

ANA LÚCIA ALMEIDA GAZOLLA

Poucos textos foram tão discutidos como o *Édipo-Rei* de Sófocles, que continua sendo objeto de leituras que vão desde as de cunho psicanalítico, mítico, político, ideológico, às que buscam, sem muita concordância, interpretar seu significado e sua forma. De Aristóteles a Freud, de Jung a Deleuze e Guattari, *Édipo-Rei* serviu de base e veículo para que diferentes épocas projetassem suas visões de mundo e para que a crítica apresentasse concepções variadas sobre a dramaturgia grega, as teorias de gêneros e as possíveis metodologias de abordagem do texto literário.

O fato de que Freud tenha buscado na obra de Sófocles a designação de “complexo de Édipo” dada à “compulsão universal” do “amor pela mãe e, para com o pai, um ciúme em conflito com a afeição”,<sup>2</sup> atraiu a atenção de psicólogos e psicanalistas. Isso, muitas vezes, fez com que fosse ignorado o fato de que *Édipo-Rei* é um texto literário, com características peculiares que não podem deixar de ser enfatizadas.

Torna-se necessário, portanto, que, antes de passarmos à nossa proposta de leitura neste trabalho, apresentemos, embora em forma algo simplista, algumas considerações preliminares sobre o texto

---

1. Este trabalho é uma adaptação da conferência proferida no Centro de Estudos Galba Veloso (Hospital Raul Soares), dos residentes em Psiquiatria da Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais. A isso se devem as considerações preliminares sobre as peculiaridades do texto literário e das críticas literária e psicológica.

2. FREUD, *apud* J. LAPLANCHE e J-B PONTALIS. “Complexo de Édipo”, in *Vocabulário da Psicanálise*, p. 117.

literário e a relação entre arte, percepção e realidade. Tomaremos como base, aqui, o artigo "Arte como técnica",<sup>3</sup> de Victor Shklovsky.

Partindo da afirmação de que a forma habitual de percepção do homem é automática, sendo então a aprendizagem muitas vezes mecânica, Shklovsky considera que o ato de perceber a obra de arte se dá, ao contrário, como um processo de desautomatização. O objetivo da arte, segundo o formalista russo, é nos forçar a esse ato de perceber, o que explica o emprego de recursos e técnicas destinadas a chamar a atenção sobre si, além de símbolos, ambigüidades, ironia, etc. Neste sentido, a obra de arte é criada e construída especialmente para ser percebida. Não se limitando a *ter* um significado, ela *imprime* esse significado em quem a percebe, havendo, portanto, uma relação direta entre estruturação do texto, discurso e investimento semântico.

A arte existe, nas palavras de Shklovsky, para que possamos recuperar a sensação de vida. Ela retira o objeto, suspende-o, por assim dizer, do fluxo da experiência cotidiana, estabelecendo o espaço para um momento real de visão. A literatura tem então essa função de desnudamento da experiência humana, uma vez que o distanciamento estético, embora não elimine a emoção, cria condições para um verdadeiro ato de percepção, de confronto entre o eu e o mundo. Ao invés de responder simplesmente ao horizonte de expectativa do público, atingindo-o empaticamente nas emoções mais imediatas, mascarando a realidade com uma retórica de compensação, a obra de arte *des/venda* o real, remove o objeto do automatismo da percepção. O "chamar a atenção sobre si" é um aspecto importante a considerar quando o texto literário se coloca diante de nós como uma construção cuja arquitetura tem tal propósito.

Isto não quer dizer, no entanto, que um enfoque exclusivamente formalista possa esgotar as inúmeras possibilidades de interpretação do texto literário. Todo grande texto é rico em variedades possíveis, inesgotáveis, de leitura. Cada enfoque pode contribuir para este "receber" o objeto, mas cada um apresenta também suas limitações.

---

3. SHKLOVSKY. "Art as Technique", in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, pp. 3-24.

A limitação dos enfoques de cunho psicológico é exatamente a inadequação estética. Embora a interpretação psicológica possa contribuir, como efetivamente contribui, entre outras coisas, para a elucidação do que um crítico chamou de mistérios simbólicos e temáticos do texto, ela não leva em conta a harmonia ou a harmoniosa desarmonia arquitetônica da obra de arte. A crítica literária e a psicanálise têm, portanto, seus interesses peculiares. Podem ser complementares, mas não são parte da mesma disciplina. O crítico que ignorar a psicanálise estará perdendo a oportunidade de entender melhor tanto a literatura quanto a natureza humana. Mas o crítico que só souber ler o texto através da lente psicanalítica estará também limitando, empobrecendo sua leitura e abrindo mão da oportunidade de experimentar esteticamente a obra. Um caso extremo que ilustra essa afirmação é o de um crítico que se limitou a ver no personagem Hamlet, de Shakespeare, “um severo caso de histeria em base ciclôtímica”, tornando-se cego para a totalidade do objeto que se lhe apresentava e impedindo-se de ter uma fruição estética do mesmo. Houve, ao que parece, no mínimo uma má escolha de objeto. Acreditamos que há, em carne e osso, casos mais claros de histeria do que Hamlet, porém não sabemos se há algum histérico que nos pudesse levar ao prazer estético que se atinge na leitura da peça de Shakespeare.

O problema da má crítica psicológica é a simplificação ou a ignorância. Como no exemplo acima, alguns críticos fazem dos personagens apenas estudos de caso, forçando os textos à luz de teorias mal compreendidas. Tais vôos pseudo-psicanalíticos lembram o vôo de Ícaro. Neles, também, a cera se derrete ao se aproximar do sol.

O que não podemos ignorar é que o conflito que nos é apresentado na peça existe em uma projeção de uma supra-realidade ficcional. Édipo-personagem não é Édipo-pessoa. Enquanto personagem, não se deitou nem pode ser forçado a se deitar no divã do analista. Sua história existe, nesta versão artística do mito, dentro dos limites da construção textual. Ela se define no discurso: enquanto dramatização, começa com a primeira palavra do texto e termina no ponto final. Cabe-nos *des/vendar* essa história,

*des/cobri-la*, refazendo o risco do bordado. Um crítico, conforme notou Leyla Perrone Moisés, não é um explicador de ambigüidades, mas um desenvolvedor de ambigüidades.

Daí nossa proposta de trabalho neste estudo. Trataremos de evidenciar a total adequação entre a estruturação do texto, as relações estabelecidas entre os personagens, os símbolos e a ironia, componentes que servem de base à projeção dos temas nucleares da peça. Dessa forma, o texto se espelha a si mesmo, apresentando coesão estrutural e semântica e atingindo uma coerência absoluta entre o sistema de formas e o sistema de sentidos.

Já se discutiu bastante a relação entre a estruturação da peça e o inquérito policial, chegando Foucault inclusive a afirmar que "a tragédia de Édipo é um procedimento que obedece exatamente às práticas judiciárias gregas" de sua época.<sup>4</sup> No entanto, não é essa a abordagem que queremos usar aqui. O que nos interessa é estabelecer a relação entre essa estruturação, as específicas perguntas consecutivamente formuladas e os demais componentes estruturais, todos levando à elucidação da dominante temática do texto.

A peça se organiza em uma estrutura formada por sucessivas perguntas e descobertas que vão gradualmente montando o quebra-cabeças através do qual o enigma maior será elaborado.

Desde a cena inicial, duas perguntas demandam resposta:

1. *Por que a peste?*

Recebida a informação do oráculo de que o fim do suplício só ocorrerá depois de ser expulso de Tebas o assassino de Laio, surge a segunda pergunta:

2. *Quem matou Laio?*

Até a resolução desses dois problemas iniciais, Édipo se apresenta, aparentemente, apenas como agente, e não como objeto da busca. Gradualmente, porém, a realidade é desvendada, e agente e objeto se identificam, à medida que as informações prestadas por Tírsias levam a novas perguntas:

---

4. FOUCAULT. *A verdade e as formas jurídicas*, p. 24.

3. *Pode ter sido Édipo o assassino de Laio?*

4. *Quem é Édipo?*

Duas outras perguntas, além dessas, remetem-nos a uma dimensão mais universal de questionamento. Relacionadas aos acontecimentos anteriores aos fatos representados, elas são elaboradas pelo coro ou por algum dos personagens:

5. *É possível escapar à predição do oráculo?*

6. *Qual é o sentido — não a resposta — da pergunta da Esfinge?*

A primeira delas pressupõe a relação homem/destino ou homens/deuses, e a segunda implica na definição do homem e sua condição. A pergunta da Esfinge é, segundo o mito: “Que animal anda de manhã sobre quatro pés, sobre dois durante o dia e sobre três à noite”? E a resposta de Édipo fora “o homem”, porque quando criança engatinha, anda sobre os dois pés na fase adulta, e na velhice precisa do apoio de uma bengala.

A resposta correta de Édipo implica no reconhecimento de sua capacidade intelectual, qualidade esta de que ele se orgulha — ele, o decifrador de enigmas. Mas implicação ainda mais importante a tirar daí é a de que a pergunta da Esfinge leva à definição do homem em termos de seu ciclo vital — infância, maturidade e velhice. O homem é definido como ser histórico, temporal, relativo, transitório. Além disso, o confronto entre Édipo — o decifrador de enigmas — e a Esfinge — a formuladora ou corporificação do enigma — aponta para o confronto entre o homem e o cosmos.

Todas essas implicações irão se desenvolvendo gradualmente. Respostas às duas perguntas centrais, se as houver, e a definição da relação entre ambas, só no final da peça, quando Édipo é apresentado como paradigma do homem e de sua condição.

Podemos dizer então que esse padrão organizacional de pergunta e resposta, ou busca e descoberta, repetidamente alimentado por novas suspeitas, indícios e evidências, é a base sobre a qual se estrutura o texto. Esse se constrói como uma sucessão de enigmas que, ao serem resolvidos, apontam em direção a enigmas ainda mais complexos, ampliando a informação semântica de que o texto se acha investido.

A linha que confere unidade ao enredo, portanto, é a busca do conhecimento. O clímax ocorre quando Édipo recebe o impacto do reconhecimento da verdade. Como a verdade buscada por ele — a identidade do assassino de Laio — termina por ligar-se diretamente à definição de sua própria identidade, essa busca se apresenta como um elemento estrutural do enredo. Tal forma de estruturação se torna um veículo temático, pois, estando as duas perguntas sobre a relação homem/destino e homem/tempo no background, a busca da identidade se projeta como um dos temas nucleares da peça.

Vejamos se outros elementos textuais reforçam essa afirmação. Consideraremos as relações estabelecidas entre os personagens, a ironia e os principais símbolos.

Os personagens de *Édipo-Rei* podem ser agrupados em várias estruturas binárias, repetindo a forma dual de organização do enredo. Vários conjuntos podem ser definidos:

- I — Édipo, que quer descobrir a verdade, e os que querem ajudá-lo, como Creonte e o mensageiro de Corinto que anuncia a morte de Pólibo, por oposição aos que querem detê-lo, como Tirésias, Jocasta, o pastor-escravo de Laio e, em momento anterior aos fatos representados, seus pais adotivos.
- II — Os que sabem a verdade, como o pastor e Tirésias, por oposição aos que a ignoram, como Édipo, Jocasta e Creonte.
- III — Os que acreditam ser possível escapar aos desígnios dos deuses ou que tentam fazê-lo, como Édipo, Jocasta e Laio, por oposição aos que sabem da fragilidade humana perante os deuses, como Tirésias e o coro.
- IV — Os que enxergam mas não vêem, como Édipo, e os que não enxergam, mas vêem, como Tirésias.
- V — Os que conhecem seus limites, como Creonte, que se caracteriza pela *sophrosyne* (modéstia, auto-controle, prudência), e Édipo, que proclama repetidas vezes o poder de sua inteligência (arrogância que, segundo muitos críticos, constitui a falha trágica que o leva à destruição).

Todos esses conjuntos binários apresentam elementos comuns, pois são estabelecidos em termos de eixos temáticos complementares: visão  $\times$  não-visão, realidade  $\times$  aparência, verdade  $\times$  ilusão. Esses eixos sugerem também as polaridades do absoluto  $\times$  relativo, do objetivo  $\times$  subjetivo, expressando, portanto, a natureza paradoxal da realidade.

Tais oposições configuram um dos componentes mais relevantes do texto: a ironia, que se acentua à medida que diferentes personagens procuram provar a Édipo primeiro que ele não é o assassino do rei e depois que não é filho de Laio e Jocasta, e sim de Pólibo e Mérope. No entanto, cada argumento apresentado comprova o inverso do que se deseja comprovar, novas peças juntando-se ao quebra-cabeças. A ironia é reforçada pelo fato de que o resultado pretendido pelos personagens é sempre o contrário do obtido. Os exemplos se sucedem: Édipo foge de Corinto para não deixar que se cumpra a profecia, e por isso mesmo ela se cumpre; Laio e Jocasta mandam matar a criança que, depois de salva, é criada longe deles, ignorante de sua verdadeira origem, o que a leva a cumprir a profecia; o pastor, que tratara de salvar Édipo da morte, cria as condições para que ele passe por experiências ainda mais terríveis; o mensageiro, que busca livrar Édipo do medo de se casar com Mérope, colabora para que ele descubra que se casou mesmo com a mãe. A contradição recorrente entre o desejado e o obtido se enquadra portanto na estruturação binária do texto.

A ironia dramática, ou seja, a criação do contraste entre os níveis de conhecimento dos personagens e do público, é outro componente que projeta os temas das dualidades visão  $\times$  não-visão, realidade  $\times$  aparência. A ironia dramática surge quando os personagens usam palavras que para eles significam uma coisa, mas que têm, para o público, um sentido de presságio. Tal é o caso, por exemplo, das palavras de Édipo na primeira cena: “não ignoro que todos sofreis. Em vossa dor, porém, nenhum de vós sofre tanto como eu”.<sup>5</sup> Ou, a respeito da busca do assassino: “isso estou procurando eu, pessoa alheia aos fatos e boatos” (pág. 54). Ou ainda:

---

5. SOFOCLES. *Édipo-Rei*, p. 49. As outras citações da peça serão acompanhadas pelo número da página entre parênteses.

“vingar a Laio é proteger a mim mesmo” (pág. 51). Também ocorre ironia quando Édipo se apresenta como aliado da divindade ou do rei assassinado. Esta inversão ou padrão reverso de significado é revelado também de outras formas, como por exemplo no caso das maldições de Édipo contra o assassino, que se dirigem a ele mesmo, ironia essa que Tirésias e o coro percebem. O mesmo ocorre nas repetidas vezes em que Édipo e Jocasta desafiam os oráculos e Tirésias. Ironicamente, as razões pelas quais descrevem das predições são exatamente as que confirmam que essas estão se realizando. É o caso da fala de Jocasta quando, ao receber a notícia da morte natural de Pólibo, dirige-se aos oráculos, com as seguintes palavras: “Ó vaticínios divinos, que é feito de vós? Esse era o homem que Édipo temia matar e por isso vivia há tantos anos no exílio! Agora faleceu de morte natural e não por crime de Édipo!” (pág. 74). Também são revestidas de ironia dramática as palavras de Édipo, ao receber a notícia: “Que fé, mulher, merece o santuário profético de Delfos, ou as aves que piam sobre nossas cabeças?” (pág. 74).

Outro elemento que reforça a ironia é a contradição entre a inteligência que Édipo demonstrara ao decifrar o enigma da Esfinge e sua incapacidade de entender os indícios que vários personagens lhe apresentam. Há sucessivos apelos para que desista da busca, às vezes em termos bem claros, mas ele não os interpreta corretamente. É o caso do pedido final de Jocasta: “Pelos deuses, se tens algum amor à vida, não investigues isso! Basta o que tenho sofrido” (pág. 77). Édipo, no entanto, pensa que ela teme descobrir que ele teve uma origem humilde, e segue em frente. Ou o aviso de Tirésias: “tua própria ventura é a tua perdição” (pág. 60). Da mesma forma Édipo não ouve certas informações que lhe são dadas. Ao fixar sua atenção em indícios que levariam à definição de sua responsabilidade ou não no assassinato de Laio, deixa de perceber que as outras pistas que estão sendo oferecidas o levariam à elucidação de sua origem. No momento da fala de Jocasta sobre a não veracidade das predições, Édipo se fixa no fato de que o assassinato de Laio tivera lugar numa encruzilhada, deixando de captar a informação — muito mais importante — de que a criança abandonada no monte fora atada pelos pés. Da mesma forma, ao ouvir

do mensageiro de Corinto que não era filho de Pólibo, Édipo, que quer então descobrir sua verdadeira identidade, passa por cima do detalhe que já a revelou, como percebe Jocasta: a criança salva pelo mensageiro tinha os pés trespassados. Aliás, é de se admirar que Édipo, cujo nome significa “Pés Inchados”, não estabeleça de imediato a ligação com o que antes contara Jocasta. Ele não soube ouvir, não soube perceber a realidade. A arrogância de Édipo, ao acusar Tirésias de ser “cego dos ouvidos e da inteligência como és dos olhos” (pág. 58), se revela carregada de ironia, pois se volta contra ele mesmo.

Uma questão fundamental do texto, portanto, é a da possibilidade ou não de o ser humano chegar ao conhecimento e à visão. Importantes elementos textuais contribuem para o desdobramento desse tema. São inúmeras as imagens relativas ao ato de ver ou à busca do conhecimento e da visão. Podemos destacar:

- o próprio nome de Édipo (o grego οἰδίπους sugere o verbo οἶδα, que significa ver e saber);<sup>6</sup>
- as freqüentes consultas aos oráculos que *vêm* o futuro;
- as referências a Apolo, o deus que se manifestava pelo oráculo de Delfos. Apolo, em alguns textos antigos, era identificado com Helios, o deus-sol, que tudo vê e tudo sabe, sendo apresentado em muitos mitos com o olho da divindade suprema. É curioso também observar, como o faz Mircea Eliade, que o termo delph (= útero) permaneceu no nome do santuário de Apolo,<sup>7</sup> o que poderia nos levar a uma série de considerações sobre a relação herói solar/incesto/rituais de fertilidade;
- as referências a Delfos também podem ser relacionadas, embora isso não seja citado na peça, às palavras gravadas no santuário: “Conhece-te a ti mesmo”. Visão, aqui, significaria auto-conhecimento, o que se revela no fato de que Édipo busca estabelecer sua origem, sua identidade. Em outras palavras, saber quem ele é;

---

6. FOUCAULT. p. 32.

7. ELIADE. *Ferreiros e Alquimistas*, p. 35.

- o incesto que, segundo Cirlot, baseando-se em Jung, simbolizaria o desejo de união com a essência do próprio eu, ou uma volta sobre si mesmo;
- a cegueira/visão de Tirésias;
- o ato de auto-punição de Édipo, que se cega furando os olhos. Talvez esteja implícito aqui que a decisão de punir-se desta forma se deve ao reconhecimento de que seus olhos não o haviam levado à visão da verdade. Agora, que vê, Édipo se cega. Outra ironia;
- a Esfinge, símbolo do enigma supremo, que monta guarda sobre um significado último que se situa além da capacidade do entendimento humano. Na tradição esotérica, a Esfinge é uma síntese de toda a ciência do passado; ela é representada contemplando o *sol nascente* e parece abarcar o céu e a terra em seu significado. Daí as palavras que a Esfinge, segundo o mito, dirigia aos passantes: “Decifra-me ou devoro-te”.

Vamos retornar, agora, às perguntas iniciais. No final da peça estão respondidas todas as questões que se haviam colocado primeiramente — o que causou a peste, quem é o assassino de Laio, quem é Édipo. Falta, porém, desvendar o enigma maior, que liga a figura da Esfinge à trajetória de Édipo até a visão.

A Esfinge é um monstro composto de várias partes do corpo humano e de animais, representando o mito da multiplicidade ou da enigmática fragmentação do cosmos. Com esse enigma se confronta Édipo, e a busca do auto-conhecimento se une à tentativa de definir o eu-no-mundo, a própria condição humana, o eu perante o cosmos. Decifrar o enigma da Esfinge implica em definir o homem, definição que se dá em termos de sua relação com o tempo, de sua historicidade. Édipo, depois de definir o homem, vivencia ele mesmo o que significa sê-lo. Ele, que se encontra em sua fase adulta, mas fazendo inúmeras referências à infância, completa o ciclo vital de sua própria definição: cegando-se, Édipo agora precisará do apoio da bengala. Édipo passa pela ventura e pela perdição, ou, para citar novamente a Tirésias, em sua ventura está a perdição. Passa pela ascensão e declínio, pela glória e pela queda. Dividido entre a aparência e a realidade, esses dois pólos entre os

quais se situa a experiência humana, deparado em sua relatividade com o absoluto do Cosmos, Édipo representa a imagem da contradição do homem, sublime em sua persistência em direção à visão, frágil em sua impotência perante o Universo.

Édipo se torna um paradigma do Homem, palavra que é usada pelo coro no texto grego:

Ai, gerações dos mortais!  
A vossa vida em minha conta iguala nada.  
Quem goza da ventura  
mais do que dar uma impressão de venturoso  
e com essa ilusão chegar a seu *ocaso*?  
Se considero, ó Édipo inditoso,  
o teu *exemplo*, a tua sina,  
não vejo como possa haver felicidade  
na condição humana! (pág. 81)

Mais uma vez é reafirmado o tema da oposição realidade  $\times$  ilusão. No entanto, perante o confronto desigual entre o homem e o cosmos, talvez não seja inadequado lembrarmo-nos aqui das palavras de Pascal:

O homem não passa de um caniço,  
o mais fraco da natureza, mas é um  
caniço pensante. Não é preciso que o  
universo inteiro se arme para  
esmagá-lo: um vapor, uma gota de  
água, bastam para matá-lo. Mas,  
mesmo que o universo o esmagasse,  
o homem seria ainda mais nobre  
do que quem o mata, porque sabe  
que morre e a vantagem que o  
universo tem sobre ele; o universo  
desconhece tudo isso.<sup>8</sup>

È esta a diferença essencial, parece-nos, entre Édipo e a Esfinge. Segundo algumas versões do mito, o monstro, ao ver respondida sua pergunta, salta dos muros de Tebas e morre. Já Édipo,

---

8. PASCAL. *Pensamentos*, pp. 127-128.

ao reconhecer a verdade, fura os próprios olhos, afirmando sua capacidade de assumir a responsabilidade por seus atos. A mão que furou seus olhos, diz ele, foi a sua, não a de Apolo. Nesse ato, Édipo reafirma sua liberdade. Aliás, convém lembrar que os oráculos não haviam predito que ele descobriria a verdade. Essa descoberta, assim como o ferimento dos olhos, são atos voluntários, em que Édipo exerce a própria liberdade.

Outro aspecto que pode reforçar a importância semântica da relação homem/tempo é o apresentado por Foucault, embora em uma leitura que vê na questão do poder o tema nuclear da peça: a oposição Apolo/Tirésias/futuro × pastores/passado, através da mediação de Édipo (dimensão do presente, da atualidade), que ouve as profecias do oráculo e do adivinho, sempre formuladas no futuro, e recebe os testemunhos dos dois servos, que relatam os acontecimentos passados. Podemos concluir, seguindo nossa linha de leitura, que no momento vivencial de Édipo — o presente — faz-se a síntese do passado e futuro, do próprio tempo. Édipo é o paradigma do homem em sua historicidade e transitoriedade, reafirmadas na sucessão das etapas de glória e destruição.

O próprio caráter ritualístico da peça vem confirmar que um dos temas nucleares é a temporalidade do homem. Ao associar a forma da tragédia grega ao ritual de Enniautos — Daimon, deus das estações, Francis Fergusson afirma que

A figura do próprio Édipo preenche todos os requisitos de vítima, rei desmembrado ou deus-símbolo. A situação em que Tebas é apresentada no início da peça — em perigo de vida, suas plantações, seus rebanhos, suas mulheres, misteriosamente estéreis, sinais de doença mortal da Cidade e de desfavor dos deuses — é como o murchar trazido pelo inverno, e clama igualmente por luta, desmembramento, morte e renovação.<sup>9</sup>

---

9. FERGUSSON. *Evolução e sentido do Teatro*, p. 25.

A figura do herói, que é basicamente o herói-solar, vem associada em muitos mitos ao simbolismo do Rei cuja missão é lutar contra monstros para recuperar tesouros perdidos, resgatar pessoas ou restaurar a fertilidade do reino. Os ciclos de esterilidade e fertilidade posterior ao sacrifício do herói se ligam aos mitos das estações. Inúmeras associações podem ser desenvolvidas a partir daí: as estações representam os quatro estágios da vida do herói, ou seja, nascimento, ascensão ao poder, declínio e morte ou desintegração; o ciclo da Natureza (nascimento, morte, renascimento) e as fases da vida humana são representados ritualisticamente nesses mitos; a jornada do herói (ligada à do Sol) simboliza, segundo Jung, os estágios do desenvolvimento do Ego, que luta com as forças do inconsciente para trazer seu conteúdo à luz da consciência (Apolo = sol = luz = inteligência); a desintegração do herói representa o fato de que a consciência deve no final ser dissolvida novamente no inconsciente, sendo então o velho Rei substituído, mas a nível cósmico reintegrado na próxima geração.

A jornada do herói simboliza então o desenvolvimento da consciência entre o nascimento e a morte, progressão esta que é estabelecida mais em termos de tempo que de espaço: “da mesma forma que o sol marca as estações e mede os anos, assim os aspectos típicos ou arquetípicos da vida são representados simbolicamente como a jornada consciente desde a infância à maturidade e, depois, à velhice”.<sup>10</sup> Parece-nos até desnecessário ressaltar a evidente ligação entre a simbologia solar, a trajetória de Édipo e a resposta dada por ele à pergunta da Esfinge.

Resta-nos concluir que o enigma maior de Édipo, se não foi decifrado (por ser indecifrável), foi *des/vendado* na *re/presentação* da peça, que se estrutura dualisticamente para projetar o angustiante confronto entre o eu e o Cosmos, oposição essa que se evidencia cada vez que o homem toma consciência de sua temporalidade. Fragilidade na impotência, sublimidade na percepção.

---

10. CHETWYND. “Journeys”, in *A Dictionary of Symbols*, p. 227.

## BIBLIOGRAFIA

- CHEWYND, Tom. *A Dictionary of Symbols*. London, Granada, 1982.
- CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*, trad. de Jack Sage. London, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*, trad. de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- FERGUSON, Francis. "Edipo-Rei: o ritmo trágico da ação", in *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1964.
- FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*, in *Cadernos da PUC*, Série Letras e Artes 06/70. Rio de Janeiro, PUC, 1974.
- LAPLANCHE, J. e J-B Pontalis. *Vocabulário da Psicanálise*, trad. de Pedro Tamen. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, s. d.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*, trad. de Sérgio Millet. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- SHKLOVSKY, Victor. "Art as Technique", in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, eds. Lee T. Lemon e Marlon J. Reis. Lincoln, University of Nebraska Press, 1973, pp. 3-24.
- SÓFOCLES, "Edipo-Rei", in *Teatro Grego*, trad. de Jaime Bruna. São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

# As Dionisíacas urbanas e as representações teatrais em Atenas

DAISI MALHADAS

As representações teatrais em Atenas, na época clássica, estavam inseridas em festas dionisíacas, como um dos cultos que compunham essas celebrações em honra de Dioniso.

Superiores em brilho e organização às celebrações dionisíacas de todo o mundo helênico, celebravam-se, em Atenas, por ano, cinco festas de culto a Dioniso: as Lenéias (em janeiro-fevereiro), as Antesterias (em fevereiro-março), as Dionisíacas urbanas (em março-abril), as Oscoforias (na segunda quinzena de outubro) e as Dionisíacas rurais (em Dezembro-janeiro). Dessas festas as mais importantes eram as Antesterias, as Lenéias e as Dionisíacas urbanas, sendo que apenas nas duas últimas havia, entre suas cerimônias, representações teatrais sob forma de concurso. Nas Dionisíacas urbanas, as representações foram incluídas a partir de 536 ou 533 a.C., com concursos de tragédias; os concursos de comédias começaram em 488 ou 486 a.C. Nas Lenéias, a comédia foi admitida oficialmente em 442 a.C. e a tragédia em 433 a.C.

Pouco sabemos a respeito das Lenéias ou Dionisíacas do Lenáion, ignorando-se mesmo a verdadeira significação de seu nome. Derivaria de "lênós", lagar, ou seria um outro nome atribuído às Bacantes. Poderia, ainda, estar relacionado com o nome do local das celebrações: Limnai, os Charcos, onde, por estar o primeiro lagar inventado pelo deus do vinho, teria sido erguido o santuário de "Diónysos en Límnaís". Suas cerimônias, organizadas e presididas pelo arconte-rei, ocorriam no mês de Gamélión, no inverno, portanto, e compunham-se de uma procissão em que extravasava a alegria dionisíaca e de um concurso de tragédias e comédias.

A participação unicamente de atenienses — pois, no inverno, o mar não é navegável — é confirmada por Aristófanes na peça *Os Acarnenses*: “Estamos entre nós e é o concurso das Lenéias; ainda não chegaram estrangeiros... mas estamos sós agora, sem mistura” (v. 504/5 e v. 507). Enquanto Aristófanes, como outros poetas cômicos, concorreu várias vezes nas Lenéias, os poetas trágicos raramente nelas apresentavam suas peças.

### AS DIONISIACAS URBANAS

Não sabemos, com exatidão, o ano em que foram instituídas as Dionisiacas urbanas.<sup>1</sup> Podemos apenas estabelecer, considerando que eram presididas pelo arconte-epônimo, que não o foram antes de 683 ou 682, data em que esse magistrado passa a ser assim designado — antes era apenas arconte — e em que se tornam anuais as eleições para o exercício desse arcontado.<sup>2</sup> Segundo alguns historiadores, as Dionisiacas urbanas não devem a Pisístrato apenas o esplendor e a organização que as notabilizam no V século. Esse tirano, protetor das artes e das letras, sensível ao desenvolvimento do espírito religioso do povo, teria mesmo instituído essas celebrações.<sup>3</sup> Nesse caso, sua instituição teria ocorrido entre 561, início da tirania de Pisístrato, e 533, quando se integraram, nessas festas, as representações de tragédias.

---

1. As Dionisiacas urbanas eram também chamadas Grandes Dionisiacas ou simplesmente Dionisiacas, como atestam algumas passagens de autores gregos. Tucídides refere-se a essas festas como Dionisiacas urbanas (V, 20,1: ἐκ Διονυσίων... τῶν ἀστικῶν — ek Dionysíōn... ton astikón) e apenas como Dionisiacas (V, 23,4: τὰ Διονύσια — ta Dionysia.) Demóstenes também emprega estes dois nomes (*Contra Mídias*, 10: τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις — tois en ástei Dionysiōis; *Contra Timarco*, 43: Διονυσίων τῶν ἐν ἄστει — Dionysíōn ton en ástei; *Contra Mídias*, 1: τοῖς Διονυσίοις — tois Dionysiōis). Em Aristóteles encontramos o nome Grandes Dionisiacas (*Constituição de Atenas*, LVI, 4: Διονυσίων τῶν μεγάλων — Dionysíōn ton megálon) ao lado de Dionisiacas (*Constituição de Atenas*, LVI, 3: Διονύσια — Dionysia).

2. Esse arcontado que inicialmente era vitalício, tornou-se em 725 a.C., decenal e em 683 ou 682 a.C., anual. Acrescentou-se, então, a qualificação de epônimo, porque o ateniense investido dessa magistratura tinha a honra de dar seu nome ao ano em que a exercia.

3. PIERRE LÉVEQUE. *L'Aventure Grecque*. Paris, Librairie Armand Colin, 1964; tradução portuguesa de Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa,

Como as Dionisiácas urbanas eram celebradas na primavera,<sup>4</sup> não constituíam apenas uma atração para os atenienses. No fim de março, passado o inverno, o mar se tornava navegável e acorriam para Atenas estrangeiros de todas as partes, para prazeres e negócios públicos ou particulares.<sup>5</sup> Ésquines refere-se a homenagens que eram prestadas no teatro diante de todos os gregos (ἐναντίον πάντων τῶν Ἑλλήνων — enantíon hepántōn tōn Hellénōn — *Contra Ctesifão* 43). Demóstenes, em *Contra Mídias*, afirma que, estando presente no teatro, como corego, fora insultado diante de muitos estrangeiros e cidadãos (πολλῶν καὶ ξένων καὶ πολιτῶν — pollōn kai xénōn kai politōn — § 74). Isócrates nos informa que os aliados, após a Confederação Marítima de Delos, levavam seu tributo nessa ocasião e os apresentavam no teatro (*Paz*, 82). Segundo Tucídides, para ratificar as cláusulas da paz de cinquenta anos entre lacedemônios e atenienses, os primeiros iriam a Atenas por ocasião das Dionisiácas urbanas e os últimos a Esparta, por ocasião das Hiacintias (V, 23,4).

Além dos dias das cerimônias serem feriados, algumas medidas contribuíam para favorecer a descontração e garantir a participação do povo. Era costume, nas Dionisiácas, libertar prisioneiros sob fiança. Alguns, ainda, conseguiam fugir, como o pai de Androcião, que, conforme nos conta Demóstenes, se evadira da prisão e, de ferros nos pés, fora visto dançando na procissão (*Contra Androcião*, 68). E para tranqüilidade dos atenienses, a lei de Evégoros estabelecia que durante a procissão das Dionisiácas urbanas — como também no transcurso de outras festas — não era permitido aceitar ou executar hipotecas (Dem. *Contra Mídias*, 10).

---

Edições Cosmos, 1967, p. 193; ROBERT COHEN. *Nouvelle Histoire Grecque*. Paris, Hachette, 1935, p. 89.

4. Um dítirambo de Píndaro composto para um concurso em Dionisiácas urbanas põe em relevo a estação do ano: "ó deuses... que vindes... receber coroas de violetas e os cantos que se colhem na primavera... vim celebrar... quando, ao abrir-se o aposento das Horas, uma floração doce como o néctar nos traz a primavera perfumada". fragmento 45.

5. Como diz o "tagarela" de Teofrasto: "estão chegando muitos estrangeiros... a partir das Dionisiácas o mar é navegável." (*Caráter* III, 3). Deve-se entender por estrangeiros (ξένοι — xénoi) os gregos de outras cidades.

Nessas condições favoráveis e com a presença de atenienses e de estrangeiros, desenrolavam-se todos os atos dessa grande celebração: o “proagón”, a procissão, os concursos ditirâmbicos, o “cômos”, as representações teatrais.

### “PROAGÓN”

No dia 8 da primeira década do mês de “elaphéboliôn”,<sup>6</sup> um sacrifício em honra de Asclépio, deus da saúde, marcava a abertura das Dionisíacas urbanas. Cantava-se um peã e em nome da “pólis” oferecia-se o sacrifício, para pedir, certamente, no momento em que o ano se renovava com a chegada da primavera, a saúde para a cidade. Nesse mesmo dia,<sup>7</sup> tinha lugar o primeiro ato da festa: o “proagón”. Era uma cerimônia preliminar ao concurso teatral — o que explica seu nome — em que se tornava pública a escolha das peças, dos atores e dos coros que iam concorrer. As peças eram escolhidas pelo arconte-epônimo, com bastante antecedência, por causa dos ensaios dos coros e dos atores. Não sabemos se havia critérios para a escolha. O poeta que desejava concorrer encaminhava seu pedido de um coro ao arconte e, talvez, lhe lesse alguns trechos de suas peças.<sup>8</sup> Escolhidas as peças, o arconte designava<sup>9</sup> os coregos, entre os cidadãos indicados pelas tribos, para a sub-

6. O mês ateniense era dividido em três partes, contando-se, em cada uma delas, os dias de 1 a 10. O “elaphebolon” corresponderia, por aproximação, ao fim de março e início de abril.

7. Por uma passagem de Esquines, sabemos que o sacrifício a Asclépio e o «proagón» eram no mesmo dia. (*Contra Ctésifão*, 69).

8. V. PLATÃO. *Leis* VII, 817 d.

9. O arconte era assistido, na designação dos coregos, pelo “epimeletes”. Cada tribo escolhia dois por aclamação (Dem. *Contra Mídias* 13 e 15). O conjunto de “epimeletes” ajudava, também, na organização da procissão e do sacrifício. O “agonothètes” só participará dessas tarefas no fim do IV século. (ARISTOTELES. *Constituição de Atenas*, LVI, 3, 4, 5).

venção dos coros e a supervisão dos ensaios.<sup>10</sup> A partir de 449,<sup>11</sup> o arconte escolhia, também, após um concurso de atores, os protagonistas.<sup>12</sup> O conjunto corego, poeta e protagonista, era estabelecido por um sorteio, mas para equilibrar as oportunidades dos autores trágicos, cada protagonista interpretava uma tragédia de cada concorrente. No "proagón" se anunciavam, então, os títulos das peças escolhidas e, talvez, o assunto de cada uma, com a apresentação ao público dos respectivos poetas, atores e coros. No Odeon,<sup>13</sup> sobre um estrado provisório (ὄκρῖβας — okríbas), o poeta, com seus atores e seu coro, apresentava-se diante do público. Não usavam máscaras nem as indumentárias da representação, mas todos, inclusive o poeta, vestiam roupas de festas e traziam a cabeça coroada.<sup>14</sup> O próprio poeta, nesse momento, anunciava o título e o assunto de sua peça.<sup>15</sup>

---

10. O Estado pagava os honorários dos poetas e dos atores, com sucesso ou não, e seus prêmios. As despesas do corego abrangiam: salários dos flautistas, cantores e trelnadores; aquisição das vestimentas do coro; manutenção do coro desde os ensaios até a representação; um banquete para o coro após o concurso. — No início do V século, o próprio poeta ensinava e regia o coro — e até interpretava, como fez Esquilo. Depois, além da supervisão do corego, havia "chorodidáscalos" para ensaiar o coro. Na metade do IV século, ou talvez antes, o corego formava o coro com cantores profissionais. (ARISTÓTELES. *Retórica* 1403 b). Mas tanto os componentes do coro como o "chorodidáscalos" eram cidadãos. De 12 coreutas, passou-se, com Sófocles, para 15, incluindo-se o corifeu; o coro da comédia compunha-se de 24 coreutas.

11. Até esta data a escolha era feita pelo próprio poeta.

12. O protagonista era também um diretor de companhia teatral que, aprovado, levava os outros atores — mais um com Esquilo e mais dois, a partir de Sófocles — e tinha o material necessário para a representação. Os protagonistas que já haviam vencido em Dionisíacas de anos anteriores eram dispensados do concurso. Os atores eram livres de nascimento e pessoas muito consideradas; sua profissão não podia ser malvista, já que o teatro tinha um caráter sagrado.

13. Não sabemos se no antigo ou no construído por Péricles.

14. Em PLATÃO. *Banquete* 194 a, temos uma referência ao "proagón que confirma a apresentação do poeta com os atores subindo ao estrado diante de uma platéia numerosa. Quanto às vestes e ao uso de coroa é significativa a seguinte passagem da "Vida de Eurípedes": "Dizem, também, que Sófocles, tendo sido informado que ele (Eurípedes) morrera, apresentou-se com vestes de luto e fez o coro e os atores se apresentarem sem coroa no "proagon" (45 ss).

15. A passagem já citada do *Banquete* de Platão é clara quanto ao fato do próprio poeta apresentar a peça. Pickard-Cambridge, analisando o emprego de

## A PROCISSÃO

No dia seguinte ao "proagón", havia uma procissão — πομπή (pompe) para conduzir a estátua de Dioniso Eleutereu de seu templo ao teatro. A procissão, dirigindo-se primeiro para um santuário do deus perto da Academia,<sup>16</sup> reunia cidadãos, metecos e estrangeiros. Destacava-se no cortejo a presença de magistrados — certamente o arconte-epônimo à frente — sacerdotes, cavaleiros, canefores (virgens atenienses com cestas de oferendas), coros e coregos. Seguiam atrás os bois que iam ser oferecidos em sacrifício. Como lembrança da exigência do deus por ocasião da instituição de seu culto em Atenas, carregavam-se falos.<sup>17</sup> Durante o trajeto cantava-se e os coros, antes da procissão deixar Atenas, dançavam junto a altares ou edifícios sagrados, principalmente na ágora, diante do altar dos Doze Deuses. Sacrifícios e banquetes preenchiam o restante do dia. Ao anoitecer, o cortejo voltava a Atenas, à luz de tochas, e colocava a estátua no teatro, que assim se tornava um espaço sagrado.

---

λόγος (logos) neste texto e em outros (ARISTÓFANES. *Vespas* 54, *Paz* 50), argumenta em favor do anúncio não só do título mas também do assunto da peça (*The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, At the Clarendon Press, 1968, p. 67 da ed. 1969).

16. Da porta de Diplo, a noroeste de Atenas, saía uma estrada arborizada, de 1 km aproximadamente, que levava à Academia. Na mesma direção, na altura da fronteira entre a Beócia e a Ática, estava Eléuteras, de cujo santuário um certo Pégaso teria partido com a estátua de Dioniso para introduzir o culto deste deus em Atenas. A procissão ao levar a estátua para a Academia, para de lá trazê-la para o teatro, estava, certamente, revivendo o advento de Dioniso Eleutereu. (Pausânias I, 29,2 e I, 38,8; ÉDOUARD DES PLACES. *La Religion Grecque*. Paris, Éditions A. et J. Picard, 1969, p. 35).

17. Segundo um comentário (escólio) ao verso 243 da *Comédia Acarnenses* de Aristófanes, os atenienses, de início, não receberam bem o deus e por isso foram atingidos por uma peste da qual se libertaram quando, por advertência de um oráculo, fizeram falos em honra de Dioniso (*Apud* PICKARD — Cambridge, *op. cit.*, p. 67).

## OS CONCURSOS DITIRÁMBICOS E OS "CÔMOS"

O ditirambo, hino coral executado em honra de Dioniso, mesmo após ter dado origem à tragédia,<sup>18</sup> não desapareceu. Ao contrário, teve assegurada sua existência autônoma, quando, em 508 a.C., seu concurso foi instituído nas Dionisiácas urbanas, no dia anterior às representações teatrais. Para esse concurso, as dez tribos de Atenas, após escolher cada uma seu corego, preparavam coros de homens e coros de meninos.<sup>19</sup> Cada coro cantava seu ditirambo com o acompanhamento de flautas e dançava fazendo evoluções ao redor do altar de Dioniso no centro da orquestra do teatro.<sup>20</sup>

Após os concursos, as vitórias eram festejadas com banquetes seguidos de "cômos" (κῶμος): os convidados percorriam as ruas com música, cantos e danças.

## AS REPRESENTAÇÕES TEATRAIS

Os três últimos dias das Dionisiácas urbanas eram consagrados às representações teatrais das peças que haviam sido anunciadas no "proagón".

Do nascer do sol até à tarde, em teatro ao ar livre, atores e coros, com máscaras e vestimentas apropriadas, representavam

---

18. ARISTÓTELES. *Poética* 1449 a 9.

19. Cada tribo apresentaria dois coros, um de homens (de 18 a 30 anos) e um de meninos, com cinquenta coreutas cada um e teria, assim, dois coregos. Esta é a hipótese de PICKARD — Cambridge (*op. cit.*, p. 66 e 74/5). É possível, entretanto, que, das dez tribos, cinco organizassem coros de homens e cinco, de meninos, com eleição, portanto, de dez coregos ao todo. A coregia deste concurso era mais cara que a das tragédias, dado o número de coreutas. (Dem. *Contra Mídias*, 156). O corego que triunfava recebia um "trípode" que podia expor em um monumento com uma inscrição, que erguia também à suas próprias expensas. Para este concurso, o arconte — epônimo — só sorteava os flautistas, que também eram pagos pelo corego (Dem. *id. ib.*).

20. Por evoluir ao redor do altar, este coro é chamado cíclico. Depois da construção do Odeon de Péricles, os concursos ditirâmbicos eram apresentados nesse local. Acerca do acompanhamento de flautistas ver Dem. *Contra Mídias*, 156.

tragédias, dramas satíricos e comédias,<sup>21</sup> diante de um público numeroso. Ao final dos três dias de concurso, juízes pronunciavam o veredicto.

## O TEATRO

O teatro, para as representações dramáticas das Dionisiacas urbanas, era ao ar livre e compreendia as seguintes partes: "logéion" (λογεῖον) ou "proskénion" (προσκήνιον), "skéné" (σκηνή), "orchēstra" (ὄρχηστρα) e "théatron" (θέατρον).

No "logéion", uma espécie de palco não muito alto em relação à "orchēstra",<sup>22</sup> os atores representavam. Atrás do "logéion" erguia-se a "skéné", um edifício retangular, de madeira, onde, como em nossos camarins, os atores vestiam as indumentárias, colocavam as máscaras, preparavam-se, enfim, antes e no decorrer da representação.<sup>23</sup> Certamente, no interior desse edifício, guardavam-se os acessórios e a maquinaria teatral<sup>24</sup> e acima de seu teto surgiam as aparições divinas. A "orchēstra", uma pista circular onde se erguia o altar de Dioniso, era reservada ao coro. Nela o coro cantava e dançava. O "théatron" era uma platéia semicircular, formada por

---

21. Cada dia encenavam uma tetralogia composta de três tragédias (uma trilogia) e um drama satírico e, por último, uma comédia.

22. Na época clássica, o "logéion" não era muito alto, pois, como se depreende das peças então apresentadas, havia uma comunicação entre coro e ator que não poderia se estabelecer com um palco de quatro metros de altura; "logéion", com esta elevação e de pedra, data da época helenística, quando o coro não participava da ação ou já havia desaparecido.

23. É muito discutível que tenha havido uma decoração com cenários na época clássica. Discutível também a afirmação de que, entrando pela direita, os atores representavam personagens que vinham da ágora e, pela esquerda, os que chegavam do campo ou do estrangeiro. Ver, a respeito, GUY RACHET. *La tragédie grecque*. Paris, Payot, 1973, p. 166/7.

24. É possível que já existisse a "enkyklema" (ἐγκύκλιμα), uma plataforma sobre rodas que trazia para cena a revelação de ações que não se tinham desenrolado à vista do público; assim, apareceriam os corpos de Clitemnestra e de Egisto em *As Coéforas*, provando o assassinio cometido por Orestes. Existia, sem dúvida, a mechane (μηχανή) que elevava as personagens (ex. Medéia e seus filhos no final da peça) e propiciava a aparição de deuses acima da "skene".

um número variável de bancadas de madeira<sup>25</sup> apoiadas, em geral, na encosta de uma colina. Por passagens laterais, “párodoi”, entre o “théatron” e a skēnē, o coro tinha acesso à “orchēstra” e o público, ao “théatron”.

### AS VESTIMENTAS E AS MÁSCARAS

Na tragédia, a indumentária do ator compunha-se fundamentalmente de duas peças: o “chitōn” (χιτῶν) e o “epiblēma” (ἐπιβλημα). O “chitōn” trágico era a longa veste jônia que, ajustada acima da cintura, caía até os pés; suas largas mangas cobriam todo o braço. Por cima do chitōn, o ator vestia o epiblēma, quer na forma de himátion (ἱμάτιον), manto longo e largo, quer como chlamyde (χλαμύς), curto e preso nos ombros. No drama satírico, os atores que desempenhavam papéis de heróis trajavam-se como os trágicos. Na comédia antiga, em geral, os atores vestiam um chitōn bem curto. Depreende-se das peças uma variação nas vestes e acessórios conforme as atribuições das personagens ou as circunstâncias em que se encontram. Assim identifica-se Apolo pelo arco e aljava, Atena, pela égide, um guerreiro pela armadura, um rei, pelo manto vermelho e cetro; um velho apoia-se a um cajado; para as mulheres o chitōn é cor de açafreão, mas Electra veste-se de preto; Dioniso, em *As Rãs*, está envolto numa pele de leão e empunha uma clava para passar por Hércules.

O calçado era o comum — o embás (ἐμβάς) ou uma bota, embatēs (ἐμβάτης) — com sola normal. Os coturnos, isto é, calçados com solados altos, talvez tenham sido usados somente a partir do século II. Antes disso, apenas em caracterizações especiais como a de Dioniso querendo ter a estatura de Hércules em *As Rãs*.

O coro, na tragédia, vestia-se de acordo com o caráter que assumia em cada peça. Por exemplo, as danaides em *As Suplicantes* de Ésquilo estão paramentadas à moda bárbara. No drama satírico, os coreutas, como representavam sátiros, vestiam um calção de pele de cabra com uma cauda de cavalo. Na comédia antiga, verifica-se

---

25. As arquibancadas de pedra e as proedrias de mármore datam do século IV em diante.

total liberdade na maneira de vestir o coro, pois que seus componentes, muitas vezes, representam criações fantásticas: aves, vespas, nuvens. . .

As máscaras ajudavam a completar a caracterização tanto dos atores como do coro. Modelada em tela endurecida em argamassa e recoberta de gesso, ao qual se dava a cor de tez pintando-se, também, os olhos e os lábios, pois tanto para uns como para outros, só havia fendas,<sup>26</sup> recobria o rosto do ator e dava-lhe a fisionomia de homem ou mulher, de jovem ou velho, de escravo ou senhor. Peruca e barba complementavam de acordo com a necessidade. Acerca das máscaras trágicas do século V pouco sabemos, a não ser que tinham ar nobre e sereno. Para o drama satírico, a máscara do herói era igual à trágica, mas a dos sátiros tinha perfil bestial e adunco, orelhas pontudas como de cabras, cabelos em desordem. Na comédia antiga, para personagens comuns havia máscaras de olhos grandes, nariz disforme e boca larga; para criações fantásticas, cabeças de aves, rostos com um olho só; para representar pessoas conhecidas, como nas comédias de Aristófanes em que este autor pôs em cena Eurípides, Cleão, Sócrates e outras personalidades da época, máscaras com traços caricaturais.

## PÚBLICO

Sempre que se aborda este assunto, surge a questão da presença de mulheres, crianças e escravos entre os cidadãos e os estrangeiros que lotavam o teatro.

Algumas passagens de Aristófanes, inquestionavelmente provam que os meninos iam ao teatro. Em *A Paz*, um dos escravos diz que vai explicar o assunto aos meninos e aos homens (v. 50). Na parábase dessa mesma peça, o poeta solicita o apoio dos homens e dos meninos para que ele obtenha a vitória (v. 766).<sup>27</sup>

---

26. Máscara com uma abertura desmesurada para a boca só vai aparecer na época helenística. Considerando a acústica dos teatros gregos não havia necessidade de artificios desse tipo para ampliar a voz. A época clássica desconhecia também o *onkos* (ὄγκος), um complemento da máscara para aumentar a testa.

27. Ver também *Nuvens*, 537-9.

Como os meninos iam, os escravos — pedagogos certamente os acompanhavam. Pode-se, também, admitir que os escravos, em geral, que participavam de outros cultos domésticos e civis, assistiam às representações. Além disso, poderiam freqüentar o teatro na função de acompanhantes de seus senhores, como faziam em outras ocasiões.

Somos tentados a crer na presença das mulheres no teatro, apoiando-nos em alguns textos do próprio Aristófanes. Assim, um trecho de *A Paz* (v. 962-7) sugeria que as mulheres estão sentadas nas últimas filas.<sup>28</sup> Êsquilo, em *As Rãs*, acusa Eurípedes de ser culpado do suicídio de nobres esposas (v. 1050) e, nas *Tesmofórias*, as mulheres comentam e citam versos de Eurípedes com indignação. Aristófanes estaria colocando em cena fatos e opiniões reais do cotidiano da mulher ateniense? E se mulheres se suicidavam ou se indignavam por causa da má fama que lhes imputava Eurípedes, isto significaria que conheciam suas tragédias por terem assistido à representação? Não obrigatoriamente.

Talvez só na época de Platão,<sup>29</sup> as mulheres tenham começado a freqüentar o teatro, embora reste-nos ainda perguntar: se moças atenienses, virgens, filhas de cidadãos, participavam, como vimos, da procissão das Dionisiacas, por que não assistiriam às representações que também eram um ato sagrado?

Homens, jovens, crianças e escravos, e talvez mulheres, pagando dois óbolos de entrada,<sup>30</sup> permaneciam no teatro o dia todo. É provável que, levando comida de casa, fizessem suas refeições no próprio teatro. Sair durante as representações, pelo que nos diz Aristófanes, talvez só fosse possível se o espectador tivesse asas. Em *As Aves*, o corifeu diz que se um espectador possuísse asas, quando sentisse fome e se aborrecesse com os coros trágicos, voaria e iria almoçar em casa, e, depois, satisfeito, voltaria ao teatro (v. 786-9).

28. Mas, nas passagens já citadas da mesma peça, não se faz referência a mulheres; explicar-se-á o assunto aos meninos e aos homens e é de ambos que o poeta espera o apolo para a vitória.

29. *Leis*, VII, 817 C; II, 658 d; *Górgias* 502 d. "A Vida de Êsquilo" e um decreto de um certo Sphyromachos não são considerados textos fidedignos.

30. A cobrança dos dois óbolos seria para a conservação do teatro. Com a instituição do teórico (theorikón — θεωρικόν) talvez por Péricles, a pólis distribua essa mesma quantia, para que todos pudessem assistir à representação.

Todo esse público manifestava com aplausos e aclamações sua aprovação; quando descontente, assobiava e batia os pés contra os bancos. Segundo Heródoto (VI, 21) uma peça de Frínicos, a *Tomada de Mileto*, emocionara os espectadores até às lágrimas.<sup>31</sup> Essa expansão de sentimentos perdura, pois vemos Isócrates no século IV censurar o povo que não se apiada com os sofrimentos acarretados pela guerra e, no entanto, chora sobre os infortúnios imaginados pelos poetas (*Panegírico*, 168).

Mantinha-se, apesar de todas as manifestações, a ordem necessária à execução do programa. Se algum espectador exagerasse em seu entusiasmo e começasse a perturbar, um policial<sup>32</sup> batia-lhe com uma vara no ombo para que se contivesse e se comportasse.

Esse público, cuja inteligência é valorizada por Aristófanes,<sup>33</sup> procurava, também, ruidosamente influir no julgamento.

### O VEREDICTO

Crê-se que, no início, o próprio povo outorgava os prêmios. Mais tarde a "boulê" — o conselho dos Quinhentos — com a assistência dos coregos, escolhia antes do começo da festa, em cada uma das dez tribos um certo número de cidadãos capazes de cumprir essa tarefa. Os nomes desses cidadãos eram colocados em urnas, uma para cada tribo, selada pelos pritanes e pelos coregos e colocados na Acrópole sob a guarda dos tesoureiros. No dia dos concursos, o arconte — epônimo tirava de cada urna um nome, de modo que os dez nomes representassem todas as tribos e, em consequência, toda a cidade. Os juizes, assim designados, se comprometiam por juramento a julgar conforme sua consciência.<sup>34</sup> Tinham, certamente, lugares reservados para assistir às representações.

31. O poeta foi punido com uma multa de mil dracmas por ter lembrado desgraças nacionais e a representação da peça foi proibida.

32. O ῥαβδούχος — rhabdúchos — ARISTÓFANES. *A Paz*, 734.

33. *Os Cavaleiros*, 225 a 233.

34. ARISTÓFANES. *Assembléia das Mulheres*, 1159/60. Convém a respeito da escolha dos juizes e do julgamento do concurso consultar *Líslas IV*, 3; *Isócrates — Trapezítico XVII*, 33; *Dem. Contra Mídias 17*, 65; *Platão, Leis II*, 659 a.

Após o concurso, cada um, em meio às manifestações do público, votava, por escrito, explicitando o lugar que conferia aos concorrentes: poetas, coregos e protagonistas. Os dez julgamentos eram colocados de novo numa urna. Desta, retiravam-se apenas os votos de cinco juízes. A decisão destes era a definitiva para a outorga dos prêmios. Este sistema podia dificultar a corrupção e a intimidação pessoal, pois, os juízes votavam antes da escolha dos cinco cujo veredicto era o único considerado.<sup>35</sup>

O arauto proclamava o nome do poeta vencedor e o arconte — epônimo cingia-lhe a cabeça com uma coroa de hera.

Era o fim da festa.<sup>36</sup>

---

35. Escavações revelaram que os resultados dos concursos eram registrados. Nesses registros figuravam os nomes do arconte, do poeta, das peças e dos protagonistas. A partir desses registros Aristóteles teria feito catálogos das peças de teatro sob o nome de *Didascálias* (Διδασκαλίαι).

36. No dia seguinte, em assembleia, o povo examinava, primeiro, a gestão do arconte — epônimo e, depois os delitos que tivessem ocorrido durante a festa, para decidir os que deviam ser encaminhados ao tribunal.



# As origens míticas e musicais do Modernismo

DANTE TRINGALI

O modernismo é um fenômeno de vanguarda, no primeiro quartel do século vinte e compreende várias frentes como o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o surrealismo, nas quais vigora uma estética dionisíaca. O modernismo se opõe radicalmente às escolas artísticas tradicionais que se estendem até o manifesto simbolista, em 1886. Ora, entre as escolas modernistas e as tradicionais, se localiza uma faixa de transição, ocupada pelo impressionismo, em pintura e pelo simbolismo, em literatura. O impressionismo, uma espécie de realismo científico, pretendendo ser mais realista que o rei, acaba por desfigurar a realidade e, desse modo, prepara o caminho para o surgimento do simbolismo.

O simbolismo que, para muitos críticos, nem sequer chega a ser uma escola, se situa exatamente no vértice, na grande virada da História das Artes que conhece, neste momento, sua mais profunda transformação. O mínimo que se pode atribuir ao simbolismo é que ele deu o sinal de partida para a desenfreada corrida dos movimentos revolucionários. Mas se lhe quisermos fazer justiça, temos de confessar que nenhum movimento modernista se atreveu mais que o próprio simbolismo, dentro do qual se operou a mais substancial reforma no mundo das artes, de tal proporção que o modernismo não passa de um pós-simbolismo! Mallarmé confirma que, no fim do seu século, se rasgou o véu do templo e a literatura sofreu uma crise esquisita e fundamental.

O simbolismo se levanta em oposição ao positivismo filosófico e aos realismos artísticos, retomando, em consideração, as principais propostas do romantismo alemão. Assentemos, como ponto de refe-

rência, que o simbolismo, de origem francesa mas de caráter internacional, se identifica com Mallarmé e, entre seus precursores, se destaca Baudelaire.

Cassirer analisando o período compreendido pelo modernismo, em nosso século, assinala como característica mais fundamental "o poder do pensamento mítico", a preponderância do pensamento mítico sobre o pensamento racional. (Cassirer,<sup>4</sup> p. 19) Ora, o pensamento mítico deriva do espírito da música. Não pretendemos aqui identificar as características míticas e musicais do modernismo, apenas demonstrar as suas origens através do simbolismo.

De um ponto de vista imanente, o rumo da evolução das artes depende da correlação de forças que se estabelece entre elas. Invariavelmente sempre se considerou a literatura como a mais importante das artes, desde que estas se definem pelo material — e o material da literatura vem a ser o mais poderoso meio de comunicação que o homem jamais inventou. Antecipando-se à semiologia, Mallarmé declara que o mundo foi feito para terminar num livro. Dentro da literatura, se institui, de época para época, uma escala de valores dos gêneros literários, consoante a visão dominante do mundo: ora se prefere a tragédia, ora a épica, ora o lirismo. Na luta pelo poder, entre as artes, vence a que serve de modelo à literatura e que, por si, define a natureza das artes em geral.

No decorrer dos tempos, a literatura ou depende da música ou da pintura e, ou por uma ou por outra, se caracterizam as artes em geral, pelo que se destacam as seguintes oposições: a) literatura × as outras artes; b) as artes musicais × as artes pictóricas. Essa última oposição permite a Nietzsche classificar as artes em dionisiacas e apolíneas. Dentro da mesma perspectiva, Schopenhauer revelara já que a música deriva da "*vontade*", isto é, do coração do mundo, e as demais artes, as artes plásticas, representam o *fenômeno*, o mundo das aparências. A propósito, Nietzsche aponta as duas vertentes da literatura ocidental: de um lado, Homero, poeta apolíneo; de outro, Arquíloco, poeta musical, dionisiaco.

Quando domina a pintura, a arte em geral se volta para a imitação da natureza ou para a imitação de autores que melhor souberam imitar a natureza; quando domina a música, a arte se configura como criação livre e como expressão do sentimento.

Enquanto vigoram as escolas tradicionais — e isso acontece por mais de vinte séculos — a literatura se amolda à pintura, é verossímil, realista. Horácio, em sua *Arte poética*, o mais importante código das escolas tradicionais, sentencia que a literatura deve ser como a pintura: “*ut pictura poesis*”. No platonismo, se imagina o Demiurgo como um pintor ou escultor a reproduzir, na matéria informe, a sombra das Idéias. O pintor pinta uma cama que o marceneiro fabricou, inspirado na reminiscência das Idéias. Equivocadamente se imputa a Aristóteles a paternidade da teoria da arte como imitação.

Esse duradouro império das artes pictóricas sofre os primeiros abalos a partir da estética de Kant e somente, no seio do romantismo alemão, se evidencia a ascensão da música. A transição, de fato, do poder da pintura para a música só se consolida: a) pela metafísica da música de Schopenhauer; b) pelo drama musical de Wagner, discípulo de Schopenhauer; c) pelo livro *Origem da tragédia, segundo o espírito da música*, de Nietzsche, discípulo rebelde de ambos. No simbolismo, essa corrente de idéias se transforma em escola literária.

A música, de si mesma, foi sempre a mais modernista das artes, concebida como mera combinação de sons ou como combinação de sons de efeitos místicos. Pois, é não figurativa, não conceitual, não alegórica — é abstrata, formal, simbólica, quer dizer, sugestiva, evocadora. Só eventualmente se ressentido do poder da pintura, quando se faz descritiva, onomatopéica, o que, para Nietzsche, não passa de música degenerada. O impressionismo na música não se distingue do simbolismo, ao passo que a pintura impressionista pinta sob o poder da música. Gauguin testemunha isso quando afirma que a pintura de seu tempo, apesar de não ser música, é análoga à música e que, na passagem do impressionismo para o simbolismo, a pintura entra numa fase musical. Cézanne parece-lhe um discípulo de César Frank (Masini,<sup>10</sup> p. 25).

Por sua natureza, as artes se nutrem do mito e, na medida em que se deixam conduzir pelo espírito da música, tanto mais se abismam no âmago da mitologia. Então, como a música, as artes independem do contexto espaço-temporal e da submissão aos freios

de um conteúdo determinado, claro — não imitam. Através de uma linguagem universal, essencial, elas se ligam ao mistério e comunicam o mistério.

Entretanto, foi só no romantismo alemão que, explicitamente, se tomou consciência da substância mítica das artes e de que só pelo poder do mito se alcança a sabedoria. Os românticos reivindicam o lugar devido ao mito na cultura, negado pelo iluminismo do século dezoito que, em nome da razão, escarnecia do mito. Schelling, pai do romantismo alemão, escreve uma *Introdução à filosofia do mito*. As artes e, em especial, a poesia criam os mitos; a filosofia nasce dos mitos. Mas compete a Nietzsche, o último dos românticos, a façanha de vincular o mítico ao musical: o mito nasce do espírito da música.

Remontando às origens míticas do modernismo, não se cuida de refutá-lo, de desmerecê-lo. A despeito da ânsia de originalidade que o devora, temos de constatar que a originalidade não consiste em tirar do nada, mas numa volta às origens, como ilustra a etimologia de *original*, que funciona como um arquétipo. *Original* não exige novidade, mera novidade, mas profundidade; não o nunca dito, mas o indizível, o inefável. Assim pensavam os dois espíritos mais modernos do século XIX: Baudelaire e Nietzsche. O primeiro define o passado como eterno e o segundo explica o progresso do mundo pela lei do eterno retorno, anunciando a volta, de novo, de Dioniso.

Vamos agora percorrer as etapas decisivas do processo de musicalização das artes e conseqüente aprofundamento do mito, a saber: Schopenhauer (1788-1860); Wagner (1813-1883); Nietzsche (1844-1900); Mallarmé (1842-1898).

## II — SCHOPENHAUER: A ESTÉTICA METAFÍSICA DA MÚSICA

Kant concebera o mundo em duas dimensões: o fenômeno e o númeno. O fenômeno como o que aparece aos nossos sentidos, o mundo visível. O númeno como a essência que fica atrás do fenômeno e o sustenta.

O romantismo alemão (Fichte, Schelling, etc.) aceita a distinção mas, ao contrário de Kant, reconhece que o verdadeiro objeto do conhecimento é o númeno, a essência das coisas, ao passo que o conhecimento do fenômeno vale muito pouco, sendo dotado apenas de utilidade prática. É que o conhecimento do fenômeno se faz por meio de um instrumento inadequado e impotente — a inteligência. O conhecimento do númeno vem do poder da intuição. Pelas fracas luzes da razão se chega à ciência, à pobre ciência natural. Pelo coração se chega à filosofia, através das artes.

Schopenhauer, por sua vez, reafirma o valor das artes como única via perfeita do conhecimento da verdadeira sabedoria e como uma das tábuas de salvação neste vale de lágrimas. Para ele, viver é sofrer; e viver é sofrer porque viver é querer, isto é, desejar. Precisamente são os desejos que infelicitam o homem, porque os desejos partem de uma necessidade e terminam, no fastio, quando satisfeitos e na frustração, quando não satisfeitos. Como a causa do sofrimento deriva da vontade, o homem só se liberta da dor, livrando-se da vontade, anulando e extinguindo os desejos. Como consegui-lo?

Primeiro precisa-se saber que o fenômeno de Kant só existe na representação, como mera ficção da mente; nada existe fora da consciência. E pois não convém ao homem apegar-se a um mundo de ilusões, o véu de Maia.

O númeno de Kant, para Schopenhauer, se identifica com a vontade, e vontade quer dizer vontade de viver, de se conservar e reproduzir. A vontade porém é una e indivisível. Inconsciente nos demais seres, toma consciência de si no homem. Não existe também vontade individual, o indivíduo não importa nada, nos planos gerais da vida. Os indivíduos comparam-se às ondas do mar que vão e vêm. Para a natureza o que interessa não é o indivíduo, mas a espécie. A raiz de todo o mal vem pois do individualismo e do egoísmo que se lhe segue, do qual dimanam os inesgotáveis desejos humanos.

A felicidade do homem reside em erradicar a ilusão da individualidade e do egoísmo pela prática de uma moral austera, de rígidos exercícios de ascética, de modo a negar-se a si mesmo,

esquecer-se de si e misticamente integrar-se no todo pela simpatia e piedade para com todos os seres.

E para que servem as artes? As artes têm o condão também de livrar o homem do despotismo da vontade, embora de um modo passageiro. Porque a arte, a arte pura, é contemplação gratuita, desinteressada. A arte não desperta desejos, ao contrário, serena a vontade, desvincula o indivíduo de si mesmo, seja ao criar a arte, seja ao recriá-la. Pelo poder de intuição da arte entra-se em contato com o mundo das Idéias platônicas, toca-se o mistério, o divino.

Ora, entre as artes se destaca a música como a mais eficaz, a mais poderosa. E por que razão? É que a vontade é a verdadeira e única realidade, o fenômeno é a ilusão. A vontade exerce o papel de um deus. A vontade, ao mesmo tempo, cria as Idéias, um equivalente do mundo platônico, e cria a música. Depois a vontade, como um demiurgo, multiplica as Idéias em indivíduos que se limitam pela matéria, pelo espaço e pelo tempo. A vontade cria um mundo de mentira, de sombras.

A razão da superioridade da música se funda no seguinte: enquanto as outras artes perseguem as Idéias através dos fenômenos, trabalhando com imagens e conceitos e só remotamente as contemplam, a música contempla diretamente as Idéias. Ela não imita o mundo dos fenômenos contingentes, ela fala uma linguagem universal, eterna. Sem dúvida que as outras artes invejam a música e aspiram alcançar o ideal da música. O simbolismo literário pretendeu ter-se equiparado à música.

Não obstante o privilégio singular que concede à música, Schopenhauer reconhece que a literatura é a mais importante das artes e, dentro da literatura, põe em primeiro lugar a tragédia, pela lição de alta sabedoria que transmite. Mas é inegável que em sua doutrina a música detém a liderança das artes.

### III — WAGNER, O DRAMA MUSICAL

Discípulo de Schopenhauer, Wagner, iluminado pelas doutrinas do mestre, se propõe a reforma da música de seu tempo, na sua mais alta manifestação, a ópera, que ele considera decadente, convencional, um amontoado de artes em competição.

A ópera se originara da tragédia grega mal entendida. Wagner realiza uma revolução na ópera pela volta ao passado, pela volta às fontes. Cria, em lugar da ópera, o drama musical, pretendendo reconstruir a verdadeira tragédia grega.

O drama musical deve ser uma obra comunitária, uma obra de arte total que atinja o homem integralmente: vista, ouvido, mente. É uma harmonia de todas as artes: arquitetura, pintura, poesia, música... mas lideradas pela música através da orquestra, que assume papel dominante e executa uma música infinita que só encontra repouso no fim.

Wagner compõe uma música majestosa e bela, ardente e despótica que leva ao êxtase e cujos efeitos Baudelaire compara ao ópio. É música que traduz as imensas paixões do coração humano e as tremendas forças da natureza. A música funciona como expressão direta da "*vontade*" (no sentido de Schopenhauer), mística, simbólica, particularmente através do *leitmotiv* que se constitui de breves frases musicais que comentam e explicam idéias, pessoas e objetos. A música de Wagner equivale a verdadeiros exercícios de metafísica, tarefa essa que Schopenhauer atribuía à música. Por isso o drama musical de Wagner é mitológico. A música gera o mito.

Acontece que a reviravolta operada por Wagner repercute mais na literatura que na música e, talvez, mais do que sua música, suas idéias apaixonam e dividem os críticos. Na própria Alemanha, a obra de Wagner abala a cabeça de Nietzsche que vê nela uma música dionisiaca. Não importa que depois se desencante com o desenvolvimento que tomam os propósitos de Wagner. Na França, onde Wagner provoca uma batalha de idéias, encontra reconhecimento e adoração por parte de Baudelaire e, através de Baudelaire, penetra no simbolismo e se torna um guia do simbolismo francês.

Com Wagner se firma a liderança da música, que se impõe como modelo e ideal de todas as outras artes, como o mais perfeito instrumento de penetração no mistério, além deste mundo de ilusões.

#### IV — NIETZSCHE: A ORIGEM DA TRAGÉDIA

Espírito radical, dele provém a palavra de ordem de todos os modernismos: a transmutação de todos os valores e a guerra declarada contra tudo que reprime a livre manifestação da vida. Ele

anuncia o super-homem, o qual compara a uma criança a brincar, sem regras, construindo e destruindo, criando os próprios valores, além do bem e do mal.

Originariamente discípulo de Schopenhauer e Wagner, se afasta de ambos sem nunca se livrar deles. Ele se propõe salvar a cultura ocidental, mergulhada em profunda crise por culpa do racionalismo, do cientificismo, do utilitarismo, do pessimismo e do otimismo.

Como os românticos, acredita também que só pelas artes se chega à sabedoria e à salvação. De nada valem a ciência e a razão. Com ele a filosofia se converte em estética. Importa acima de tudo criar obras de arte, usufruí-las e viver artisticamente. A arte é tarefa suprema.

Se a cultura se salva pela arte, resta saber como salvar a arte vítima dos males da civilização! Se a sabedoria só provém do poder de intuição das artes que criam os mitos, a saída se resume em deparar uma época ideal em que as artes se conservavam imunes dos vícios e da atual decadência de seu tempo. Resta identificar essa época ideal e tirar de seus mitos a lição a seguir, porque nos mitos se haure a única sabedoria.

Ele concorda com os românticos alemães que as artes tenham se elevado ao seu mais alto nível na Grécia. Contudo, não concorda com eles que tenha sido na Grécia clássica, e sim na Grécia primitiva, quando o gênio heleno imaginou a mais sábia mitologia de todos os tempos.

Na mitologia grega, Nietzsche surpreende a solução do problema. A arte grega primitiva cria mitos (esse o objetivo da arte), mitos que ensinam tudo sobre a arte: qual sua natureza e quais as causas de sua evolução. No mito, a arte fala de si mesma, é uma metalinguagem.

Analisando a mitologia grega, verifica que ela explica a arte através de dois princípios ou forças da natureza, simbolizadas por dois deuses: Dioniso (ou Baco) e Apolo, que dividem entre si a proteção das artes. Uma pertencem ao reino de Apolo, outras ao reino de Dioniso. Os mitos traduzem potências da natureza. As artes

dependem de dois poderes antitéticos, entre si, ora disjuntos ora conjuntos. Daí a divisão das artes em artes apolíneas e artes dionisíacas.

Artes apolíneas são artes de imitação, figurativas e correspondem às artes ingênuas de Schiller, compreendendo a pintura, a escultura, o épico e, inclusive, certo tipo de música, música mais frágil, de sons apenas insinuados pela cítara, uma espécie de salmodia, para acompanhamento da poesia.

As artes dionisíacas, que Schiller chamava de artes sentimentais, resultam de livre criação, exprimem sentimentos, não precisam de imagens e conceitos. A mais importante é a música. Note-se bem: Nietzsche pensa numa música arrebatadora, irresistível, exuberante, no máximo de sua glória.

Os dois grupos de artes nem sempre se juntam. No entanto, o momento mais relevante, não só da história da Grécia, como da história das artes, acontece quando elas se unem fraternalmente para engendrar a tragédia ática.

O discutido livro de Nietzsche sobre a origem da tragédia narra a formação da tragédia, passo por passo, de acordo com o saber filológico, mas, ao mesmo tempo, explica também a origem e natureza da arte. Além disso, o livro vale por uma introdução ao simbolismo e ao modernismo.

\* \* \*

Antes de prosseguir, conviria abrir um parêntese para esclarecer que não foi Nietzsche quem associou, pela primeira vez, os dois deuses num par inseparável. Antes dele, o romantismo alemão já o fizera. A confraria dos dois deuses nada tem de arbitrário, ela se fundamenta na mitologia, na religião grega e tem antecedentes na própria crítica de arte.

Na mitologia greco-latina, os dois deuses são irmãos por parte de pai, ambos descendentes de Zeus (Júpiter). Quando Dioniso nasce, pela segunda vez, Apolo o esconde da ira de Hera (Juno). Mais tarde, os Titãs, perseguindo Dioniso, a mando da ciumenta esposa de Zeus, o descobrem disfarçado em touro, matam-no e lhe devoram as carnes. Pallas (Minerva) então salva-lhe o coração e Apolo enterra o que restou do irmão em seu santuário, em Delfos.

Na Grécia, o culto de Apolo era dominante, oficial, por assim dizer, nacional. A certa altura, se introduz de modo explosivo e avassalador o culto de um deus estrangeiro e invasor, Dioniso, objeto de um culto selvagem e bárbaro, ameaçando a civilização grega. Deu-se então o choque entre os dois cultos. De certo um choque violento. De um lado, o culto sereno de Apolo, deus da moderação, do equilíbrio; de outro, o culto desenfreado, orgiástico de Dioniso, culto de exaltação total da vida. A solução foi realizar um tratado de paz entre os dois, com concessão de ambas as partes. O culto de Dioniso sofre o freio do irmão e o de Apolo ganha valores novos. O culto dos dois deuses acaba por se fundir. Eles dividem entre si o santuário de Delfos, que pertencia a Apolo. O Santuário de Elêusis, que exercia papel disciplinador da religião grega, aconselha a união dos dois. Mas sobretudo cabe ao orfismo, religião de Dioniso, associar ao culto deste deus o de Apolo.

Do mesmo modo, o culto de Dioniso invade a Itália, ameaçando o de Apolo e pondo em risco o rigor do "*mos maiorum*", a tal ponto que, em 146 A.C., um decreto do senado proíbe as Bacanais que, no entanto, voltam a ser celebradas no fim da República. No seu programa de reformas, o imperador Augusto inclui a restauração do culto de Apolo, seu protetor, tentando, para tanto, refrear os excessos do licencioso culto de Dioniso.

A obra de Horácio não só documenta as intenções de seu poderoso amigo como o ajuda nessa difícil empresa. O poeta distingue, nitidamente, um culto irreverente de Baco, "*inverecundus*", e um culto respeitoso, "*verecundus*", o culto de Dioniso moderado por Apolo. Nos festins, em que se bebia em honra de Dioniso, Horácio deixa entrever, claramente, através de seus primorosos versos, que vigorava um severo código do vinho, com regras muito precisas (Tringali).<sup>14</sup>

A Eneida, de Virgílio (um outro amigo e colaborador de Augusto), no canto sexto, comprova a harmonização dos dois cultos, com a primazia de Apolo, quando diz que a Sibila de Cumas, antes de receber em seu coração o Deus Apolo, se agitava como uma Bacante.

No campo das artes, muito antes de Nietzsche já Horácio subordina as artes à proteção de Apolo e Dioniso. Só que, para ele,

apolíneo equivale à “*poética da arte*”, isto é, ao modo de compor que exige muita preparação, estudo, exercício, ausência de pressa, de modo a resultar uma obra perfeita. Dionisiaco, em contrapartida, corresponde à “*poética do engenho*”, isto é, poética da inspiração espontânea, sem retoques.

Muito embora Horácio aconselhe a harmonização das duas poéticas, a obra de arte dimana de uma rica veia e demorado esforço, se inclinando declaradamente mais para Apolo. Nele, ao contrário de Nietzsche, predomina o apolíneo sobre o dionisiaco. Jamais se afasta do meio termo dourado, nada admite em excesso. Não raro, se sente tomado de Baco. Então teme e treme, acha um doce perigo seguir o deus, quando Nietzsche aconselha a viver em perigo! Ele renega o “*poeta louco*” e só admite uma “*amabilis insania*”. Renega também o “*poeta bêbado*”, pois para honrar Dioniso, não se bebe a ponto de ver duas candeias, basta quebrar a sisudez. Na introdução de sua *Arte poética*, ridiculariza o pintor surrealista que pinta um quadro sem nexos, sem verossimilhança, de uma mulher-cavalo-peixe-ave. Apolo subjuga Dioniso. De Horácio deriva a poética do classicismo.

\* \* \*

Depois dessa digressão, voltemos a Nietzsche. Vejamos o que significam os mitos de Apolo e Dioniso como categorias estéticas.

Nietzsche vê analogia entre Apolo e o sonho, e entre Dioniso e a embriaguês. O sonho e a embriaguês constituem dois poderes da natureza, que sonha e se embriaga através do homem.

As artes apolíneas surgem quando o homem se comporta como quem sonha. A obra de arte obedece mais às leis do sonho que da realidade. Apolo é o deus do sonho, isto é, deus da imaginação criadora, da imaginação que cria ficções as quais, embora imitem a realidade, independem dela. A imaginação individualiza: as imagens são sempre individuais. As artes apolíneas, como já vimos, compreendem as artes figurativas, plásticas. Além disso, elas devem aspirar à beleza. Apolo é o deus das belas formas do sonho. Devem ser serenas, equilibradas, proporcionadas, medidas, claras. Apolo é o deus da luz, do sol.

As artes dionisíacas derivam do estado de embriaguês e levam à embriaguês. A arte mais adequada à expressão deste profundo estado emocional é, sem dúvida, a arte dionisíaca por excelência: a música. As artes dionisíacas têm o espírito da música: exprimem a força do inconsciente livremente, sem regras, sem imagens ou conceitos, de modo incompreensível à razão, mas que o coração entende, indiferentes à beleza ou feiura, ao regular ou irregular. Hoje diríamos que as artes dionisíacas se caracterizam pela entropia, pela abertura.

Mas, note-se bem, a oposição entre dionisíaco e apolíneo não significa, de forma nenhuma, oposição entre irracional (Dioniso) e racional (Apolo). Nietzsche considera Dioniso e Apolo deuses das artes — das artes! Ora, a arte é um modo de conhecer pela intuição, não pela razão. Nietzsche menospreza a razão. Apolo é deus do sonho, da imaginação, da ficção, deus da adivinhação, deus de uma *religião*! Na verdade, a oposição que Nietzsche estabelece, de modo muito claro, se dá entre, de um lado, o apolíneo e dionisíaco e, de outro, o racionalismo, que ele representa por Sócrates, e o cristianismo, que representa pelo Crucificado. É verdade, porém, que o racionalismo e o cristianismo preferem a arte apolínea e a viciam com o racionalismo e o moralismo. Dentro da própria filosofia, Nietzsche utiliza a oposição entre dionisíaco e apolíneo: de um lado, Heráclito, o obscuro; de outro, Sócrates, o dialético. Heráclito representa a filosofia que não se funda na razão mas na intuição; Sócrates, a filosofia em que a razão subjuga a imaginação e o sentimento. Sócrates é tão antiapolíneo quanto antidionisíaco, porque ele e seu discípulo Platão negam um lugar para a arte no mundo que constroem.

#### *A origem da tragédia segundo Nietzsche: etapas*

Nietzsche também entende que este mundo em que vivemos (e não há um outro mundo além dele) apresenta duas dimensões: o fenômeno, que é o mundo visível de Apolo, e o númeno, a coisa em si, o mundo invisível de Dioniso, que ele também chama de Uno Primordial, Dor Primordial, Coração do mundo, Abismo do ser. As artes apolíneas refletem o mundo das aparências, as artes dionisíacas traduzem diretamente o númeno.

A tragédia ática nasce do casamento das artes dionisíacas com as artes apolíneas. De um modo didático, diremos que a evolução da tragédia, segundo Nietzsche, atravessa três fases — uma dionisíaca; uma fase lírica de transição; e uma fase apolínea.

1º) *Fase dionisíaca, que se compõe de elementos emocionais e rituais.*

Embriagado, seja pelo advento da primavera, seja pela força de uma bebida, o homem esquece-se de si mesmo e se identifica com a natureza, com a humanidade. Tomado de uma compaixão profunda, ele entra em contato com o Uno Primordial.

Dentro da multidão, em delírio, surge o coro, um grupo de homens que, no entanto, não representa a multidão (Nietzsche detesta a representação democrática) mas forma uma corrente única de vibração com os assistentes. Este coro se chama satírico porque integrado por homens que se fantasiavam de sátiros ou faunos. Os sátiros eram companheiros de Dioniso, meio-homens, meio-bodes e representam o espírito selvagem, a natureza em oposição à cultura.

Nesse estado emocional de embriaguês, surge a música, a arrebatadora música de Dioniso. Sob a veemência desta música, o coro dança orgiasticamente.

Até aqui se desenrolou o núcleo essencial da tragédia. Valeria a pena refletir até que ponto se poderia comparar o núcleo essencial da tragédia com o que se passa nos terreiros de candomblé, onde as filhas de santo dançam orgiasticamente, sob a hipnose de uma música mais ou menos poderosa, um tanto embriagadas pela bebida.

2º) *Fase lírica de transição.*

Neste momento se dá o primeiro contato entre o dionisíaco e o apolíneo. Sacudido pelo poder da música, o homem em transe, em delírio, passa a um estado de contemplação. A imaginação começa a funcionar, surge a primeira imagem, o fiel tem a visão do Deus, numa espécie de alucinação. O homem cria a imagem de Dioniso, o deus que simboliza a Dor Primordial, a Contradição Primordial. Onde há imagem, representação individualista, começa o reino de Apolo.

A seguir, a comoção leva à manifestação exterior deste estado de alma por meio de gritos, interjeições. Depois vêm palavras soltas até chegar-se à canção. A música se une à poesia, mas é a melodia que gera a poesia. A canção já exprime imagens e conceitos. A música é interpretada por meio de palavras. O lirismo nada tem de subjetivo, como se imagina, pois o artista não passa de um *medium*, de um instrumento da natureza que se exprime através dele. A música porém exprime diretamente o Uno Primordial, enquanto a poesia o faz indiretamente, através de imagens e conceitos. De si mesma, a música não necessita de imagens e conceitos, mas ela admite junto de si as palavras que carrega.

### 3°) *Fase apolínea, mítica.*

Neste momento se inventa o ditirambo, um hino em honra de Dioniso, em que se imaginava o próprio deus narrando sua vida, seu triplo nascimento, sua paixão, morte e ressurreição. Essa é uma fase épica, narrativa. A poesia fala a linguagem de Homero. Em última instância, a música engendra o mito.

A épica segue-se o drama. Este é o momento decisivo da tragédia. O mito é representado por atores diante do coro e do público. Primeiro, um só ator; depois dois e, quando dois atores se defrontam, surge o diálogo. Aos poucos, se desenvolve a ação e outros heróis, que não Dioniso, se exibem em cena. Nietzsche explica que a tragédia sempre celebra Dioniso não importa, sob que máscara, se de Édipo ou Antígone.

Em resumo, o coro de sátiros e o público com eles, embriagados, tomam-se de imensa comoção, uma imensa compaixão e se identificam com a essência do mundo que se manifesta através da música. Sob o poder da música, o coro dança orgiasticamente. O que se acrescenta a seguir, sempre gerado pela música, do ponto de vista da tragédia, tem valor relativo: a lírica, mais importante que a épica; a épica, mais importante que a parte dramática. O diálogo é secundário. Nem a ação necessita de se complicar em intrigas muito bem montadas com suspense e tensão. A tragédia se define mais como padecer do que agir. O fundamental é a emoção, a compaixão. O trágico se identifica com o dionisíaco. Que é pois o trágico?

### *O trágico*

Ao passo que as artes apolíneas se criaram como fuga — fuga através da mentira porque, ao contrário do que se costuma pensar, o grego primitivo era profundamente pessimista e buscava na arte, na beleza, na mitologia, uma forma de esquecer as angústias da existência — as artes dionisíacas descobriram a verdadeira sabedoria, a filosofia trágica, sem se iludir.

A tragédia é o mais alto momento da criação artística, inventada pelo povo mais artístico que jamais existiu e, exatamente, no momento mais fecundo de sua história. É pois a mais alta lição de vida. Que é que ensina a tragédia, que é enfim o trágico?

Na sua essência, o trágico é a afirmação da vida, do valor da vida, é uma exaltação da vida. O trágico consiste em dizer sim à vida, às dores e às alegrias. É a aceitação jubilosa da vida independente de que seja bela ou feia, triste ou alegre. O trágico não admite nem pessimismo nem otimismo. O trágico é a condenação inapelável de tudo que nega e reprime a vida. O que importa, acima de tudo, é a vida em si, não a vida individual. O herói sucumbe mas a vida continua.

O trágico não se caracteriza pela catástrofe. Nascer e morrer valem o mesmo no fluxo da vida. Nem se caracteriza por inspirar medo e piedade. Não há por que ter medo ou piedade. Nem se caracteriza pela resignação diante do infortúnio, como pretendia Schopenhauer. O trágico aceita o que quer que seja que a vida traga consigo. Não passivamente, aceita ativamente.

### *Decadência e ressurreição da Tragédia*

Se tal é a grandeza da tragédia, por que atinge seu fastígio com *Ésquilo* e já começa a declinar com *Sófocles*, morrendo, por assim dizer, nas mãos de *Eurípides*, que *Nietzsche* chama de sacrílego?

*Eurípides*, dir-se-ia, se converte num tecnocrata da tragédia. Com ele se perdem os autênticos elementos dionisíacos da tragédia. A música desaparece, restando apenas uma música postíca. O coro cede seu lugar à cena, domina o palco. O diálogo se desen-

volve como se fosse um debate dialético. A ação se enreda em complicadas intrigas, um realismo grosseiro assume o lugar do mito. Em lugar de Dioniso, se encenam outros heróis que não o representam. A tragédia se convencionaliza com seus prólogos e "*deus ex machina*". Não consegue mais captar o trágico. Suas tragédias se tornam epopéias dramatizadas. O fato de Eurípides se retratar, no fim, escrevendo *As Bacantes*, não o salva.

Qual a causa da decadência da tragédia a partir de Eurípides? A tragédia, segundo Nietzsche, decai em virtude de duas causas: primeiro, o racionalismo inaugurado por Sócrates; segundo, o cristianismo.

### *O racionalismo*

O racionalismo ocidental se encarna em Sócrates. Com o racionalismo ele introduz, na civilização ocidental, o cientificismo, o moralismo, o utilitarismo, o otimismo. Sócrates não respeitou o *dáimon* que trazia dentro de si, desprezou a sabedoria dos instintos, a intuição, menoscabou as artes. Apenas assistia as tragédias de Eurípides a quem, dizem as más línguas, ajudava a escrever. Eurípides introduz o socratismo na tragédia. O racionalismo com seus efeitos matou a tragédia! Nietzsche estabeleceu aqui a primeira grande oposição entre Dioniso e Sócrates. Sócrates é quem representa o racionalismo, e não Apolo, deus do sonho.

### *O Cristianismo*

O cristianismo se torna inimigo de morte da tragédia porque se opõe à vida, a esta vida, negando as manifestações da vida, reprimindo-a. Exala pessimismo. Olha, com maus olhos, a beleza, o sexo, os afetos e, no seu moralismo ferrenho, prega a moral de escravos. Aqui Nietzsche levanta a segunda grande oposição: Dioniso *versus* o Crucificado. Apolo é apenas um irmão de Dioniso.

Poder-se-ia dizer que a ópera representa a ressurreição da Tragédia?

A ópera nasceu de um mal entendido de eruditos italianos. Pretendendo restabelecer a tragédia grega em sua pureza, acabam criando a ópera. Assim, da tragédia grega derivam, nos tempos modernos, duas formas divergentes: a ópera e a tragédia literária. Ora, na tragédia moderna, um grego primitivo não reconheceria a sua tragédia. Talvez pensasse estar assistindo à comédia nova, sem coro, sem música. Mas a ópera, segundo Nietzsche, não passa de uma caricatura da tragédia grega. Nada mais que uma imitação simiesca. A ópera não tem o espírito da tragédia antiga, liga-se mais a Eurípidés que a Ésquilo, tem muito de Socrática. No fundo, um amontoado de artes desencontradas.

Eis que Nietzsche depara então com a filosofia de Schopenhauer sobre a música e com a música descomunal de Wagner. Wagner empreende a salvação da ópera, restaurando efetivamente a tragédia musical grega, através do drama musical, onde se realiza, de novo, a aliança fraternal entre Dioniso e Apolo. Com Schopenhauer e Wagner dá-se de novo a volta de Dioniso e da sabedoria trágica. Wagner se entusiasma com o livro de Nietzsche sobre a origem da tragédia. Nietzsche vem a discordar, em muitos pontos, da filosofia de Schopenhauer e se desentende com Wagner. No fundo, pretende só para si a glória de revelar a sabedoria dionisiaca.

De qualquer forma, cabe a Schopenhauer, a Wagner e Nietzsche implantar o espírito da música entre as artes. As artes passam a imitar o espírito da música, não o seu corpo. Não se trata de repetir a sonoridade da música com altura, timbre, intensidade, mas seu ser sugestivo, simbólico, livre, vago, obscuro.

Do ponto de vista artístico, coube ainda a Nietzsche defender a teoria, ao gosto de muitos modernistas, segundo a qual a expressão gera o conteúdo. Neste particular, ele parte de Schiller que timidamente confessa que o processo da criação começa com “um estado musical”, um sentimento vago, sem objeto, sem palavras. Nietzsche leva às últimas conseqüências esse modo de ver. A melodia é primária, dela deriva a poesia. A música se descarrega em imagens, conceitos e palavras. Dioniso fala a linguagem de Apolo e Apolo fala a linguagem de Dioniso. A iniciativa, porém, cabe sempre a Dioniso. Todas as artes derivam de um estado musical anterior.

Só para ilustrar a vitalidade desta doutrina, lembremo-nos de que Mallarmé, ao ouvir um concerto, sente esboçar, dentro de si poemas que cantam. Maiakovski, futurista russo, analisa minuciosamente a origem musical de um seu poema, no célebre texto intitulado *Como fazer versos*.

## V — MALLARMÉ: O SIMBOLISMO COMO MÚSICA

Para todos os efeitos, quando penso no simbolismo, penso em Mallarmé como protótipo. Mallarmé é o simbolismo. O simbolismo é um movimento liberal, do ponto de vista doutrinário, sem grandes exigências de ortodoxia. "Cada qual fica no seu canto, tocando sua flauta ou violino".

Por sua concepção mítica e musical da arte, vem a ser o movimento mais esteticista de quantos existiram. A força do movimento se exerce dentro da literatura, que se identifica com poesia, pois se anula a distinção entre verso e prosa literária, artística.

A literatura se livra o mais possível da subserviência ao espírito da pintura, não imita a realidade, sofre apenas a influência do espírito da música. Neste ponto, contudo, o simbolismo aprofunda a revolução operada por Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, pois a poesia não deriva da música, mas a poesia é música, música por excelência que nada perde para a música propriamente dita, "no sentido comum da palavra, de música de instrumentos de cordas, de metais, de madeiras". Mallarmé afirma categoricamente que poesia e música são fases alternativas da mesma realidade profunda, ambas nascem do mesmo fundo de mistério. Portanto, conclui-se, existem dois tipos de música que diferem, entre si, por graus. Por isso, um dia, quando Debussy comunica a Mallarmé que pusera em música "*L'Après-Midi d'un Faune*", este último se surpreende porque julgava que seu poema já fosse música. É verdade que não deixa de se entusiasmar com o reforço que a assim chamada música trouxe ao texto.

Poesia e música, ambas versam não sobre objetos, mas sobre as relações entre objetos, isto é, “as correspondências”.

\* \* \*

Mallarmé, numa conferência sobre “Música e letras”, lança uma palavra de ordem: “esqueçamos a velha distinção entre letras e música.”

O que porém Mallarmé não nega é que a revolução simbolista se deve ao influxo da música propriamente dita. A rebelião se dá, portanto, por influência estranha da outra música. Isso não importa: o fato é que a chamada música levou a literatura, isto é, a poesia, a recuperar o que, de direito, lhe pertence. A imitação da música, dessa outra música, levou a literatura a tomar consciência de que ela mesma é música.

Foi por influência da chamada música que se tocou no verso. A prosódia deixou de ser intocável. Parece estranho de se constatar, mas quando se subverte a estrutura do verso se abalam os fundamentos da arte e, por conseqüência, da cultura! Quando se altera a expressão, se altera o conteúdo. Por isso, o simbolismo revolucionaria a expressão e conteúdo da poesia. Antes de mais nada, como diz Mallarmé, o simbolismo reclamou para si “uma liberdade soberana”.

No nível da expressão, os jovens liderados por Mallarmé criam o verso livre e, por conseqüência, o poema em prosa. Se literatura, como vimos, se identifica com poesia, a poesia, por sua vez, se identifica com o verso. O verso se forma de palavras que perdem a autonomia de significação codificada pelo dicionário e, dentro do contexto, forjam uma nova palavra, uma palavra única, total, nova, alheia à língua, mágica, quebrando deste modo a solidão das palavras. Não há por que sustentar a distinção, dentro da arte, entre verso e prosa. Há verso sempre que haja ritmo, timbre, cadência, acento, desde que haja preocupação com a função poética da linguagem, desde que haja preocupação estilística e, para ser ainda mais preciso, onde quer que haja preocupação com a musicalidade. Onde há verso, há música. De tal forma foi soberana essa liberdade que não se aboliu o verso tradicional, que sempre aparece quando exigido pelo estado de alma.

Sob a influência do espírito da música, os simbolistas revolucionam também o conteúdo. O conteúdo, porém, deriva da expressão. A poesia nasce de um estado musical de alma. O poeta não disserta, não narra, não descreve. Não faz reportagem, não fala comercialmente, de modo utilitário, recusa-se ao pensamento exato. Não trata de coisas, mas das relações, das correspondências. As palavras que se associam dentro da palavra total que é o verso, embora aparentemente sem nexos, criam a correspondência que há entre tudo. Os simbolistas, diversamente dos parnasianos, não versam os temas como filósofos ou oradores, isto é, como pintores, mas como músicos. Não nomeiam o objeto: nomear é ficar na superfície das coisas. Como a música, a poesia deve ser simbólica, isto é, alusiva, sugestiva. A música não nomeia como a pintura, a música evoca, faz sonhar. O símbolo caracteriza o simbolismo. E que entendem eles por símbolo? Símbolo é, sem dúvida, um signo, mas um signo em que o significado não mantém uma relação estável, fixa com o significante. O significado é vago, indeterminado, de imensa abertura. A palavra, o verso, é um símbolo. Como uma frase musical, pela sua sonoridade e pela livre associação de imagens que provoca, leva a alma ao êxtase, ao sonho. A alma se livra da própria individualidade e atinge o divino.

Como a música, a poesia aspira a uma linguagem universal, a linguagem essencial, a linguagem perdida na multiplicação das línguas e no uso vulgar e utilitário. Mallarmé distingue duas linguagens: uma utilitária, outra artística. Programa ele inventar, de novo, essa linguagem universal perdida. Como a música, a poesia nasce do mistério e desperta o mistério.

Muito embora a poesia de Mallarmé seja trabalhada, custosa, rara, pois deixa ele o poema amadurecer conforme as leis da natureza, o que poderia fazer dele um poeta apolíneo, horaciano, insiste que é o ritmo quem escolhe o poeta e que são as palavras que tomam a iniciativa na criação. O poeta que executa o poema se suprime. Num certo momento, Mallarmé diz de si mesmo: "agora sou impessoal e não Mallarmé". Discutindo a seriedade do polêmico artigo de E. A. Poe sobre "*A filosofia da composição*", explica que, a

despeito de tudo, o seu poema "*O corvo*" vem de funda inspiração. Trabalha-se num poema para realizar o ideal do mesmo E. A. Poe, a saber: "dar um sentido novo às palavras da tribo."

Por todas estas características, resulta inevitável que a arte simbolista seja difícil de entender, obscura. Mallarmé teve de enfrentar essa objeção a que responde, como sempre, em seu estilo obscuro. Deixa perceber que a falha não é do poeta, mas da essência da poesia. Sem mistério, sem enigma, não há poesia. A culpa cabe à ignorância do público. Nem todos merecem a arte. Ele reputa uma heresia o ideal de arte para todos. Em política, se admite a democracia, não na arte. A arte é aristocrática, para uma elite privilegiada. Nietzsche também tivera de justificar a própria obscuridade dionisíaca, musical. Não sei dizer se houve influência de Nietzsche em Mallarmé. Inegavelmente, contudo, Mallarmé herda a concepção dionisíaca da vida. Dizem que Mallarmé lembrava, por certo aspecto físico, um fauno ou sátiro. Quanto a isso, o que mais importa é que Mallarmé propõe como "único dever do poeta a explicação órfica da terra". Ora o orfismo, religião fundada por Orfeu, poeta e músico, tinha como Deus principal Dioniso, ao qual associa o irmão Apolo. Por outro lado, Mallarmé, num tratado geral de mitologia que escreveu, "*Os deuses antigos*", conclui que a função central da mitologia reside em explicar "a tragédia da natureza", isto é, o conflito do dia e da noite, o conflito das estações, o que coincide com a concepção de tragédia de Nietzsche, com o que este chama de "Contradição Primordial". Curiosamente Mallarmé, em sua obra, em certos momentos, compõe verdadeiras tragédias dionisíacas, como é o caso de "*L'Après-Midi d'un Faune*" e "*Herodiade*". Ele escreve esses poemas líricos como se escrevesse para o palco. Pretendia mesmo encená-lo, o que não acontece porque é dissuadido por amigos que não os achavam dotados de dramaticidade suficiente. Mas do ponto de vista de Nietzsche, valem por autênticas tragédias. Numa delas repõe, em cena, um fauno, companheiro de Dioniso.

Depois de Mallarmé vem o modernismo do século vinte, pós-simbolista, mítico e musical, de certo uma outra história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BALAKIAN, A. *El movimiento simbolista*. Madrid, Guadarrama, 1969.
2. BAUDELAIRE. *Oeuvres complètes*. Paris, Pléiade, 1961.
3. CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música*. São Paulo, Edições de Ouro, 1968.
4. CASSIRER, E. *O mito do estado*. Rio, Zahar, 1976.
5. FRIDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas cidades, 1978.
6. GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*. Paris, PUF, 1969.
7. GUGLIELMINO, S. *Guida al novecento*. Milão, Principato, 1971.
8. LICHTENBERG, H. *Richard Wagner*. Paris, Felix Alcan, 1911.
9. MALLARME, S. *Oeuvres complètes*. Paris, Pléiade, 1945.
10. MASINI, L. V. *Il simbolismo*. Milão, Fratelli, 1979.
11. NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 1981.
12. PEYRE, H. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris, PUF, 1974.
13. SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo, Abril, 1974.
14. TRINGALI, D. "O código do vinho em Horácio e Ricardo Reis". In: *Revista Texto*, nº 1, Araraquara, 1975, p. 31-68.

# O drama de Ésquilo: tragédia das forças divinas?

JOSÉ ANTÔNIO DABDAB TRABULSI

A visão da tragédia grega que é oferecida aos estudantes de História e Letras em algumas de nossas mais respeitadas universidades parece-me inteiramente ultrapassada. Situa-se no prolongamento imediato da visão idealista de um Jaeger, da visão de Nietzsche ou do marxismo "mecânico" de Thomson. Pretendemos aqui apenas apresentar alguns dos pontos de vista mais recentes, sobretudo algumas das contribuições da "Psicologia histórica", além de tentar articular a análise literária com a evolução da filosofia grega. O ponto de partida desta reflexão foi, aliás, uma proposta de trabalho final de um curso sobre a tragédia, nos tempos de graduação, que nos deixava a escolha entre três temas: 1) "A tragédia de Ésquilo ou o drama das forças divinas"; 2) "Sófocles ou a luta do homem contra o destino"; 3) "A tragédia dos caracteres humanos em Eurípides".

É já, desde muito tempo, um lugar comum, apresentar a tragédia de Ésquilo dentro de um quadro geral da tragédia ática que o situa como um primeiro momento da evolução do novo gênero literário. Ésquilo seria, assim, o ponto de partida de um maravilhoso florescimento do espírito humano que teria a sua contrapartida no desenvolvimento e afirmação de um não menos original e revolucionário sistema político: a democracia. Costuma-se lembrar também, retrospectivamente, o apoio dado pelos tiranos às festas populares de cunho religioso, dentre as quais as mais importantes eram as consagradas ao deus Dioniso. Os tiranos, com sua política, teriam pois preparado o caminho (pelo combate que mo-

veram à aristocracia), a um só tempo, à democracia e à tragédia. Ésquilo seria pois o grande primeiro momento da tragédia e nele haveria ainda um predomínio do sentimento religioso, sentimento este que teria sido progressivamente afastado pelos outros grandes trágicos que se seguiram; em Sófocles, o divino, mesmo presente, estaria um pouco mais distanciado, dando maior autonomia à ação humana; em Eurípides poder-se-ia já falar duma tragédia das paixões humanas. Em Ésquilo, que é o autor que nos interessa mais diretamente agora, isto encontraria ampla confirmação nos temas fundamentais da sua obra: a dor e a *hybris*, *hybris* e castigo, a força da culpa dos antepassados, a dor como característica do homem e como o único caminho que leva ao conhecimento. O tema central seria o Destino, e o trágico em Ésquilo seria o “específico efeito religioso da vivência do destino humano.”<sup>1</sup>

Poderíamos continuar evocando indefinidamente uma multidão de aspectos igualmente interessantes da tragédia, verdadeiro universo aberto à análise, mas os que foram colocados acima bastam, no momento, como ponto de partida do estudo que pretendemos fazer. Utilizamos o condicional, deliberadamente, não para colocar em dúvida a veracidade do esquema proposto, o que seria loucura ou infantilidade. Ele só se tornou lugar comum, neste caso, porque tem um fundo de verdade. Entretanto, penso que, enquanto esquema, é um pouco simplificador demais, e suprime certas nuances a meu ver importantíssimas.

A tragédia é uma realidade de conjunto, define toda uma época da cultura grega e não parece ter sido tão “racional” quanto este esquema. O quadro apresentado anteriormente parece ser de uma veracidade “aristotélica”, e isto pode ser entendido como um elogio e/ou uma crítica. Tomaremos como problema o que me parece o ponto fundamental, ou seja, a questão de o drama de Ésquilo ser (e até que ponto) ou não uma “tragédia das forças divinas”. Com este fim procuraremos situar o drama de Ésquilo dentro da cultura grega da época, dando aqui mais ênfase aos problemas filosófico-literários que aos históricos. Dentro do objetivo que nos

---

1. JEAGER, W. *Paídola. A formação do homem grego*. Lisboa, Editorial Aster, s. d., p. 276.

fixamos, impõem-se como questões a serem tratadas problemas como o Destino, a Justiça, a tensão na tragédia de Êsquilo, assim como a questão da "vontade" humana e as ligações de Êsquilo como a filosofia pré-socrática. Nós nos permitiremos referências a quase toda sua obra, embora a presença mais constante da trilogia completa (*Oréstia*) seja mais ou menos inevitável.

Começemos com algumas observações a respeito do Destino e da Justiça. Há em Êsquilo uma constante exigência de Justiça divina e uma fé imensa na sua realização. Isto parece corresponder à luta do povo ateniense pela justiça no plano humano, então em plena efervescência. O teatro era, então, o lugar de convergência dessas lutas. O teatro seria, pois, conservador, difundindo o sentimento de que todos os combates da vida podem ser resolvidos em harmonia, e revolucionário, ao incitar o homem a não aceitar a injustiça. Êsquilo, dizíamos, crê na Justiça divina e, no conflito que opõe Zeus a Prometeu, ele vive uma verdadeira angústia trágica, sente a sua fé ameaçada. Contra a religiosidade, aparece a revolta contra Zeus, que parece querer aniquilar o homem. Mas o sentimento de revolta é o contraponto duma outra exigência mais forte, a da ordem e da harmonia. "Êsquilo sentiu o mundo não como um jogo de forças anárquicas, mas como uma ordem que compete ao homem, ajudado pelos deuses, compreender e regular".<sup>2</sup> Desta maneira, no fim do *Prometeu*, Zeus renuncia a sua cólera e Prometeu arrepende-se de sua parte de erro. "Assim, os dois adversários, vencendo-se a si próprios interiormente, consentiram numa limitação das suas paixões anárquicas, com vista a servir a um objetivo supremo, a ordem do mundo."<sup>3</sup> As forças que presidem ao Destino acedem ao plano moral. O devir dos deuses e da sociedade humana é a própria Justiça. Um minuto só, e veremos as implicações filosóficas de tal concepção.

Na *Oréstia*, uma vez mais, o poeta põe de acordo o Destino e a Justiça divina. No *Agamemnon* o tema é o assassinio; nas *Coéforas* a vingança; nas *Eumênides*, o julgamento e o perdão. Nos dois níveis em que se desenvolve a trilogia, o humano e o

---

2. BONNARD, A. *Civilização grega*. Lisboa, Estúdios Cor, 1972, v. 1, p. 226.

3. *Ibid.*, 227.

divino, a justiça divina deixa ao homem uma saída (o Destino, apesar de inexorável é alimentado pelas obras dos próprios homens) e o Destino, de força inumana, converte-se em Justiça. A transmissão da carga de erros dos Atridas pesa sobre Agamemnon, mas é a sua própria vida de erros, (o sacrifício de Ifigênia, a guerra injusta, o pisar no tapete de púrpura) que abre o caminho ao Destino. Nas *Coéforas*, uma cadeia de crimes corre o risco de não ter fim. Obrigado a matar a mãe por ordem de um deus em nome da justiça, será também em nome da justiça que Orestes será perseguido pelas Erínias.

É o próprio mundo dos deuses que parece dividido e, para Orestes, não há saída. Esta divisão é trágica para o homem. Na reconciliação final que acontece nas *Eumênides*, um homem de boa vontade e fé pode, submetendo-se a um julgamento, reencontrar a liberdade. "Mas foi preciso para tal que, no mesmo movimento, o mundo divino operasse a sua própria reconciliação e pudesse surgir doravante ao homem como uma ordem harmoniosa, toda penetrada de justiça e de bondade." <sup>4</sup> No julgamento de Orestes, o mundo divino se aproxima do humano e da sua instituição fundamental, o tribunal. Voltaremos ainda ao julgamento. Por enquanto, o que nos interessa colocar em relevo é que, com a absolvição, o Destino faz-se Justiça e, com a transformação das Erínias em Eumênides, o divino, antes vingador, penetra-se de benevolência, torna-se providência. No fim, no ambiente de colaboração entre o humano e o divino, manifesta-se uma prece de alegria e alívio e a crença no progresso, na justiça, na democracia.

Este tipo clássico de análise da Justiça e do Destino, em *Êsquilo*, tem uma correspondência nas principais questões discutidas pela filosofia da época. Como o nosso interesse é estabelecer nuances à "determinação divina no drama de *Êsquilo*", vamos tomar inicialmente, para exposição e crítica, uma certa análise marxista sobre o assunto. <sup>5</sup>

---

4. *Ibid.*, 241.

5. A de George THOMSON em *Les Premiers philosophes*. Paris, Éditions de Minuit, 1972, que apresenta uma visão extremamente esquemática, que não é mais a dominante na análise marxista.

Não nos interessa aqui uma explicação em geral da filosofia pré-socrática, mas apenas alguns dos seus aspectos, em alguns filósofos. Tomemos inicialmente o problema da “média” para os pitagóricos. Thomson afirma que muito provavelmente a teoria da fusão dos contrários na média remonta a Pitágoras. Neste sentido, Pitágoras difere de Anaximandro. Este pensava o mundo como constituído pela diferenciação dos contrários saídos do ilimitado e se destruindo reciprocamente. O processo de fusão era destrutivo. Para Pitágoras, ao contrário, ele é construtivo: “o conflito dos contrários é resolvido pela sua interpenetração recíproca, donde nasce uma sólida unidade.”<sup>6</sup> Isto teria correspondência, por exemplo, no pensamento político de Sólon colocando-se entre as classes opostas, limitando suas ambições, estabelecendo o “meio”. (meson). Há, no entanto, uma diferença entre as duas concepções, pois que o “meio” de Sólon seria imposto do exterior e estaria num ponto central entre dois extremos, enquanto que a “média” pitagórica é uma nova unidade, verdadeira negação do conflito donde ela nasce. Um dos exemplos disso seria a harmonia musical. E, sempre preocupado com a base social da sua análise, Thomson acrescenta: “Assim a concórdia dos pitagóricos reflete o ponto de vista da nova classe média, intermediária entre a aristocracia de terras e o campesinato, e que pretendia ter resolvido a luta de classes pela democracia.”<sup>7</sup> A mesma filosofia se encontraria no relato indignado de um aristocrata, Teógnis, lamentando a mistura dos contrários, “*esthloi*” e “*kakoi*”, pelo efeito do dinheiro da nova classe média. E também, finalmente, na obra de Ésquilo.

Há evidências de que Ésquilo teve contacto com Pitagóricos nas suas viagens e, segundo Cícero, o próprio Ésquilo era um pitagórico. Mesmo que não tivesse sido membro da seita, como democrata moderado sentia uma atração natural por ela. Convém prosseguir a análise, aprofundando-a.

O próprio drama criado por Ésquilo, a trilogia ligada, por sua forma e conteúdo revela a idéia da fusão dos contrários na média. Do ponto de vista político, a Atenas democrática seria a nova média resultante da luta entre barbárie e civilização, diz o autor,

---

6. *Ibid.*, p. 282.

7. *Ibid.*, p. 283.

entre a justiça do sangue e justiça da cidade, acrescentaríamos nós, lembrando-nos da *Oréstia*. Hipócrates e sua noção de saúde como a fusão dos contrários do corpo — seria a repercussão, na medicina, da filosofia pitagórica — ou, numa visão mas integrada e menos mecanicista das coisas, uma das manifestações da mesma realidade global. Há muito de semelhante entre esta noção pitagórica e a dialética moderna, com a diferença importante de que, para a dialética, a unidade dos contrários é condicional, transitória, relativa; a luta dos contrários se excluindo é absoluta, assim como o movimento. Para o Pitagorismo, para Sólon e para Êsquilo, a unidade é absoluta, a luta relativa. Nada sugere a retomada do conflito num nível superior. Isto mostraria, em Êsquilo, uma clara limitação de classe. O justo meio (que chegaria, através de Platão, a Aristóteles) seria o ponto de vista da nova classe média que surge com o desenvolvimento do comércio e do artesanato. Nada mais claro do que as próprias palavras de Êsquilo nas *Eumênides*: “Eu ordeno ao meu povo manter e honrar o justo meio entre o déspota e o escravo”; ou “Deus governa segundo a sua vontade porém designou o justo meio para ser o senhor de todas as coisas”.<sup>8</sup> Um pouco mais adiante, teremos a ocasião de mostrar que a questão é complexa, ambígua, e que podemos citar outras passagens que desautorizam uma interpretação tão “racional” de Êsquilo.

Heráclito de Éfeso, outro dos pré-socráticos, defendia uma opinião diferente. Combateu o pitagorismo. Para Heráclito, o mundo existe — não pela fusão e pela harmonia, mas pela tensão e pela luta. (É curioso notar que as duas posições estão na base das duas grandes correntes de análise histórico-social: as teorias do conflito e as do consenso). A luta é absoluta, a unidade relativa. O mundo é objeto de mudança contínua, provocada pelos diversos momentos do conflito dos contrários. O combate dos contrários é a própria justiça, ela está na natureza das coisas.<sup>9</sup> “O divino não deve ser assimilado a um dos pares de contrários, como ensinava

---

8. ESCHYLE, *Les Euménides*, v. 520-534, citado por THOMSON, G., *op. cit.*, p. 287.

9. REINHARDT, K. *Eschyle-Euripide*. Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 160. As próprias forças da justiça participando da tensão e do combate.

Pitágoras, mas à unidade de todos os contrários.”<sup>10</sup> O logos seria interpretado como a lei de interpenetração dos contrários. Todas as idéias de Heráclito (e dos pré-socráticos em geral) supõem uma forma de raciocínio particular, contrária às regras da lógica formal que a substituiu a partir do pensamento socrático, platônico e aristotélico. Tocaremos ainda neste ponto mais adiante.

Assim como comparou Pitágoras a Êsquilo, Thomson compara Heráclito a Sófocles: “Em Sófocles, como em Heráclito, o conflito substituiu a reconciliação como centro de interesse. A transformação da ação em seu contrário” — em Sófocles — é a expressão pelo teatro da lei heracliteana da interpenetração dos contrários”.<sup>11</sup> Todo o Édipo Rei seria um maravilhoso exemplo disso.

É claro que essa análise está cheia de observações corretas, aproximações e analogias proveitosas. O nosso interesse não é destruir passo a passo esse raciocínio, mas mostrar o quanto ele pode ser inconveniente; o quanto o “pensar trágico” pode se afastar dele, o quanto resta de tensão em Êsquilo e como a noção do combate como Justiça pode se aplicar também a Êsquilo. Tentaremos também mostrar como as forças divinas e as humanas participam da tensão e do combate, o que nos remeterá à questão tratada no início, a do Destino e à filosofia de Heráclito. As participações respectivas e as relações entre o humano e o divino nesta tensão e neste equilíbrio são, afinal de contas, a razão de ser da tentativa de incorporar a evolução da filosofia grega à nossa análise. Isto nos leva diretamente ao problema da “vontade” humana em Êsquilo. Terminaremos por onde começamos, tentando relacionar o fim da tragédia e da democracia com a evolução filosófica ocorrida, em que o problema da religiosidade da tragédia, na sua evolução desde Êsquilo, é o ponto fundamental.

De início convém dissipar uma dúvida: a tragédia é um debate jurídico? Não. O que ela faz é tomar como objeto o homem, “que em si próprio vive este debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar a sua ação num universo de valores ambíguos

---

10. THOMSON, G. p. 298.

11. *Ibid.*, p. 301-302.

onde jamais algo é estável e unívoco".<sup>12</sup> O próprio Direito flutua entre a coerção, o jogo das potências sagradas e o problema da responsabilidade do homem. É uma tentação para nós afirmar que o segundo dos fatores acima mencionados é o que interessa a *Êsquilo* mas, no máximo, devemos admitir uma preponderância deste, estando os três presentes. Ora, esta idéia nos remete à filosofia de Heráclito e anula a relação unívoca Heráclito-Sófocles que George Thomson pretende estabelecer. O sentido trágico da responsabilidade, o domínio da tragédia, encontra-se na articulação dos atos humanos com as potências divinas. Isto é válido para todos os trágicos, variando, é claro, de um para outro; mas nos obriga a rever a afirmação de que o drama de *Êsquilo* é um drama das forças divinas.

Mas investiguemos ainda outros aspectos da questão: por exemplo, o problema da ambigüidade na tragédia e das relações entre o homem e os seus atos. Qual o lugar do homem em um universo dilacerado, sem regras estabelecidas, onde direitos, justiça, deuses lutam e se transformam no próprio decorrer da ação? A tragédia é menos um reflexo que um debate, um questionamento sobre a realidade onde os conflitos de valor estão sempre presentes. O mundo da cidade é contestado em seus valores fundamentais. "Mesmo no mais otimista dos trágicos, em *Êsquilo*, a exaltação do ideal cívico, a afirmação de sua vitória sobre todas as forças do passado tem menos o caráter de uma verificação, de uma segurança tranqüila, que de uma esperança e um apelo, onde a angústia jamais deixa de estar presente, mesmo na alegria das apoteoses finais."<sup>13</sup> Isso é fundamental para o que pretendemos mostrar. Mesmo no fim da *Oréstia*, a contradição não é suprimida. Realiza-se um equilíbrio que, porém, repousa sobre tensões. Primeiro os juízes se pronunciam em maioria contra Orestes, já que só o voto de Atena tornou iguais os sufrágios. Depois Atena diz: "Não fostes vencidas; só saiu da urna um pronunciamento indeciso"; e

---

12. VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 13.

13. *Ibid.*, p. 20.

ainda: “Não estais humilhadas”.<sup>14</sup> Diz isso às Erinias. Fixando a regra do tribunal como o imperativo”, a deusa sublinha que o bem se situa entre dois extremos e a cidade repousa sobre o acordo difícil entre poderes contrários que devem equilibrar-se sem destruir-se.”<sup>15</sup> A própria essência da tragédia, a própria mola trágica é o conflito entre o antigo e o moderno (na cidade e entre os deuses).

Esta ambigüidade está presente em todos os níveis da tragédia. No nível da personagem, da distância entre *ethos* e *daímon*, que dá a sua dimensão trágica (isto nos lembra Heráclito: “no homem o que se chama *daímon* é o seu caráter — ou — no homem o que se chama caráter é um *daímon*”). Um exemplo? A ambigüidade de Etéocles, nos *Sete contra Tebas*, é a própria ambigüidade da cidade. Também no nível do mundo divino, e sobretudo no plano da experiência humana do divino. Na tragédia há várias formas de vida religiosa que parecem ser antinômicas e excludentes. A ambigüidade do vocabulário jurídico da tragédia é outro excelente exemplo. A utilização de termos ambíguos serve ao poeta pois o seu objetivo é a interrogação sobre a verdadeira natureza do que é expresso pelo termo. Esta interrogação, aliás, não deve levar a uma conclusão definitiva, ao fim da tensão. Isto nos leva ao problema do “raciocinar trágico”. Juntemos numa só observação os três problemas da lógica aristotélica, do conflito e tensão não suprimida: “Para nossa mentalidade de hoje (e já, em grande parte para a de Aristóteles), estas duas interpretações se excluem mutuamente. Mas a lógica da tragédia consiste em “jogar nos dois tabuleiros”, em deslizar de um sentido para outro, tomando, é claro, consciência de sua posição, mas sem jamais renunciar a um deles. Lógica ambígua, poder-se-ia dizer. Mas não se trata mais, como no mito, de uma ambigüidade ingênua que ainda não questiona a si mesma. Ao contrário, a tragédia, no momento em que passa de um plano a outro, demarca nitidamente as distâncias, sublinha as contradições. Entretanto, mesmo em Ésquilo ela nunca chega a uma solução que faça desaparecer os conflitos, quer por conciliar, quer

---

14. ESCHYLE, *Les Euménides*, v. 794-5, v. 824, citado por VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, P. *op. cit.*, p. 31-32.

15. VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, P. *op. cit.*, p. 32.

por ultrapassar os contrários. E essa tensão, que nunca é aceita totalmente nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta. Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam não como realidade que se poderia definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado.”<sup>16</sup>

Este problema da ambigüidade da tensão, com todas as suas implicações literárias e filosóficas, corresponde a um momento de transição na cultura grega, que poderíamos chamar “período trágico”. Já no século passado, à sua maneira, Nietzsche<sup>17</sup> apontava a tragédia como o casamento entre a arte apolínea e a arte dionisiaca, um equilíbrio feito de tensão, à maneira de Heráclito. Poderíamos fazer belas observações e citações a respeito do que era apolíneo e do que era dionisiaco na tragédia, sobretudo no que se refere ao papel e à evolução do coro nas representações, à música, aos diálogos, etc. No entanto, isso foge ao nosso objetivo presente e alongaria por demais este artigo. Basta aqui lembrar a idéia de Nietzsche de que o pensar pré-socrático, a tragédia e a democracia eram múltiplos aspectos de uma mesma realidade cultural. A partir de Sócrates (e ainda mais com Platão e Aristóteles) haverá a supressão da tensão, a vitória do apolíneo sobre o dionisiaco, a morte da tragédia, o fim da democracia. Estará perdido para sempre o pensar trágico e, para Nietzsche, a história do Ocidente, com seu racionalismo triunfante não será mais que a história de um erro.

Creio que o que ficou dito seria suficiente para o nosso objetivo, ou seja para mostrar o quanto pode ser falacioso rotular a tragédia de Êsquilo de “drama das forças divinas”. Gostaria, entretanto de trazer à cena mais um aspecto que se parece fundamental. É a questão da “vontade”, na tragédia em geral e em Êsquilo mais particularmente. Há uma vontade humana na tragédia? A(s) vontade(s) divina(s) é(são) soberana(s)? E no caso de adotarmos a forma plural, é o conflito entre elas o único motor da tragédia?

---

16. *Ibid.*, p. 23.

17. NIETZSCHE, F. *The birth of tragedy and the genealogy of morals*. New York, Doubleday & Company, s. d.; parte relativa ao nascimento da tragédia em geral.

Todos nós conhecemos a idéia, já clássica, de que o homem se considerou, até o Renascimento, como objeto da natureza (Deus) e, a partir de então, a natureza como objeto, e ele próprio como sujeito. Como toda grande generalização, esta é útil mas só deve ser feita após análises detalhadas, depois que todos os aspectos da questão foram claramente delineados. Como chave para o entendimento de tudo, é perigosa. Para nós, no momento, duplamente perigosa, pois nos levaria a considerar o homem na tragédia como mero juguete das forças divinas.

De fato, a categoria da vontade não foi concebida pelo mundo antigo tal qual nós a entendemos. No caso grego, e no da tragédia, reflete-se na ausência de um vocabulário próprio. A “vontade” não é inerente à natureza humana, é uma construção sócio-psicológica. Nem todas as sociedades a conceberam e, sobretudo, nem todas a conceberam da mesma forma. Como a vontade se manifesta ou na ação ou na intenção, vamos abordar diretamente o problema onde ele nos interessa, ou seja, em Êsquilo.

Os heróis de Êsquilo estão sempre diante da necessidade de agir. E já houve quem quisesse ver a decisão do herói esquiliano como modelo de ação humana responsável e independente (Bruno Snell) e a dramaturgia de Êsquilo como a prova da aparição do indivíduo enquanto agente livre (Z. Barbu). Os estudos de A. Rivier tendem a ressaltar o papel das forças divinas, que não são exteriores ao agente, mas que intervêm no íntimo da sua decisão para coagi-lo na sua “escolha”. O homem trágico não “escolhe” entre duas possibilidades, “verifica” que só tem um caminho; reconhece a necessidade da ordem religiosa à qual não pode subtrair-se. A sua vontade, portanto, é diferente da nossa, pois constrangida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo. Há no entanto a preocupação de reconhecer um espaço para a iniciativa voluntária do homem. Isto abriu caminho para a teoria da dupla motivação, de Lesky, que pode ser assim resumida: “O herói confronta-se com uma necessidade superior que se impõe a ele, que o dirige, mas, por um movimento próprio do seu caráter, ele se apropria dessa necessidade, torna-a sua a ponto de querer, até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro sentido, é constran-

gido a fazer. Com isso se reintroduz no seio da decisão necessária essa margem de livre escolha sem a qual parece que a responsabilidade de seus atos não pode ser imputada ao sujeito.”<sup>18</sup>

O herói esquiliano não é passivo, a dependência em relação ao divino, longe de o submeter, o libera, não inibe a sua vontade, e sim desenvolve a sua energia moral, aprofunda os seus recursos de ação.

Reformulemos a questão de maneira um pouco diferente: o problema é saber se a decisão trágica é uma forma de pressão exterior do divino sobre o homem e/ou se ela não pode ser imanente ao caráter do herói. Seria o caso aqui de tentar levar em conta a tendência da tragédia à “psicologização”: a oposição entre as forças divinas em *Ésquilo* e os caracteres individuais em *Eurípides*. São diferenças que convém não esquecer, mas também não superestimar. Para além dessas diferenças de tom, há uma unidade fundamental que, esta sim, é preciso ter sempre em mente: “A tragédia ática apresenta da ação humana um modelo característico que propriamente lhe pertence e que a define como gênero literário específico... Nesse sentido a tragédia corresponde a um estado particular de elaboração das categorias da ação e do agente. Marca uma etapa e como que uma virada na história dos avanços do homem grego na direção da vontade.”<sup>19</sup>

Este aspecto de dupla motivação na decisão é uma teoria válida para toda a tragédia, e podemos reinterpretar à sua luz todas as decisões (e elas são incontáveis) tomadas nas obras dos trágicos. Há excelentes análises feitas nesse sentido.<sup>20</sup> Não é nosso objetivo aqui reconstituir essas interpretações, pois seria extremamente longo e cansativo. Mas podemos dar alguns exemplos. Assim, quanto à decisão de *Agamemnon* de sacrificar *Ifigênia*, podemos ler (*Agamemnon*, v. 218): “quando teve a rédea da necessidade ajustada ao seu pescoço”; mas também lemos (v. 214-218): “Se esse sacrifício, esse sangue virginal encadeia os ventos, com ardor, com profundo ardor é lícito desejá-lo”. Ou ainda, quando *Clitemnestra* mata *Agamemnon*,

---

18. VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, P. *op. cit.*, p. 38.

19. *Ibid.*, p. 50.

20. Particularmente “Mito e tragédia...”

ela diz ao coro (*Agamemnon*, v. 1497-1504): "Pretendes que isso seja obra minha. Não o creias. Nem creio que eu seja a esposa de Agamemnon. Sob a forma da esposa deste morto, foi o antigo e rude gênio vingador de Atreu que ofereceu em paga esta vítima"; mas o outro aspecto, que nos esforçamos em sublinhar, não se faz esperar, e o coro replica (*Agamemnon*, v. 1505-1506): "Quem virá testemunhar que és inocente deste assassinio?". Os exemplos se multiplicam, provando que na decisão trágica colaboram os desígnios dos deuses e os projetos e as paixões dos homens. Ainda que estes projetos não se manifestem ao nível da "vontade" e sim no das paixões e dos sentimentos, a ambigüidade da decisão trágica continua a mesma. É essa presença simultânea, essa constante tensão entre dois pólos opostos que define a natureza da ação trágica. No *êthos* (caráter) e no *daímon* (potência divina) se enraíza a decisão. Causalidade divina e causalidade humana se misturam sem se confundir; são planos distintos mas indissociáveis. A antiga concepção religiosa da falta e a nova concepção da culpa individual não se excluem; a tragédia reúne-as em diferentes equilíbrios dos quais a tensão nunca está ausente. A discussão tem sempre caráter ambíguo, enigmático; as questões permanecem abertas, não admitem respostas fixas e unívocas. Para que haja o trágico é preciso que esses dois planos não deixem de aparecer como inseparáveis. Afirmar que o drama de Ésquilo é uma "tragédia das forças divinas" é esquecer o que é propriamente o trágico na tragédia grega antiga.



# Morte e Amor:

## A construção do humano na lírica grega arcaica

MAGDA GUADALUPE DOS SANTOS e  
JACYNTHO LINS BRANDÃO

Os séculos VIII e VII a. C. assistem a uma mudança profunda na cultura grega — vale dizer, na cultura ocidental — a qual vai conformar o que de mais peculiar criou o gênio helênico nos campos das artes, do saber e da política. Em princípio, novas circunstâncias históricas condicionam mudanças econômicas que acarretam modificações sociais capazes de influir poderosamente na própria concepção que o homem faz de si mesmo, do outro e do mundo.

Evitando entrar em detalhes, já fartamente discutidos pelos especialistas, cumpre apenas anotar os principais passos desse movimento concatenado, cujos princípios se perdem na obscuridade dos séculos que medeiam entre a derrocada do mundo micênico pelos dórios e as primeiras manifestações da cultura grega arcaica. A ruína do sistema antigo, seguida de considerável aumento da população, provocará o colapso da agricultura de subsistência e levará os gregos a lançar-se ao mar, fazendo deles fundadores de colônias. O contato com outros povos, a especialização da agricultura no cultivo da vinha e da oliveira, transformados em produtos de exportação, aliados ainda à introdução da moeda no mundo helênico, fará do comércio a principal fonte de riqueza. Dessa forma, o poder da aristocracia tradicional, baseado na posse da terra, tende a decair, devendo ser dividido por outros segmentos da sociedade. O ponto de decisões é desviado do palácio para a praça pública, onde diversas camadas se manifestam, em busca de um novo pacto político que será estabelecido aos poucos e de forma variada nas

diversas comunidades. Está assim armada a cena sobre a qual se desenrolará a trama da história helênica — uma cultura nitidamente urbana, que fez da cidade-estado o ponto chave de sua visão do mundo.<sup>1</sup>

Sem cair num condicionalismo histórico ingênuo — ficou dito acima que a nova situação condiciona reviravoltas na área econômica e social capazes de *influir em*, e não de condicionar por sua vez novas mudanças — sem cair pois no condicionalismo absoluto, cremos que o estudo de qualquer aspecto da cultura não pode prescindir de uma visão mais ampla do desenrolar da história. Nosso objetivo aqui é especificamente literário: acompanhar como se dá a construção de uma nova concepção do humano, através da poesia lírica dos séculos VII e VI a. C. Esse processo depende, em nosso modo de entender, do que chamaríamos *o descobrimento do amor*. Tomamos a lírica em sentido amplo, englobando sob essa denominação os diversos gêneros em sua origem atados à música: a elegia, o jambo, a poesia mélica.<sup>2</sup> Por *descobrimto* do amor entendemos o caminhar para uma idéia a respeito do sentimento amoroso que o alce acima do que consideraríamos, na falta de termo melhor, o “instinto natural”, ligado às necessidades de procriação e conservação da espécie; uma concepção do amor como algo própria e especificamente humano, como finalidade em si, como afirmação da humanidade do homem em face do mundo.

A descoberta do amor faz pois parte orgânica da grande aventura grega que é a descoberta do homem. Ousáramos mesmo afirmar que a descoberta do amor na Grécia constitui, efetivamente, a primeira forma de humanismo no seio de nossa cultura, antes que o predomínio do racional se estabelecesse, já no século V, expulsando da esfera da investigação antropológica os problemas referentes ao domínio do volitivo-sentimental. Segundo esse ponto de vista, a teoria platônica a respeito do amor representa uma real

---

1. Sobre o assunto, veja-se VERNANT, J. P. *As origens do pensamento grego*. Rio, Difel, 1977.

2. Os antigos englobavam sob a denominação de líricos 9 poetas: Alcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Anacreonte, Íbico, Semônides, Píndaro, Baquíllides. (Cf. BALME, M. *Lyric Poetry, in Greek and Latin Literature: a comparative study*. Edited by John Higginbotham. London, Methuen, 1969).

ruptura, ao deslocar seu objeto para a esfera do ideal e, na esteira de Sócrates, identificar esse objeto com a verdade. O amar subordina-se, dessa forma, ao conhecer e, o que é mais grave, ao conhecer uma verdade transcendente que escapa aos limites do próprio homem.

Sem dúvida foram os sofistas que, pela primeira vez, tornaram clara a intenção antropológica de seus estudos. Mas o mesmo predomínio do humano patente na frase de Protágoras que ensina ser o homem a medida de todas as coisas, parece-nos presente também, por exemplo, no verso da poetisa Safo, ao confessar que belo é tudo aquilo que se ama. Nos dois casos, o homem é a medida; no segundo, o homem que ama e enquanto ama.

Medeia um verdadeiro abismo, é preciso frisar, entre Safo e Platão: para ela, o amor é que faz valioso seu objeto; para o filósofo, a verdade (o Bem e o Belo) transcendente é que dá valor ao sentimento amoroso. No primeiro caso, portanto, algo procedente do homem infunde valor ao mundo; no segundo, apenas algo exterior é capaz de dar sentido aos movimentos da alma humana.

Antes pois de se tornar objeto de estudo da filosofia, o ser humano já se tornara objeto e sujeito do fazer poético, na sua limitação, perecibilidade, fatuidade, a partir do momento em que, assumindo a consciência ancestral da morte, num novo mundo emergente em que os antigos valores haviam perdido sua força, põe em relevo e *cria* o amor.

## I

A derrocada do mundo micênico, no século X a. C., em consequência das invasões dóricas, prepara já o surgimento de uma nova Grécia, cuja expressão mais destacada será a democracia. Desmantelado o sistema monárquico, tendo havido a repartição do poder no seio das pequenas comunidades autônomas, a nova sociedade diferirá profundamente da anterior, considerando principalmente o valioso instrumento com que passa a contar e que regula todos os movimentos de sua existência: a palavra. Sejam quais tenham sido os rumos da democracia nas diversas regiões e cidades-estado gregas, um ponto sem dúvida tiveram em comum: o culto da palavra e do debate, a *demagogia*, em seu sentido primitivo de condução do povo através do poder de persuasão do discurso.

Não mais domina quem detém a posse da terra, ou o poderio militar, religioso ou econômico, mas quem revela habilidade no falar, quem é capaz de convencer os concidadãos, enfim, para dizer tudo num só termo, quem é um homem *político* (isto é: da *pólis*). A antiga ordem hierárquica vai assim cedendo lugar a uma sociedade laica em que a participação dos habitantes na vida política depende apenas de ser ou não ser ele cidadão (*polítes*).

A *pólis* é composta de indivíduos livres e autônomos,<sup>3</sup> sob o domínio das leis que a regem, mas capazes de influir nos seus destinos, indivíduos cujo valor não provém mais da nobreza de sangue mas de tudo o que ele próprio é capaz de fazer no seio da comunidade. Essa nova mentalidade é o que se depreende do verso do poeta Focílides, ao perguntar:

“que importa ser de origem nobre  
para aquele a quem a graça não acompanha nem nas palavras  
[nem nas decisões?”<sup>4</sup>

Não é difícil perceber que a própria natureza da cidade grega propicia um reforço do individualismo. Em torno do rei micênico havia uma sociedade massificada que se reconhecia apenas na figura do monarca. A guerra de Tróia, como narrada por Homero, é um acontecimento que, apesar de movimentar multidões, permanece no plano dos diversos reis em cena. Quais as características dos exércitos comandados por esses soberanos que não as dos próprios chefes? Muito longe estamos da concepção de um exército ideal em que lutassem lado a lado amante e amado, em que cada um se esforçasse ao máximo para salvar o amigo particular.<sup>5</sup> Mas não é

---

3. Não discutimos aqui a posição dos estrangeiros e dos escravos nessa sociedade, privados ambos de direitos políticos, por ultrapassar os objetivos de nosso trabalho. Ainda que tenha ares de aristocrata, já que o critério básico da cidadania é ser filho de cidadão, a democracia grega representa uma grande revolução no contexto das monarquias sagradas e absolutistas do oriente e da própria civilização micênica. Sobre o assunto, veja-se FINLEY, M. I. *Esclavidade antiga e ideologia moderna*. Barcelona, Ed. Crítica, 1982; *Id.* *A economia antiga*. Porto, Afrontamento, 1980.

4. Fr. 3. Tradução de MALHADAS, D. e NEVES, M. H. M. in *Antologia de poetas gregos*. Araraquara, UNESP, 1976. p. 75.

5. Cf. PLATAO. *Banquete*, 178 e

preciso avançar muito no tempo para perceber a prevalência do individual sobre o coletivo no campo do heroísmo guerreiro, bastando recordar o conhecido fragmento de Arquíloco, provavelmente o mais antigo dos líricos, em que o poeta narra como fugiu da morte, abandonando no campo de batalha inclusive o seu escudo.<sup>6</sup>

Ao mesmo tempo que reforça o individualismo, a convivência de cidadãos livres gera a consciência do que é domínio de todos. O Estado é esse espaço comum de que participam todos os indivíduos, não mais a pessoa do rei. É sintomático que a própria estrutura física da cidade sofra transformações: onde se erguia outrora o palácio, recinto fechado a que a população não tinha acesso, geralmente no cume da cidadela, abre-se então a *agorá*, a praça da assembleia do povo, dominada pelo templo do deus tutelar, lugar de todos, ponto de encontro onde se debatem os grandes problemas da comunidade. Estamos sem dúvida diante de uma sociedade sem precedentes na história antiga, dominada, repetimos, pelo poder da palavra como meio de construção do social e, ao mesmo tempo, meio de afirmação do indivíduo.<sup>7</sup>

A interação da *agorá* com o *lógos* pode ser rastreada através da história das duas palavras. Ambas relacionam-se com verbos cujo sentido primeiro seria o de *reunir, ajuntar: ageíro e légo*, respectivamente. Assim, o sentido primitivo de *agorá* é o de 'assembleia', antes de passar a designar o 'lugar onde se realiza a assembleia'. É naquela primeira acepção que Homero utiliza o termo, a par de seus derivados *agoretýs*, 'eloqüência', e *agoretés*, 'orador'. Note-se a relação da *agorá* com o falar, expressa finalmente através do vocábulo *agoreúo*, 'falar em público, falar em assembleia'.<sup>8</sup>

Já o verbo *légo* abarca tanto o sentido considerado primitivo, com que ocorre em Homero, de 'ajuntar, reunir, colher, escolher',

---

6. Cf. IV *supra*.

7. Sobre o assunto, consulte-se VERNANT (1977) p. 34 e ss.: "O que implica o sistema da *pólis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder".

8. Cf. SOUZA, José Cavalcante de. *A pólis como quadro institucional da cultura grega*, in *A democracia grega*. Organização de Hélio Jaguaribe. Brasília, UnB, 1982. p. 13-22.

quanto o de 'dizer, falar'.<sup>8a</sup> Pode-se conjecturar até que ponto, como no caso de *ageiro/agorá*, o deverbal *lógos* não teria influído no surgimento da segunda acepção. Embora diversas explicações tenham sido sugeridas para a similitude das formas desde a Antiguidade, caberia perguntar ainda se a solução do problema filológico não estaria na consideração da importância da assembléia na vida das cidades gregas. No primeiro caso (*ageiro/agorá*) o nome do local de realização da assembléia é tirado do verbo cujo sentido atende à formação da mesma; no segundo (*légo/lógos*), do verbo de mesmo sentido não poderia ter derivado o nome do discurso, o instrumento através do qual se fazia possível a realização efetiva da assembléia?

O argumento ganha em evidência se considerarmos um dos derivados de *lógos* — *diálogos* — que expressa não apenas o discurso, mas o debate, a conversa, a discussão. Ora, o lugar natural do diálogo na cidade grega é a praça pública, pelo menos no que concerne ao período arcaico. Assim, o sistema de relações proposto poderia ser expresso da seguinte forma, que permite sua visualização:

ἀγείρω	→	ἀγορά	→	ἀγορεύω
(reunir)		(assembléia, praça)		(falar em assembléia)
λέγω	→	λόγος	→	λέγω
(reunir)		(palavra discurso)		(falar)
		διάλογος	→	διαλέγομαι
		(diálogo, debate)		(conversar, discutir, raciocinar)

A importância do falar na vida grega manifesta-se também através do grande número de termos que se incluem nessa esfera semântica, dos quais citamos: *μῦθος* (discurso); *μυθέομαι* (discorrer); *φημί* (dizer); *φήμη* (dito, notícia); *φράζω* (dizer, explicar); *φράσις* (expressão); \* *εἶπω* (dizer); *ἔπος* (palavra, verso); *ῥήμα* (palavra, palavra dita, verbo); *ῥῆσις* (discurso); *λαλέω* (conversar); *λαλία* (conversa, conversa fiada); *ληρέω* (dizer um absurdo); *λήρος*

8a. Cf. BOISACQ, E. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Heidelberg, C. Winter, 1950. s. v.

(absurdo); φλυαρέω (dizer bobagens); φλυαρία (charlatanaria); ἀδολεσχέω (falar muito); ἀδολεσχία (o falar sem discrição); ὑθλέω (tagarelar); ὑθλος (tagarelíce); ἀντιλέγω (contradizer); ἀντιλογία (contradição); ἀμφισβητέω (discutir); ἀμφισβήτησις (discussão); ἐρίζω (discutir, disputar); διατρίβω (discutir um assunto, conversar); διατρίβη (discussão, conversa); λεσχάζω (conversar); λέσχη (conversaçãO); δημηγορέω (falar diante do povo); δημηγορία (discurso feito dante do povo); ἡμί (falar).<sup>8b</sup>

Deixando de lado a discussão de detalhes lingüísticos, ressaltaríamos apenas que cada um desses termos tem uma história e se liga a um aspecto do ato da fala ou a um de seus modos de realização, o que não é difícil de se perceber. Talvez o mais geral seja φημί (infinitivo φάναι), da mesma raiz de φωνή 'voz, palavra' (cf. também φήμη 'ruído'). Nesse contexto, todavia, o par λέγω/λόγος passará a predominar, quanto mais se avançar no tempo, passando o *lógos* a designar a própria linguagem, em seguida a noção, o conceito e, finalmente, a razão. O itinerário do *lógos* grego poderia assim ser traçado, desde suas raízes, da ação inicial de se reunir em assembléia aos domínios da filosofia, da construção de uma concepção do mundo propriamente helênica. Caberia ainda de novo refletir: o domínio do *lógos* não se deveria, em última análise, a suas relações com a *agorá*, já que aquele se constrói como o grande diálogo do indivíduo com o mundo, com os outros homens e consigo mesmo?

## II

Tais considerações coincidem com a linha de raciocínio de diversos estudiosos, dos quais salientaria Jean-Pierre Vernant, ao procurar demonstrar como sob os influxos da *pólis* nascerá e se desenvolverá o pensamento grego. É também na *pólis* que se dará a descoberta do homem, que pretendemos estudar aqui. A literatura demonstra bem essa revolução na mentalidade grega, se atentarmos no universo em que se movem a poesia épica antiga e a poesia lírica, filha dos novos tempos.

8b. Cf. DUFOUR, M. *Traité élémentaire des synonymes grecs*. Paris, A. Colin, 1910. § 266-283.

Em Homero, com efeito, encontramos um mundo povoado de heróis e regido pelos deuses. Tanto a própria Antigüidade teve consciência desse distanciamento das personagens homéricas que Hesíodo as situou numa outra era, anterior à sua: a idade dos heróis.<sup>9</sup> O herói é uma pessoa diferente do homem comum, cujo caráter se modela através dos conceitos de heroísmo, basicamente assentados na consumação da *excelência guerreira*, o que dá sentido a toda sua vida e morte.

Na morte do herói se realiza o ideal épico, na proporção em que se torna possível preencher o vazio da morte com a própria heroicidade. Isso quer dizer que a morte do herói deve ser, ela também, uma forma de realização da excelência, deve ser mesmo o coroamento e afirmação final da excelência buscada através de todos os atos heróicos. O herói só se completa e se define plenamente como tal através da morte. Um deus não pode ser herói porque não pode morrer. O herói é mortal, mas se eleva acima de sua condição justamente por emprestar à morte um sentimento nobre e grandioso.

Tanto que alguns dos heróis, narram os mitos, são divinizados após a morte, pois essa não representou para eles um fim, mas a consecução do objetivo.<sup>10</sup> A escolha de Aquiles entre o morrer moço e glorioso ou velho e mergulhado no esquecimento é uma eleição consciente.<sup>10a</sup> Ao escolher a glória, Aquiles sabe que escolhe também, necessariamente, a morte, mas não o seu vazio. Em última análise, é-lhe dado escolher entre duas mortes, já que sua natureza não poderia furtar-se a isso: a morte em si, definida basicamente como um *vazio*; e a *bela morte*,<sup>10b</sup> em que o vazio original é preenchido com os valores heróicos. Escolhendo pois a segunda, Aquiles evita a própria morte.

• • •

9. Cf. *Os trabalhos e os dias*. v. 156 ss.

10. Tal lenda é relatada por Quinto de Esmirna, com referência a Aquiles. Além desse, também Heracles (Hércules) é divinizado após a morte. Cf. RICHEPIN, J. *Mitologia clássica*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-americana, 1957. Tomo 2º, p. 363/364.

10a. Cf. *Iliada*, XIX, 420-424.

10b. Cf. Alceu, Fr. 34: "Que, para Ares, a morte é bela." (sempre que não houver outra referência, trata-se de tradução nossa.)

Como é na morte que se constrói o heróico, será também nela que se dará a epifania do humano, o que chamamos de o descobrimento do homem, embora os rumos tomados sejam diferentes. Com efeito, a primeiríssima revelação que o homem tem de si é como ser mortal.<sup>10c</sup> Apenas ele, dentro de todo o universo, morre e tem consciência disso. Tal consciência se impõe como algo de terrível, porque carente de qualquer significação: um vazio, o nada, a escuridão, o abismo característico de um mundo desconhecido onde não chega a luz do sol. Essa consciência, enfim, é que *expulsa* o homem da harmonia do *kósmos*, dando-lhe a certeza de ser um ente à parte, na medida em que se sente um estranho num mundo que lhe sobrevive.

Embora conheça a morte no mundo, o *Mundo*, tomado como o grande *Outro*, não morre, renascendo sempre de novo. O mundo não deixa de se mostrar como *imortal*, como alguns dos próprios deuses que morrem para ressurgir. A inexorabilidade da morte é quinhão apenas do homem, dentro de todo o universo físico e mítico em que ele se encontra mergulhado. Tanto se sente que a natureza participa da imortalidade dos deuses que muitos de seus elementos são divinizados: a Terra, o Sol, o Oceano, as Montanhas, os Rios. Por seu turno, os animais e plantas, embora perecíveis, não sobrevivem à morte nem têm consciência dela, o que os livra de seu domínio.<sup>11</sup> Só porque resta algo do homem após o fim, este se torna motivo de angústia. Apenas ele espera e teme uma outra vida, no Hades, nas trevas, de onde não haverá retorno — o *estar morto* se estenderá eternamente, como afirma Semônides:

---

10c. Sobre o assunto, veja-se também BATAILLE, Georges. *O erotismo, o proibido e a transgressão*. Lisboa, Moraes, 1982. Através de argumentação diferente, o autor demonstra a ligação do erotismo com a morte, situando ambos na esfera do sagrado. O homem se destacaria como ser à parte no momento em que cria *proibições* relativas aos mortos e ao erótico. Isso faz da morte e do amor humanos fatos singulares — apenas humanos.

11. Nos poemas homéricos, a comparação da existência humana à das folhas é usada sempre que se deseja opor sua natureza efêmera à dos imortais. A idéia de renovação cíclica, ligada à sucessão das estações, encontra-se entretanto também presente, o que, de certo modo, reduz o impacto da morte. Cf. VI *supra*.

“Muito pois para nós é, de estar mortos, o tempo e vivemos poucos anos, em número, totalmente mal.”<sup>12</sup>

Mundo e deuses são portanto uma coisa só; o estranho é o homem, o que torna necessário criar um universo que seja a sua casa, um *mikrokósmos* humano dentro do *makrokósmos*. Em certo sentido, a cidade representa esse esforço de encontrar um espaço próprio onde possa ser eliminado o sentimento de estranheza. Num sentido mais amplo, toda cultura constitui tentativa de compreender, dominar, domesticar e recriar um mundo que expulsou o homem. Não por mero acaso a *pólis* será o meio natural em que nascerão as diversas formas do saber e da arte grega. É difícil para nós, hoje, acostumados a um eruditismo elitista, entender o sentido *político* (isto é, referente à *pólis*, à comunidade) de toda manifestação cultural na Grécia arcaica: das olimpíadas ao teatro, da ciência à filosofia. Citamos apenas o exemplo de Heráclito, que consta haver depositado seu livro a respeito da natureza no templo de Ártemis, em Éfeso, pois sabia ele que sua investigação, longe de constituir mera curiosidade particular, era um bem público. Quanto mais regredimos no tempo, mais forte percebemos a vinculação do saber e das artes com o social.

Também a literatura testemunha essa ligação, sobretudo a poesia lírica, que nascerá no seio da *pólis* e, em certa medida, junto com ela. Embora supusesse igualmente a recitação para um auditório, a épica tratava de assuntos distanciados no tempo além de, pelo que se pode saber, a apresentação do *aedo* não estar presa necessariamente a um acontecimento social. Com a poesia lírica tudo se passa diferentemente. Adrados demonstra — em *El mundo de la poesía lírica griega antigua*<sup>13</sup> — como é provável que o gênero se tenha desenvolvido no ambiente de rituais religiosos, nos quais se cantariam hinos apropriados, sendo estes hinos os primitivos cantos líricos. Estamos diante de uma *feira* aberta à comunidade ou, pelo menos, a parte dela. Aos poucos, o assunto das composições se

---

12. fr. 4. Tradução de ASSUNÇÃO, T.R. e BRANDÃO, J.L. (neste número).

13. ADRADOS, F.R. *El mundo de la poesía lírica griega antigua*. Madrid, Allanza, 1981.

iria profanizando, continuando todavia relacionado com um evento social. A ligação da elegia, provavelmente a mais antiga das formas de poema lírico, com os banquetes fúnebres, em que se fazia o elogio do morto, parece ser aceita por alguns estudiosos.<sup>14</sup> Desse modo, a laicização temática faria com que o universo literário saltasse de um período muito recuado para a contemporaneidade da *pólis*. Não mais histórias antigas serão o material do poeta, mas a própria vida quotidiana. Se cumpre chorar um cidadão recentemente falecido, forçosamente terá o autor que se movimentar em tempos recentes ou atuais com relação a si e, o que é mais relevante, terá de falar não de heróis e de deuses, mas de homens.

Não quer isso significar que a mitologia tenha sido completamente abandonada, mas que ela passará a ser tratada diferentemente. Na epopéia, o mito é o núcleo de que depende tudo no poema: o trecho, as personagens, a visão-do-mundo, a forma. Na lírica, o mito comparece de outro modo, utilizado apenas quando pode reforçar o dito pelo próprio poeta. Mesmo os hinos dirigidos aos deuses terão, em geral, caráter imprecatório, como o de autoria de Safo, em que suplica o auxílio de Afrodite. Depois de caracterizar a deusa e de fazer alusão à forma como sempre atendeu suas súplicas, a poetisa a faz falar, pondo na boca divina as palavras que deseja ouvir:

... "quem, de novo, desejas  
que eu,  
que persuado, conduza a teu amor? quem, ó  
Safo, te injuriou?  
E se assim ela te foge, logo te assediará;  
se presentes não aceita de ti, pelo contrário te oferecerá;  
se não te ama, bem logo te amará,  
mesmo sem desejá-lo".<sup>15</sup>

---

14. O importante, nesse caso, seria o ambiente do banquete, não precisamente o elogio do morto. Veja-se NIETZSCHE, F. *La cultura de los griegos*. Madrid, Aguilar, 1955. p. 75-78. Voltaremos à discussão do problema adiante.

15. Fr. 1. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976), p. 91.

Se o hino *faz falar* a própria deusa, isso significa que o poeta coloca os deuses a seu serviço. Não é preciso esperar, sem nenhuma espécie de certeza, para saber se a súplica será ouvida ou não. O discurso poético que fez o pedido *faz* ele também a resposta. A divindade tornou-se dócil ao encantamento do discurso humano, diríamos.<sup>16</sup>

### III

Uma vez localizados no mundo da cidade, o poeta lírico e sua produção se identificarão mais especificamente com diversos segmentos da sociedade. A lírica é uma poesia de *mikrokósmoi*: quando Sólon se dirige aos atenienses, quando Calino e Tirteu procuram infundir valor nos jovens guerreiros, quando Alceu compõe versos simpóticos ou Safo escreve odes para ser cantadas em seu círculo de amigas. A poesia experimenta o duplo movimento a que aludimos com respeito à formação da *pólis*: o individual em face do social. Em momentos variados, prevalecerá um ou outro.

Calino e Tirteu se ligarão mais intimamente aos ideais da epopéia, em busca de uma excelência realizada através do valor e da coragem na guerra, capaz de insuflar sentido na morte inevitável. Sólon, por seu turno, fala quase sempre a seus concidadãos, preocupado com os problemas comuns a todos. Mas mesmo nesses poetas cuja obra é marcada por uma finalidade social, há uma grande revolução em face da épica, no que concerne à contemporaneidade temática, à consciência atroz da pouca duração da vida e da impossibilidade de fugir da morte, ao uso do discurso em segunda pessoa.

Grande importância tem o último aspecto, em contraponto com a poesia épica. O narrador homérico, que se oculta atrás dos fatos, dirige-se a um ouvinte também não claramente identificado. Os dois grandes pólos do diálogo diluem-se para dar realce à ação. Tudo se move nos domínios da objetividade e da impessoalidade. Já a elegia guerreira será incisivamente endereçada aos

---

16. Sobre o assunto, ver CROISET, A. e M. *Histoire de la littérature grecque*, tomo segundo. Paris, Ernest Thorin, 1890. p. 4-6.

concidadãos dos poetas: “Até quando ficais inertes... ó jovens?” — interroga Calino, enquanto Tirteu, de igual modo, conclama: “Vamos! ó jovens, lutai.”<sup>17</sup>

O mesmo destinatário claramente identificado percebe-se na produção de Sólon, a par de um maior relevo do poeta: “ensinar isto aos atenienses o coração me ordena” — declara ele.<sup>18</sup> Há aqui, distintamente, alguém que ensina e alguém que recebe o ensinamento. Ensino relativo ao comum a todos: “nossa cidade, pelo designio de Zeus, jamais perecerá”, principia sua terceira elegia. A descoberta do *tu* e do *eu* conduz a esse *nós* ou, talvez com maior precisão, a descoberta do *eu* e do *tu* dá-se no confronto possibilitado pela consciência do *nós*. O indivíduo conforma-se no seio da cidade e esta em face do indivíduo.

Será dentro deste mesmo mundo da *pólis*, já transformada no *makrokósmos* do homem, que ele vai voltar-se para outros *mikrokósmoi*, representados pelos círculos de suas relações mais íntimas e, mais ainda — este é um momento de *suma importância* — para o *mikrokósmos* de sua natureza. O poeta falará de si, de seus problemas, de seus anseios, de suas perplexidades. A poesia descobrirá o discurso em primeira pessoa, que será a marca mais característica do lirismo em todos os tempos. O discurso da epopéia, ressalte-se mais uma vez, é dominado pela terceira pessoa, pois a poesia ainda não penetrara nos recônditos da subjetividade humana. Assim também na elegia guerreira e moral — de Tirteu, Calino e Sólon — existe a clara definição do poeta como aquele que fala, embora não fale de si. Já com Mimnermo, Alceu, Anacreonte e, sobretudo, Safo, o universo pessoal do autor passará a primeiro plano.

Esse é o momento em que se cumpre o descobrimento do homem como indivíduo e como pessoa. Assim como politicamente se impôs ele dentro da *pólis*, é através da lírica que, pela primeira vez, tomará consciência de si. O nascimento da cidade representa um primeiro momento da conscientização, ainda conturbada e intuitiva, do ser humano como espécie à parte e estranha dentro do mundo.

---

17. Fr. 1 e 10 respectivamente. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976). p. 68 e 69.

18. Fr. 3, 30.

Nos versos dos poetas líricos essa imagem ganhará contornos mais precisos, o homem se descreverá com detalhes, muito antes de a filosofia decidir centrar nele seu objeto de estudo.

Uma consideração faz-se ainda necessária. O caráter *subjetivista* da lírica não implica, de modo algum, alheamento com relação ao todo. Falar de si não será um ato singular em sua essência, pois falando de si o poeta expressa o humano. O individual conduz ao universal e, na verdade, não há forma de atingir o humano sem passar pelo homem. Alcançando-se o humano, resgata-se, ao mesmo tempo, o mundo que expulsou o homem. O novo eixo daquele passa a ser este último que, colocando-se no centro de um novo universo, recria o mesmo mundo através do poder do discurso.

Como Nietzsche procura demonstrar em *O nascimento da tragédia do espírito da música*, a lírica nada tem de subjetivismo individualista, mas desvela, através do *eu*, o universal, fazendo-se porta-voz do que chama a *Dor Primordial*, o *Uno*. Segundo ele, da música, expressão pura dessa universalidade escondida detrás dos fenômenos sensíveis, nasce a poesia lírica, como tentativa de plastificação do apenas intuído.<sup>19</sup> Não há, de fato, nos líricos, *imitação da realidade*, como na epopéia, nem em seus aspectos plásticos nem no que respeita à ação. Há sim imagens que *individualizam* momentaneamente o que se esconde por detrás da realidade.

Não temos a pretensão de defender ou criticar a posição de Nietzsche, mas apenas de fazer uma leitura do mesmo acorde com o que procuramos demonstrar. Usando sua terminologia, diríamos que a primeira imagem *criada* (isto é, *individualizada*) por Apolo, a partir da intuição da dor dionisiaca, é a da morte. A bela morte, a morte como consumação da excelência, encontrada na epopéia, constitui, na verdade, uma forma de fugir da mesma, através de uma imagem privilegiada. Na épica, Apolo venceu Dionisos e deu serenidade ao mundo, através de suas ilusões. Na lírica, os dois compactuam, e Apolo forma imagens que expressam o dionisiaco.

---

19. NIETZSCHE, F. *La nascita della tragedia*. Milano, Adelphi, 1972. cap. 5-6, p. 39-50.

Tanto que os rumos são totalmente diversos: a épica é um *caminho para a morte*; a lírica, *exaltação da vida*. Para fugir do inevitável, o herói busca a morte excelente; por encarar de frente a morte, o poeta lírico canta a fruição da vida.

Ainda que a morte terrível seja apenas, ela também, uma imagem, expressa, sem dúvida, todo sem-sentido da condição humana. Não desejamos entrar em detalhes sobre a ontologia nietzscheana, considerando o problema do Uno e do múltiplo, mas apenas chamar a atenção para o fato de que, nos limites da vida e do universo do homem, a *Dor Primordial* se expressa em termos de *medo da morte*. Não interessa aqui se o Uno abarca tudo e se todo o universo participa e expressa de algum modo seu sofrimento. Para o homem, o grande dilema — o dolorosíssimo dilema — da existência está no fim da mesma. Assim, a morte, como imagem dessa dor, seria a primeira criação de Apolo, no âmbito da poesia lírica, que procura plastificar isso nos seus versos. Essa plastificação será tão concreta que a morte assumirá formas humanas, apresentando-se como a Moira ou as Queres. Diante de tais figuras terrivelmente dolorosas, o poeta se volta para a vida. Nesse voltar-se para a vida, cria o *Amor*, sem dúvida também outra imagem apolínea. Morte e amor são, no fundo, imagens diversas aparentemente, que expressam a mesma perplexidade.<sup>20</sup> O preço dessa ligação será um eterno desassossego de que a lírica não se pode livrar, a menos que desvirtue seu caráter.

#### I V

Afirmamos acima que foi a consciência da morte que revelou ao homem sua identidade. Aqui também será a mesma perplexidade diante do fim que o guiará. Poderia haver ligação entre as origens

---

20. Freud procura demonstrar isso num sugestivo artigo, defendendo que a deusa do amor, Afrodite, seja ela própria um desenvolvimento da deusa da morte, a Moira. Cf. *O tema dos três escrinios*, in *O caso Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud, vol. XII. Rio, Imago, 1969. p. 367-379.

da lírica e os antigos cantos fúnebres, como já referimos. Isso sem o imperativo absoluto de admitir que a elegia, por exemplo, derive de composições que celebrassem, necessariamente, um morto, como foi sugerido pelos filólogos alexandrinos. A etimologia do termo, aventada pelos mesmos, não costuma ser mais aceita hoje em dia: ἔλεγεια viria de ἔ λέγειν, 'dizer ai! ai!'. Parece mais sensato admitir que se prenda às raízes armênias *elêgn* e *elegneay*, 'caniço, flauta de caniço', o que definiria a elegia simplesmente como um canto acompanhado de flauta.<sup>20a</sup>

Não se pode contudo crer que a interpretação dos Antigos fosse infundada, não no que se refere à etimologia do termo, mas à origem do gênero. O que causa espécie é o fato de não se conhecer nenhuma dessas lamentações primitivas, dirigidas a um morto específico, além da elegia "sobre o naufrágio", de Arquíloco, a que faz referência o Tratado do Sublime.<sup>20b</sup> Trata-se, porém, de um único exemplo. A elegia, como a conhecemos, coloca-se nas eras mais remotas num plano de lamentação da morte mais generalizado, chorando o poeta, com freqüência, sua própria sorte como mortal ou pressentindo, com a idade, a aproximação do fim. Se admitirmos pois que a música expressa, sem imagens, a dor dionisiaca da existência; que a lírica nasce da música, como um esforço de plastificação, através da linguagem, dessa mesma dor; e que a primeira de todas as imagens formadas é a da morte — compreenderemos como a elegia, sem precisar derivar necessariamente de uma lamentação fúnebre, trata da morte como seu tema próprio. Seria assim necessário admitir apenas a ligação da elegia com a música — como sugere a etimologia do termo — e considerar a descoberta do homem, a criação de um cosmos humano, nos moldes que vimos procurando demonstrar, para entender a temática da morte nela presente.<sup>21</sup>

20a. Cf. BALME (1969) e NIETZSCHE (1955).

20b. Frs. 1-5. Cf. ARCHILOQUE. *Fragments*. Paris, Belles Lettres, 1958. p. 1-2. A elegia em questão teria sido motivada por um naufrágio em que teriam morrido vários cidadãos de Paros.

21. Lembre-se ainda que a flauta, a que se ligaria a raiz armênia aludida, era considerada pelos Antigos como instrumento dionisiaco, em oposição à lira, pertencente a Apolo. Voltaremos à discussão do dionisismo na lírica adiante.

Pode ser que a elegia se ligue aos cantos de funeral, mas isso não é o mais importante. O essencial é que ela se situa no *mundo do homem* e trata deste. Falar do homem supõe falar da morte. Não mais como se encarava a morte heróica, mas como algo que acaba com o homem, logo, como algo de *terrível*. Há um abismo entre o herói homérico que escolhe morrer logo e o poeta Arquíloco, ao afirmar:

“Com meu escudo alegre-se hoje um Saião; arma excelente que eu abandonei a contragosto junto de um arbusto. Mas salvei minha vida! Que me importa aquele escudo? Tanto faz. Comprarei outro melhor.”<sup>22</sup>

Note-se que a ênfase se coloca não mais na consecução da excelência heróica, mas no imperativo de conservar a vida. Há toda uma nova ideologia por detrás desses versos, que eliminou a necessidade de o homem tentar se equiparar aos deuses ou aos heróis através de grandes feitos. Abandonar o escudo significa mais que um gesto fortuito, no contexto da tradição épica. O escudo simboliza o próprio herói, bastando recordar a importância que Homero atribui ao escudo de Aquiles, arma forjada pelo deus Hefesto, que traz gravado em si como que um resumo do mundo. O mar, o sol, a lua e as estrelas, os trabalhos diários, o casamento, os divertimentos e a guerra — tudo se encontra ali representado.<sup>23</sup> Abandonar o escudo equivale pois a uma profissão de fé em novos valores, a deixar de lado o ideal épico na sua totalidade, a contrapor à bela morte do herói o absurdo da morte em si. Não é qualquer escudo que Arquíloco abandona no campo de batalha, mas o próprio escudo de Aquiles e o mundo nele resumido.

Sob esse ângulo, cada palavra do fragmento citado ganha em importância: trata-se de uma *arma/mundo* excelente, abandonada a *contragosto*, pois ninguém deixa a serenidade de outro modo; a escolha, todavia, coloca-se entre conservar o escudo/mundo heróico ou salvar a própria vida: diferentemente de Aquiles, o poeta prefere

---

22. Fr. 12. Também Alceu tratará do mesmo tema: “Alceu está salvo, mas não suas armas”. Fr. 32.

23. *Ilíada*, XVIII, 478-608.

a segunda opção, pois uma elimina a outra e já teve ele a revelação da morte como tal; finalmente, tomada a decisão, a exclamação de desdém — “que me importa aquele escudo(/mundo)? Tanto faz, comprarei outro melhor.” — destrói toda carga mítica relativa à arma, ainda percebida nos primeiros versos. É como se o *escudo* de Aquiles e o *mundo* de Aquiles perdessem todo seu valor diante da morte.

O novo mundo, trocado pelo heróico, será o mundo humano da cidade, em que a *areté* está não no elevar-se acima do comum, mas em ser mediano:

“Ser mediano traz muitas vantagens;  
quero ser mediano na cidade”<sup>24</sup> —

afirma Focílides. Desapareceu o imperativo de elevar-se acima do humano, para impor-se num ambiente dominado por forças inumanas, pois o homem começa a mergulhar nas profundezas de sua própria condição.

## V

Esvaída contudo a seiva da heroicidade, que emprestara sentido à existência durante os tempos precedentes, faz-se necessário criar algo novo, capaz de se contrapor à dor provocada pela consciência da morte e do que ela representa — a incapacidade, a inércia, a falta de forças físicas e intelectuais, o esquecimento. Esse é o momento preciso que podemos considerar como o do *descobrimento do amor*.

Ainda uma vez vale a pena traçar paralelo com a épica. Os poemas homéricos desconhecem o amor, isto é, o amor lírico de que estamos tratando ou, se quisermos, o que se costuma chamar, apenas com relativa propriedade, a “psicologia do amor”. O impulso amoroso na *Iliada* e na *Odisséia* encaixa-se dentro do movimento do *kósmos*, não diferindo dos deuses para os homens ou animais. Digamos que nesses poemas encontramos elementos eróticos mesclados ao mero instinto, mas ainda não amor. Os mitos demonstram

---

24. Fr. 12.

o que afirmamos, ao narrar, por exemplo, como Zeus conquista Europa sob a forma de um touro, Leda transmutado em cisne, Dânae feito chuva de ouro e Egina como uma labareda. Não há distinção entre natureza humana, divina, animal e inanimada. Trata-se de uma ausência de fronteiras semelhante à que existe na guerra, em que deuses, homens e mundo se misturam no combate: tanto os deuses participam da ação diante de Tróia quanto, em determinado momento, o próprio rio Escamandro investe contra Aquiles.<sup>25</sup> Nessa indeterminação do humano, o amor também não poderia apresentar traços distintos.

Com efeito, os deuses desconhecem o amor porque não experimentam a morte e o passar do tempo. O amor lírico será sorvido na fatuidade do instante e na intuição do fim. Os heróis também o desconhecem, porque mergulhados nos valores do próprio heroísmo, que mascara a morte como o mais digno de ser amado. A *Odisséia*, por exemplo, que poderia ser o poema da saudade amorosa de Penélope, constrói-se como o poema da fidelidade. A ausência de Ulisses atormenta a esposa mais pela dilapidação de seus bens, promovida pelos pretendentes, que pela falta afetiva que ele lhe faz. Nem mesmo a cena do reencontro dos esposos, depois de tantos anos, traz a esperada sugestão lírica. Quão longe se encontra essa responsabilidade doméstica do grito de desespero de uma Safo, que clama pela morte na ausência da pessoa amada, arremessando-se ao mar em desespero amoroso, conforme a lenda, num gesto que vale um poema.

Uma vez passada a idade dos heróis, repetimos, cumpre de novo *criar* algo que se contraponha à consciência cruel da morte. Dessa vez não será na mesma morte que se verá a solução. É como se a houvessem despido das roupagens que a faziam outrora passar por bela. Não há como não encará-la de frente, ficando todo esforço reservado ao buscar-se um meio de escapar, ainda que momentaneamente, de seu domínio. Tal é o amor. Não o amor de que participa toda a natureza — o homem já se move no seu *mikrokósmos* alargado em *makrokósmos* — mas um tipo de amor caracteristicamente humano. Era preciso descobrir-se o homem

---

25. Canto XXI. 233 ss.

para descobrir-se o amor, ao mesmo tempo em que o descobrimento daquele só se dá, de forma completa, através do segundo. Como observa Freud, estudando uma série de mitos e lendas, a figura terrível da morte, vazia, disforme, cruel transforma-se, por obra do discurso humano, no mais cobiçável dos seres: belo, terno, cheio de vida. Átropos metamorfoseia-se em Afrodite.<sup>26</sup>

Trata-se, contudo, de uma transformação momentânea. Apenas assim se pode compreender o sentido profundo da relação constante e estreita de dois temas aparentemente tão distantes: morte e amor. Ou o porque de a elegia — de algum modo ligada à esfera da primeira — tratar também do segundo. Ou ainda, o porque de, terminado o tempo do amor, restar apenas a morte. Seria como se Átropos, depois de se mostrar por momentos como Afrodite, sempre voltasse a exigir o que é seu. O amor lírico é desesperado justamente por isso. Fugindo da morte, sabe não poder escapar dela.

## VI

São dois temas constantes na lírica grega arcaica: o medo da morte e o desejo do amor. Este último, entretanto, como vimos, é entendido como algo passageiro, a que segue inevitavelmente a primeira, o que gera outro nível importante de oposição, considerando-se o tempo, a duração: velhice *versus* juventude. Deste novo binômio, por seu turno, surgem outros, como disformidade × beleza, cansaço × vigor, indesejabilidade × poder de sedução. Em todos se percebe, sob roupagens diferentes, de um lado o pavor da morte, do outro o anelo do amor.

Representando graficamente, teríamos:

(1)	(2)	(3a)	(3b)	(3c)	
morte	velhice	disformidade	cansaço	indesejabilidade	
:-----:-----:-----:-----:-----					etc.
amor	juventude	beleza	vigor	poder de sedução	

26. Cf. FREUD (1969), p. 376-377.

Esses desdobramentos do tema inicial (morte  $\times$  amor) cumprem o papel de restringi-lo aos limites da vida humana. Com efeito, no momento em que se passa de (1) a (2) essa limitação se impõe: não interessa a morte em si ou o que se passa após a mesma, por exemplo, mas o disfarce que ela assume na trajetória da vida humana, representado pela velhice. Vida aqui se entende no sentido de *bíos*, não de *zoé*, ou seja, o tempo compreendido entre nascimento e morte do indivíduo, não a vida em sentido geral e abstrato. A passagem de (1) a (2) é perfeitamente coerente dentro do roteiro que tentamos traçar da descoberta do homem através da descoberta do amor. Consciente de sua própria morte, o homem procura preencher o seu vazio através do amor. Conserva, todavia, a certeza de que esse preenchimento é algo momentâneo, pois virá o tempo da morte. Transporta pois para sua própria vida a contradição existencial básica, não necessariamente relativa a ela, e descobre no seu *bíos* um tempo do amor, a juventude, e um tempo da morte, a velhice.

A juventude é então desejável pelos regalos do amor, como a velhice é detestável em face do medo da morte, o que se depreende, por exemplo, do seguinte fragmento de Sólon:

“Igual riqueza têm os que possuem muita prata,  
ouro, campos de terra fértil,  
cavalos e mulas, e aquele a quem só é permitido satisfazer  
o estômago, as costas, os pés, e ternamente apaixonar-se  
por um rapaz ou uma mulher, quando atinge a idade adequada:  
a juventude. Com o tempo, tal pessoa alcança a harmonia.  
Esses são os bens dos mortais. Com todas suas grandes  
riquezas, ninguém entra no Hades.  
Ainda que pagasse um resgate, não poderia ninguém escapar da  
[morte nem das pesadas  
enfermidades, nem da velhice disforme que se aproxima”.<sup>27</sup>

Apenas o amor, sorvido nos poucos anos, pode constituir, para os *mortais*, um contraponto para a morte, que destrói tudo mais. Em outras palavras: apenas o amor conduz à *harmodía* ou *harmo-*

---

27. Fr. 14.

*nía* — vale dizer, à plenitude, à proporção, ideal que equivaleria aqui à excelência guerreira. Sem dúvida esse é um dos conceitos fundamentais da visão-do-mundo grega. A harmonia deve-se manifestar em todos os campos do *kósmos*, das esferas celestes ao interior do homem. Ora, a harmonia humana — que supõe um plano pessoal e também um plano social — vem, segundo Sólon, do amor. A riqueza de nada adianta em face da morte, que é inevitável. O necessário é satisfazer às exigências mínimas de uma vida razoável e experimentar o amor, pois “esses são os bens dos mortais”. Note-se como o poeta se situa claramente no plano humano, expressando isso através da identificação do homem como ser-para-a-morte.

Nesse contexto, entende-se o contraponto entre velhice e juventude, as quais se distinguem, basicamente, pela ausência ou posse do amor, como afirma Mímnermo:

“Que vida? que prazer sem a dourada Afrodite?

eu morra, quando a mim não mais isto interessar:  
um secreto amor, doces dons, um leito,

tais da juventude vêm a ser flores muito sedutoras  
para homens e mulheres. Tão logo dolorosa sobrevém

a velhice que, do mesmo modo, feio até um belo homem põe,  
sempre, a este, em torno do coração, sinistras preocupações

[oprimem.

O brilho olhando do sol, não se alegra —  
é odioso para os rapazes, desprezado pelas mulheres.

Assim a divindade fez a dolorosa velhice.”<sup>28</sup>

O tema da velhice pode ser considerado criação da poesia lírica, como um desdobramento do tema da morte. O mesmo Mímnermo, um poeta profundamente marcado pela consciência da fugacidade do tempo, chega a dividir a figura das Queres, que na *Iliada* (IX, 411 e XII, 326) são gênios maléficos portadores apenas da morte, em duas personagens, uma que traz a velhice, a outra a própria morte:

---

28. Fr. 1. Traduzido por ASSUNÇÃO e BRANDÃO (ver neste número).



dos Olímpicos e a mortal dos heróis. Estes, como observamos, estão encaixados no conjunto do mundo, caracterizando-se apenas em contraposição com os demais elementos do mesmo. Já o poema de Mimnermo principia com um enfático *nós* e se move na esfera do puramente humano. O mundo foi eliminado e a vida do homem é o tema. Chamaria ainda a atenção para os verbos usados por Homero para designar *viver* e *morrer* no trecho em questão: *τελέθω* e *φθινύθω*. O primeiro liga-se à raiz de *τέλος*, com o sentido primitivo de 'vir a ser', sendo usado na mesma *Iliada* em expressões de tempo cósmico como *νύξ τελέθει* 'faz-se noite'. O segundo vem de *φθίω*, cuja acepção primitiva seria 'findar, consumir-se (o tempo)', aparecendo na *Odisséia* em frases como 'findar o dia' e 'findar a noite'. Como se vê, são termos que poderíamos tratar por *cósmicos*, referentes à totalidade do mundo, usados também para a vida humana (*φθίμενοι*, na *Odisséia*, significa 'os mortos' ou, mais propriamente, 'os finados'). A vida do homem está sendo considerada como qualquer outro vir-a-ser e findar na natureza, vale dizer: existe o conhecimento fatural do fim, posto sugestivamente na boca de um ser não humano; não há contudo a *consciência* cruel dele da parte do próprio homem.<sup>31</sup>

Outra passagem da *Iliada*, que também poderia ser lembrada a propósito, refere-se de novo à distinção entre deuses e mortais. Interrogado por Diomedes sobre se não seria um deus, por não querer aquele bater-se contra os imortais, responde-lhe Glauco, filho de Hipoloco:

"Filho de Tideu ilustre, por que sobre a minha geração  
[perguntas?  
Como a geração das folhas, assim também a dos homens.  
Algumas folhas, com efeito, o vento ao chão espalha, mas a  
[floresta,  
em pleno vigor, faz nascer outras, da primavera sobre vindo a  
[estação." <sup>32</sup>

31. Sobre a diferença entre Homero e os líricos no que respeita à consideração da velhice e da morte, veja-se SCHADEWALDT, W. *La actualidad de la antigua Grecia* (título do original: *Hellas und Hesperian*). Barcelona, Alfa, 1981, p. 5-25. "Tiempo de vida y vejez en la temprana Grecia".

32. *Iliada*, VI, 145-148.

Note-se que, mesmo sendo este um discurso de um mortal, a referência aos homens aparece em terceira pessoa, como por ocasião da conversa entre os deuses, em que não poderia ser de outro modo. Tal detalhe vem confirmar e tornar ainda mais clara a distância entre a concepção homérica e a de Mimnermo, que fala em primeira pessoa. Mais ainda: nos versos da *Iliada* pode-se perceber como o homem se confunde com a natureza, a ponto de a *pessoa*, o indivíduo não ser referido. O narrador pensa aí na *geração dos homens* como um todo, ao nascer e morrer da natureza de que estes participam, como participam também do *comer dos frutos da terra*, expressão ocorrente nos dois trechos que discutimos.<sup>32a</sup> A experiência da morte não provoca estranheza nem separa o homem do mundo; pelo contrário, a condição de mortal aproxima-o de outros seres mortais, separando-o apenas dos deuses.

Já Mimnermo, embora teça considerações na primeira pessoa do *plural* (isto é: considerações de ordem geral), revela uma visão da morte de uma perspectiva nitidamente individualizada. Não há possibilidade de renovação nem a *primavera* sobrevirá outra vez. A figura dessa estação é mesmo aproveitada pelo lírico justamente para marcar mais ainda a brevidade da juventude. Isso porque pensa ele na existência individual e não na da espécie, e fala de juventude e velhice, não de nascimento e fim.

Significativamente, nos dois pontos — para os quais já chamei a atenção — em que Mimnermo usa o termo *têlos*, lembrando o verbo homérico (*telétho*), fá-lo claramente no contexto do *bíos* humano: o *cumprimento* (o vir-a-ser) da velhice e da morte; o *fim* da juventude. Aqui, as figuras da natureza são tomadas em sentido mais propriamente *metafórico*, enquanto em Homero, digamos, a comparação com as folhas não supõe que sejam figuras, já que os homens e as folhas são mortais em oposição aos deuses. Há antes uma espécie de classificação dos seres, não a apropriação ontológica que a metáfora supõe, permitindo o entendimento de uma coisa pela outra. As folhas efêmeras, em Mimnermo, são a vida humana; a estação da primavera, a juventude; um minuto, o tempo da juventude; as flores e os frutos, seus dons. O poeta tomou posse

---

32a. *Ibid.*, VI, 142; e XXI, 465.

da natureza e se serve dela não para descobrir-se como uma de suas partes, mas para fazê-la existir em função de sua vida. A natureza, como tudo que é exterior ao homem, tem agora sentido apenas em relação a ele. Tanto que a imortalidade, por escapar ao humano, não mais interessa ao poeta.<sup>33</sup> E o *vir-a-ser* e o *finar* cósmicos se chamam agora *juventude* e *velhice*.

## VII

Natureza nitidamente negativa tem, na maioria dos poetas líricos, a velhice, pintada como mais terrível que a própria morte. Certamente será consequência da visão que se tem desta: quando se torna a morte bela, também a velhice adquire outras cores. Nos poemas homéricos, o velho aparece como o sábio, uma pessoa considerada e ouvida por todos. A idade, neste caso, confere dignidade. Não se pode, de fato, negar que Nestor e Fênix pertençam à raça dos heróis de Tróia, embora, devido aos muitos anos, não sobressaíam nas lides da guerra. A excelência heróica estaria realizada, então, no plano da experiência e da sabedoria, sendo através de suas palavras que eles participam da ação.<sup>34</sup>

Também em Semônides se pode perceber o reconhecimento da experiência como predicado da velhice, embora realce o poeta mais a inexperiência da juventude. Sem dúvida está ele mais perto da concepção homérica que Mimnermo ou outros, podendo a distância ser medida pela elegia que, retomando os mesmos verbos da *Íliada* que vimos discutindo, começa assim:

“Uma coisa, a mais bela, disse o homem de Quios:  
“qual das folhas a geração, tal também a dos homens”.<sup>35</sup>

---

33. Caberia lembrar que a imortalidade é tomada muitas vezes como castigo, sendo a referência a Titono cara aos líricos. Esta personagem da mitologia teria recebido como destino jamais morrer, envelhecendo eternamente. O que aparentemente é um prêmio, não passa assim do mais terrível tormento. Cf. Mimnermo, fr. 4.

34. Se velhice equivale a sabedoria, juventude equivale a inexperiência, embora a primeira seja terrível e odiosa. Ver SCHADEWALDT (1981), *Op. cit.*

35. Fr. 1. Tradução de ASSUNÇÃO e BRANDAO.

Continuando, refere-se o autor ao homem em terceira pessoa, dirigindo-se, nos dois últimos versos, em segunda pessoa, ao leitor, para aconselhar que agrade a alma com coisas boas até o fim da vida. Censura ainda a inconseqüência da juventude, cujos peitos agita uma esperança vã. É como se o lírico repetisse velhos temas da epopéia; é como um velho que aconselha os novos, o que se nota mais claramente no jambo que principia dizendo:

“Ó filho, fim Zeus tem, tonitroante,  
de tudo quanto é e dispõe como quer.”<sup>36</sup>

Pode-se pois vislumbrar um caminho que vai sendo percorrido desde a *bela velhice* de Nestor até a velhice disforme, temida por autores como Mimnermo, Anacreonte, Safo. A transformação obedece, repetimos, o ritmo de mudança na consideração da morte. Quanto mais se teme a morte, mais se torna terrível a velhice. Nem mesmo o dom da sabedoria será mais reconhecido como próprio dela. Mimnermo a chamará de

“odiosa e igualmente desonrosa, a qual não só irreconhecível põe  
[um homem,  
como prejudica os olhos, também a inteligência abraçando.”<sup>37</sup>

Sofrem com o passar do tempo tanto o aspecto físico quanto as faculdades. Os olhos são, para os gregos, fonte de conhecimento, tanto assim que o verbo οἶδα, ‘saber’, nada mais é que um perfeito de ὁράω, ‘ver’. O resultado de *ter visto* é o *saber*. Se a idade prejudica os olhos e envolve a inteligência, impede a posse da sabedoria. Nada mais resta de positivo. A desonra que se ata ao envelhecimento seria mesmo o que de mais doloroso há nele. Afirma Mimnermo que, quando chega a senectude, “nem um pai pelos filhos é honrado nem amado”, pois o velho “é odioso para os rapazes e desprezado pelas mulheres”.<sup>38</sup>

---

36. Fr. 2.

37. Fr. 5.

38. Fr. 3 e 1, respectivamente.

É preciso situar-se no contexto da mentalidade grega para entender totalmente a gravidade desse desprezo. Com efeito, a *areté* (a virtude) do indivíduo só se realiza na medida em que existe o reconhecimento da mesma pela sociedade. Qualquer pessoa necessita dessa *timé* (honra, estima) dos demais e tanto maior será sua *areté* quanto maior for a *timé* de que é objeto.<sup>39</sup> Toda a ação da *Iliada* é desencadeada pela afronta de Agamenon à honra de Aquiles. Caso não houvesse reação da parte deste, através de sua cólera, decerto não poderia ele mais ser contado entre os heróis, ainda que suas ações fossem as mais brilhantes e grandiosas. O desprezo do velho indica pois o não reconhecimento de uma *areté* própria da velhice, como acontecia na epopéia. Figura da morte, a velhice é, como aquela, um vazio.

O fato de o velho ser desprezado pelos rapazes e mulheres sugere ainda a privação do amor que a velhice carregaria consigo. Ao poder de sedução da juventude opõe-se agora a indesejabilidade. Este aspecto será enfatizado inúmeras vezes por poetas diversos, chegando mesmo a ser considerado o núcleo dos males da idade avançada. A disformidade, a diminuição ou perda das faculdades físicas e mentais, as preocupações, doenças e problemas decorrentes dos muitos anos conduzem à indesejabilidade. A tal ponto que a velhice acaba por se tornar mais terrível que a morte, fazendo-se esta preferível:

“homens tolos e insensatos, que aos mortos  
choram, e não à flor precível de sua juventude” —  
exclama Teógnis.<sup>40</sup>

Retomemos pois a linha geral de nosso raciocínio: o horror da morte torna necessário opor-se-lhe algo que compense seu vazio. O amor, representando a vida e sua manutenção, assume esse papel, adquirindo sentido especialíssimo que o torna, em continuação, o mais desejável dos bens. O amor é dom da juventude, logo esta também se faz extremamente desejável, enquanto a velhice, do

---

39. Sobre o assunto, ver JAEGER, W. *Paidéia*. S. Paulo, Martins Fontes, 1978. p. 21-33.

40. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976) p. 79.

mesmo modo, aparece como tremendamente odiosa, por representar a morte. Mas tanta é a dor da perda dos dons de Afrodite, com o avançar da idade, que mesmo a morte acaba sendo menos cruel. Partindo pois do horror da morte, voltamos ao desejo dela. Cumpriria de novo perguntar como se atam a Moira e a deusa do Amor, de modo que uma conduz a outra e vice versa.

## VIII

No percurso do homem, quais são pois os limites entre juventude e velhice, que não deixam de ser, como vimos, os dos domínios do amor e da morte na duração de seu *bíos*? Em Mimnermo colhemos a indicação dos sessenta anos como a idade ideal em que o poeta gostaria de morrer, “sem doenças nem preocupações”.<sup>41</sup> Já Sólon corrigirá seu antecessor em duas ocasiões, deslocando esse limite primeiro para os setenta e, depois, para os oitenta anos.<sup>42</sup> Mas, a rigor, não existe uma idade estabelecida, sendo os dois períodos marcados mais pelo que é possível ou não fazer. Teógnis descreve, com precisão, o que distingue um e outro, referindo-se à juventude nestes termos:

“Na juventude pode-se dormir toda noite junto de uma pessoa entregue à paixão dos atos de amor.

Pode-se, acompanhando o flautista, também cantar;  
nenhuma outra coisa é mais agradável que isso,  
para homens e mulheres. Que me importa a riqueza e a honra?  
Uma satisfação com prazer supera tudo.”<sup>43</sup>

Estamos diante de um tema que se repetirá inúmeras vezes na poesia posterior — o hedonismo ou a busca do prazer como sentido para a vida. Mais que de um simples tema, trata-se, na verdade, de uma postura existencial, que assumirá formas diversas, mais graves ou mais ligeiras, mas atrás das quais se pode sempre descobrir o medo da morte: se esta nada vale e a vida passa

---

41. Fr. 6.

42. Fr. 19 e 22 respectivamente.

43. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976) p. 79.



A referência a Dioniso é importante, pois indica o elo que relaciona amor, dança e vinho, três dons que supõem o delírio, denunciando também a ligação da lírica com o dionisíaco. Das odes anacreônicas — imitações posteriores da obra original do poeta arcaico — colhemos o seguinte exemplo sugestivo desse relacionamento:

“O filho de Zeus, Baco,  
o que livra de penas e preocupações,  
quando em meu coração  
penetra, trazendo o vinho,  
ensina-me a dançar.  
Tenho também alegria  
na amável embriaguez.  
No meio de aplausos, no meio de cantos,  
sacia-me também Afrodite.  
E de novo quero dançar.”<sup>46</sup>

O roteiro descrito no poema é cheio de significado, indicando passo a passo os efeitos da possessão báquica: a possessão do deus → o vinho → a dança → a embriaguez → os aplausos → os cantos → o amor → a dança. A dança tem lugar privilegiado, pois os aplausos se referem também, sem dúvida, à marcação do ritmo orgiástico, próprio do culto do deus. A dança supõe música, o que concorda com a teoria nietzscheana anteriormente exposta sobre a origem das artes dionisíacas. Em seguida se coloca o vinho/embriaguez que é, aliás, o meio de se chegar aos outros níveis. Note-se como vinho e embriaguez se intercalam à dança na seqüência inicial. Apenas em momento posterior surgem os cantos e o amor, quase como conseqüências finais do delírio.

Esses cantos não seriam outros que os poemas aqui estudados, nascendo de um contexto puramente dionisíaco (o reino da embriaguez e da música) como tentativa de plastificação (como nas figuras do sonho) do que a música sugere. Neste ponto começa a ação de Apolo, que cria a imagem do amor, através da figura

---

46. *Odes de Anacreonte* (e suas traduções por Almeida Cousin). Rio, Achlamé, 1983. p. 76.

da deusa Afrodite. É importante ressaltar esses detalhes pois, mais tarde, mesmo admitindo o caráter irracional tanto da poesia quanto do amor, Platão os retirará dos domínios do delírio báquico, atribuindo-os à ação das Musas e de Afrodite, respectivamente, no que segue o pensamento mitológico elaborado no correr dos séculos. No caso do poema citado, contudo, parece que o essencial, que traz para a esfera de Baco os dons referidos, é o próprio caráter do deus, entendido como o *lysífron* e o *lyáios*, o *que liberta* das penas e das preocupações, respectivamente (do verbo *lyo*, 'desatar, libertar'). Nas mesmas odes anacreônticas encontramos, em outra passagem:

"Quando Baco me possui  
adormecem os desgostos." 47

Ora, penas, preocupações, desgostos parecem ser males típicos da velhice: a casa que se arruína, a fome, a falta de filhos, as doenças assassinas, as preocupações que oprimem o coração, envolvendo-o.<sup>48</sup> Logo, o que liberta das penas e preocupações liberta também da velhice. É nesse sentido que se afirma ainda:

"o velho, quando dança  
é velho por causa dos cabelos;  
o coração remoça".<sup>49</sup>

Avançando mais no caminho que vimos propondo, libertar da velhice significa libertar do domínio da morte, o que só é possível através da ação de Dioniso. Tal deus é capaz de revolucionar o curso da vida e fazer que tudo que está *para a morte* se torne, temporariamente, *contra ela*. A própria inércia, característica por excelência daquela, pode indicar justamente o contrário, desde que se refira à possessão dionisíaca:

"pois estar eu deitado por estar bêbado  
é muito melhor que por estar morto".<sup>50</sup>

47. *Ibid.*, p. 74.

48. Cf. Mímnermo. Fr. 2 e 1.

49. *Odes de Anacreonte* (1983). p. 128.

50. *Ibid.*, p. 74.

## IX

Já fizemos referência ao caráter simpótico dos cantos líricos, anotando como, em suas origens, poderia estar este tipo de composição atado, de algum modo, à realização dos banquetes fúnebres. O poema anteriormente citado ("O filho de Zeus, Baco"), ao relatar os efeitos da possessão, concorda com o que sabemos a respeito das diversas etapas de um banquete. Convém portanto atentar na natureza do mesmo, em suas conotações religiosas e sociais.

Poderia tratar-se, nas origens, de uma forma de comemoração dionisíaca, que conservaria posteriormente características do ritual, ainda que se tenha esquecido seu princípio motivador. Daí porque não é tão importante saber com exatidão se tal comemoração seria fúnebre ou não. Com ser dedicada a Dioniso, de algum modo se prende à esfera da morte, como vimos tentando demonstrar. O importante é isso — embora possa ser mesmo provável que a dor existencial dionisíaca fosse provocada pelo impacto de uma morte particular, que conduziria a reflexões gerais sobre a vida e a morte. Se se parte do geral para o particular ou o contrário, talvez nunca cheguemos a saber com exatidão. Podemos sim é perceber como o banquete representa um momento de libertação e transformação.

Em primeiro lugar, deve-se observar que o banquete, pelo menos em épocas mais recuadas, comportaria alimentação frugal, sendo seu principal fim a ingestão de vinho. *Sympósion* significa 'beber com'. *Beber em companhia* de outras pessoas seria o que há de básico nele. Enquanto a *bebida* (*pótos*) remete ao dionisíaco na esfera do individual, a reunião de pessoas (*sun*) realça o caráter social da comemoração do deus. Com efeito, Apolo é um deus que se manifesta através da pitonisa, que se incorpora nela, um único indivíduo, e *fala* aos demais. Dioniso, por seu turno, é um deus que se divide, incorporando-se simultaneamente a grupos mais ou menos numerosos de devotos, eliminando, desse modo, as barreiras individuais. O vinho seria o meio pelo qual se dá essa eliminação, possibilitando a comunhão.

As diversas etapas de um banquete devem ser sabiamente conduzidas, de modo a possibilitar o embebedamento paulatino e uniforme de todos os participantes. Em outros termos: a entrega

a Baco deve ser uniformemente feita por todos os presentes, a libertação deve ser comungada pelo conjunto dos indivíduos. O banquete, dentro do *mikrokósmos* humano, seria um momento privilegiado de encontro com a divindade e com o que há de mais íntimo no homem, no plano de cada personalidade e no da humanidade em geral. Algo como o caráter subjetivo da lírica, em que o particular conduz ao universal.

A ingestão de vinho associam-se ainda, naturalmente, outras atividades. Além das naturais discussões sobre temas diversos — como a disputa sobre o Amor apresentada por Platão, no *Banquete* — tem-se notícia de espetáculos de música, dança, malabarismo e mesmo encenações.<sup>51</sup> São inúmeros os exemplos de *cantos de vinho* em metro lírico, constituindo os *sympósia* o local próprio de sua apresentação. Da mesma forma que, nos poemas, vinho e amor se relacionam, também no banquete tal acontecia. Muitas vezes a discussão, a música e dança, os cantos e a representação tinham por fim criar clima propício para o amor.<sup>52</sup>

O *Banquete*, de Platão, serve como amostra de uma dessas festas, envolvendo a bebida, a discussão sobre Eros e a intempestiva chegada de Alcibiades, que fará o relato de sua apaixonada declaração a Sócrates. Só se compreende totalmente o impacto das idéias deste último sobre o amor, considerando que o banquete comportava esse tipo de declaração e sua aceitação ou não. Além dos aspectos filosóficos, existe, no fundo, uma verdadeira quebra de ritual. Não é por mero acaso que Platão localiza o diálogo durante um *sympósion*, pois não podemos, acreditar que haja escolha gratuita quando se trata de compreender a essência da visão-do-mundo de um povo ou de um autor.<sup>53</sup>

O banquete é pois uma sorte de ritual constituído de três elementos: vinho, arte/sabedoria, amor. Dos três padroeiros dessas atividades — Dioniso, Apolo e Afrodite — o primeiro sem dúvida tem precedência, pois seus predicados abarcam os dos outros.

51. Cf. XENOFONTE. *O banquete*, II, 8-11; VII, 1; IX, 2-7.

52. Sobre o assunto ver SALLES, C. *Nos submundos da Antigüidade*. São Paulo, Brasillense, 1982. p. 99-119.

53. Cf. também XENOFONTE. *Op. cit.*

Deus da embriaguez, ele o é também da música e dos cantos ruidosos, bem como da procriação e manutenção da vida. Provavelmente estamos diante de um culto a esse deus multifacetado a que se agregariam posteriormente outras divindades. De qualquer modo, a *orgia* conservará os três elementos citados, ainda que se tenha perdido o *espírito* que a fizera nascer e se tenha esquecido seu caráter de rito.

Dioniso, narram as lendas, é um deus que morre e ressurge. Caso fosse correta a hipótese de ser o banquete um tipo de culto primitivo a tal deus, o seu caráter fúnebre poderia advir da própria lenda. Seja quem for que se chora no banquete, chora-se, na verdade, a morte de Dioniso. Eis porque o caminho do particular para o universal não é difícil de ser percorrido. Admitir tal hipótese lançaria luzes sobre o problema das origens da lírica e, especialmente, da elegia, em seu duplo caráter fúnebre e simpótico.

Lançaria ainda luzes também sobre a relação do vinho com a descoberta do homem, se entendermos tal dom como pertencente à esfera do dionisíaco: "porque o vinho é o espelho do homem", ensina Alceu.<sup>54</sup> Voltamos assim ao já definido como o conhecimento da condição humana no que ele tem de mais desconcertante, como o desvelamento dessa mesma condição, proporcionado pelo deus da embriaguez. O mundo do apolíneo, o mundo da epopéia não passa de uma *bela mentira*: "o vinho, ó caro menino, é a verdade", afirma o mesmo Alceu, citado por Platão no *Banquete*.<sup>55</sup> Essa *verdade*, cujo afloramento a bebida provoca, é interior e escondida. Vem de dentro do homem e recria o mundo circundante.<sup>56</sup>

Quando a filosofia platônica deslocar a Verdade para um plano completamente exterior ao humano — e, conseqüentemente, ao mundo sensível — também o Amor se verá transportado para o inteligível. O *Banquete* representa uma ruptura com a idéia do homem em sua humanidade construída durante o período que tentamos estudar. Lembre-se que Sócrates, a personagem, não se

---

54. Fr. 61.

55. Fr. 60. *Banquete*, 217 e

56. Não quer isso dizer que seja uma verdade *subjetiva*, mas que ela desvela o humano em sua condição.

embebeda nunca, por mais vinho que consuma. Perdeu ele completamente o sentido da ligação da verdade com a bebida, da sabedoria com o dionisiaco, do amor com a morte. O amor se impõe então apenas como *perpetuação da vida* e o amor verdadeiro, como a própria verdade, reside num mundo que desconhece a morte, num plano completamente estático. Ora, o êxtase do amor lírico dura, como veremos adiante, um único momento. Ele apenas pode escapar da temporalidade porque se encontra mergulhado nela. Verdade e aparência, eternidade e tempo, vida e morte se tornam, com Sócrates, antagônicos. A sabedoria dionisiaca ensina, pelo contrário, que tudo é um.<sup>57</sup>

## X

Referimo-nos acima à lírica como uma poesia de *mikrokósmoi* cada vez menores: o da cidade com relação ao mundo, o do círculo do poeta com relação à cidade, o do próprio poeta. Esse seria o roteiro que chamaríamos de *espacial* para o desvelamento da natureza íntima do homem. Gostaríamos agora de chamar a atenção para processo análogo, com relação à temporalidade, em que se percebe igualmente uma sorte de redução. Há dois aspectos a ser considerados: a redução do tempo do discurso poético e a redução do tempo do assunto poético.

Facilmente se percebe o primeiro. Em face das produções mais antigas, os poemas líricos têm extensão muito pequena. Essa diminuição no tamanho físico da composição, que supõe menor tempo de recitação, não é fortuita, mas se liga à temática da mesma. Ao abandonar os assuntos narrativos, surge a tendência à redução. É certo ter existido composições em metro lírico que tratavam de assuntos narrativos — como a *Esmirneida*, de Mimnermo, de que conhecemos apenas poucos fragmentos<sup>58</sup> — mas essas não são as mais comuns nem as típicas do gênero. Em linhas gerais, o autor lírico é fixador de *momentos*. Mesmo a elegia — supondo que se ligasse, originariamente, ao elogio de um defunto — não escaparia

---

57. Cf. HEBRACLITO. Fr.

58. Fr. 12-14.

disso, na medida em que faria não uma biografia do falecido, mas se fixaria na dor provocada por sua morte. Os textos que conhecemos, repetimos ainda uma vez, não permitem supor mais que isso, o que ocorre também com as amostras de cantos fúnebres que se pode colher da epopéia, nos quais não se *narra* a vida do companheiro, mas se *chora* a sua morte. Tais momentos — de dor, de prazer, de admiração — são o material do cantor lírico.

Poderíamos pois definir a temática da lírica, num primeiro nível, como um *mikrochrónos* diante do *makrochrónos* da poesia narrativa. No contexto do próprio lirismo, considerando já especialmente o assunto de que tratamos, seria necessário constatar ainda a existência de novas reduções: da consideração geral da brevidade da vida humana (um *mikrochrónos* dentro do *makrochrónos* do mundo) para a reflexão sobre a brevidade da juventude (um novo *mikrochrónos* dentro do *makrochrónos* da vida humana). Isso se dá, como vimos, com a passagem do tema geral de amor  $\times$  morte para o de juventude  $\times$  velhice. Na medida em que se reduz a extensão temporal, concentra-se o poeta cada vez mais no humano. Como o espaço da *pólis* passará a ser o ponto de referência, também o tempo do *bíos* é que então interessa.

A última redução espacial, que concentra seu foco no mundo íntimo do poeta, jogando mais luz sobre o problema da natureza humana, será acompanhada de uma última redução temporal, restrita ao momento do amor. Sem dúvida, é nos poemas que tratam desse *momento* do desejo, da falta e, raramente, da posse do objeto amado que o homem se verá retratado com mais argúcia e perícia. Consideramos essas composições como o ápice do caminho iniciado desde que o conhecimento da morte expulsou o homem da harmonia do *kósmos*. Completa-se nelas o descobrimento do homem como mundo e tempo íntimos, *subjektivos*. De *objeto* dentre objetos, a *sujeito* de seu próprio mundo.

O amor lírico se presta especialmente a tal, porque, como já ressaltamos, tem caráter fugaz, está completamente mergulhado na temporalidade e só nela pode se manifestar. A visão do objeto amado é geralmente o que desperta o sentimento — sendo a visão

---

59. Fr. 12, 27, 35, 36 entre outros.

algo passageiro e variável como a luz de que ela depende. Visão aqui se entende num sentido amplo, podendo envolver a percepção do amado por todos os sentidos, embora seja na vista que se concentrem os impulsos mais poderosos, que provocam perturbações também sensoriais no amante.

A descrição do amado representará assim um primeiro instante, como se podem colher exemplos diversos em Safo, que terá expressões de deslumbramento em vista de suas discípulas.<sup>60</sup> Mas, geralmente, a descrição será pontuada pelo registro das impressões que tal visão provoca no amante, o que constituiria um segundo instante, mais requintado e aprofundado. É que o poeta passa a falar então do que experimenta, podendo descer a maiores detalhes. Nesse particular, parece-nos, ninguém sobrepujou Safo, que soube como nenhum outro captar e expressar as sutilezas do momento amoroso. O fragmento seguinte é prova cabal do que afirmamos, pois representa um mergulho na intimidade do *kósmos* e do *khrónos* humano, através dos efeitos do amor:<sup>60</sup>

“A mim parece igual aos deuses  
o homem que diante de ti  
se senta perto e te ouve falar  
docemente,

e rir com encanto, o que, eu juro,  
o coração no peito me alucinou,  
pois, quando te olho apenas um momento, já não posso  
pronunciar uma única palavra;

mas minha língua se quebra e, sutil,  
de súbito sob a pele, um fogo corre;  
em meus olhos já nem há olhar, e zumbem  
os ouvidos;

---

60. Cf. fr. 35 e 38. Também nas anacreônticas se encontram exemplos sugestivos.

o suor escorre, um tremor  
apodera-se de mim inteiramente, mais verde que a erva  
me torno, e a que eu morra pouco falta,  
eu o sinto...

mas tudo se deve ousar, desde que..."<sup>61</sup>

Fica claro que é a visão da pessoa amada a responsável por toda essa série de sensações. Embora o poema principie afirmando ser o amante na posse do bem "igual aos deuses", nada há que lembre nele eternidade, durabilidade, estabilidade. Pelo contrário, a experiência do amor é descrita como uma espécie de êxtase momentâneo ("quando te olho apenas um momento"), uma sorte de alucinação ("o coração no peito me alucinou"), capaz inclusive de provocar a morte ("a que eu morra pouco falta"). O amor leva a esse limite entre vida e morte. A morte de amor não deixa de estar representada pela perda das faculdades: "a língua que se quebra" e não pode "pronunciar uma única palavra"; os olhos em que "já nem há olhar"; os ouvidos que zumbem (isto é, não ouvem); o tremor que se apodera dos membros e lhes tolhe os movimentos. Lembra ainda a inércia o fato de se tornar ela "mais verde que a erva", ou seja, extremamente pálida.

As referências ao fogo que corre sob a pele e ao suor sugerem um aumento de atividade vital. As duas, colocadas estrategicamente na terceira e quarta estrofes, que são as que descrevem os efeitos da visão da amada, concorrem para realçar o paradoxo inerente ao próprio sentimento amoroso. Um fogo sob a pele não poderia levar a ficar mais verde que a relva. Nada mais diferente do fogo que a seiva dos vegetais, fria e imóvel, pelo menos aparentemente. Não são as leis da natureza, contudo, que regem os movimentos do mundo do homem. Nele, vida (amor) confunde-se muito de perto com a morte.

Não é por acaso que a descrição de toda a perturbação do amante termina com uma referência àquela ("a que eu morra pouco falta"). A experiência do amor, faz isso supor, conduz à morte. O último e enigmático verso, de que provavelmente faltaria a continuação, deve ser entendido com relação ao dito antes, pois

---

61. Fr. 2. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976). p. 92.

de outra forma não teria sido conservado junto com o restante do poema. Nesse caso, o *ousar* deve referir-se a arriscar a vida. Mesmo havendo o perigo de perdê-la, tudo se deve ousar para gozar o momento da posse/visão do objeto amado. Buscando isso, o poeta se surpreende correndo ao encontro da morte. Note-se que não é a ausência do amor que leva àquela, como nos autores anteriormente citados, mas a própria posse — o contemplar o amado um momento. O amor se pinta aqui como completo arrebatamento, como loucura, delírio. Se antes podíamos opô-lo, de algum modo, à morte, revela ele agora suas ligações com ela.

Fecha-se mais claramente o roteiro que tentamos percorrer, revelando-se mesmo como circular: a consciência da morte expulsa o homem do mundo; o amor é criado como contraponto daquela; este se faz então o mais desejável dos bens; sua privação, sendo assim extremamente cruel, leva ao desejo do fim, como vimos. Mas não só a *privação*. A própria experiência do amor conduz a esse aniquilamento. Em última análise: fugindo da morte através do amor, o homem vai ao encontro dela. A escolha do amor é, ela também, de uma certa forma, a escolha da morte. Uma escolha onde não há escolha, pois, se há uma verdade final sobre o homem, é seu caráter de ser-para-a-morte.

## X

Há pois salvação? Da forma como é entendida a morte pelos gregos, devemos pensar num tipo de salvação radicalmente distinta da cristã. Embora se creia numa existência além túmulo, esta não se destina a premiar ou castigar bons ou maus. O homem morre por ser mortal, não em função de qualquer outra justificativa moral ou teleológica. Para todos, a vida no Hades é ruim, por ser, digamos, apenas uma *meia-vida*, mergulhada num mundo sombrio em que cada qual não passa de sombra. É significativamente triste a cena da *Odisséia* em que Ulisses tenta abraçar a figura da mãe falecida, que ele invocara, não o conseguindo, pois ela, como sombra, não tem consistência. Isso faz da morte, sem dúvida, um mal, mesmo na poesia épica. É importante realçar que a *bela morte* se impõe pela memória heróica, não em si. A morte é sempre algo de abominável.

Não há assim salvação *da* morte. A salvação deve referir-se à vida. Ora, o amor, como contraponto e forma de escapar daquela, não garante eternidade. Pelo contrário, é fugaz: dura mesmo menos que a vida, pois concentra-se na juventude e realiza-se apenas no instante do êxtase. O tema do velho rejeitado, devido à idade, será exposto em primeira pessoa por Anacreonte, o que mostra como o amor não resiste nem mesmo à chegada da velhice, quanto mais da morte:

“Agora, uma bola vermelha  
lançando-me, Eros de cachos de ouro  
com uma jovem de sandálias bordadas  
a jogar convida-me;  
ela é da bem construída  
Lesbo e a minha cabeleira,  
porque é branca, censura,  
enquanto para outra olha boquiaberta.”<sup>62</sup>

Fique clara a diferença que procuramos ressaltar: um velho herói continua sendo, mesmo quando já sem forças para a luta, objeto de *timé* (honra), sobretudo da parte dos mais jovens; um velho *amante* é sempre desprezado (*átimos*). Mais ainda: um herói morto, cumprida a meta, torna-se objeto de veneração, incorpora-se à lenda e sua memória passa a ser parte da de seu povo; um amante morto é logo esquecido.<sup>63</sup>

Que resta pois ao poeta-amante que escolheu o amor com suas contradições? Um trecho bastante fragmentado de Safo, em que a poetisa narra os efeitos da velhice — a cabeleira que de negra se faz branca, os membros que fraquejam, quando antes era ela tão veloz quanto os cervos — termina de modo sugestivo com a afirmação:

“Enamorada sou da elegância; é minha herança  
toda beleza, e o amor dos raios do sol resplandecente”<sup>64</sup>

---

62. Fr. 13. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976). p. 94.

63. CALINOS, Fr. 1, V. 14-17.

64. Fr. 65.

Sem dúvida pensa ela na aproximação do momento de passar ao Hades, onde não chegam os raios do sol. O sentimento da privação iminente faz tomar corpo o amor pela luminosidade.<sup>65</sup> O sol significa, para os gregos, vida. É ele quem dá a vida constantemente. Amar o sol é amar a vida. O belo liga-se também à luz (vida). A beleza se mostra no mundo da luz e só nele se pode revelar. O próprio verbo φαίνω (aparecer, mostrar-se) se prende à raiz de φῶς (luz). O fragmento seguinte, da mesma Safo, deixa isso bem claro, respondendo ao mesmo tempo à pergunta que naturalmente se impõe sobre o que é essa beleza de que estamos falando:

“uns, armada de cavaleiros, outros de infantes,  
outros de naus dizem, sobre a terra sombria,  
ser o mais belo. mas eu: aquilo  
que alguém ama.”<sup>66</sup>

Se a herança da poetisa será a beleza e se belo é aquilo que se ama, sua herança será tudo que ela amou, poderíamos entender, incluindo, em primeiro lugar, o sol (vida). É, contudo, um legado anônimo, que não trará a *timé*. A honra finalmente virá não apenas de *ter amado*, mas de *ter cantado o amor*. A poesia — as artes em geral — é a única forma de salvação, como afirma a mesma Safo, num ímpeto de ciúmes:

“Quando morreres, hás-de jazer sem que haja no futuro  
memória de ti nem saudade. É que não tiveste parte  
nas rosas de Piéria. Invisível, andarás a esvoaçar  
no Hades, entre os mortos impotentes.”<sup>67</sup>

Se “não ter parte nas rosas de Piéria” tem como conseqüência a ausência de memória do morto, seu desconhecimento e sua invisibilidade em meio às sombras do Hades, ter parte nelas significa ser lembrado após a morte, ser conhecido e manter, de algum modo, a visibilidade (isto é, a *figura* humana). Piéria era, segundo a mitologia, o local onde as Musas foram geradas, sua pátria. Cultivar

65. Cf. também MIMNERMO. Fr. 1.

66. Fr. 16.

67. Fr. 55. Tradução de PEREIRA, M. H. R. *Hélade*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1982. p. 104.

o dom das Musas é pois o modo de escapar da morte. A própria beleza, para ser duradoura, deve unir-se à arte, deve expressar-se como arte. A vida se salva pela arte e só por este caminho o homem se livra do extermínio. A glória pertence não mais ao soldado, mas ao poeta.

Assim o indivíduo se projeta como personalidade e seu nome se impõe. A consciência de tal é clara, a partir de Hesíodo, aumentando e ganhando consistência com os líricos. Os poemas de Focílides, por exemplo, principiam afirmando: "isto também é de Focílides". O autor já se preocupa em assinar sua obra. O nome do poeta ocorre, não raras vezes, no corpo do texto, como um pintor que se retrata no quadro.<sup>68</sup> A primeira pessoa é uma conquista do indivíduo na luta contra a indeterminação da morte. Note-se que apenas a partir da época clássica a história guardará nomes de outros artistas, como Fídias e Praxíteles. Antes disso, o artista se aniquila detrás da produção, o único que fica. No lirismo é que, pela primeira vez, o autor se identificará conscientemente e dará realce a sua pessoa.

Ora, a valorização do poeta leva a uma conseqüente valorização do discurso humano. Nos versos de Homero, o autor cede lugar às Musas e principia sempre suplicando: "canta, ó Musa".<sup>69</sup> Na *Teogonia*, Hesíodo afirma que as mesmas deusas lhe ensinaram um dia o "belo canto" e, através dele, como "muitas mentiras dizer símeis aos fatos" ou "dar a ouvir revelações".<sup>70</sup> O canto do poeta é o mesmo que elas entoam sem cessar no Olimpo, dando a revelar "o ser venerando dos deuses" e, de certo modo, através dessa epifania, fundando o próprio ser dos imortais, como observa com argúcia Jaa Torrano.<sup>71</sup> O mesmo caráter ontofânico presente na *Teogonia*, relativo ao divino, encontraremos, como já observamos, nos líricos, no que respeita ao ser do homem. O mundo humano apenas acabará de constituir-se por obra do discurso. Não cremos ser difícil perceber tal em campos como o do direito: é a *dike* (a Justiça) que inspira a redação das leis (ou de muitos dos

68. Cf. SAFO. Fr. 1; *Odes de Anacreonte*, p. 38 e 44.

69. *Ilíada*, I, 1; *Odisséia*, I, 1.

70. HESÍODO, 22-28. Tradução de TORRANO, J. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo, Massao-Ohno, 1981. p. 130.

71. TORRANO. *Op. cit.*

poemas de Sólon, por exemplo); mas, ao mesmo tempo, essa mesma *dike* só ganha ser, só se torna consistente, adquire forma através da palavra que a exprime.

De igual modo, o amor inspira toda a produção erótica dos líricos, sendo, ao mesmo tempo, *criado* por essa mesma poesia. Tanto é assim que os séculos posteriores adotarão a *práxis* descrita nela. Não interessa se tal é tão próprio da natureza humana que, com ou sem lirismo, a forma de encarar o amor seria idêntica. O que não se explicita não existe. Quando *descobrem* facetas do modo-de-ser humano, os líricos estão *criando* um certo tipo de homem. Descobrir/revelar é uma forma de criar. Naturalmente essa descoberta diz respeito a fatos realmente atinentes ao humano, pois de outra forma, como embustes, não teriam fundamento nem força para atravessar os séculos. Mas muito do humano fica por dizer ou será dito por outras culturas. O ter sido proferido, nos primórdios de nossa cultura, pelos gregos, dá força incomum ao explicitado. Cria o homem.

Um simples levantamento da temática do amor nos líricos gregos mostraria como, através das literaturas posteriores, seu modo de sentir será retomado e confirmado. O fragmento 2 de Safo, por exemplo, inicia uma larga tradição, sendo imitado, entre outros, por Catulo, Lucrécio, Tennyson, Shelley.<sup>72</sup> O mesmo ocorre com várias anacreônticas, que servirão de inspiração, entre muitos outros exemplos, a Gonzaga. Mas, deixando de lado a imitação direta da fonte grega, cumpre ainda constatar — o que é mais relevante, sem dúvida — a retomada de temas e figuras, espalhada por toda a literatura propriamente dita e mesmo em outros tipos de escritos não literários a respeito do amor. Citando apenas alguns, lembrá-riamos as imagens da paixão concebida como chama (que aparece em Safo), da beleza do amado como flecha a ferir o amante (Safo e Píndaro), da descrição do amado para que o retrate um pintor (Anacreônticas). A essas se acrescentem os temas do desprezo do amante pelo amado (Safo e Anacreonte), do ciúme, do mal-de-ausência, da saudade, do querer e não querer do coração, da separação

---

72. Cf. ROMAGNOLLI, E. *I poeti lirici*. Vol. II. Bologna, N. Zanichelli, 1942. p. 218-219.

dos amantes (todos colhidos em Safo). São temas e figuras tão familiares que, muitas vezes, parecerá difícil crer que tenham sido *criados* e sejam produto cultural. Apesar de seu caráter universal — sem dúvida uma das razões de sua força, repetimos — expressam um modo de encarar o amor tipicamente nosso e que nos vem, com naturais modificações, dos gregos.

## XI

A indicação desse roteiro era o objeto de nossa discussão — como se teria de algum modo realizado a descoberta do homem, através da descoberta do amor. Naturalmente a produção dos líricos trata de outros assuntos, além dos aqui discutidos. Não se imagine a riqueza que ela guarda como um monolito girando diretamente apenas em torno do exposto. Cremos todavia que o mais importante pode ser compreendido por essa rota, que localiza a variedade de todo o florescimento poético dos séculos VII e VI a. C., na Grécia, no contexto da grande contribuição helênica para a cultura universal: a preocupação obsessiva com o humano, o fazer do homem o centro e o regulador do universo.

Perdidas as características de seus versos e ritmos próprios, na língua de origem, transportada a lírica para culturas diversas, isto contudo prevalecerá como suas características básicas: o que se costuma chamar de *subjetivismo*, o eu do poeta como ponto de partida para alcançar o exterior; e a insistência na temática do amor e da morte. Sob esse prisma, fica clara a ligação de toda a lírica posterior com os poetas gregos que criaram o gênero.



# Da correspondência de verbos em dental com nomes em sibilante

OSCARINO DA SILVA IVO

A grafia considerada correta de certos tipos de palavras em português acarreta algumas dificuldades que muitas pessoas menos avisadas consideram perturbadoras principalmente para os que se iniciam na arte de escrever, ou que não puderam receber uma carga maior de informações. Por essa razão, vemos que muitos se insurgem contra as nossas regras ortográficas e propugnam por uma simplificação cada vez maior da nossa escrita. Uma dessas chamadas dificuldades é a diferença de grafia do som *sê*, ora com /s/, ora com /ss/, ora com /c/, ora com /ç/, ora com /x/.

Consideramos, todavia, que se há alguma dificuldade para os que se iniciam no aprendizado da escrita em automatizar a grafia tomada como correta de certos grupos de palavras, por outro lado essa mesma grafia, uma vez fixada, passa a ser uma fonte constante de informação para o leitor. Tal se dá porque a escrita deve ser por excelência fonêmica. Se se dá à nossa escrita uma representação que busque ser ao mesmo tempo etimológica e fonética, os nossos símbolos gráficos devem procurar manter, por convenção, relações fonológicas tais que uma simples visualização da palavra possa evidenciá-las. Se podemos ligar às palavras *cito*, *amīcu*,<sup>1</sup> *amīca*, *amicitāte* (por *amicitia*), *facēre* (por *facēre*) as nossas palavras *cedo*, *amigo*, *amiga*, *amizade*, *fazer*, temos que os sinais gráficos /c/, /g/, /z/ representam, na língua portuguesa, o fonema latino /c/

---

1. Quando a penúltima sílaba da palavra latina for destravada, sua vogal longa será marcada. Será grafada com /v/ a soante latina /u/.

em situação bem definida, no caso dos vocábulos citados: no início de palavra, seguido de /e/ ou /i/; entre vogais e seguido ou de /a/, /o/, /u/, ou de /e/, /i/. O português *amicíssimo* é a transliteração de *amicissimu* e não poderia ter outra grafia. Reduzir a grafia de todas as palavras com um mesmo som a um símbolo gráfico único seria descaracterizá-las etimologicamente.

Ensinar nas escolas uma ortografia fonêmica ou uma ortografia simplificada, de caráter fonético, tem os mesmos problemas e as mesmas dificuldades. Supomos, mesmo, que pretender escrever como se fala é muito mais perturbador, de vez que cada falante se sentiria no direito de tentar sua própria representação gráfica, a menos que os “renovadores” impusessem regras que não pudessem ser violadas. E desprezado o critério fonético-etimológico, qualquer outra regra ortográfica será, a nosso ver, forçosamente arbitrária.

Ao ingressar na escola, o aluno, de certo modo, penetra um mundo novo. As noções de História, de Geografia, de Ciências, de Matemática constituem novidades nunca sonhadas. E a língua escrita que ele vai aprender, e de modo sistemático, é vista como uma língua nova, diferente da sua, capaz de levá-lo a esse novo mundo encantado. A criança tem, realmente, uma carga imensurável de disposição para aprender, para descobrir coisas novas. O dever da escola é saber aproveitar esse manancial de energias.

A escola é, pois, por essência, modificadora de situações e a expectativa é sempre de melhora, de elevação. Entendemos que democratização da escola não pode ser, de modo algum, desfiguração de ensino, mas elevação de todos a um grau mais alto do conhecimento.

O ensino da língua materna não pode consistir na repetição dos fatos da língua oral que a criança já possui. Ele deve atingir o nível de uma verdadeira língua nova, padrão, capaz de permitir ao que tenha freqüentado uma escola não só usar um padrão de língua oral condizente com a do grupo social que possa vir a freqüentar, mas também ler qualquer autor de sua época ou de épocas anteriores. Com isso, não se pretende que a escola forme especialistas de linguagem erudita, mas que dê aos que a freqüentem condições razoáveis de domínio dos vários níveis de linguagem, quer no campo da língua oral, quer no da língua escrita.

Causou-me a maior satisfação ouvir a palestra da Prof<sup>a</sup> Angela Vaz Leão sobre o ensino da gramática nas escolas, feita na FALE da UFMG em outubro de 1982. A professora, que é indiscutivelmente uma das maiores autoridades em língua portuguesa, afirmou, com a segurança que lhe é própria, que o ensino da língua materna nas escolas não é outra coisa senão um ato de dar ao falante nativo uma nova língua, como se fosse uma língua estrangeira. Eis uma afirmação que todos os nossos professores de português deviam levar em conta. É evidente que o método de ensino não pode ser o mesmo das línguas estrangeiras, mas é indiscutível que o nativo que passa pela escola e recebe um ensino adequado da língua é de fato um falante bilingüe: será capaz de usar o dialeto coloquial que lhe aprouver, mas também de falar ou de escrever no mais puro dialeto culto, pois a escola tem a obrigação de aumentar a sua competência lingüística. Que dizer, então, daquele que a escola está formando para ser um professor de sua própria língua? Os métodos podem e devem ser discutidos, mas o objetivo do ensino da língua materna na escola deve ser o de formar um falante verdadeiramente bilingüe no sentido de que seja capaz de expressar-se na linguagem coloquial, livre e espontânea, mas também de manifestar-se oralmente e, principalmente, por escrito, de forma elegante e escorreita.

A afirmação de muitos de que o maior volume da comunicação se faz por via oral não é também argumento válido para se relegar a segundo plano a comunicação escrita. Esta é uma espécie de matéria prima que se presta a ser trabalhada, examinada, discutida. Esse seu manuseio, esse seu exame, essa sua discussão permitem ao falante alcançar novos níveis de linguagem oral, porque esta passa a pautar-se, na medida das necessidades, por aquela. E quando falo em escrita, não estou pensando apenas em linguagem literária mas em qualquer linguagem escrita escoimada dos vícios naturais da linguagem oral. A escola não pode prescindir da leitura dos bons autores se quiser formar um bom professor de língua.

Devemo-nos lembrar também de que a língua oral é adquirida por contacto do indivíduo com os componentes do grupo a que pertence. Como os grupos sociais são culturalmente muito diversificados, só a escola é capaz de impor à comunidade uma língua

padrão que possa satisfazer a todos e manter a unidade lingüística da nacionalidade. E se a língua oral é por natureza mutável, é a língua escrita que vai ser capaz de conservar aquele padrão onde podemos buscar os modelos de uma língua oral mais bem cuidada. A língua escrita tem a vantagem de evoluir mais lentamente e de registrar o caráter fugaz de tantos modismos que a língua oral supõe uma obra acabada da criação popular.

Feitas essas considerações, tratemos do problema proposto no título: nomes em sibilante correspondentes a verbos em dental. Tal correspondência remonta aos primórdios da língua latina e resulta da evolução do sufixo nominal *-t-*.

Escrever as palavras corretamente seria tarefa bem mais fácil se nas nossas escolas fosse criado, desde os primeiros anos, entre os alunos, o hábito da consulta ao dicionário. Lamentavelmente é o que não acontece. Por outro lado, seria produtivo, se se pretende grafar corretamente as palavras, pelo menos chamar a atenção dos alunos para o parentesco existente entre elas, parentesco esse expresso, muitas vezes, na nossa ortografia, pelos fonemas. Em certa aula de latim, buscando alguns representantes portugueses do radical do verbo latino *secāre*, grande parte dos meus alunos não foi capaz de ver qualquer relação de sentido entre as palavras portuguesas *segar*, *secante*, *secção*. Isto é o resultado da falta de um ensino mais objetivo.

O medo e a insegurança que se têm apossado ultimamente de alguns professores de português de dar ao aluno explicações históricas dos fenômenos da linguagem têm deixado que se percam ótimas oportunidades de se transmitir a ele uma informação que lhe poderia ser útil.

Mais de uma vez já me perguntaram os alunos a razão de a palavra *canção* ser escrita com /ç/ e *emissão* com /ss/, já que os verbos *cantar* e *emitir* são escritos com /t/. Isto prova que um professor de língua portuguesa deve saber algo mais do que lhe é ensinado atualmente; que o uso quotidiano da língua basta a um falante comum, não àquele que tem a missão de ensinar a língua materna. Uma simples noção de lingüística diacrônica indicaria que em *canção*, conquanto o português não possa ver o vocábulo como derivado, aparece um sufixo secundário *-t-* formador de verbos

frequêntativos e de nomes, muito comum no estágio latino da língua, onde o verbo *cano* é que apresenta a idéia de *cantar*, como muito bem indica o adjetivo português *canoro*. O verbo latino *cantāre*, do qual provém o português *cantar*, possui, pois, um sufixo formador de verbo frequêntativo, portanto de palavra nova. Esse mesmo sufixo, com a adjunção de novos sufixos, vai formar o sufixo *-tion-*, próprio de nomes de ação. *Canção* não se origina, pois de *cantar*, mas do radical *can-* mais o sufixo *-tio*: *cantio(n)*, e nos chega pelo acusativo desnasalado, *cantiōne*. O verbo *mitto*, ao contrário, traz no seu radical primário uma dental, responsável pela evolução de todos os seus derivados. A correspondência no latim e, conseqüentemente, no português de uma dental (/d/, /t/) do radical verbal com uma sibilante (/s/, /ss/) dos nomes derivados só se dá quando a dental pertence a um radical verbal primário, quer como parte da raiz, quer como seu alargamento, quer como formação denominativa. Se a dental for fruto de uma derivação, tal correspondência não se dá. Na verdade, os verbos latinos de radical primário em dental são em número muito reduzido e vamos estudá-los neste artigo, apresentando seus derivados verbais e nominais latinos e os correspondentes nominais portugueses, com um ou poucos vocábulos em dental como termo de comparação.

Sabemos que a civilização primitiva romana é uma civilização que se baseia no campo; que a língua primitiva latina é a língua do campo; que o cidadão primitivo é ao mesmo tempo soldado e colono. Evoluindo num ambiente assim fechado, é natural que a língua urbana e, conseqüentemente, a língua literária, incorporem ao seu vocabulário um número muito grande de palavras do campo, no seu sentido primitivo ou evoluído semanticamente de acordo com as correlações de situações. É muito mais natural que o vocabulário latino não seja tão diversificado e que o processo de derivação seja tão produtivo. Um mesmo radical pode fornecer um número imenso de derivados ou um mesmo sufixo sofrer uma série de alargamentos. O sufixo *-c-*, por exemplo, raro no seu estado primitivo, é responsável por várias formas de vocalismo longo ou breve ou vindo ainda em combinação com outros sufixos: *-co-*, *-īco-*, *-īcio-*, *-tīco-*, *atīco-*, *-īc-*, *-īco-*, *-āco-*, *-āco-*, *-ūco-*, etc: *iuuencus*, *bellīcus*, *patricius*, *rustīcus*, *aquatīcus*, *matrix* (*matrīc-s*), *putīcus*, *capax* (*capāc-s*), *opācus*, *Atlantiācus*, *cadīcus*.

É o sufixo indo-europeu *-t-* que agora nos interessa. É responsável por uma série de outros sufixos que se ligam a radicais verbais para formar verbos freqüentativos e nomes de ação e de agente. Se o radical verbal já possui uma dental, ele responde pelos derivados em /s/ e /ss/.

Sufixo *-ti-* (< *-t-ei-*). É um sufixo primitivo indo-europeu. Nesse estado, com o vocalismo longo ou com abreviação, vai formar um número não muito grande de nomes femininos do tipo *fors* (< *for-tī-s*), *gens* (< *gen-tī-s*), *sors* (< *sor-tī-s*), *sitis* (< *si-tī-s*). Os sufixos muito reduzidos, entretanto, tendem a alargar-se e o italo-céltico, por meio do sufixo *-en/on-*, desenvolve a forma *-ti-on-*, que se prende normalmente a temas verbais para formar nomes abstratos de ação: *cano/cantio*; *libāre/libatio*. Essa formação conserva um valor muito acentuado do verbo primitivo e deve ter passado por um estado em que era mais uma forma nominal do verbo do que um verdadeiro substantivo. O mesmo valor verbal está também presente na formação em *-ti-* dos advérbios em *-tim*. No seu estado primitivo ou com reduplicação, esse sufixo forma também verbos freqüentativos: *cano/ canto, cantito*.

Sufixo *-t-u-* (< *t-eu-*). É formador de nomes de tema em *-u-*, quarta declinação, também de ação, ligando-se a radicais verbais. Difere do nome em *-tion-* porque este é abstrato e transitivo, enquanto o nome em *-tu-*, que é uma expressão da realidade, liga-se a verbos intransitivos ou corresponde a um emprego absoluto de um verbo transitivo: *cantus, gustus*. Até mesmo na sintaxe a língua estabelece diferença entre as duas formações: o nome em *-tion-* constrói-se com genitivo objetivo, e o outro, em *-tu-*, com genitivo subjetivo. O emprego que o latim passa a fazer de um pelo outro deveu-se a fatores diversos, como por exemplo a impossibilidade de quase todos os nomes em *-tion-* entrarem na escansão dactílica. O sufixo *-tu-*, pois, numa segunda fase produtiva, não faz senão fornecer formas supletivas ao sufixo *-tion-*.

O supino em *-tum* é o nome em *-tu-*, em acusativo, incluído na conjugação verbal, o que fica bem caracterizado pelo seu complemento em acusativo. Como formas do supino, a língua usa também o dativo e o ablativo, este com valor passivo.

Sufixo *-tū-rus* (< *t-eu-so-s*). Forma o particípio do futuro ativo. Este é, inicialmente, um infinitivo neutro formado do tema do supino e de um verbo substantivo *esom*, que tem o seu equivalente no osco e no umbro. Lembrando que é uma mulher que fala, Meillet<sup>2</sup> cita a seguinte passagem de Plauto em Truc. 400: *bona sua habitūrum omnia*, onde *habitūrum* conserva a forma neutra. Posteriormente, por esquecimento etimológico, o verbo *esse* prende-se àquele infinitivo, numa construção perifrástica, acarretando sua concordância com o nome a que se refere. Um acusativo em *-tūrum*, *-tūram* / *-tūros*, *-tūras*, *-tūra*, sugere naturalmente um nominativo singular em *-tūrus*, *-a*, *-um*. E aí está o particípio do futuro ativo.

Sufixo *-tūra*. É também formador de nomes de ação como o 'ato de' ou ação resultante. É de caráter acentuadamente técnico. Difere semanticamente do particípio do futuro ativo. E Millet<sup>3</sup> afirma que o vocalismo radical dos nomes em *-tūra* é o mesmo vocalismo do sufixo *-to-* de particípio passado, e acrescenta que *stātūra* não se liga a *stātūrum* mas a *stātūs*; que *nātūra* provém de *nātūs*. Como explicar, porém, a vogal longa /ū/ dos nomes em *-tūra* e o próprio sufixo? Não estaríamos diante da substantivação do acusativo neutro plural, com valor específico decorrente do próprio sufixo em *-tu-*? Não seria, pois, uma formação semelhante ao que ocorreu com *opera*, *-ae*, nome que designa 'o trabalho' de modo abstrato, e que não é senão o neutro plural *opera* do substantivo concreto *opus*, *-eris*, empregado como feminino? Parece também haver uma certa relação semântica entre os sufixos *-tor* e *-tūra*. *Censūra* seria a dignidade de *ensor* ou o resultado da ação deste, ou seja, 'a censura', 'o juízo', 'a crítica'.

Sufixo *-tor*. É indo-europeu e indica o agente. Forma derivados de radicais verbais, mas também se liga a radicais nominais em formações como *ianitor*, *sarcinātor*, *senātor*. Possui uma forma de feminino em *-trix* que resulta do sufixo *-tor* com vocalismo de grau zero, *-tr-*, acrescido do sufixo *-ic-* e da desinência casual *-s*.

---

2. *Grammaire Comparée*, p. 363.

3. *Grammaire Comparée*, p. 363.

Sufixo *-to-*. Também de origem indo-européia, é formador de adjetivos derivados de radicais verbais. No latim, esses adjetivos não tardaram a ser incorporados à conjugação verbal na forma de particípio passado. Pode também ligar-se a radicais nominais para indicar que um ser é portador do que o radical nominal indica: *cornūtus*, *barbātus*. Quando derivados de radicais nominais, os adjetivos permanecem como tais.

O sufixo *-tum* do supino e o sufixo *-to-* do particípio passado ligam-se originariamente não a um tema, mas a um radical verbal. Depois que essas formações entram para a conjugação verbal é que tenderam a se ajustarem ao conjunto do verbo. Os verbos em consoante, porém, conservam não só estes dois mas todos os sufixos vistos acima ligados ao radical, sem vogal temática, e muitos verbos, como *secāre*, *sedēre*, *pendēre*, perdem a vogal temática, embora longa, diante desses sufixos.

É nessas derivações em que o sufixo se liga a um radical em consoante que as mutações fonéticas se tornam mais constantes. *Ago*, com vogal radical breve, tem a forma *āctum* de supino, com /a/ longo em conseqüência da compensação havida pela passagem da sonora /g/ à surda /c/. *Scrībo* tem o supino na forma *scriptum* por passagem de /b/ a /p/ por ensurdecimento. E entre essas alterações fonéticas está a que nos interessa agora: a mudança da dental em sibilante.

A alteração é antiga. Ainda nos primórdios da formação da língua latina, quando um radical em dental (/d/ ou /t/) recebia um sufixo qualquer iniciado pela dental /t/, desenvolvia-se entre a dental do radical e a do sufixo um fonema sibilante de transição. Assim, os grupos /dd/ e /tt/, da formação que estamos vendo, evoluíam para /dst/ e /tst/. Em tal posição, a sibilante atua sobre as dentais e provoca sua assibilação com conseqüente assimilação bilateral. O supino de *sedeo*, radical *sed-*, teve, então, a seguinte evolução, desprezados alguns elos da cadeia: *\*sed-tu-m* > *\*sed-s-tu-m* > *sessum*. O grupo /ss/ resultante da assimilação conserva-se geminado, se precedido de vogal breve. Reduz-se a /s/ simples, se precedido de consoante, ditongo ou vogal longa. Deve ser registrado,

todavia, que pelo menos ortograficamente a geminada se conserva até o começo da época imperial. O testemunho é de Quintiliano, *Inst. Orat.* I, 7, 20.

Nos verbos, todos os radicais em dental, ao receberem os sufixos formadores dos nomes de ação, do supino, do particípio passado e do particípio do futuro ativo sofrem as alterações fonéticas acima indicadas, resultando daí um sistema em dental diretamente ligado ao radical primário e outro sistema em sibilante, resultante do encontro das dentais. O português conserva os dois sistemas: *emitir, emitente / emissor, emissão*.

Distribuímos os verbos em dental aqui estudados em dois grupos. No primeiro estarão os verbos que conservam a dental no tema do presente, como no português *remeter / remessa*. No segundo, os verbos que tiveram a dental do tema do presente assimilada a uma consoante anterior, como no português *impelir / impulsão*. No latim, *impello* < \**impeldo*; *impulsio* < \**impeldstio*. O /l/ que trava a sílaba, normalmente faz com que a vogal breve anterior evolua para /u/.

Como no português aparecem outros verbos que não trazem dental no presente mas têm nomes correspondentes em /s/, /ss/, julgamos conveniente acrescentar um terceiro grupo. São verbos que de um modo geral formam o supino e os demais nomes de sufixo iniciado por /t/ por analogia com o seu perfeito em -si (perfeito sigmático). Tais verbos fogem ao que foi proposto, mas têm, no português, de certo modo, características semelhantes: *imersão / imergir*.

Em cada grupo será estudado o verbo latino principal com a devida referência aos verbos derivados por prefixação e aos vocábulos formados por derivação com a evolução da dental para sibilante /s, ss/. Em seguida serão acrescentados os correspondentes portugueses em sibilante. A indicação de verbos ou nomes com radical em dental serve apenas como termo de comparação. Não se leva em conta se o vocábulo português veio diretamente do latim ou se por intermédio de outras línguas. Pretende-se mostrar aqui a relação etimológica com o radical primário latino.

O primeiro grupo é formado pelos verbos em que o radical do tema do presente latino apresenta uma dental.

1. ARDEO, -ĒRE, ARSI, ARSUM (ASSUM). Tem o sentido de 'arder', 'queimar-se'. Prende-se ao substantivo *ardor*, 'calor ardente', 'ardor', que por sua vez corresponde ao adjetivo *aridus* (*ardus*), de *areo, -ēre*, 'estar seco'. Ao radical *ard-* prende-se o supino *ard-tu-m*, que passa a *\*ardstum* > *arsum* > *\*assum*.

Os derivados latinos por prefixação são poucos: *exardeo*, *exar-desco*, *inardesco*. Também são em número reduzido os derivados por sufixação em sibilante: *arsūra, -ae*; *arsus, -a, -um*; *arsibilis, -e*. Ao lado do particípio passado *arsus*, desenvolve-se uma forma de adjetivo em *-to-*, com o sentido especializado de 'assado', *assus*, em que o distanciamento semântico levou a uma maior evolução fonética com a assimilação do /r/ ao /s/. Daí, os verbos *asso* e *subasso* e nomes como *assātor*, *assatūra*.

No português, o verbo *ardere* tem o seu correspondente em dental, *arder*. Nos vocábulos em sibilante, o /r/ normalmente assimila-se ao /s/: *assar*, *assadeira*, *assado*, *assadura*.

2. AUDEO, -ĒRE, AUSUS SUM. É verbo denominativo de *avidus*, com o sentido primitivo de 'estar desejoso de', 'querer', sentido esse ainda encontrado em muitas passagens. Passou ao sentido usual e clássico de 'ousar', 'ter a audácia de'. Na baixa latinidade cedeu o seu lugar ao frequentativo *ausāre*, donde o português *ousar*.

Não são documentados derivados latinos por prefixação e não são muitos os derivados por sufixação em sibilante: *auso, -āre*; *ausus, -a, -um*; *ausus, -us*; *ausum, -i*.

O verbo *audere* não passou ao português e os nomes que contém o seu radical possuem um traço erudito, como a conservação do ditongo. Pode servir de termo de comparação o nome *audácia*.

Com o radical em /s/ o português possui: *ousar*, *ousadia*, *ousado*, *ousio*.

3. CADO, -ERE, CECIDI, CASUM. Tem sua origem na raiz indo-européia *\*Kad-*, com idéia de 'cair'. O supino *cāsum* provém de *cadtum*, com surgimento da sibilante /s/ entre as dentais: *\*cadstum*. O alongamento da vogal radical /a/ é compensatório e deve-se ao ensurdecimento da dental /d/ assimilada pela sibilante /s/. As línguas românicas conservam os radicais em /d/ e em

/s/. Nas formações por prefixo antigas, a vogal radical breve do presente evolui para /i/: *accidere, occidere*. Palavras como *decadente* têm formação muito mais recente.

O latim conheceu vários derivados por prefixação: *accido, con-, de-, ex-, in-, inter-, oc-, prae-, pro-, re-, succido, superincido*.

Todos os derivados formados do tema do supino têm o /a/ longo: *casso,-āre* (< \**cad-s-to*), verbo freqüentativo com o sentido de 'vacilar'; *casuālis,-e; casus,-us; occasio,-ōnis*, etc.

Convém observar a existência no latim do adjetivo *cassus,-a,-um*, com o sentido de 'vazio', 'nulo', da raiz latina \**Cas-*, 'desprovido de', a mesma que está em *careo* e em *castus*. Não se trata, pois, de um adjetivo em *-to-* ligado ao verbo *cado*, mas de um nome portador de uma geminação expressiva. Dá origem, bem mais tradiadamente, aos advérbios *casse* e *casso* e ao verbo *casso,-āre*, no sentido de 'tornar vão', 'privar de'. A esse grupo é que devem prender-se o adjetivo português *casso* e o verbo *cassar*.

O verbo *cadere* evolui para *caer*, português arcaico, hoje *cair*, perdendo, pois, sua dental, mas nomes como *decadente* e *acidental* servem como termo de comparação com o radical em sibilante que apresenta as seguintes palavras: *acaso, caso, casual, casualidade, casualismo, casualista, casuísmo, casuísta, casuística, casuístico, descaso, ocasião, ocasionado, ocasionador, ocasional, ocasionalismo, ocasionalista, ocasionar, ocasionável, acaso*.

4. CAEDO, -ERE, CECIDI, CAESUM. É termo da linguagem agrícola, com idéia de 'cortar as árvores', 'derrubar cortando'. Emprega-se na linguagem militar e religiosa com a idéia de 'ferir de morte', 'matar'. É também termo da linguagem gramatical: 'oratio concisa', 'linguagem concisa'. A raiz não deve ser indo-européia porque não tem correspondente nas outras línguas, mas a palavra deve ser muito antiga, pela presença do ditongo e principalmente pela formação de perfeito em redobro. O supino *caesum* provém de \**caed-s-tu-m*, em que o /s/ assibila e assimila bilateralmente as consoantes. Na formação por prefixo, o ditongo /ae/ reduz-se a /i/ longo, por apofonia, por força do primitivo acento de intensidade inicial latino.

São verbos latinos derivados por prefixação: *abscido*, *ac-*, *circum-*, *circumin-*, *con-*, *de-*, *dis-*, *ex-*, *in-*, *inter-*, *oc-*, *per-*, *prae-*, *re-*, *suc-*, *superin-*, *transcído*.

É grande o número de derivados latinos por sufixação com o radical em sibilante: *caesālis,-e*; *caesor,-ōris*; *caesūra,-ae*; *decisio,-ōnis*; *incisum,-i*, etc.

O verbo primitivo *caedere* não passa ao português. Seus derivados por prefixação, mantendo a vogal radical /i/, ora incorporam-se à conjugação portuguesa em /a/, ora em /i/. Podem servir de termo de comparação com o radical em sibilante: *circuncidar*, *decidir*.

São palavras portuguesas em sibilante que pertencem ao grupo: *abscisão*, *César*, *cesáreo*, *cesariana*, *cesura*, *cesurar*, *circunciso*, *circuncisão*, *conciso*, *concisão*, *decisão*, *decisivo*, *decisório*, *excisão*, *excisar*, *incisão*, *incisar*, *incisivo*, *inciso*, *incisor*, *incisório*, *incisura*, *incircunciso*, *incircuncisão*, *interciso*, *ocisão* (arc.), *ocisivo* (desus.) *precisão*, *precisar*, *preciso*.

5. -CANDO, -ERE. O radical *cand-*, com idéia de 'calor', forma dois verbos diferentes: *candeo*, *-ēre*, *candui*, sem supino, que indica o estado, isto é, 'estar inflamado', 'queimar-se' e o verbo *-cando*, *-ere*, que indica a ação, 'fazer queimar', 'inflamar'. Este segundo verbo só é encontrado nos derivados por prefixação e nestes é que aparece o supino *-cansum*, proveniente de \**cand-s-tu-m*. Na derivação, a vogal /a/ breve evolui para /e/, não chegando ao timbre /i/ por estar em sílaba travada.

O latim, como derivados por prefixação de *-cando*, possui apenas *accendo*, *incendo* e *succendo*, mas esses verbos fornecem vários derivados por sufixação em sibilante: *accensus*, *accensor*, *incensāre*, etc.

O português possui alguns verbos e nomes em dental: *acender*, *candeia*. Não são muitos, também, os vocábulos em sibilante: *acensão* (p. usado), *acenso*, *aceso*, *incenso*, *incensar*, *incensação*, *incensadela*, *incensador*, *incensório*.

6. CEDO, -ERE, CESSI, CESSUM. Verbo de etimologia possivelmente latina, com idéia inicial de 'ir, andar, caminhar'. A idéia de 'caminhar' junta-se a de 'retirar-se' e, com dativo, a idéia de 'ceder o lugar a', 'ceder', 'fazer concessão a'. O radical em /s/, como já vimos, tem sua origem na assibilação das dentais: \**ced-s-tu-m* > *cessum*.

O verbo *cedere* forma vários derivados por prefixação: *abscēdo*, *ac-*, *ante-*, *con-*, *de-*, *dis-*, *ex-*, *in-*, *inter-*, *oc-*, *prae-*, *pro-*, *re-*, *retro-*, *se-*, *suc-*, *supercēdo*. Corresponde a ele o freqüentativo *cessāre*, do qual a época clássica usa apenas os derivados por prefixação *concesso*, *-āre* e *incesso*, *-ēre*.

São muitos os derivados por sufixação em sibilante: *cessio*, *ōnis*, *concessus*, *-us*; *decessor*, *-ōris*, etc.

O verbo *cedere* vem ao português na forma *ceder* e possui na língua vários derivados por prefixação. Ao lado desse radical em dental, o português conservou inúmeros vocábulos com o radical em sibilante: *abcesso*, *acessão*, *acessibilidade*, *acessional*, *acessível*, *acessivo*, *acesso*, *acessório*, *acessorista*, *acessual*, *antecessor*, *cessação*, *cessamento*, *cessante*, *cessão*, *cessar*, *cessibilidade*, *cessível*, *cessionário*, *concessão*, *concessionário*, *concessível*, *concessivo*, *concessor*, *concessório*, *decesso*, *decessor* (arc.), *excessivo*, *excesso*, *inacessibilidade*, *inacessível*, *inacesso*, *incessante*, *incessibilidade*, *incessível*, *intercessão*, *intercessor*, *precessão*, *predecessor*, *processador*, *processamento*, *processante*, *processão*, *processar*, *processável*, *processional*, *processo*, *processologia*, *processual*, *procissão*, *recessão*, *recessividade*, *recessivo*, *recesso*, *secessão*, *secesso* (desus.), *sucessão*, *sucessível*, *sucessivo*, *sucesso*, *sucessor*, *sucessorial*, *sucessório*.

Cabe aqui uma observação. *Necesse*, *necessum*, *necessus* são formas empregadas com o verbo *esse* para formar locuções que indicam necessidade insuperável, da qual não se pode fugir. A forma mais usual e clássica por excelência é *necesse*. Etimologicamente, tem-se ligado *necesse* à partícula *ne* mais o substantivo \**cessis*, derivado do verbo *cedo*, como vêem os gramáticos antigos. O conjunto *necessesst* teria induzido ao corte *necesse est*. Nestas condições, o nosso termo *necessário* e demais termos do mesmo radical estariam ligados ao radical de *cedere*.

7. **CLAUDO, -ERE, CLAUSI, CLAUSUM** ou *Cludo*, *-ere*, *clusi*, *clusum*. Provém da raiz indo-européia \**Klew-*, com alargamento em dental. Encerra a idéia de 'fechar'. É a mesma raiz de *clavis*, 'chave'. A forma *cludo* é refeita a partir dos derivados por prefixação, de vez que o ditongo /au/ em muitos casos evoluiu para /u/ longo.

Nos textos clássicos encontram-se os seguintes derivados por prefixação: *acclūdo*, *circum-*, *con-*, *dis-*, *ex-*, *in-*, *inter-*, *oc-*, *prae-*, *pro-*, *re-*, *seclūdo*. Nos derivados em sibilante do verbo primitivo permanece o ditongo. Nos portadores de prefixo a vogal é /u/: *clausum*, *clausūra*, *conclusio*, *exclūsor*, etc.

O verbo primitivo *claudere* (*cludere*) não passou ao português e seus derivados por prefixação perderam a dental e passaram para o tema em /i/ português, como *concluir*, *excluir*, *incluir*. Todavia, há nomes que apresentam a dental e que correspondem a esse grupo de verbos, como *concludente*, *excludente*. O próprio verbo *eclodir*, formado quase com certeza a partir de *eclosão* (do fr. *éclosion*), por analogia com *explosão* / *explodir*, *erosão* / *erodir*, mostra a presença do sistema dental / sibilante.

São palavras com o radical em sibilante no português: *cláusula*, *clausular*, *clausura*, *clausurar*, *enclausurar*, *conclusão*, *conclusionista*, *conclusiva*, *concluso*, *eclosão*, *eclusa*, *exclusa*, *exclusão*, *exclusiva*, *exclusive*, *exclusividade*, *exclusivismo*, *exclusivista*, *exclusivo*, *excluso*, *inclusa* (desus.), *inclusão*, *inclusive*, *inclusivo*, *incluso*, *oclusão*, *oclusiva*, *oclusivo*, *ocluso*, *ocloror*, *percluso*, *preclusão*, *preclusivo*, *reclusão*, *recluso*.

8. CONDO, -ERE, CONDIDI, CONDITUM. Encerra idéia de 'pôr em conjunto', 'reunir'. Pertence à raiz indo-européia \**DHe-*, com idéia de 'pôr', que só aparece em verbos derivados por prefixação. Esses derivados, contudo, sofrem tal interferência da raiz *Dō/Dā-*, com idéia de 'dar', que aparece no verbo *dāre* e em nomes como *dos*, *donum*, *dātus*, que nem sempre se pode dizer se o derivado pertence a uma raiz ou à outra. De qualquer forma, a partir do verbo *condere*, o latim formou *abscondere*, empregado sistematicamente no lugar de *abdere*, e que é o único derivado do grupo que tem o supino em sibilante: *abscondo,-ere*, *abscondidi* ou *abscondi*, *absconditum* ou *absconsum*.

Assim, são poucos os derivados latinos em sibilante: *absconsus*, *absconсор*, *absconsio*.

Como não poderia deixar de ser, o verbo latino é escassamente representado no português. Em dental, o verbo *esconder* (arc. *asconder*) e em sibilante: *absconsa*, *absconso*, *esconsas* (na expressão às *esconsas*), *esconsidade*, *esconso*, *escuso*.

9. CUDO, -ERE, CUDI, CUSUM. Tem o sentido de 'bater', donde 'bater os grãos', 'bater os metais', 'forjar'. Seus derivados são tardios e raros.

O latim clássico empregou os derivados por prefixação: *accūdo*, *ex-*, *in-*, *procūdo*. E como são poucos os verbos, poucos são também os derivados em sibilante: *cusō*, *-āre*, *cusor*, *incūsus* e alguns mais.

A presença do radical em português é praticamente nula: *incude*, *incuso*.

10. DIVIDO, -ERE, DIVISI, DIVISVM. Contém a idéia de 'separar', 'dividir', 'repartir'. É formado do prefixo *dis* e do verbo *-vido*, verbo esse que não é atestado isoladamente. Deve provir da raiz \**Weid-*, com vocalismo de grau zero no presente e de grau longo no perfeito, *-ūido* / *uīsi*. A quantidade longa do supino é analógica do perfeito. Este é sigmático e a sibilante assimila a dental: \**ueid-si* > *uīssi* > *uīsi*. A redução a um só /s/ deve-se à quantidade longa da vogal radical. A língua popular conhece o freqüentativo *diuisāre*.

São atestados os seguintes derivados por prefixação: *per-*, *prae-*, *subdivido*.

Há formação normal de derivados em sibilante: *diuisio*, *diuisōr*, *diuisūra*, etc.

No português o radical em dental tem o seu principal representante no verbo *dividir*. Pertencem ao radical em sibilante: *divisa*, *divisão*, *divisar*, *divisibilidade*, *divisional*, *divisionário*, *divisionismo*, *divisionista*, *divisível*, *diviso*, *divisor*, *divisória*, *divisório*, *indivisão*, *indivisibilidade*, *indivisível*, *indiviso*, *subdivisão*, *subdivisionário*, *subdivisível*.

11. EDO, ES (EDIS), ÊSSE (EDERE), ÊDI (EDIDI), ÊSUM. Encerra idéia de 'comer'. É verbo originariamente atemático, o que justifica as formas *ēs*, *ēst*, *ēsse*, pouco a pouco substituídas pelas formas temáticas *ēdis*, *ēdit*, *ēdere*. A quantidade longa das formas atemáticas estende-se ao supino e ao adjetivo em *-to-*: *ēsum*, *ēsus*. A irregularidade da conjugação e a presença de formas monossilábicas levam o verbo *edere* a sofrer a concorrência de verbos como *mandere* e, principalmente, *manducāre*. O seu derivado por prefixação, *comedere*, evoluindo para *comedēre*, conserva-se

apenas no português e no espanhol, *comer*. Todavia, há uma pergunta a ser feita: o infinitivo usual de *comedo* seria *comedere* ou *comesse*? A admitir como usuais *comedo*, *comes*, *comesse*, não haveria um processo analógico do qual viesse a resultar *comedo*, *comes*, *comêre*, tal como o grupo *possum*, *potes*, *posse* passa a *possum*, *potes*, *potêre*? Para J. Corominas, *comedêre* daria, numa evolução normal, *conder*, com síncope da vogal breve da sílaba pretônica.

São derivados latinos por prefixação: *ambedo*, *com-*, *ex-*, *ob-*, *per-*, *subedo*.

Cada verbo forma alguns derivados em sibilante: *ambēsus*, *esor*, *obēsus*, etc.

O radical em dental perdeu os seus representantes em português. Mesmo ligando-se *comer* a *comedêre*, vê-se que a dental não subsistiu. A independência do tema português *come-* está evidente nos derivados *comida*, *comedor*. Ainda que se coloque *dens*, *dentis*, português *dente*, no campo do verbo *edo*, como seu particípio com vocalismo radical zero, como querem alguns, por força da comparação com as formas gregas *ódōn*, *ódōntos* (no eólio *edōntes*), o português atual não comportaria tal aproximação.

O radical em sibilante seguiu praticamente o mesmo caminho: *esurino* (t. médico), *obeso*, *obesidade*.

12. FATEOR, -ĒRI, FASSUS SUM. O seu sentido mais antigo é o de 'confessar', geralmente com o sentido pejorativo de 'reconhecer a falta, o erro'. Passa a ser empregado também com o sentido de 'proclamar, indicar, mostrar'. Os antigos ligam-no ao verbo *fari*, 'falar'. Assim, é considerado derivado, como verbo de estado, do radical nominal \**fat-*, possivelmente o mesmo que está em *fatum*, 'a palavra divina', 'o destino'. A voz depoente indica o interesse que a pessoa que confessa tem no seu ato.

São poucos os derivados por prefixação: *confiteor*, *diffiteor*, *profiteor*. Também não são muitos os derivados em sibilante: *fessus*, *confessio*, *confessor*, *professor* e alguns outros.

A despeito do prestígio do verbo *confiteor* na língua eclesiástica, os verbos derivados freqüentativos *confessāre* e *professāre*, desenvolvidos no latim medieval, assumiram uma tal preponderância de

uso que o português não conservou os verbos em dental. Há, contudo, os nomes *profitente* e *confitente* que servem como termo de comparação com os vocábulos de radical em sibilante: *confessado, confessando, confessor, confessional, confessionário, confesso, confessor, confessorio, confissão, professar, professo, professor, professorado, professoral, professorando, professorar, profissão, profissional, profissionalismo, profissionalização, profissionalizar*.

13. -FENDO, -ERE, -FENDI, -FENSUM. Tem sua origem na raiz indo-européia \*G<sup>w</sup>HEN-, com idéia de 'bater', 'chocar', como se pode ver nos verbos derivados. Não aparece na sua forma independente, mas apenas nos derivados por prefixação e que não são muitos: *defendo, infendo, offendo*.

Os derivados em sibilante tiveram mais sorte: *defenso,-ãre, defensor, offensio, offensus*, etc.

O radical em dental tem representantes verbais no português: *defender, ofender*.

Também com o radical em sibilante, o português registra muitos vocábulos: *defensa, defesa, defesa, defeso, devesa, defensável, defensiva, defensível, defensivo, defensor, defensorio, infenso, indefensável, indefenso, indefensivo, ofensa, ofensão, ofensiva, ofensivo, ofenso, ofensor*.

14. FINDO, -ERE, FISI, FISSUM. Sua idéia é a de 'fender'. Pertence à raiz indo-européia \*BHID-, com nasal infixada no tema do presente.

Possui alguns derivados por prefixação: *confindo, de-, dif-, ef-, in-, perfindo*.

Os derivados latinos em sibilante não são muito numerosos, *fissilis, fissio* e outros, mas o elemento *fissi-* entra em compostos.

O verbo português correspondente a *findere* é *fender*. O português conservou a nasal /n/ do tema do presente latino, mas tem a vogal /i/ breve evoluída para /e/. Os nomes conservam o mesmo vocalismo radical latino e são em número reduzido: *fissão, físsil, fissionável, fissura*. O elemento *fissi-* entra na composição de muitos termos técnicos, principalmente da Biologia.

15. FLECTO, -ERE, FLEXI, FLEXUM. Tem o sentido de 'curvar', 'dobrar' e, por extensão, 'fazer virar, dirigir'. A raiz é obscura, possivelmente latina, \*FLEC-, com alargamento em /t/. Deve seguir a mesma formação de *plecto*, da raiz \*PLEK- com alargamento em /t/ como se vê em *plecto / implico*. Na formação do supino e dos outros nomes em /t/, a dental é assimilada pela sibilante /s/ que se insere entre as consoantes e, descoberta a velar, resulta o grupo /cs/ que se grafa /x/: \*flectstum > *flecsum / flexum*.

São derivados latinos por prefixação: *adflecto, circum-, de-, in-, of-, reflecto*.

São relativamente numerosos os derivados latinos em sibilante: *flexilis, flexio, flexūra, reflexus*, e outros. Além disso deve-se observar que o elemento *flexi-* entra em numerosos compostos.

O radical em dental é representado em português. Podem servir de termo de comparação com o radical em sibilante: *flectir (fletir), refletir*.

Convém lembrar que o português conserva a pronúncia do /x/ como dúplice /cs/, ficando bem clara a sibilante: *flexão, flexibilidade, flexibilizar, fléxil, flexional, flexionar, flexionismo, flexível, flexivo, flexor, flexuoso, flexura, deflexão, circumflexo, circumflexão, inflexão, inflexibilidade, inflexível, inflexo, irreflexão, irreflexivo, reflexão, reflexivo, reflexibilidade, reflexível, reflexo*. O elemento *flex-* entra, ainda, em vários compostos.

16. FODIO, -ERE, FODI, FOSSUM. Idéia de 'cavar'. É atestado também como verbo de quarta conjugação, *fodire*, e é a forma que prevalece no latim vulgar, como atestam algumas línguas românicas, como no francês *fouir*.

Derivados latinos por prefixação: *circumfodio, con-, de-, ef-, in-, inter-, per-, prae-, re-, suf-, transfodio*. A todos esses verbos correspondem derivados em sibilante: *fossa, fossilis, fossor* e outros.

Na área do português, o radical em dental cede o seu lugar ao verbo freqüentativo *fossãre*, pelo que apenas conservamos o radical em sibilante: *fossa, fossada, fossador, fossadura, fossar, fossário, fossas, fosseta, fossete, fóssil, fossilismo, fossilista, fossilização, fossilizado, fossilizar, fosso, fossorial, fossório*.

17. **FRENDO, -ERE, FRESUM (FRESSUM)**. Encerra a idéia primitiva de 'moer' (com a mó, com os dentes), donde, em emprego absoluto, 'ranger os dentes'. O perfeito não é atestado. O latim vulgar atesta um freqüentativo *fresäre*.

O latim clássico não usa nenhum derivado por prefixação e, conseqüentemente, são poucos os derivados em sibilante: *fresus*, *defrensus*.

O português conserva o verbo em dental *frender* e os vocábulos em sibilante *fresa*, *frese* (ambos pelo francês), *fresar* e *fresador*.

18. **FUNDO, -ERE, FUDI, FUSUM**. Encerra a idéia de 'derramar', 'espalhar'. Emprega-se para líquidos e metal em fusão, donde, no sentido técnico, 'fundir', que as línguas românicas conservam. Na língua militar, emprega-se com a idéia de 'pôr em fuga, dispersar'. Provém da raiz indo-européia \**GHEU-* com infixo nasal e alargamento por meio do sufixo *-de/o-*.

São derivados latinos por prefixação: *adfuno* (*affundo*), *circum-*, *con-*, *de-*, *dif-*, *ef-*, *in-*, *inter-*, *of-*, *per-*, *prae-*, *pro-*, *re-*, *suf-*, *super-*, *transfuno*.

Como são numerosos os verbos, também o são os seus derivados em sibilante: *fusura*, *fusus*, *confusio*, *diffusor*, e muitos outros.

O português conserva o radical em dental, podendo-se tomar o verbo *fundir* como o elemento de comparação com os vocábulos de radical em sibilante: *circunfuso*, *confusão*, *confuso*, *difusão*, *difusibilidade*, *difusionismo*, *difusível*, *difusividade*, *difusivo*, *difuso*, *difusor*, *efusão*, *efusivo*, *efuso*, *fusão*, *fusibilidade*, *fúsil*, *fustível*, *fusório*, *infusa*, *infusão*, *infuso*, *infusório*, *infusura*, *perfusão*, *profuso*, *profusão*, *sufusão*, *transfusão*.

19. **GRADIOR, GRADI, GRESSUS SUM**. Tem a idéia de 'caminhar', 'marchar', por oposição ao verbo *curro*. Há quem veja no verbo um derivado do nome *gradus*, outros, porém, vêem o nome como um deverbais. A forma *gressus* deve ser originária de *ingressus*, de vez que o verbo *ingredior* tende a substituir *gradior*, embora este seja antigo e clássico.

O latim clássico fez uso generalizado dos seguintes derivados por prefixação: *aggredior*, *ante-*, *circum-*, *con-*, *de-*, *di-*, *e-*, *in-*, *prae-*, *praeter-*, *pro-*, *re-*, *retro-*, *sub-*, *super-*, *transgredior*.

Muitos são os derivados em sibilante que têm curso no latim clássico: *grasso*, *-ãre*, *aggressio*, *congressor*, *degressus*, e inúmeros outros.

O português tem verbos em dental e pode servir de termo de comparação com as palavras em sibilante o verbo *progredir*. Pertencem ao mesmo grupo os nossos vocábulos em sibilante: *agressão*, *agressivo*, *agressor*, *congresso*, *congressional*, *congressista*, *digressão*, *digressionar*, *digresso*, *egresso*, *egressão*, *grassar*, *ingresso*, *ingressar*, *irregressível*, *pregresso*, *progresso*, *progressão*, *progressista*, *progressividade*, *progressivo*, *regressível*, *regressão*, *regressar*, *regressivo*, *regresso*, *transgressão*, *transgressivo*, *transgressor*.

20. **LAEDO, -ERE, LAESI, LAESUM.** Significa 'bater, chocar, ferir'. A idéia de 'chocar' conserva-se nos derivados por prefixação e a de 'ferir' (sentido físico ou moral), no radical primitivo. No português, *colisão* e *lesão* mostram bem a diferença. Na prefixação, o ditongo /ae/ evolui para /i/ longo.

Nos derivados por prefixação, um é mais recente, como se vê pela conservação do ditongo, *illaedo*, os outros, mais antigos: *alido*, *col-*, *e-*, *il-*, *inter-*, *ob-*, *re-*, *subtido*. Os sufixos em sibilante são mais ou menos produtivos: *laesio*, *laesura*, *collisus*, *eliso*, etc.

O português conserva o radical em dental, *colidir*, por exemplo, mas não são tão numerosos os derivados em sibilante: *lesão*, *lesado*, *lesante*, *lesar*, *lesivo*, *lesim*, *leseira*, *ileso*, *colisão*, *elisão*.

21. **LUDO, -ERE, LUSI, LUSUM.** Tem o sentido de 'brincar'. Trata-se de palavra de empréstimo, possivelmente feito aos etruscos, de quem os romanos tomaram muitas palavras de uso corrente no teatro. De qualquer forma, o radical não está presente nas outras línguas indo-europeias. Pertence ao mesmo radical do nome *ludus*, o 'jogo', principalmente o jogo em ações, em atos, distinto, inicialmente de *iocus*, o 'jogo de palavras', o 'gracejo'. A perda da diferença de sentido fez que o verbo *iocare* suplantasse o verbo *ludere*, cujo radical vem ao português em derivados normalmente de valor abstrato.

São derivados por prefixação de uso na língua clássica: *abludo*, *al-*, *col-*, *de-*, *e-*, *il-*, *inter-*, *ob-*, *prae-*, *re-*, *proludo*, havendo para cada verbo alguns derivados em sibilante: *lusio*, *lusor*, *illusorius*, etc.

No português há correspondentes em dental, *iludir* por exemplo e alguns vocábulos em sibilante: *alusão, alusivo, colusão, delusão, delusor, delusório, desilusão, ilusão, ilusionismo, ilusionista, ilusivo, iluso, ilusor, ilusório, prolusão*.

22. **METIOR, -IRI, MENSUS SUM (METITUS SUM na b. latinidade)**. Provém da raiz indo-européia \**ME-*, com o sentido de 'medir, avaliar', donde 'medir percorrendo, percorrer', com alargamento em dental. O /n/ de *mensus* resulta, por analogia, do seu emprego constante ao lado da palavra *pensus* na expressão 'neque mensum neque pensum'. Tal processo analógico é comum na língua oral. No português, por exemplo, ouve-se 'está compro e pago' no lugar de 'está comprado e pago'.

Derivados latinos por prefixação: *admetior, com-, de-, di-, e-, per-, re-, supermetior*. Além de o elemento *mens-* entrar em vários compostos, é relativamente grande o número de derivados em sibilante: *ensor, mensura, immensurabilis, etc.*

O verbo *medir* é o representante português em dental que pode servir de termo de comparação com os derivados em sibilante que, apenas em alguns casos, reduz o grupo /ns/ a /s/: *comensurabilidade, comensura, comensurável, incomensurabilidade, incomensurável, imensidade, imensidão, imenso, imensurabilidade, imensurável, mensura, mensuração, mensurabilidade, mensurador, mensurar, mensurável, desmesura, desmesurado, mesura, mesurado, mesurar, mesureiro, dimensão, dimensional, dimensionalidade, dimensionamento, dimensionar, dimensional, dimensório*. O elemento *mens-* entra, ainda, em muitos compostos com idéia de medida.

23. **METO, -ERE, (MESUI), MESSUM**. Tem sua origem na raiz indo-européia \**MET-*, com idéia de 'colher, fazer a colheita'.

São poucos os seus derivados por prefixação no latim clássico: *demeto, e-, praemeto*. Conseqüentemente, também são poucos os derivados em sibilante: *messo-,are, messis*, e mais uns poucos.

O português não tem representante em dental e registra em sibilante apenas *messe* e *messório*.

24. **MITTO, -ERE, MISI, MISSUM**. Sua idéia primitiva é a de 'deixar ir', deixar partir', deixar passar', 'soltar', idéia essa que permanece em muitos derivados por prefixação: 'coruus emisit ore

caseum (Fedro), 'o corvo deixou cair (soltou) do bico o pedaço de queijo...' A idéia de 'enviar', conquanto antiga, é consequência da de 'deixar ir'. O sentido primitivo encerra atividade de quem vai, de quem parte, o que não ocorre com o de 'enviar'. A etimologia não é segura. A comparação da forma do presente com a do perfeito leva à conclusão de que a geminação /tt/ é expressiva, como ocorre em *cassus*, 'vazio'.

É um verbo que no latim clássico produziu muitos derivados por prefixação: *admitto*, *a-*, *ante-*, *circum-*, *com-*, *compro-*, *de-*, *di-*, *e-*, *expro-*, *inad-*, *im-*, *inter-*, *intro-*, *ob-*, *per-*, *prae-*, *praeter-*, *pro-*, *repro-*, *re-*, *sub-*, *transmitto*.

Podemos enumerar mais de cem derivados em sibilante em uso no latim clássico: *missibilis*, *missus*, *admissio*, *comissor*, *comissura*, etc.

O português possui dois tipos de verbo em dental a partir de *mittere*: um, com a vogal radical /i/ evoluída para /e/, e tem a forma primitiva e os derivados na 2ª conjugação, *meter*, *remeter*, *submeter*, etc.; outro, mais erudito, com a conservação da vogal radical e formado apenas de derivados latinos pro prefixação, e na 3ª conjugação: *admitir*, *emitir*, *imitir*, etc.

As palavras em sibilante são em número bem elevado: *missa*, *missado*, *missal*, *missão*, *missar*, *missaria*, *misseiro*, *míssil*, *missionar*, *missionário*, *missioneiro*, *missiva*, *missivista*, *missivo*, *admissão*, *admissibilidade*, *admissível*, *inadmissão*, *inadmissível*, *amissão*, *amisível*, *inamisível*, *inamissibilidade*, *arremissão*, *arremessar*, *arremesso*, *comissão*, *comissariado*, *comissário*, *comissionado*, *comissionar*, *comissivo*, *comisso*, *comissório*, *comissura*, *comissural*, *compromissário*, *compromissivo*, *compromisso*, *compromissório*, *demissão*, *demissionário*, *demissível*, *demissório*, *dímissório*, *emissão*, *emissário*, *emissividade*, *emissivo*, *emissor*, *emissora*, *expromissão*, *expromissor*, *imissão*, *imisso*, *intermissão*, *intromissão*, *permissão*, *permissãoário*, *permissível*, *permissividade*, *permissivo*, *permissor*, *permissório*, *premissa*, *pretermissão*, *promessa*, *promissão*, *promissário*, *promissivo*, *promissor*, *promissória*, *promissório*, *remessa*, *remessar*, *remesso*, *remissa*, *remissão*, *remisstível*, *remissivo*, *remisso*, *remissor*, *remissório*, *repromissão*, *submissão*, *submisso*, *transmissão*, *transmissibilidade*, *transmissível*, *irremisstível*, *irremissibilidade*, *readmissão*, *reemissão*, *retransmissão*, *transmissor*, *retransmissor*.

O elemento *miss-* entra também na composição de muitos compostos.

25. MORDEO, -ÈRE, MOMORDI, MORSUM. O perfeito *morsi* aparece em alguns derivados. O sentido é o de 'morder'. É empregado, bem como seus derivados, quer no sentido próprio, quer no sentido figurado, o que ocorre ainda nas línguas românicas. A forma *mordère*, com /e/ breve, que o francês, por exemplo, faz admitir, deve ser refeita a partir de *morsum* e *momordi*, o que é fácil de explicar, porque essas formas são desprovidas de vogal temática.

O latim clássico registra os seguintes derivados por prefixação: *admordeo*, *com-*, *de-*, *im-*, *ob-*, *prae-*, *remordeo*.

Os derivados em sibilante são, naturalmente, poucos: *admorsus*, *morsus*, *morsico*, *-ãre*, e outros.

Podemos tomar o verbo *morder* para comparação com as palavras em sibilante: *morsa*, *morsegar*, *morso*, *morsolo*, *mossa*, *mossegar* (com assimilação do /r/ ao /s/), *remorsal*, *remorso*.

26. NECTO, -ERE, NEXUI, NEXUM. Tem o sentido de 'enlaçar' e daí, 'ligar, atar'. Na prosa aparece mais em sentido figurado ou com valor jurídico. O seu maior concorrente é *ligãre* que acabou por suplantá-lo nas línguas românicas. No supino, o radical *nect-*, ao receber o sufixo /t/, tem sua dental normalmente evoluída por assibilação e assimilação como já vimos nos demais verbos em dental. Todavia, a velar /c/, descoberta pela assimilação do /t/ ao /s/, combina-se com este, grafando-se /x/: *\*nectstum* > *necsum* / *nexum*.

Os derivados por prefixação são poucos: *adnecto*, *circum-*, *co-*, *in-*, *inter-*, *subnecto*.

Derivados em sibilante: *nexibilis*, *nexio*, *nexum*, etc.

O verbo *nectere* não passa ao português, mas seu radical está em nomes como *conectivo* (*conetivo*).

O radical em sibilante conserva o mesmo grupo /cs/ grafado /x/: *anexação*, *anexar*, *anexo*, *conexão*, *conexidade*, *conexivo*, *conexo*, *desconexão*, *desconexo*, *inconexão*, *inconexo*.

27. PANDO, -ERE PANDI, PASSUM e PANSUM. Tem o sentido de 'estender', 'desdobrar', 'abrir afastando'. Provém da raiz



No português, possivelmente a confusão de formas com os derivados de *pando* reduza o número de derivados de *patior*: *compasível, compassivo, incompassível, incompassivo, impassibilidade, impassível, passional, passionalidade, passionário, passioneiro, passionista, passível, passibilidade, passividade, passivo*. Pode-se acrescentar a este grupo a palavra *paixão* e as que se prendem a ela: *apaixonar, apaixonado*, etc.

29. PENDEO, -ÈRE / PENDO, -ERE, PEPENDI, PENSUM. A raiz é \*PEND-, que produz dois verbos: um, de estado, com vogal longa, *pendere*, com o sentido de 'estar suspenso', e outro, de ação, tema em consoante, trazendo, portanto, uma vogal breve de ligação, *pendere*, com o sentido de 'suspender', 'pendurar' e daí, 'pesar' e por especialização de sentido, 'pesar o cobre, a prata', 'pagar'. É empregado também em sentido figurado. Mas ao lado de *pendere*, são de uso corrente os freqüentativos *pensare* e *pensitare* com a idéia de 'pesar' e, em sentido figurado, 'pesar no espírito', 'ponderar', 'pensar'. O português conserva a forma *pensar* principalmente para as operações do espírito e usa a forma evoluída *pesar* com valor concreto, embora ambos possam ter o emprego oposto.

*Pendeo* forma pouquíssimos derivados e não tem supino. Assim sendo, interessa-nos registrar os derivados por prefixação de *pendo*: *appendo, com-, de-, dis-, ex-, im-, per-, pro-, re-, suspendo*.

São bastante numerosos os derivados em sibilante latinos: *appensus, dependio, perpensum*, etc.

O representante português em dental do grupo é, por excelência, o verbo *pende* e o número de vocábulos portugueses em sibilante é relativamente elevado: *apensação, apensamento, apensar, apenso, apesar, apesarar, apesentar, compensação, compensado, compensador, compensar, compensativo, compensatório, compensável, contrapesar, contrapeso, despensa, despenseiro, despesa, dispensa, dispensabilidade, dispensação, dispensado, dispensador, dispensar, dispensário, dispensatário, dispensativo, dispensatório, dispensável, expensão, expensas, incompensação, incompensado, incompensável, indispensabilidade, indispensável, impensado, impensável, pensador, pensadura, pensamento, pensamentar, pensante, pensão, pensativo, pensável, pênsil, pensar, pensionar, pensionário, pensionato, pensioneiro, pensionista, penso, pesada, pesadelo, pesado, pesador, pesadume, pesagem,*

*pêsame, pesar* (v. e n.), *pesaroso, peso, propensão, propenso, repensar, repesagem, repesar, repeso, sopesar, sopesável, sopeso, suspensão, suspense, suspensivo, suspenso, suspensor, suspensório*.

30. PLAUDO (PLODO), -ERE, PLAUSI, PLAUSUM. O seu sentido é o de 'bater', 'bater um contra o outro' e, especialmente, 'bater as mãos', 'aplaudir'. Entre os derivados, só *applaudo* mantém sistematicamente o ditongo /au/. O português conserva o mesmo sistema: *aplaudir / explodir*. Meillet<sup>5</sup> admite, entretanto, que *plodo* pode ser a forma antiga e *plaudo* um urbanismo excessivo. F. Gaffiot<sup>6</sup> registra o derivado *implaudo* em S. Jerônimo, como sinônimo de *affligo*, 'bater contra'.

O radical não foi muito produtivo, nem em verbos por prefixação, nem em nomes em sibilante. Em dental: *applaudo, superplaudo, complôdo, dis-, ex-, supplôdo*. Em sibilante: *applausus, explosio, plausor*, etc.

O verbo *aplaudir* pode servir de termo de comparação com o radical em sibilante que registra poucas palavras: *aplausível, aplauso, explosão, explosível, explosivo, explosor, implosão, implosivo, plausibilidade, plausível*.

31. PLECTO, -ERE, PLEXI, PLEXUM. O sentido é o de 'trançar, entrelaçar, enlaçar'. O supino *plexum* provém de *plect-s-tu-m*, com assimilação bilateral e grafia do grupo /cs/ na forma /x/. O emprego maior é o dos verbos derivados por prefixação, talvez porque os autores procurem evitar uma possível ambigüidade com o verbo homônimo *plecto*, com idéia de 'bater, castigar'. A mesma raiz, com vocalismo /i/ e sem o alargamento de sufixo /t/, *plic-*, fornece uma outra série de verbos com a vogal temática /a/, evidentemente sem /s/ no supino, *plícãre, applicãre*.

São verbos derivados por prefixação: *amplector, com-, circum-, implecto*.

Os dicionários registram cerca de trinta e cinco derivados em sibilante: *plexo,-ãri, plexio, complexus*, etc.

5. *Dictionnaire Etymologique*, p. 513.

6. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*, p. 783.

No português, o radical em dental aparece em nomes como *ampletivo*, *complexivo*. Também é pouco representado o radical em sibilante: *amplexão*, *amplexátil*, *amplexidade*, *amplexivo*, *amplexo*, *complexado*, *complexão*, *complexidade*, *complexo*, *incomplexo*, *implexo*, *perplexão*, *perplexidade*, *perplexo*. O elemento *amplexi-* entra em alguns compostos portugueses.

32. PRAEHENDO (PREHENDO, PRENDO), -ERE, PRAEHENDI, PRAEHENSUM. Significa 'prender', 'agarrar', 'tomar', quer no sentido físico, quer para indicar operações do espírito. É formado do prefixo *prae-* e de um verbo *-hendo*, que não é atestado isoladamente e que está ligado à raiz indo-européia \*GHED-, \*GHEND-. Sem o infixo nasal, a raiz está presente no nome *praeda*.

São derivados latinos por prefixação correntes na língua clássica: *apprehendo*, *com-*, *de-*, *reprehendo*.

São relativamente numerosos os derivados em sibilante: *apprehensibilis*, *comprehensio*, *comprehensus*, etc.

No português, o radical em dental pode apresentar uma só vogal ou o grupo /ee/: *prender*, *aprender*, *apreender*. O radical em sibilante pode permanecer muito próximo da forma latina, conservando os grupos /ee/ e /ns/, ou pode reduzir a vogal a uma só e o grupo /ns/ a /s/: *apreensão*, *apreensibilidade*, *apreensível*, *apreensivo*, *apreensor*, *apreensório*, *compreensão*, *compreensibilidade*, *compreensível*, *compreensivo*, *depreensão*, *empresa*, *empresador*, *empresar*, *empresariado*, *empresarial*, *empresário*, *incompreensão*, *incompreensibilidade*, *incompreensível*, *incompreensivo*, *irrepreensibilidade*, *irrepreensível*, *repreensão*, *repreensível*, *repreensivo*, *repreensor*, *presa*, *apresador*, *apresamento*, *apresar*, *represa*, *represado*, *represador*, *represadura*, *represar*, *presilha*, *apresilhar*, *preso*, *prisão*, *aprisionado*, *aprisionador*, *aprisionamento*, *aprisionar*, *aprisoar* (p. us.) *prisioneiro*, *surpresa*, *surpresar*, *surpreso*.

33. QUATIO, -ERE, QUASSUM. Tem o sentido de 'agitar, sacudir, bater'. Os derivados por prefixação apresentam no radical o vocalismo /u/, resultante da evolução do ditongo. O particípio *quassus* é usado com o sentido forte de 'quebrado, espedaçado', como conseqüência da agitação. O freqüentativo *quassãre* conserva esse sentido, que vem às línguas românicas, como no francês *casser*

'quebrar' e no português *quassação*, 'redução das raízes e cascas a fragmentos para extração dos princípios ativos'. O perfeito de *quatio* não é atestado, mas seus derivados possuem-no na forma *-cussi*.

O radical do presente forma por prefixação: *concutio*, *de-*, *dis-*, *ex-*, *in-*, *per-*, *prae-*, *re-*, *reper-*, *succutio*.

Registramos mais de sessenta derivados latinos em sibilante: *quasso*, *-ãre*, *quassus*, *quassatio*, *concussio*, etc.

Podemos registrar como termo de comparação com o radical em sibilante *incurtir*, *percutir*.

São palavras em sibilante, correspondentes ao radical em dental: *quassação*, *concussão*, *concussionário*, *inconcusso*, *decussado*, *discussão*, *excussão*, *percussão*, *percussionista*, *percussor*, *repercussão*, *repercussivo*, *sucussão*.

34. RADO, -ERE, RASI, RASUM. Tem o sentido de 'raspar, tirar raspando' e daí, 'esfolar a pele, tosquiá, barbear, riscar, apagar'. É termo da linguagem técnica, e o latim vulgar conserva derivados com sufixo em sibilante que os textos clássicos não registram, como *rasãre* e *rasicãre*, atestados pelo francês *raser* e pelo português *rasgar* e *rascar*.

São derivados latinos por prefixação: *abrãdo*, *ad-*, *circum-*, *cor-*, *de-*, *e-*, *inter-*, *ir-*, *prae-*, *subrãdo*.

São derivados em sibilante: *rasãmen*, *rasilis*, *rasio*, *rasor*, etc.

O verbo português *raer* não conserva a dental, mas ela está presente no nome *rãdula*, termo técnico da Zoologia.

São derivados em sibilante: *abrasão*, *abrasivo*, *arrasar*, *arrasado*, *arrasador*, *arrasadura*, *arrasamento*, *arrasante*, *rasa*, *rasadura*, *rasante*, *rasar*, *raseiro*, *raso*, *rasoura*, *rasourar*, *resourante*, *rasura*, *rasurar*.

35. RIDEO, -ÈRE, RISI, RISUM. Idéia de 'rir', 'sorrir'. Deve ser verbo de origem itálica, de vez que seu radical não aparece nas outras línguas indo-européias.

Derivados latinos por prefixação: *adrideo*, *de-*, *ir-*, *subrideo*. O pequeno número de verbos leva, conseqüentemente, a um pequeno número de derivados em sibilante: *risito*, *-ãre*, *resibilis*, *risio*, *risor*, etc.

O verbo *ridēre*, na sua evolução para o português, perde a dental por síncope e entra para a nossa terceira conjugação, conquanto tivesse vogal longa no infinitivo latino. Mas o radical do presente latino em dental aparece pleno em *sorridente*.

São vocábulos portugueses com radical em sibilante: *derrisão*, *derrisório*, *irrisão*, *irrisor*, *irrisório*, *risibilidade*, *risível*, *riso*, *risonho*, *risório*, *risota*, *risote*, *sorriso*.

36. RODO, -ERE, ROSI, ROSUM. Possui idéia de 'roer'. Emprega-se quer em sentido físico, quer em sentido figurado.

Não são muitos os derivados latinos, quer por prefixação, quer em sibilante. Por prefixação: *abrōdo*, *ad-*, *circum-*, *cor-*, *e-*, *ob-*, *per-*, *praerōdo*. Em sibilante: *rosūra*, *rosus*, *rosio*, etc.

*Rodere*, ao evoluir para a forma portuguesa *roer*, perdeu a sua dental, mas esta se conserva em *erodir*. Vocábulos em sibilante: *corrosão*, *corrosibilidade*, *corrosível*, *corrosividade*, *corrosivo*, *erosão*, *erosivo*.

37. SCANDO, -ERE, (SCANDI, SCANSUM). Tem o sentido de 'subir', 'trepar', 'escalar'. O perfeito e o supino aparecem nos derivados por prefixação; o verbo primitivo é sistematicamente empregado nos presentes e imperfeitos. Na língua técnica gramatical, *scandere* é empregado para indicar o movimento de subida e descida do pé na marcação do compasso do verso. O português, no estudo da metrificação, continua a empregar *escandir* e *escansão*. A nasal é um infixo indo-europeu, que não se conserva no substantivo *scala* < °*skand-s-la*.

Foram formados poucos derivados por prefixação: *ascendo* (*adsc-*), *con-*, *de-*, *e-*, *in-*, *transcendo*. Derivados em sibilante: *scansilis*, *scansio*, *scansor*, *ascensio*, etc.

No português, podemos comparar o radical em sibilante com os verbos *descender* e *escandir*. Palavras em sibilante: *ascensão*, *ascensional*, *ascensionário*, *ascensionista*, *ascenso*, *ascensor*, *ascensorista*, *descensão*, *descensional*, *descenso*, *escansão*.

A presença da vogal radical /a/ em *escandir* e *escansão* deve-se ao fato de que a vogal /e/ que precebe o grupo /sc/ não é um prefixo e sim um fonema protético que no romance [lusitano] serve

de apoio a um /s/ impuro: *spiritu* > *espírito*; *stylu* > *estilo*. Pode também o /s/ impuro não se conservar no português: *scientia* > *ciência*.

38. SCINDO, -ERE, SCIDI, SCISSUM. O perfeito por redobro *scicidi*, arcaico, cedeu o seu lugar a *scidi* por depreensão dos derivados por prefixação, onde o redobro não aparece. O sentido é o de 'fender' e, daí, o de 'dilacerar, rasgar'. Em sentido figurado, 'dividir, separar'. A conservação da geminada no supino prova a quantidade breve do /i/. No português, a redução da sibilante geminada a uma só em algumas palavras e conseqüente sonorização só se explicam a partir de uma possível analogia com os derivados do verbo *caedo*, como *incisão* e *abscisão*.

O verbo *scindo* formou alguns derivados por prefixação: *abs-cindo*, *con-*, *di-*, *ex-*, *inter-*, *pre-*, *prae-*, *pro-*, *rescindo*. Os derivados em sibilante são poucos: *scissilis*, *scissio*, *conscissūra*, etc.

O português conserva a dental nos verbos, como *cindir*, *rescindir*. As palavras em sibilante são poucas: *cisão*, *cissão*, *cissura*, *cisura*, *abscissa*, *rescisão*, *rescisório*. O elemento *cissi-* entra em compostos.

39. SEDEO, -ĒRE, SĒDI, SESSUM. O verbo pertence à raiz \**SED-*, com idéia de 'estar sentado', por oposição a *sto*, 'estar de pé' e a *cubo*, 'estar deitado'. O perfeito *sēdi* pode representar um vocalismo de grau pleno da raiz ou pode ser uma formação na área latina, por alongamento. Ao lado de *sedeo*, o latim possui o verbo *sido*, forma evoluída de redobro de presente, de valor aspectual, para indicar a ação que chega ao seu termo. *Sedeo* e *sido* têm o mesmo perfeito e o mesmo supino e formam, ambos, inúmeros derivados por prefixação. Os derivados de *sedeo* podem conservar a vogal radical ou tê-la evoluída para /i/: *persedeo* / *persideo*.

Ao lado de *sedeo* e de *sido*, o latim possui o verbo de estado *sedāre*, que tem representantes no português, *sedativo*, por exemplo.

São derivados de *sedeo* e de *sido*: *adsideo*, *adsido*, *circum-*, *con-*, *de-*, *dis-*, *in-*, *ob-*, *per-*, *prae-*, *pro-*, *proto-*, *re-*, *sub-*, *supersedeo*, *supresido*. O adjetivo *potis*, em composição com *sedeo* / *sido*, forma *possideo* / *possido*, 'estar na posse de', empregados como sinônimos de *habere*.

Os derivados em sibilante são, também, numerosos: *sessito, -ãre, sessibilis, sessio, adessor, etc.*

O verbo *sedere* não conserva a dental em português, evoluindo para *ser*, mas ela está em verbos como *residir* e *presidir* e em nomes como *sede*.

O português faz uso de vários termos em sibilante: *sessão, séssil, sesso, assessor, assessoramento, assessorar, assessoria, assessorial, assessorio, circunsessão, obsessão, obsessivo, obsessão, obsessor, possessão, possessibilidade, possessível, possessivo, possesso, possessor, possessório, subséssil.*

40. SENTIO, -IRE, SENSI, SENSUM. Tem o sentido de 'sentir', 'experimentar uma sensação ou um sentimento'. Na língua do direito, 'decidir, votar'. A *sentio*, corresponde um verbo intensivo-durativo em /a/, -*sentor, -ãri*, que aparece no derivado *assentor, -ãri, (ad-sentor)*, 'ser da mesma opinião, aprovar' e nos seus derivados.

Na época clássica, *sentio* produziu os seguintes derivados por prefixação: *assentio (ads-), con-, dis-, prae-, per-, pro-, subsentio.*

Registramos o uso de trinta e três derivados em sibilante na época clássica: *sensibilis, sensuālis, consensus, dissensor, etc.*

O português conserva o próprio verbo latino, *sentir* e possui muitos vocábulos em sibilante: *sensação, sensacional, sensacionismo, sensacionalista, sensacionismo, sensatez, sensato, sensibilidade, sensibilização, sensibilizar, sensibilizador, sensibilizante, sensitiva, sensitivo, sensitividade, sensível, senso, sensor, sensorial, sensório, sensual, sensualidade, sensualismo, sensualista, sensualização, sensualizar, consenso, consensual, consensualidade, dissensão, dissenso, insensatez, insensato, insensibilidade, insensibilização, insensibilizar, insensitivo, insensível.*

41. SPONDEO, -ÈRE, SPOPONDI, SPONSUM. A vogal /o/ do redobro do perfeito é analógica da vogal radical. A forma primitiva seria \**spepondi*. Esse redobro não se mantém nos verbos derivados por prefixação. A idéia que o verbo possui é a de 'tomar um compromisso solene', 'prometer solenemente', donde, 'obrigar-se', 'garantir'. Na linguagem religiosa, indica toda sorte de compromisso, em particular o do pai de dar a filha, *sponsa*, em casamento. O masculino *sponsus* é posterior a *sponsa* e só aparece a partir de Cícero.

São derivados presentes na língua clássica: *conpondeo*, *despondeo*, *respondeo*. Os derivados em sibilante são em número reduzido: *sponso*, *-ãre*, *sponsa*, *sponsãlis*, *sponsio*, *consponsor*, e outros.

O radical em dental conserva-se no português e o verbo *responder* pode servir como termo de comparação com o radical em sibilante, que apresenta: *esposa*, *esposado*, *esposar*, *esposo*, *esposório*, *esponsais*, *esponsal*, *esponsãlias*, *esponsãlicio*, *desponsório*, *desposar*, *desposório*, *irresponsabilidade*, *irresponsabilizar*, *irresponsável*, *responsabilidade*, *responsabilizador*, *responsabilizar*, *responsar*, *responsável*, *responsivo*, *responso*, *responório*.

42. SUADEO, -ÈRE, SUASI, SUASUM. Significa 'aconselhar' e perence à raiz indo-européia °SWAD-, a mesma que está em *suãvis*.

A raiz é pouco produtiva em verbos: *consuadeo*, *de*, *dis*, *persuadeo*. Conseqüentemente, os nomes em sibilante não podem ser muito numerosos: *suasio*, *suãsor*, *suasorius*, etc.

Também no português o radical verbal é pouco representado: *dissuadir*, *persuadir*. E os nomes em sibilante são igualmente poucos: *suasivo*, *suasório*, *dissuasão*, *dissuasivo*, *dissuasor*, *dissuasório*, *persuasão*, *persuasiva*, *persuasível*, *persuasivo*, *persuasor*, *persuasória*, *persuasório*.

43. TENDO, -ÈRE, TETENDI, TENTUM (TENSUM). A raiz é indo-européia, °TEN-, com idéia de 'distender', 'estender', e daí, 'dirigir-se para'. Com a vogal temática /e/, a raiz forma o verbo *teneo*, no sentido de 'ter, possuir' com idéia de continuidade e daí, na língua militar e náutica, 'manter-se na mesma posição ou na mesma direção'. Este verbo tem como supino a forma *tentum* (< *ten-tu-m*). Com o sufixo *-de/o*, a raiz forma o verbo *tendo*, de aspecto determinado. Este tem o seu supino na forma *tensum* e o particípio passado *tensus*, formados, evidentemente, a partir do tema do presente *tend-*, com assibilação e assimilação bilateral, como já temos visto. O adjetivo em *-to-* herdado do indo-europeu é *tentus* e o supino é *tentum*, e pertencem ao verbo *teneo*. Passam, contudo, a servir também ao verbo *tendo*, e está aí a explicação dos freqüentativos do tipo *tentãre*, *ostentãre*. Com idéia de esforço, é comum os autores latinos empregarem *tendo* como sinônimo de

*tempto*, não sendo, pois, impossível ver neste último verbo a mesma raiz \**ten-* com alargamento em /p/. De qualquer forma, os derivados por prefixação de *tendo* ora têm o supino em *-tum* e em *-sum*, ora apenas em *-tum*, ora apenas em *-sum*.

Com base nesse quadro, o português terá derivados em /s/, em /ç/ ou em /ci/. Os derivados em /s/ correspondem ao supino em *-sum*, conseqüentemente a verbos em /d/ em português: *tender* / *tensão*, *distender* / *distensão*. Os derivados em /ç/ e em /ci/ correspondem ao supino em *-tum* e, precisamente, ao nome em *-tion*, único sufixo do grupo do supino que pode evoluir para /ç/ ou /ci/ no português, independentemente do processo latino de assibilação e assimilação. Eis por que ao verbo latino *intendere*, ao qual corresponde o verbo português *intender*, também correspondem os nomes *intenção* (de *intentio*, -ōnis), *intensão* (de *intensio*, -ōnis) e *intencional* (de *intentiōne* + *al*). *Ostentar* é um derivado do radical do supino *ostentum*, *ostentāre*, mas *ostensivo* terá a sibilante necessariamente presente no latim, mesmo que se admita, com A. Nascentes, que seja formado do particípio *ostensu-* mais o sufixo *-ivo*. Por outro lado, a inexistência do supino *contensum* leva-nos a admitir para *contensão* uma forma vernácula de *con* + *tensão*.

Derivados latinos por prefixação com supino em *-tum* e *-sum*: *distendo*, *ex-*, *in-*, *os-*, *prae-*, *pro-*, *re-*, *subtendo*; com supino em *-sum*: *detendo*, *per-*, *subos-*; com supino em *-tum*: *attendo*, *circum-*, *contendo*.

O latim clássico fez uso de vários derivados em sibilante: *tensibilis*, *tensio*, *tensūra*, *extensor*, etc.

O português conserva o radical em dental nos verbos como *tender*, *distender*, e faz uso de vários derivados em sibilante: *contensão*, *distensão*, *distensibilidade*, *distensível*, *distenso*, *distensor*, *entesado*, *entesar*, *extensão*, *extensibilidade*, *extensidade*, *extensível*, *extensividade*, *extensivo*, *extenso*, *extensor*, *hipertensão*, *hipertenso*, *hipertensor*, *intensão*, *intensar*, *intensidade*, *intensificação*, *intensificador*, *intensificar*, *intensivação*, *intensivar*, *intensivo*, *intenso*, *ostensão*, *ostensibilidade*, *ostensível*, *ostensivo*, *ostensório*, *pretensão*, *pretensioso*, *pretenso*, *pretensor*, *protensão*, *protensivo*, *retensão*, *retensivo*, *retesado*, *retesamento*, *retesar*, *reteso*, *subtensa*, *subtenso*, *tensão*, *tensivo*, *tenso*, *tensor*, *tensorial*, *tesão*, *tesar*, *teso*, *tesura*.

44. TONDEO, -ĒRE, TOTONDI, TONSUM. Como verbo de terceira conjugação, é atestado em documentos epigráficos. A idéia é a de 'cortar rente', e daí, 'raspar, barbear'; na língua da agricultura, 'ceifar, segar'. Na língua popular, é empregado como 'despojar de'. Deve ser uma formação com sufixo *-de/o-*, de uma raiz possivelmente latina, com idéia de 'cortar'.

São poucos os derivados latinos por prefixação: *attondeo*, *de-*, *in-*, *praetondeo*. Os derivados em sibilante também são em número reduzido: *tonsāre*, *tonsurāre*, *tonsio*, *tonsor*, etc.

O português não conservou o radical em dental, mas verbos e nomes em sibilante: *intonso*, *tonsar*, *tonsura*, *tonsurado*, *tonsurador*, *tonsurante*, *tonsurar*, *tosa*, *tosado*, *tosador*, *tosadura*, *tosamento*, *tosão*, *tosar*, *toso*, *tesoura*, *tesourada*, *tesourar*.

45. TRUDO, -ERE, TRUSI, TRUSUM. Tem o sentido de 'empurrar', 'impelir' e daí, 'fazer sair, fazer brotar'.

O latim clássico usou derivados com os seguintes prefixos: *abstrūdo*, *con-*, *de-*, *ex-*, *intro-*, *in-*, *obs-*, *pro-*, *retrūdo*. Como derivados em sibilante: *trusāre*, *trusitāre*, *abstrusio*, etc.

O português não conservou o verbo em dental, mas possui nomes em sibilante: *abstrusão*, *abstrusidade*, *abstrusivo*, *abstruso*, *extrusão*, (p. us.), *extrusivo*, *intrusa*, *intrusão*, *intrusivo*, *intruso*, *protrusão*, *protruso*, *retrusão*, *retruso*.

46. TUNDO, -ERE, TUTUDI, TUSUM (TUNSUM). A raiz é indo-européia, \**STEU-*, \**TEU-*, com idéia de 'golpear, bater repetidamente, bater com instrumento contundente'. Apresenta no tema do presente um infixo nasal, que pode aparecer também no supino. No verbo *tundo*, a raiz é alargada com o sufixo *-de/o*, mas pode trazer outros alargamentos, como em *stupeo*.

Derivados latinos por prefixação: *contundo*, *circum-*, *de-*, *ex-*, *in-*, *ob-*, *per-*, *retundo*. Derivados em sibilante: *tunsio*, *contusio*, *contūsus*, etc.

O português conserva o radical em dental em verbos e nomes, como *contundir*, *tunda*. Em sibilante: *contusão*, *contuso*, *obtusado*, *obtusão*, *obtusidade*, *obtuso*, *pertuso*, *retuso*. O elemento *obtus-* entra na composição de muitos vocábulos.

47. **UTOR, UTI, USUS SUM.** A raiz é itálica, com idéia de 'servir-se de', 'fazer uso de', 'usar' e é atestada na grafia *oitor*. O verbo é, pois, depoente e indica, de um modo geral, ação de interesse do falante, mas aparece também com valor passivo. Constrói-se na época clássica com ablativo instrumental, que o português conserva no freqüentativo *usar de*. É o verbo freqüentativo *usāre*, de emprego posterior à época clássica, que vem para o português.

Os clássicos usaram os seguintes derivados por prefixação: *abūtor, coūtor, deūtor*. Como derivados em sibilante: *usitāri, usio, usus*, etc.

O verbo em dental não passou ao português, mas ela está em nomes como *útil*. São derivados em sibilante no português: *abusado, abusador, abusão, abusar, abusivo, abuso, desabusado, desabusar, desabuso, desusado, desuso, inusitado, usança, usar, usável, useiro, uso, usual, usualidade, usuário, usura, usurar, usurário, usureiro*. O elemento *uso* entra na formação de inúmeros compostos.

48. **VADO, -ERE, (VASI).** Idéia de 'caminhar', 'avançar'. A raiz pode ser \**WĀDH-*, com uma forma alternante de vogal breve, se se ligar o substantivo *vādum* ao mesmo grupo, como pode ser apenas \**WA-*, alargada pelo sufixo *-de/o-*, o que explicaria a falta de perfeito antigo e a presença do supino *-vasum* apenas nos derivados por prefixação. No seu emprego mais antigo, *vado* traz um certo valor de rapidez e de hostilidade que se conserva nos derivados *evādo* e *invādo*. No português, fornece as formas supletivas de presente do verbo *ir*.

Aparecem no latim clássico os seguintes derivados por prefixação: *circumvādo, e-, in-, per-, prae-, supervādo*. São muito poucos os derivados em sibilante: *evasio, evāsus, invāsor*, e mais alguns.

O radical é pouco representado no português. Em dental, pode servir de comparação o verbo *invadir*. Em sibilante existem: *evasão, evasiva, evasivo, invasão, invasivo, invasor*.

49. **VERTO (VORTO), -ERE, VERTI, VERSUM.** O sentido próprio e primitivo é o de 'tornar', 'voltar', 'virar'. Daí, o sentido de 'converter', 'mudar em', 'traduzir'. Até Plauto, o uso de *verto* e *vorto* era indiferente. Posteriormente, firma-se a grafia *verto*. Ao que parece, se levarmos em conta as formas do umbro, o presente teria

vocalismo radical /e/ e o perfeito e o particípio passado, /o/. A raiz deve ser indo-européia, \**WER-*, com idéia de 'tornar', 'torcer', acrescida do sufixo *-de/o-*. O verbo *vertere*, no sentido de 'voltar', sofre nas línguas românicas uma efetiva concorrência do verbo *tornāre*. Possui, entretanto, na língua mais erudita um número muito grande de derivados e de compostos.

São derivados por prefixação de uso na língua clássica: *averto*, *ad-*, *ante-*, *circum-*, *con-*, *de-*, *di-*, *e-*, *inter-*, *in-*, *ob-*, *per-*, *prae-*, *pro-*, *retro-*, *re-*, *sub-*, *transverto*.

Estão dicionarizados mais de cem derivados em sibilante de uso regular na época clássica: *versatilis*, *versabilis*, *versāre*, *adverso*, *versūra*, *versus*, etc. Além de *universus* e seus derivados, formados de *unus* e *versus*, por oposição de sentido a *diversus*, funcionando *unus* como se fosse um prefixo, o latim possui numerosos compostos formados do radical *vers-* e outros radicais como *ann-*, *fic-*, *color*, etc: *anniversarius*, *versificāre*, *versicolor*, *tergiversāre*, etc. com seus respectivos derivados.

O português conserva o radical em dental, com verbos na segunda conjugação e na terceira, como *verter*, *advertir*. É grande no português o número de derivados em sibilante: *aversão*, *avesso*, *adverso*, *adversário*, *adversativo*, *adversidade*, *arreesado*, *arreesar*, *através*, *atravessador*, *atravessar*, *controverso*, *controvérsia*, *conversa*, *conversação*, *conversador*, *conversão*, *conversar*, *conversibilidade*, *conversível*, *converso*, *conversor*, *convés*, *diversão*, *diversidade*, *diverso*, *diversionário*, *diversionismo*, *diversionista*, *diversivo*, *diversório*, *eversivo*, *eversor*, *introrso*, *introversão*, *introverso*, *incontroverso*, *inconversível*, *inversa*, *inversão*, *inversionista*, *inverso*, *inversor*, *invés*, *irreversível*, *perversão*, *perversidade*, *perversivo*, *perverso*, *perversor*, *retorso*, *retroversão*, *reversão*, *reversar*, *reversibilidade*, *reversível*, *reverso*, *revés*, *reversar*, *transversal*, *transverso*, *través*, *travessa*, *travessão*, *travessar*, *travesseiro*, *travessia*, *travesso*, *travesura*, *versa*, *versar*, *versado*, *versão*, *versátil*, *versatilidade*, *versal*, *versaleta*, *versejador*, *versejadura*, *versejar*, *versículo*, *versista*, *verso*, *versar*, *subversão*, *subversivo*, *subversor*. Como o latim, o português possui inúmeros compostos do radical *vers-*, com prefixos ou sem eles, e de outros radicais, como *universo*, *versicolor*, *versificar*, *diversificar*, *tergiversar*, *aniversário*, etc. e respectivos derivados.

50. VIDEO, -ĒRE, VIDI, VISUM. Tem o sentido de 'ver' e, por extensão, 'olhar', 'ir ver', 'perceber'. A raiz é indo-européia, \*WEID-, que indica a visão como uma tomada geral do conhecimento. O latim especializa o sentido. É por isso que, em muitos empregos, o verbo indica o aspecto indeterminado e opõe-se, neste caso, aos derivados por prefixação de *specio*, que indicam o aspecto determinado. Não se emprega apenas para o sentido da visão, mas metaforicamente para qualquer outro. Nas operações do espírito, esse emprego moral aparece mais claramente nos derivados por prefixação. Na língua religiosa, o *videns* é o 'profeta', o 'vidente'. Na forma passiva, *uideor*, emprega-se, geralmente, com o sentido de 'parecer'.

Há alguns derivados por prefixação de uso clássico: *invideo*, *per-*, *prae-*, *pro-*, *re-*, *subinvideo*. No latim vulgar, o freqüentativo *visāre* deve ter sido de uso corrente, a julgar pelas línguas românicas. No latim clássico, era verbo de terceira conjugação, *viso*, -ere. Teve também boa sorte o verbo *visitāre*, já de uso clássico.

Foram numerosos os derivados com radical em sibilante: *visibilis*, *visibilitas*, *visio*, e muitos outros.

Na sua evolução o verbo *vidēre* perde a dental e chega ao português na forma *ver*, mas aquela dental está presente em palavras como *vidente*, *evidente*. São palavras em sibilante pertencentes ao grupo: *avisar*, *avisado*, *avisador*, *avisamento*, *aviso*, *desavisado*, *desavisamento*, *divisar*, *improvisação*, *improvisador*, *improvisar*, *improviso*, *invisibilidade*, *invisibilizar*, *invisível*, *inviso*, *previsão*, *previsibilidade*, *previsível*, *previso*, *previsor*, *provisão*, *provisionado*, *provisional*, *provisionar*, *provisioneiro*, *provisor*, *provisorado*, *provisória*, *provisório*, *revisão*, *revisar*, *revisonamento*, *revisonista*, *revisitação*, *revisitar*, *revisor*, *revisório*, *visada*, *visado*, *visagem*, *visante*, *visão*, *visar*, *visionar*, *visionário*, *visita*, *visitação*, *visitador*, *visitandina*, *visitante*, *visitar*, *visiteiro*, *visiva*, *visível*, *visivo*, *viso*, *visonha*, *visor*, *visório*, *visual*, *visualidade*, *visualização*, *visualizador*, *visualizar*.

O segundo grupo a ser examinado é formado por verbos com radical em dental assimilada a uma consoante anterior. No por-

tuguês, a redução da geminada a uma só consoante faz com que o nome em sibilante possa ser visto como se essa sibilante fosse somada ao radical primitivo; como em *impelir* / *impulsão*.

1. -CELLO, -ERE, -CELSUM (1). Encerra idéia de 'elevar-se' e provém da raiz indo-européia \**KEL-*. É verbo que só aparece nas formações por prefixação e não tem perfeito. A única forma que aparece normalmente sem prefixo é *celsus*, tomada como adjetivo. A consoante geminada /ll/ indica que a raiz possui um alargamento, que somente pode ser em dental, como se deduz das formas de supino e de particípio passado: *cel-do*. O latim possui, de fato, um grupo de verbos com alargamento em -c-t-, como *flecto*, *necto*, *pecto*, *plecto* e outro com alargamento em -de/o, como *cado*, *tendo*, *frendo*, *-fendo*, *pendo*, *sallo*, *-cello*, *fallo*, *pello*, *vello*. O supino *celsum* explica-se, pois, por \**celd-s-tu-m*. Convém chamar a atenção para o fato de que o /l/ que trava a sílaba ou é seguido de /a/, /o/, /u/ tem, em latim, uma pronúncia; o que inicia a sílaba seguido de /e/ e /i/ ou é o segundo elemento da geminação, outra. O primeiro é velar, o segundo, palatal. No primeiro caso, as vogais breves que o precedem evoluem para /u/. Daí, *impello* / *impulsum*; *salio* / *insultum*. Todavia, temos *excello* / *excelsum*. É que a vogal /e/ precedida de /c/ e /g/ tem um comportamento fonético diferente em virtude de uma pronúncia possivelmente diferente dessas consoantes antes dela, /c'/, /g'/, o que talvez seja um ponto de partida para a palatalização dessas consoantes.

São derivados por prefixação: *excello*, *prae-*, *procello*. Quer pelo sentido, quer pela forma, o verbo *procello* e o nome *procella* tanto poderiam provir do verbo -*cello*, que estamos vendo, como do seu homônimo -*celdo* > -*cello*, da raiz indo-européia \**KAL-d-*, com idéia de 'bater', 'ferir'.

São muito poucos os derivados em sibilante: *celsus*, *excelsus*, etc.

O português tem o verbo *exceler* (p. us.) e nomes como *excelente*. Em sibilante, também poucos: *celsitude*, *celso*, *excelsar*, *excelsitude*, *excelso*.

2. -CELLO, -ERE (2). Provém da raiz indo-européia \**KAL-*, alargada pelo sufixo -*de/o*, e encerra idéia de 'bater', 'ferir'. Possui apenas um derivado por prefixação, *percello*, -*ere*, *perculi*, *perculsum*.

O supino *perculsum* é formado, evidentemente, a partir da forma de vocalismo /a/ da raiz: \**per-cal-d-s-tu-m*, com assibilação e assimilação das dentais e evolução de /a/ para /u/. Na época imperial é atestado um perfeito *perculsi*, analógico de *perculsum*.

O derivado por prefixação já foi indicado. Em sibilante, o adjetivo *perculsus* e o nome de tema em /u/ *perculus*.

O radical é representado no português pelo adjetivo *perculso*.

3. FALLO, -ERE, FEFELLI, FALSUM. Tem o sentido de 'enganar', 'escapar a'. O sentido primitivo deve ser o de 'ocultar, ocultar-se', que aparece em muitos exemplos da época imperial, principalmente nas Metamorfoses de Ovídio. A geminada que aparece no presente e a sibilante /s/ do supino indicam que o verbo *fallo* possui o mesmo sufixo *-de/o-* que aparece em *cello*: *fal-do*. Ao lado o particípio passado *falsus*, *-a,-um*, o baixo latim deve ter empregado o particípio *fallitus,-a,-um*, responsável por formas como *faute* do francês e *falta* do português.

O latim clássico usa o derivado por prefixação *refello* e verbos e nomes em sibilante como *falso,-āre*, *falsus*, *falsātor*, etc.

No português, o radical é pouco produtivo, como ocorreu no latim. O verbo do grupo é *falir*. São palavras em sibilante: *falsa*, *falsador*, *falsar*, *falsário*, *falseamento*, *falsear*, *falsete*, *falsetear*, *falsia*, *falsidade*, *falsidia*, *falso*. O elemento *fals-* entra na composição de muitos vocábulos.

4. PELLO, -ERE, PEPULI, PULSUM. O sentido é o de 'impelir', com idéia acessória de 'bater, sacudir', donde 'expulsar, afastar' e na língua militar, 'pôr em debandada, derrotar'. Emprega-se em sentido próprio e figurado. A raiz é \**PEL-*, alargada pelo sufixo *-de/o-*, com assimilação do /d/ ao /l/. A presença da dental é comprovada pela formação do supino: \**pel-d-s-tu-m* > \**pel-sum* > *pulsum*. A evolução de /e/ para /u/ é normal como já foi visto: quando a lateral /l/ trava a sílaba, sua prolação latina é velar e a vogal breve que a precede pode evoluir para /u/. A raiz, sem alargamento de presente, deve ter formado um adjetivo em *-to-*, \**peltos* > \**pultus*, donde provém o verbo *pultāre*, que aparece em Plauto e em Terêncio. Esse verbo foi suplantado pelo freqüentativo *pulsāre*. Mas na língua clássica, *pello* é que é o verbo

de uso corrente. A raiz *pel-* teria o mesmo comportamento da raiz *ten-*, que formou o verbo *teneo* com o particípio *tentus* e o verbo *tendo* com o particípio *tensus*. Ao lado de *pello,-ere*, o latim formou o verbo durativo °*pello,-āre* que só aparece com prefixos: *appello,-āre*, *compello,-āre*, *interpello,-āre*. Essa formação é comum. Ao lado de *dīco,-ere*, *dūco,-ere*, *capio,-ere*, o latim possui os durativos *indīco,-āre*, *edūco,-āre*, *occūpo,-are*. Note-se ainda que, na especialização de sentido, as raízes \**DEIK* e \**DEUK-* apresentam um vocabulismo de grau pleno e outro de grau reduzido.

Derivados latinos por prefixação: *appello,-ere*, *com-*, *de-*, *dis-*, *ex-*, *im-*, *per-*, *pro-*, *repello*.

Os derivados em sibilante são muitos: *pulso,-āre*, *pulsātor*, *pulsus*, etc.

O português tem verbos como *impelir*, *repelir*, sem falar nos verbos de tema em /a/, e muitos vocábulos em sibilante: *apulso*, *compulsão*, *compulsador*, *compulsão*, *compulsar*, *compulsável*, *compulsivo*, *compulso*, *compulsória*, *compulsório*, *expulsamento*, *expulsão*, *expulsar*, *expulsivo*, *expulso*, *expulsor*, *expulsório*, *impulsão*, *impulsar*, *impulsionador*, *impulsional*, *impulsionamento*, *impulsionante*, *impulsionar*, *impulsivar*, *impulsividade*, *impulsivismo*, *impulsivo*, *impulso*, *impulsor*, *propulsa*, *propulsante*, *propulsão*, *propulsar*, *propulsionador*, *propulsionar*, *propulsivo*, *propulsor*, *pulsão*, *pulsão*, *pulsar*, *pulsátil*, *pulsativo*, *pulsear*, *pulseira*, *pulso*. O elemento *puls-* entra na composição de várias palavras.

5. **SALLO, -ERE e SALLIO, -IRE.** O sentido é o de 'salgar'. É formado do radical *sal-* com sufixo *-de/o-*. Não é documentado o seu supino, mas o particípio passado *salsus* < \**sal-d-s-to-s* é corrente. Ao lado de *sallo*, o latim possui também o verbo *sallio*, determinativo formado por meio do sufixo *-ye/o*. A geminada /ll/ é resultante da influência de *sallo*. O português *salgar* supõe uma forma \**salicāre* do latim vulgar.

O latim clássico não conheceu derivados por prefixação, mas usou vários derivados em sibilante: *insulse*, *insulsitas*, *salsāmen*, etc.

O radical do presente latino conserva-se no português em palavras como *sal* e *salgar* e em vocábulos em sibilante: *salsa*, *sal-sada*, *salseira*, *salso*, *salsugem*, *salsuginoso*, *insossar*, *insosso*, *insulso*.

6. **VELLO, -ERE, VULSI, VULSUM.** O sentido é o de 'arrancar', 'tirar violentamente', especialmente os pelos, a lã, as penas. O nome correspondente é *vellus, -eris*, 'tosão' que se arrancava primitivamente com as mãos. O verbo provém da raiz indo-européia \**WEL-*, com alargamento de sufixo *-de/o-*, de aspecto determinado, como se vê pela geminada e pelo supino em /s/.

O latim clássico fez uso dos seguintes derivados por prefixação: *avello, con-, de-, di-, e-, inter-, per-, prae-, re-, subvello*. Conheceu também mais de vinte derivados em sibilante: *vulso, -āre, vulsio, vulsura*, etc.

Podemos citar, no português, o verbo *convulir* como termo de comparação com o radical em sibilante: *avulsão, avulso, convulsão, convulsar, convulsibilidade, convulsionar, convulsionario, convulsivo, convulso, divulsão, evulsão, evulsivo, revulsão, revulsar, revulsivo, revulsor, revulsório*.

Alguns poucos verbos latinos em dental deixaram de ser estudados porque não possuem, no português, correspondentes em sibilante. São eles: *fido, prandeo, nitor, odi, ordior, pecto*.

Os verbos vistos a seguir, e que formam o terceiro grupo, não têm radical em dental. Todavia, como já foi dito, apresentam também a oposição de uma sibilante presente nos nomes e verbos derivados a uma outra consoante, nos verbos primitivos. Neste grupo não faremos, para o português, uma lista exaustiva dos termos em sibilante.

1. **CURRO, -ERE, CUCURRI, CURSUM.** Pertence à raiz indo-européia \**Kur-*, com idéia de 'correr'. A sibilante /s/ que aparece no supino não se explica foneticamente. Provavelmente seja o resultado da analogia com o perfeito de verbos do tipo *pepuli / pulsum*. Convém registrar que o verbo latino não era um todo indistinto, mas funcionava como um conjunto de temas claramente sentidos como tais: o do presente, o do perfeito e o do nome verbal. É natural, pois, que entre o perfeito e o supino pudesse haver uma interferência constante.

Ao lado de *currere*, o latim empregou largamente o freqüentativo *cursāre* e ambos formaram muitos derivados por prefixação. Os de *currere* empregam-se mais freqüentemente com valor

moral; os de *cursāre*, concreto. São derivados latinos de *currĕre*: *accurro*, *circum-*, *con-*, *de-*, *dis-*, *ex-*, *in-*, *inter-*, *oc-*, *per-*, *prae-*, *pro-*, *re-*, *suc-*, *transcurro*; e de *cursāre*: *concurso*, *dis-*, *ex-*, *in-*, *inter-*, *oc-*, *per-*, *pro-*, *recurso*.

O verbo primitivo e seus derivados fornecem nomes derivados em sibilante dos tipos já estudados: *cursio*, *concurso*, *cursor*, *concursum*, etc.

O português conserva a mesma formação. Possui os dois verbos latinos nas formas *correr* e *cursar*, com verbos derivados por prefixação de ambos e inúmeros derivados verbais e nominais em sibilante: *curso*, *concurso*, *recurso*, *excursão*, *excursionar*, etc.

2. FIGO, -ERE, FIXI, FIXUM (FICTUM). Tem a idéia de 'cravar', 'espetar', 'fixar'. O supino e o particípio passado também aparecem sob as formas regulares *fictum* e *fictus*, com ensurdecimento da sonora /g/. A analogia com o perfeito *fixi* (< *fig-s-i*) é que acarreta o aparecimento das formas *fixum* e *fixus*, que acabam por suplantar as anteriores. De *fixum* desenvolve-se o freqüentativo *fixāre* e a partir deste, os derivados por prefixação.

São derivados latinos de *figo*, por prefixação: *configo*, *in-*, *per-*, *prae-*, *re-*, *suf-*, *transfigo*. Os derivados latinos em sibilante (c-s / x) são geralmente tardios: *fixio*, *fixura*, *confixilis*, etc.

O português não conservou o radical primário, mas o seu derivado freqüentativo do latim vulgar *fictāre* (< *fig-t-ā-re*) veio à nossa língua na forma *fitar* 'fixar a vista em'. Os derivados em sibilante, com o grupo /cs/ grafado /x/, são numerosos: *fixo*, *afixar*, *afixação*, etc.

3. HAEREO, -ĒRE, HAESI, HAESUM. A idéia é a de 'estar unido a', 'aderir' e daí 'estar parado', 'não avançar'. A raiz pode ser indo-européia, \*GHAIS-, mas a conservação do ditongo pode levar a pensar em palavra popular. O /r/ do tema do presente provém da evolução do /s/ por rotacismo. O perfeito é sigmático, *haes-si*. A geminada reduz-se porque está precedida de ditongo. O supino *haesum* é analógico do perfeito. Sua formação normal seria *haestum* (< *haes-tu-m*), como *gestum* (< *ges-tu-m*). Formas portuguesas como *aderir* / *adesão* ficam, pois, explicadas.

O latim clássico atesta, formados por prefixação, apenas: *adhaereo*, *cohaereo*, *inhaereo*. Possui palavras em sibilante: *haesito*, *-āre*, *adhaesio*, etc.

O português conservou o mesmo processo latino. O verbo *aderir* pode servir de termo de comparação para vocábulos como *adesão*, *hesitar*, etc.

4. MERGO, -ERE, MERSI, MERSUM. Tem o sentido de 'mergulhar'. É empregado quer no sentido próprio e figurado, quer no sentido físico e moral. Daí, 'esconder', 'ocultar'. A raiz é indo-européia, \*MEZG-. O prefixo *mersi* provém de \**mercsi*, com enurdecimento da velar e o supino arcaico *mertum*, de \**merctum*. Foneticamente, uma consoante velar, precedida de /r/, /l/ e seguida de /m/, /n/, /t/ ou /s/, normalmente cai por síncope: *mergsi* > *mercsi* > *mersi*. A presença das três consoantes é reconstituição erudita ou fruto da analogia. Um nominativo *merx*, por *mers*, proveniente de *mercs*, só se explica por introdução analógica do /c/ dos casos oblíquos no nominativo. O supino arcaico *mertum* é responsável pelo verbo freqüentativo *mertāre*, arcaico, atestado em escritores antigos e suplantado pelo clássico *merso*, *-āre*. O supino *mersum* é mais recente e analógico do perfeito *mersi*.

*Mergo* produz derivados por prefixação de uso corrente no latim clássico: *demergo*, *e-*, *in-*, *prae-*, *submergo*. Em sibilante há verbos e nomes: *merso*, *-āre*, *submerso*, *-āre*, *immersio*, *mersus*, etc.

O português conserva os radicais em /g/ e em sibilante: *imergir*, *submergir* ao lado de *imersão*, *submersão*, *emerso*, etc.

5. PREMO, -ERE, PRESSI, PRESSUM. Tem o sentido de 'apertar', 'estreitar', 'prensar', e daí, 'esconder, ocultar'. A raiz deve ser \**pr-*, com alargamento *-em* no presente, de valor durativo, e alargamento *-et* ou *-es* no perfeito. Este é sigmático e a geminada /ss/ mantém-se porque a vogal que a precede é breve, como se pode ver em *opprimo*. A vogal /e/, embora breve, conserva-se no perfeito e no supino dos derivados por prefixação porque a sílaba é travada: *opprimo* / *oppressum*. O latim clássico conheceu o verbo *pressāre*, freqüentativo de *premo*, muitas vezes confundido com o verbo *prensāre* (< *prehensāre*). E essa confusão não é estranha ao português, pois o /n/ que está em *prensa* e *imprensa* não parece

poder ter outra explicação senão a da analogia com o grupo do verbo *prender* (< *prehendere*). O supino *pressum* é analógico de *pressi*.

São derivados por prefixação empregados na época clássica: *apprimo*, *com-*, *de-*, *ex-*, *im-*, *op-*, *per-*, *re-*, *supprimo*. Os derivados em sibilante são razoavelmente numerosos: *presso*, *-ãre*, *pressor*, *compressio*, etc.

O português conserva o radical em /m/ em verbos como *premer*, *oprimir*, e o radical em sibilante em verbos e nomes como *expressar*, *compressor*, *prensa*, *expressivo*, etc.

6. SPARGO, -ERE, SPARSI, SPARSUM. O sentido é o de 'espalhar', 'dispersar', 'disseminar'. A raiz é indo-européia, possivelmente \**SPHER-*, com alargamento em velar. O vocalismo radical /a/ pode ser justificado pelo uso antigo e popular da palavra. O perfeito *sparsi* explica-se, porque a velar é precedida de /r/, como foi visto em *mergo*. O supino *sparsum* é analógico de *sparsi*.

São derivados por prefixação usados no latim clássico: *aspergo*, *con-* *im-*, *respergo*. Os derivados em sibilante não são muitos: *sparsilis*, *sparsio*, *conspersio*, etc.

O português conserva o radical em /g/, como em *aspergir*, *espargir* e em sibilante, como *aspersão*, *disperso*, *esparso*, etc. A vogal radical /a/ conserva-se em *espargir*, *esparso*. É que o /e/ inicial é protético, não se tratando, pois, de um prefixo latino como em *aspcrgir*, proveniente do verbo *aspergere*, formado de *ad* + *spargere*.

7. TERGEO, -ÈRE, TERSI, TERSUM. O sentido é o de 'enxugar' e daí, 'esfregar', 'limpar'. No período imperial, comumente aparecem formas de terceira conjugação e esta é que devia prevalecer na língua oral. Se o português tem *absterger*, que pode continuar o tema longo latino, tem também *detergir*, que deve ser a evolução do infinitivo com /e/ breve. O perfeito *tersi* tem a mesma formação do perfeito de *mergo*, já estudado, e o supino *tersum* é analógico de *tersi*.

O latim clássico conheceu poucos derivados por prefixação de *tergeo*: *abstergeo*, *de-*, *ex-*, *pertergeo*. Poucos são também os derivados em sibilante: *tersor*, *detersio*, etc.

O português conserva a velar em verbos como *absterger*, *detergir* e nomes derivados e a sibilante em: *abstersão*, *abstersivo*, *absterso*, *detersão*, *detersivo*, *detersório*, *terso*.

Aí estão, numa visão de conjunto, os radicais verbais latinos em consoante e, por excelência, em dental, que correspondem a derivados por sufixação em sibilante no português. Repetimos que o nosso interesse foi mostrar, em conjunto, a relação *dental / sibilante*, não importando que a palavra tenha percorrido outros caminhos até chegar à nossa língua.

### BIBLIOGRAFIA

- MAROUZEAU, J. *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*. Librairie C. Klincksieck, Paris, 1949.
- MEILLET A. et VANDRYES, J. *Traité de grammaire comparée des langues classiques*. Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1953.
- NIEDERMANN, M. *Phonétique historique du latin*. Librairie C. Klincksieck, Paris, 1953.
- COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos, Madrid, 1954.
- DAUZAT, Albert et alii. *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*. Librairie Larousse, Paris, 1968.
- ERNOUT, A. et MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Librairie C. Klincksieck, Paris, 1939.
- FERREIRA, A. B. de Holanda e PEREIRA, M. da Cunha. *Novo vocabulário ortográfico da língua portuguesa*. Edições O Cruzeiro, Rio, 1961.
- MIRADOR INTERNACIONAL — ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Companhia Melhoramentos de S. Paulo, 1976.
- GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Librairie Hachette, Paris, 1934.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 1ª edição. Editorial Confluência, s/d.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Acadêmica, Rio, 1955.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Editora Nova Fronteira, Rio, 1982.
- FERREIRA, A. B. de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. Editora Nova Fronteira, Rio.
- d'HAUTERIVE, R. Grandsaignes. *Dictionnaire des racines des langues européennes*. Librairie Larousse, Paris, 1948.



# POESIA

## SEMÔNIDES DE AMORGOS

E

## MIMNERMO

### FRAGMENTOS

Tradução de

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO e  
JACYNTHO LINS BRANDÃO

do texto estabelecido por

FRANCISCO RODRIGUEZ ADRADOS

### SOBRE O CRITÉRIO DA TRADUÇÃO

#### *Sobre o critério*

Ao tentarmos estabelecer nosso critério de tradução, cremos dever antes de mais nada descrever minimamente o processo de sua formulação. Pois se aqui ele se mostra cristalizado em forma escrita e antecedendo a tradução mesma, é justo dizermos que não houve teorização *a priori* e nem mesmo escolha, a princípio, de um critério ao qual tivéssemos, durante a tradução, tentado nos conformar. Inversamente, a figura de um critério foi se delineando a medida em que a execução do trabalho o exigia, até que, tendo se tornado mais nítida, pôde iluminar retrospectivamente as dúvidas do começo que, por sua vez, são as linhas débeis que deram origem ao desenho da figura. O critério, portanto, é elemento ínsito e não separável do

corpo da própria tradução e somente nesta poderemos verificar o seu maior ou menor acerto. A citação abaixo está pois presente menos como ponto de orientação do que como ilustração, à maneira das que aparecem nos livros infantis.

### *Sobre a tradução*

Não pensamos traduzir a idéia supostamente carregada pelo poema, visto não a concebermos como passível de extração em separado da organização rítmica e sintática deste. É antes esta organização que configurará a idéia, brotando a significação a partir da forma como o pensamento se articula. Não partimos, portanto, do propósito de entender o poema; optamos pela disposição na qual o ouvido/intelecto, vazio de propósitos, se deixa impressionar pela experiência primeira da leitura do texto. Em um tal modo de leitura, a apreensão da 'mensagem' perde a razão de ser e passa a se dar apenas enquanto aspecto integrado à aventura total de desvelamento do texto.

Assim sendo, quisemos não uma tradução no sentido corrente de tornar compreensível, na língua para a qual se traduz, o poema original, mas conformar esta língua (até o limite onde ela permite) à experiência da leitura do original. É como se quiséssemos, em uma não-intencionalidade como forma de leitura, que o grego, em sua estrutura lingüística peculiar, se tornasse o mais possível transparente em um português que, quase deixando de o ser, se vergasse antes à necessidade de exprimir o poeta do que à de se fazer inteligível enquanto língua. Acreditamos ter sido com espírito análogo que Rudolf Pannwitz, em sua *Crisis de la cultura europea*, escreveu: "... nuestras versiones, incluso las mejores, parten de un principio falso, pues quieren convertir en alemán lo griego, indio o inglés en vez de dar forma griega, india o inglesa al alemán. Tienen un mayor respeto por los usos de su propia lengua que por el espíritu de la obra extranjera... El error fundamental del traductor es que se aferra al estado fortuito de su lengua, en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia."

## SEMÔNIDES DE AMORGOS

Semônides (e não Simônides; cf. Querobosco, *Etymologicum magnum*, 713, 18), filho de Krines, nasceu em Samos e, se é comumente chamado Semônides de Amorgos, é porque se diz ter sido o chefe dos emigrantes que, partindo de Samos, colonizaram aquela ilha, sua pátria desde então. Da sua escolha para a condução da expedição colonizadora se deduziria uma possível origem nobre.

*Suidas* afirma terem alguns o considerado mais antigo que Arquíloco. O mesmo *Suidas*, no entanto, fixando a fundação da colônia de Amorgos 490 anos após a tomada de Tróia, ou seja, em 693 a. C., o daria como contemporâneo do poeta de Paros, sendo a mesma opinião de Clemente de Alexandria. Segundo este ponto de vista, Semônides poderia ter sido ainda mais velho que Arquíloco, o mais antigo jambógrafo de que se tem notícia, o que não quer dizer, de acordo com a observação de Bergk, que necessariamente tenha escrito jambos antes que este último, pois poderia tê-lo imitado numa idade mais avançada. Há ainda o testemunho de Proclo, segundo o qual o poeta viveu no tempo do rei macedônio Anânio. Não existe nenhuma notícia de tal rei mas, se o nome for uma alteração de Ananias, monarca dado como pouco anterior a Dario, Semônides terá vivido na segunda metade do século VI.

Não haveria, contudo, segundo F. R. Adrados (*Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos*), a possibilidade de ter sido Semônides um predecessor em poesia de Arquíloco, visto aparecerem na obra do primeiro certas imitações deste último e também pelo fato de estar a filosofia de vida de Semônides mais próxima do desespero e hedonismo de Mimnermo que do viril espírito de luta de Arquíloco.

*Suidas* informa que Semônides escreveu jambos e dois livros de elegias. Além disso, a ele deve ser atribuída uma *Arqueologia dos Sâmios*, que *Suidas* assinala como da autoria de um certo Símias. Uma outra informação, extraída do Pseudologista Luciano, assegura que o poeta escreveu também ataques pessoais. Não se pode, contudo, ter maiores certezas sobre tais afirmativas, em vista do estado fragmentado em que nos chegou sua obra.

Dos fragmentos, os mais extensos são citados por Estobeu; em Ateneu se colhem os referentes à gastronomia. O de número 1, único elegíaco, era tradicionalmente atribuído a Simônides de Ceos, considerado também o autor dos jambos satíricos do poeta de Amorgos, até Welker. A confusão se deve à tendência para o iotacismo, presente no grego desde a *koiné*, que levava o η a ser pronunciado como ι, o que tornava os dois nomes idênticos. A atribuição do fragmento 1 a Semônides, baseada fundamentalmente em sua semelhança ideológica com o seguinte, foi sugerida primeiro por Bergk, tendo sido logo admitida por Sybel Wilamowitz e outros.

## ELEGIA

### 1

Uma coisa a mais bela disse o homem de Quios:<sup>1</sup>  
 “qual de folhas geração, tal também a de homens”.

Poucos porém, dos mortais, nos ouvidos recebendo,  
 dentro do peito colocaram: pois presente está esperança para cada  
 dos homens, a qual dos jovens no peito enraíza. 5

E dos mortais, enquanto um a flor tenha muito amada da  
 [juventude,  
 ligeiro tendo o ânimo, muitas coisas sem fim pensa:  
 pois nem previsão tem de haver de envelhecer, nem de haver  
 [de morrer,  
 nem, sadio quando esteja, preocupação tem do esgotamento.

Pueris, para os quais assim está disposto o espírito, não sabem 10  
 como o tempo é de juventude e de vida pouco  
 para mortais. Mas tu, isto aprendendo, até o fim da vida<sup>2</sup>  
 a alma com coisas boas — tem paciência — agradando.

1. Refere-se a Homero (Cf. *Ilíada*, VI, 146).

2. Outra leitura possível: *em vista do fim da vida*.

Também o fragmento 28 costumava ser atribuído a Simônides de Ceos, tendo sido a autoria de Semônides postulada por Wilamowitz (*Sappho und Semonides*). Já o fragmento 30 foi considerado como de Hipônax por Knox (*The greek choliambic poets*), no que foi seguido por Diehl. Mas é duvidoso que seja um coliambo e o testemunho de Ateneu é explícito (Cf. Adrados. *Op. cit.*).

A presente tradução foi baseada na lição de Adrados (*Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos*. Barcelona, Alma Mater, 1956), de que reproduzimos o texto grego.

## ΕΛΕΓΕΙΑ

## 1 (29 D.)

Ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ·  
 ὅϊη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.  
 Παῦροι μὴν θνητῶν οὔασι δεξάμενοι  
 στέρνοισ' ἐγκατέθεντο· πάρεστι γὰρ ἐλπίς ἐκάστῳ  
 ἀνδρῶν, ἧ τε νέων στήθεσιν ἐμφύεται. 5  
 Θνητῶν δ' ὄφρα τις ἄνθος ἔχη πολυήρατον ἦβης,  
 κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ἀτέλεστα νοεῖ·  
 οὔτε γὰρ ἐλπίδ' ἔχει γηρασμένον οὔτε θανεῖσθαι  
 οὐδ', ὑγιῆς ὅταν ἦ, φροντίδ' ἔχει καμάτου.  
 Νῆπιον, οἷς ταύτη κείται νόος, οὐ δὲ ἴσασιν, 10  
 ὡς χρόνος ἔσθ' ἦβης καὶ βίотου ὀλίγος·  
 θνητοῖσ'. Ἄλλὰ σὺ ταῦτα μυθῶν βίотου ποτὶ τέρμα  
 ψυχῇ τῶν ἀγαθῶν τλήθι χαριζόμενος.

## JAMBOS

## 2

Ó filho, fim Zeus tem, tonitroante  
 de tudo quanto é e dispõe como quer.  
 Inteligência não, entre os homens; mas efêmeros,  
 gado que vivemos nada sabendo,  
 como a cada coisa terminará o deus. 5  
 Mas esperança e confiança alimenta todos  
 que ao impraticável se lançam: uns o dia  
 aguardam passar, outros dos anos os ciclos.  
 E no ano próximo, ninguém que não crê, dos mortais,  
 de Pluto<sup>3</sup> e das coisas boas haver de chegar a amigo. 10  
 Mas adianta-se a um a velhice não invejável  
 antes que o termo chegue; a outros, funestas doenças  
 destroem, dos mortais; outros, por Ares subjugados,  
 envia o negro Hades para sob a terra.  
 Outros, no mar pela tempestade perseguidos 15  
 e pelas ondas muitas da purpúrea água-salgada,  
 morrem, posto que não teriam forças para viver.  
 Outros uma corda atam a si numa funesta morte,  
 guias-de-si-mesmos abandonam do sol a luz.  
 Assim, de males longe nada. Mas milhares, 20  
 para os mortais, de mortes e inesperadas desgraças  
 e padecimentos há. Se em mim confiassem,  
 não os males desejaríamos nem, entre dores  
 más tendo o coração, nos maltrataríamos.

## 3

No morto não pensaríamos,  
 se em algo fossemos sensatos, mais que um dia.

## 4

muito pois para nós é, de estar mortos, o tempo  
 e vivemos poucos anos, em número, totalmente mal.

## 5

inteiramente não-criticável ninguém, nem inofensivo.<sup>4</sup>

3. Personificação da riqueza.

4. Outra leitura possível: Inteiramente não criticável ninguém, nem invulnerável.

## I A M B O I

## 2 (1 D.)

ὦ παῖ, τέλος μὲν Ζεὺς ἔχει βαρύκτυπος  
 πάντων δὸς ἔστι καὶ τίθησ' ὅπη θέλει.  
 Νόος δ' οὐκ ἐπ' ἀνθρώποισιν· ἀλλ' ἐφήμεροι  
 ἅ δὴ βροτὰ ζώομεν οὐδὲν εἰδότες,  
 ὅπως ἕκαστον ἐκτελευτήσει θεός. 5  
 Ἐλπίς δὲ πάντας κάπιπειθείη τρέφει  
 ἄπρηκτον ὁρμαίνοντας· οἱ μὲν ἡμέρην  
 μένουσιν ἔλθειν, οἱ δ' ἑτέων περιτροπᾶς.  
 Νέωτα δ' οὐδεις ὄστις οὐ δοκεῖ βροτῶν  
 Πλούτῳ τε κάγαθοῖσιν ἴξεσθαι φίλος. 10  
 Φθάνει δὲ τὸν μὲν γῆρας ἄζηλον λαβῶν  
 πρὶν τέρμ' ἵκηται· τοὺς δὲ δύστηνοι νόσοι  
 φθείρουσι θνητῶν· τοὺς δ' Ἄρει δαμνημένους  
 πέμπει μελαίνης Ἀΐδης ὑπὸ χθονός.  
 Οἱ δ' ἐν θαλάσῃ λαίλαπι κλονεῦμενοι 15  
 καὶ κύμασιν πολλοῖσι πορφυρῆς ἁλός  
 θησκοῦσιν, εἶτ' ἂν μὴ δυνήσωνται ζόειν.  
 Οἱ δ' ἀγχόνην ἄψαντο δυστήνῳ μόρῳ  
 καυτάργετοι λείπουσιν ἡλίου φάος.  
 Οὔτω κακῶν ἅπ' οὐδέν· ἀλλὰ μυρία 20  
 βροτοῖσι κῆρες κἀνεπίφραστοι δύαι  
 καὶ πήματ' ἔστιν. Εἰ δ' ἐμοὶ πιθοίατο,  
 οὐκ ἂν κακῶν ἐρῶμεν οὐδ' ἐπ' ἄλγεσι  
 κακοῖσ' ἔχοντες θυμὸν αἰκίζοίμεθα.

## 3 (2 D.)

Τοῦ μὲν θανόντος οὐκ ἂν ἐνθυμοίμεθα,  
 εἴ τι φρονοῖμεν, πλείον ἡμέρης μιῆς.

## 4 (3 D.)

πολλὸς γὰρ ἡμῖν ἔστι τεθνάναι χρόνος,  
 ζῶμεν δ' ἀριθμῷ παῦρα παγκάκως ἕτεα.

## 5 (4 D.)

πάμπαν δ' ἄμωμος οὐ τις οὐδ' ἀκήριος.

## 6

como potro desmamado junto corre com a égua.

## 7

Uma mulher — nenhuma coisa um homem conquista  
melhor do que uma boa nem mais terrível do que uma má.

## 8

Diferentemente deus criou o espírito da mulher  
no começo. A uma, de porca de longas cerdas;  
por sua casa tudo dissolvido em lama  
desordenado jaz e rola pelo chão;  
e ela, não lavada, em vestes sem riqueza, 5  
em estrume sentada engorda.

Outra deus fez de culpável raposa  
mulher que tudo sabe: a ela, dos males, não  
está escondido nada, nem das coisas melhores:  
pois, por um lado, delas diz muitas vezes mal, 10  
por outro, bem; mas um sentimento diferente em outras  
[ocasiões tem.

Outra, da cachorra; perversa, excitável  
ela tudo ouvir, tudo ver quer,  
por todos os lados lançando olhares e errando  
grita, ainda que a nenhuma pessoa veja. 15

Não a faria cessar um homem, nem a ameaçando  
nem se, irritado, quebrasse com pedra  
seus dentes, nem docemente com ela conversando,  
nem se em casa de estrangeiros sentada se encontrasse;  
mas constantemente o inútil grito mantém. 20

Outra, plasmando em terra, os Olímpicos  
deram ao homem estropiada; pois nem mau  
nem bom — nada sabe tal mulher;

Mas ato único: comer, sabe.

E ainda que mau inverno envie deus 25

tomada de frio, a cadeira não traz para mais perto do fogo.  
Outra vem do mar, a qual de dupla forma no coração sente:

## 6 (5 D.)

ἄθηλος ἔπρω πῶλος ὧς ἅμα τρέχει.

## 7 (6 D.)

Γυναικὸς οὐδὲν χρῆμ' ἀνήρ ληίζεται  
ἔσθλης ἄμεινον οὐδὲ ῥίγιον κακῆς.

## 8 (7 D.)

Χωρὶς γυναικὸς θεὸς ἐποίησεν νόον  
τὰ πρῶτα. Τὴν μὲν ἐξ ὑδὸς τανύτριχος,  
τῇ πάντ' ἀν' οἶκον βορβόρω πεφυρμένα  
ἄκοσμα κεῖται καὶ κυλίνδεται χαμαί·  
αὐτὴ δ' ἄλουτος ἀπλούτοις' ἐν εἵμασιν  
ἐν κοπρήσιν ἡμένη πιαίνεται.

5

Τὴν δ' ἐξ ἀλιτρῆς θεὸς ἔθηκ' ἀλώπεκος  
γυναῖκα πάντων ἴδριν· οὐ δέ μιν κακῶν  
λέληθεν οὐδὲν οὐδέ τῶν ἀμεινόνων·  
τὸ μὲν γὰρ αὐτῶν εἶπε πολλάκις κακόν,  
τὸ δ' ἔσθλόν· ὀργὴν δ' ἄλλοτ' ἀλλοίην ἔχει.

10

Τὴν δ' ἐκ κυνὸς λιτοργόν, αὐτομήστορα,  
ἦ πάντ' ἀκοῦσαι, πάντα δ' εἰδέναι θέλει,  
πάντη δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη  
λέληκεν, ἦν καὶ μηδέν' ἀνθρώπων ὄργῃ.

15

Παύσειε δ' ἂν μιν οὔτ' ἀπειλήσας ἀνήρ  
οὐδ' εἰ χολωθεὶς ἐξαράξειεν λίθῳ  
ὀδόντας οὐδ' ἂν μειλίχως μυθεύμενος,  
οὐδ' εἰ παρὰ ξείνοισιν ἡμένη τύχη·  
ἀλλ' ἐμπέδως ἄπρηκτον αὐονὴν ἔχει.

20

Τὴν δὲ πλάσαντες γηίνην Ὀλύμπιοι  
ἔδωκαν ἀνδρὶ πηρόν· οὔτε γὰρ κακόν  
οὔτ' ἔσθλόν οὐδὲν οἶδε τοιαύτη γυνή·  
ἔργον δὲ μοῦνον ἐσθίειν ἐπίσταται.

Κοῦδ' ἦν κακὸν χειμῶνα ποιῆση θεός,  
διγῶσα δίφρον ἄσσον ἔλκεται πυρός.

25

Τὴν δ' ἐκ θαλάσσης, ἦ δὴ ἐν φρεσὶν νοεῖ·

Durante um dia ri e se alegra;  
 a louvará um hóspede em casa vendo-a:  
 “não existe outra mulher do que esta melhor 30  
 entre todos os humanos, nem mais bela”:  
 durante outro, não é suportável nem nos olhos olhar  
 nem perto dela chegar, mas está enloquecida então,  
 inabordável, como em torno dos filhotes, uma cadela;  
 amarga para todos e desagradável, 35  
 para inimigos como também para amigos, torna-se;  
 como o mar: muitas vezes, imóvel,  
 está favorável — alegria para os nautas grande —  
 na estação do calor; muitas vezes porém se enfurece,  
 por ondas de surdo barulho agitado; 40  
 com este é que mais se parece tal mulher  
 pelo temperamento; mas o mar outra natureza tem.  
 Outra da cinzenta e sempre surrada mula,  
 a qual, tanto por necessidade quanto por ameaças, com  
 [dificuldade  
 apenas suporta tudo e se descarrega  
 do agradável. E enquanto isto, come os recantos  
 a noite inteira, o dia inteiro também come junto do fogo.  
 E do mesmo modo também para o ato de Afrodite  
 qualquer companheiro que venha acolhe.  
 A outra, da doninha infortunada, lamentável raça 50  
 pois a ela nada belo nem desejável  
 pertence, nem nada agradável nem gracioso.  
 Mas é louca pelo leito de Afrodite;  
 e ao homem que junto está dá náuseas.  
 E roubando faz muitos males aos vizinhos, 55  
 as carnes não-consagradas e mesmo as consagradas<sup>5</sup>  
 [muitas vezes devora.  
 Outra, égua delicada e de longas crinas engendrou,  
 a qual por causa de trabalhos servis e de aflição treme toda,  
 e nem mesmo em mó tocariam, nem peneira  
 levantaria, nem merda fora de casa jogaria, 60  
 nem diante do forno — evitando a fuligem —  
 se sentaria; mas inevitavelmente faz o homem por ela  
 [enamorado  
 Lava-se todo dia da sujeira

5. Refere-se às carnes das vítimas destinadas ao sacrifício em honra dos deuses.

τὴν μὲν γελᾶ τε καὶ γέγηθεν ἡμέρην ·  
 ἐπαινῆσει μιν ξεῖνος ἐν δόμοισ' ἰδῶν ·  
 ' οὐκ ἔστιν ἄλλη τῆσδε λωίων γυνή  
 ἐν πᾶσιν ἀνθρώποισιν οὐδέ καλλίων · ' 30  
 τὴν δ' οὐκ ἀνεκτὸς οὐδ' ἐν ὀφθαμοῖσ' ἰδῶν  
 οὐτ' ἄσπον ἐλθεῖν, ἀλλὰ μαίνεται τότε  
 ἄπλητον ὥσπερ ἄμπι τέκνοισιν κύων,  
 ἀμείλιχος δὲ πᾶσι κάποθυμή  
 ἐχθροῖσιν Ἴσα καὶ φίλοισι γίγνεται ·  
 ὥσπερ θάλασσα πολλάκις μὲν ἀτρεμῆς  
 ἔστη· ἀπῆμων χάσμα ναύτησιν μέγα  
 θέρεος ἐν ὄρῃ, πολλάκις δὲ μαίνεται  
 βαρυντύποισι κύμασιν φορευμένη · 40  
 ταύτη μάλιστ' ἔοικε τοιαύτη γυνή  
 ὀργῆν · φυὴν δὲ πόντος ἀλλοίην ἔχει.  
 Τὴν δ' ἐκ πολιῆς καὶ παλιντριβέος ὄνου,  
 ἧ σὺν τ' ἀνάγκῃ σὺν τ' ἐνιπῆσιν μόγις  
 ἔστειρε γῶν ἅπαντα κάπονήσατο 45  
 ἀρεστά. Τόφρα δ' ἐσθίει μὲν ἐν μυχω  
 προνύξ, προῆμαρ, ἐσθίει δ' ἐπ' ἐσχάρῃ.  
 ' Ομῶς δὲ καὶ πρὸς ἔργον ἀφροδίσιον  
 ἐλθόντ' ἐταῖρον ὄντινων ὄντινων ἐδέξατο.  
 Τὴν δ' ἐκ γαλῆς δύστηνον οἴζυρον γένος · 50  
 κείνη γὰρ οὐ τι καλὸν οὐδ' ἐπίμερον  
 κρόσεσιν οὐδέ τερπνὸν οὐδ' ἐράσμιον.  
 Εὐνῆς δ' ἀληθῆς ἐστιν ἀφροδίσιος,  
 τὸν δ' ἄνδρα τὸν παρόντα ναυσίη διδοῖ.  
 Κλέπτοσα δ' ἔρδει πολλὰ γείτονας κακά,  
 ἄθυστα δ' ἰρά πολλάκις κατεσθίει. 55  
 Τὴν δ' ἵππος ἀβρῆ χαιτέεσσ' ἐγείνατο,  
 ἧ δούλι' ἔργα καὶ δύην περιτρέμει,  
 κοῦτ' ἂν μύλης ψαύσειεν οὔτε κόσκινον  
 ἄρειεν οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλοι,  
 οὔτε πρὸς ἱπνὸν ἀσβόλην ἀλευμένη 60  
 ἴζοιτ' · ἀνάγκῃ δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον.  
 Λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ῥύπον

duas vezes, às vezes três, e com perfumes unta-se;  
sempre a cabeleira estendida leva,  
espessa com flores sombreada.

Belo espetáculo assim tal mulher  
para outros, mas para o que a tem torna-se feio,  
a não ser que algum tirano ou portador-do-cetro seja,  
alguém que com tais coisas o ânimo enfeite.

Outra, do macaco: isto sobretudo  
o maior mal que Zeus aos homens deu.

Feíssima a face: tal mulher  
irá pela cidade, para toda gente objeto de riso;  
sobre pescoço curto move-se com dificuldade,  
sem-bunda, perna-seca. Ah! desgraçado o homem  
que ruindade tal abraça.

Mas todas manhas e trejeitos conhece,  
como macaco; nem o riso a preocupa;  
nem a alguém bem faria; mas isto olha  
e isto todo dia medita:

80

como a alguém o maior mal possível faria.

Outra, da abelha: a ela — qualquer é feliz — conquistando:  
pois só a ela censura não se liga,

florescem por sua causa e crescem os bens da casa.

85

Amiga, com o que a ama envelhece, com o esposo,  
gerando uma bela e célebre prole.

Notável entre as mulheres torna-se,  
entre todas; divina em torno corre-lhe a graça.

E não, entre mulheres, se alegra, assentada,  
onde conversam eróticas conversas.

Tais mulheres aos homens presenteia

Zeus, as melhores e as mais sábias.

Mas as outras espécies, aquelas, por um artifício de Zeus,  
existem todas e junto dos homens permanecem.

95

Pois Zeus criou este mal maior:

as mulheres. Ainda que pareçam ser úteis,  
para o que a tem torna-se sobretudo um mal;  
pois nunca alegre um dia passa

inteiro, aquele que com mulher vive,

100

- δίς, ἄλλοτε τρίς καὶ μύροισ' ἀλείφεται ·  
 αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ 65  
 βαθεῖαν ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.  
 Καλὸν μὲν ὦν θέημα τοιαύτη γυνή  
 ἄλλοισι, τῷ δ' ἔχοντι γίγνεται κακόν,  
 ἦν μὴ τις ἦ τύραννος ἢ σκηπτούχος ἦ·  
 ὅστις τοιούτοις θυμὸν ἀγλαΐζεται. 70  
 Τὴν δ' ἐκ πιθήκου · τοῦτο δὲ διακριδὸν  
 Ζεὺς ἀνδράσιν μέγιστον ὄπασε κακόν.  
 Αἰσχιστὰ μὲν πρόσωπα · τοιαύτη γυνή  
 εἰσιν δι' ἄστεος πᾶσιν ἀνθρώποις γέλως ·  
 ἐπ' αὐχένα βραχεῖα κινεῖται μόγις,  
 ἄπυγος αὐόκωλος. Ἄ τάλας ἀνήρ,  
 ὅστις κακὸν τοιοῦτον ἀγκαλίζεται. 75  
 Δήνεα δὲ πάντα καὶ τρόπους ἐπίσταται  
 ὥσπερ πίθηκος οὐδὲ οἱ γέλως μέλει ·  
 οὐδ' ἂν τιν, εὖ ἔρξειεν, ἀλλὰ τοῦτ' ὄρᾳ  
 καὶ τοῦτο πᾶσαν ἡμέρην βουλεύεται,  
 ὅπως τιν' ὡς μέγιστον ἔρξειεν κακόν.  
 Τὴν δ' ἐκ μελίσσης · τὴν τις εὐτυχεῖ λαβίων ·  
 κείνη γὰρ οἴη μῶμος οὐ προσιζάνει,  
 θάλλει δ' ὑπ' αὐτῆς κάπαέξεται βίος. 85  
 Φίλη δὲ σὺν φιλεῦντι γηράσκει πόσι  
 τεκοῦσα καλὸν κούνομακλυτὸν γένος.  
 Κάρικρεπτής μὲν ἐν γυναιξὶ γίγνεται  
 πάσησι, θεῖη δ' ἀμφιδέδρομεν χάρις.  
 Οὐ δ' ἐν γυναιξὶν ἦδεται καθημένη,  
 ὅκου λέγουσιν ἀφροδισίους λόγους. 90  
 Τοίας γυναῖκας ἀνδράσιν χαρίζεται  
 Ζεὺς τὰς ἀρίστας καὶ πολυφραδεστάτας.  
 Τὰ δ' ἄλλα φῦλα ταῦτα μηχανῇ Διὸς  
 ἔστιν τε πάντα καὶ παρ' ἀνδράσιν μένει. 95  
 Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν,  
 γυναῖκας. Ἦν δὲ καὶ δοκέωσιν ὠφελεῖν,  
 ἔχοντί τοι μάλιστα γίγνεται κακόν ·  
 οὐ γὰρ κοτ' εὐφρων ἡμέρην διέρχεται  
 ἅπασαν, ὅστις σὺν γυναικὶ γίγνεται, 100

nem de imediato a fome de casa afastará,  
 divindade inimiga, coabitante hostil.  
 Mas um homem, quando mais ao coração agradar parece  
 em casa, ou por desígnio de um deus ou por graça de  
 [um homem,  
 encontrando ela um reproche, para a briga se arma. 105  
 Pois onde uma mulher existe, nem em casa,  
 um estrangeiro que vem, de boa vontade acolheriam.  
 E justamente aquela que mais prudente parece,  
 esta mais acontece ser ultrajante;  
 pois, estando boquiaberto o marido, os vizinhos 110  
 se alegram, vendo também este como se engana.  
 E a sua cada um elogiará, lembrando-se  
 da mulher; da do outro escarnecerá;  
 que temos um mesmo destino não sabemos.  
 Pois Zeus criou este mal maior 115  
 e um vínculo inquebrável fez de um grilhão;  
 desde que justamente Hades recebeu aqueles  
 que lutavam por uma mulher<sup>6</sup>

.....

## 9

uma garça pois, uma enguia do Meandro,<sup>7</sup>  
 um falcão encontrando que a comia, tirou-a.

## 10

Por que isto por grandes palavras jorrei?

## 11

das entranhas se ocupando de imediato, à maneira de  
 [um milhafre.

---

6. Refere-se, provavelmente, aos heróis que lutaram em Tróia por causa de Helena.

7. Rio da Cária.

οὐδ' αἴψα λιμὸν οἰκίης ἀπώσεται,  
 ἐχθρὸν συνοικητῆρα δυσμενέα θεόν.  
 Ἄνῆρ δ' ὅταν μάλιστα θυμηδεῖν δοκῆ  
 κατ' οἶκον ἢ θεοῦ μοῖραν ἢ ἀνθρώπου χάριν,  
 εὐροῦσα μῶμον ἐς μάχην κορῦσσεται. 105  
 Ὅκου γυνὴ γάρ ἐστιν, οὐδ' ἐς οἰκίην  
 ξεῖνον μολόντα προφρόνως δεχοίατο.  
 Ἦτις δέ τοι μάλιστα σωφρονεῖν δοκεῖ,  
 αὕτη μάλιστα τυγχάνει λωβωμένη·  
 κεχηνότος γὰρ ἀνδρός — οἱ δὲ γείτονες 110  
 χαίρουσ' ὀρώντες καὶ τὸν, ὡς ἀμαρτάνει.  
 Τὴν ἦν δ' ἕκαστος αἰνέσει μεμνημένος  
 γυναῖκα, τὴν δὲ τοῦτέρου μωμήσεται·  
 ἴσῃν δ' ἔχοντες μοῖραν οὐ γινώσκομεν.  
 Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν 115  
 καὶ δεσμὸν ἐποίησεν ἄρρηκτον πέδης,  
 ἐξ οὗ τε τοὺς μὲν Ἄϊδης ἐδέξατο  
 γυναικὸς εἶνεκ' ἀμφιδηριωμένους  
 .....

## 9 (8 D.)

ἐρωδιὸς γὰρ ἔγγελον Μαιανδρίην  
 τριόρχον εὐρῶν ἐσθίοντ' ἀφείλετο.

## 10 (9 D.)

Τί ταῦτα μακρῶν διὰ λόγων ἀνέδραμον;

## 11 (10 D.)

σπλάγχχν' ἀμφέποντες αὐτίκ' ἰκτίνου δίκην

12

“qual inseto este junto a nós voou,  
o que dos animais possui a pior vida.”

13

não assim, em montanhas de espessas sombras,  
um homem a um leão temeria, nem a um leopardo,  
sozinho se jogando em estreita senda.

14

com atuns um calamar, com gobiões caranguejos.

15

e ungi-me com perfumes e com essências  
e com nardo: pois também um comerciante estava presente.

16

a partir da traseira porta sobre degraus fui empurrado.

17

e caminhando lento como um cavalo de pescoço arqueado.

18

ou cego ou um fraco de vista o † que muito olha. †

19

sacrificam às ninfas e ao filho de Maia;<sup>8</sup>  
pois estes o sangue têm dos homens pastores.

20

Com as úmidas vestes precipitados para fora.

21

Certamente muitas coisas pré-elaboraste, Telémbroto,  
.....

Ali, no entanto, um queijo — da Acaia,  
tromílio — admirável, o qual levei.

---

8. Refere-se a Hermes.

12 (11 D.)

ῥοῖον τόδ' ἡμῖν ἔρπετόν παρέπτατο,  
τὸ ζωίων κάκιστον ἔκτηται βίον'.

13 (12 D.)

οὐκ ἄν τις οὔτω δασκίσις' ἐν οὔρεσιν  
ἀνὴρ λέοντ' ἔδεισεν οὐδὲ πάρδαλιν  
μοῦνος στενυγρῆ συμπεσῶν ἐν ἀτραπῶ.

14 (13 D.)

θύννοισι τευθίς, κωβιοῖσι κωρίδες.

15 (14 D.)

κῆλειφόμην μύροισι καὶ θυώμασι  
καὶ βακκάρι. καὶ γάρ τις ἔμπορος καρῆν.

16 (15 D.)

κατ' τῆς ὀπισθεν ὀρσοθύρης ἠλσάμην.

17 (16 D.)

καὶ σαῦλα βαίνων ἵππος ὡς κορωνίτης.

18 (17 D.)

ἦ τυφλὸς ἢ τις σκνιπὸς ὁ ἰ μέγα βλέπων ἰ

19 (18 D.)

θύουσι Νύμφαις ἠδὲ Μαιάδος τόκῳ  
οὔτοι γὰρ ἀνδρῶν αἶμ' ἔχουσι ποιμένων.

20 (19 D.)

Σὺν πορδακοῖσιν ἐκπεσόντες εἵμασι

21 (20 D.)

[Ἦ] πολλὰ μὲν δὴ προεκπονέαι, Τηλέμβροτε,  
.....

' Ἐνταῦθα μέντοι τυρὸς ἐξ Ἰ Αχαΐης  
Τρομίλιος Θαυμαστός, δν κατήγαγον.

22

e como um porco assei, assim também trinchei a carne  
segundo o rito; pois também não mal feito sou capaz disso.

23

ninguém deu nem uma vasilha de mosto.

24

uma mesa pegou e copos.

25

mas este pontudo na borda, argivo copo.

26

os cascos agitava das traseiras patas.

27

[sobre peles] dormia como o lésbio Prílis.

28

Facilmente os deuses enganam dos homens a inteligência.

29

tal um ovo de uma gansa do Meandro.

30

como uma enguia no visgo.

31

... queimados os ossos das coxas (das vítimas)...

32

... as outras madeiras estão próximas.

33

... uma roupa grossa ...

34

... de Mísios espólio ...

22 (21 D.)

κῶς [ῦν] ἀπεῦσα κῶς ἐμίστουλα κρέα  
 ἰρωσί· καὶ γὰρ οὐ κακῶς ἐπίσταμαι.

23 (22 D.)

ἔδωκεν οὐδεὶς οὐδ' ἀρουστῆρα τρυγός.

24 (23 D.)

ἀπὸ τράπεζαν εἰλε καὶ ποτήρια.

25 (24 D.)

αὕτη δὲ φοξὴ χειῶλος Ἄργεῖη κύλιξ.

26 (25 D.)

ὀπλὰς ἐκίνει τῶν ὀπισθίων ποδῶν.

27 (26 D.)

[δοραῖσ'] ἐνεύδεται ὥστε Λέσβιος Πρύλις.

28 (27 D.)

Ῥεῖα θεοὶ κλέπτουσι ἀνθρώπων νόον.

29 (28 D.)

οἶόν τε χηνὸς ὤεον Μαιανδρίου.

30 (8 B.)

ὥσπερ ἔγγελος κατὰ γλοιοῦ.

31 (30 B.)

... μηρίων δεδαυμένων ...

32 (31 a B.)

... τὰ δ' ἄλλα πεπλέαται ξύλα.

33 (31 b B.)

... σίσουν παχεῖαν ...

34 (37 B.)

... Μυσῶν λείαν ...

## MIMNERMO

Natural de Colofon, viveu, conforme Suidas, na época da 37ª Olimpíada (633-629 a.C.), “um pouco anterior aos sete sábios ou, segundo outros, contemporâneo deles”. É mencionado pelos Antigos não só como poeta mas ainda como flautista.

Foi considerado pelos alexandrinos como o criador da elegia amorosa. Sólon refere-se a ele num fragmento muito conhecido, tratando-o por “filho do canto harmonioso” (fr. 22). Sua obra mais apreciada levaria o nome de uma flautista amada pelo poeta: *Nannó* (cf. Ateneu, XIII, 597). O livro, supõem muitos, deveria reunir os poemas que cantavam o amor. Estrabão, contudo, cita os fragmentos 9 e 10, afirmando tê-los colhido de *Nannó*, o que leva a crer que sob essa denominação pudessem constar composições

## M I M N E R M O

## E L E G I A S

## NANNÓ

## 1

Que vida? que prazer sem dourada Afrodite?  
 esteja morto, quando me não mais isto preocupe:  
 íntima ternura e doces dons e leito,  
 tais da juventude flores devêm mui sedutoras  
 a homens e mulheres. Mas logo dolorosa sobrevenha  
 velhice, que feio até mesmo um belo homem deixa,  
 sempre, em volta do coração, o oprimem más preocupações.  
 nem os raios olhando se alegra do sol,  
 odiado por rapazes, desprezado por mulheres.  
 Assim penosa deus dispôs velhice.

## 2

E nós — quais folhas faz brotar a mui florida estação  
 da primavera, quando rápido crescem, por ação dos raios  
 [do sol —  
 a elas parecidos, por curto tempo com as flores da juventude  
 nos alegramos, pelos deuses não conhecendo nem o mal  
 nem o bem. As Queres,<sup>9</sup> entretanto, junto estão, negras,  
 uma tendo o cumprimento da velhice penosa,  
 a outra, da morte. E pouco dura, da juventude,  
 o fruto, quanto sobre a terra s espalha o sol.  
 Contudo, depois que este fim é ultrapassado, da estação,  
 logo então morrer é melhor que a vida.

9. Divindades malignas portadoras da morte (Cf. *Iliada*, IX, 411 e XII, 326).

de índole variada. Nenhum dos fragmentos conservados faz, todavia, alusão direta à flautista nem ao amor do poeta por ela, o que torna impossível qualquer conclusão definitiva sobre o problema, além do que informam os comentadores antigos.

De sua obra restam 15 fragmentos, sendo os 14 primeiros retirados de elegias e o último de um jambo. A autenticidade deste é negada por alguns estudiosos, com base no argumento de que aparece no texto uma palavra dória (οἰφεῖ). Outros, contudo, consideram correta sua atribuição a Mimnermo.

Para a presente tradução adotamos a lição de F. R. Adrados (*Líricos griegos elegíacos e yambógrafos arcaicos*; Barcelona, Alma Mater, 1956).

## ΕΛΕΓΕΙΑ

NANNΩ

1 (1 D.)

Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;  
 τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,  
 κρυπταδὴ φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή,  
 οἴ' ἦβης ἄνθεα γίγνεται ἀρπαλέα  
 ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν· ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθῃ  
 γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ καλὸν ἄνδρα τιθεῖ,  
 αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,  
 οὐ δ' αὐγὰς προσορῶν τέρπεται ἡελίου,  
 ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν  
 οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός. 5  
 10

2 (2 D.)

Ἡμεῖς δ' οἶά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὦρη  
 ἕαρος, ὅτ' αἶψ' αὐγῆσ' αὕξεται ἡελίου,  
 τοῖσ' ἔκελοι πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἦβης  
 τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν  
 οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασιν μέλαιναι,  
 ἢ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέον,  
 ἢ δ' ἔτερη θανάτιο· μίνυνθα δὲ γίγνεται ἦβης  
 καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆς κίδναται ἡέλιος.  
 Αὐτὰρ ἐπὶν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὦρης,  
 αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίωτος· 5  
 10

Pois muitos, no ânimo, os males devêm; umas vezes a casa  
se arruína e, da penúria, obras dolorosas surgem;  
outro de filhos tem falta, os quais mais que tudo  
desejando, para baixo da terra vai, até o Hades;  
outro doença tem, assassina. Nem um existe  
dos homens a quem Zeus males muitos não dê.

## 3

Antes sendo muito belo — depois que passa o tempo,  
nem um pai pelos filhos é honrado nem amado.

## 4

A Titono<sup>10</sup> deu ter um mal imperecível Zeus:  
velhice, a qual, até que a morte penosa, mais horrível.

## 5

mas de-pouco-tempo devém, como sonho,  
juventude amada. E a penosa e disforme  
velhice sobre a cabeça logo sobreposta,  
odiosa como também desonrosa, a qual irreconhecível põe um homem,  
e lesa os olhos, também a inteligência envolvendo.

## 6

que pois sem doenças e penosas preocupações  
com sessenta anos a moira me atinja da morte.

## 7

Teu próprio coração alegre: dentre cruéis cidadãos,  
um qualquer falará mal de ti, outro mais bem.

## 8

..... mas verdade esteja junto  
de ti e de mim, de todas a coisa mais justa.

## 9

e a ele, entre homens, tem a fama ruim  
.....  
da sempre penosa palavra desejosos.

---

10. Filho de Laomedonte. Atraída por sua beleza, Aurora raptou-o. Desejando então que sua ligação com Titono fosse eterna, pediu a Zeus, para ele, a imortalidade. Esqueceu-se, todavia, de pedir a juventude. Assim Titono, com o passar do tempo, tornava-se cada vez mais velho, até que os deuses o transformaram em cigarra.

πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίγνεται · ἄλλοτε οἶκος  
 τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει ·  
 ἄλλος δ' αὖ παιδῶν ἐπιδευέεται, ὧν τε μάλιστα  
 ἱμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς 'Αἴδην ·  
 ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον · οὐδέ τίς ἐστιν  
 ἀνθρώπων, ᾧ Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδῶ.

15

## 3 (3 D.)

Τὸ πρὶν ἐὼν κάλλιστος, ἐπὶν παραμείψεται ὤρη,  
 οὐδὲ πατὴρ παισὶν τίμιος οὔτε φίλος.

## 4 (4 D.)

Τιθωνῷ μὲν ἔδωκεν ἔχειν κακὸν ἄφθιτον [ὁ] Ζεὺς  
 γῆρας, δὲ καὶ θανάτου ὀρίγιον ἀργαλέου,

## 5 (5 D.)

ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίγνεται ὥσπερ ὄναρ  
 ἦβη τιμήσσοι · τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον  
 γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπερκρέματα,  
 ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, ὃ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα,  
 βλάπτει δ' ὀφθαλμούς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.

5

## 6 (6 D.)

αἶ γὰρ ἄτερ νόσων τε καὶ ἀργαλέων μελεδῶνων  
 ἐξηκονταέτη μοῖρα κίχοι θανάτου.

## 7 (7 D.)

Τὴν σαυτοῦ φρένα τέρπε · δυσηλεγέων δὲ πολιτέων  
 ἄλλος τίς σε κακῶς, ἄλλος ἄμεινον ἐρεῖ.

## 8 (8 D.)

—υ—υ—υ ἀληθείη δὲ παρέστω  
 σοὶ καὶ ἐμοί, πάντων χρῆμα δικαιοτάτων.

## 9 (9 D.)

καί μιν ἐπ' ἀνθρώπους βάξις ἔχει χαλεπή.

.....  
 ἀργαλέης αἰεὶ βάξιος ἰέμενοι.

## 10

O Sol, pois, um trabalho recebeu do destino, durante o dia todo,  
 e nunca descanso há nenhum  
 para seus cavalos e para ele, desde que a Aurora de-dedos-róseos,  
 o Oceano deixando, ao céu sobe.  
 A ele pois, através da onda, leva um muito-amável leito — 5  
 côncavo, pelas mãos de Hefesto forjado,  
 de ouro precioso, alado — na superfície sobre a água,  
 dormindo com prazer, da região das Hespérides<sup>11</sup>  
 para a terra dos etíopes, onde o veloz carro e os cavalos  
 estão, até que a Aurora que-nasce-de-manhã chegue. 10  
 Ali sobe a seu carro o filho de Hipérion.<sup>12</sup>

## 11

nem, um dia, o grande velocino traria o próprio Jasão,  
 de Ea, perfazendo doloroso caminho,  
 para o orgulhoso Pélias realizando penosa luta,  
 nem sobre a do Oceano bela corrente chegariam.  
 .....  
 De Eetes à cidade, onde do veloz Sol 5  
 os raios jazem em dourada câmara,  
 do Oceano junto às bordas, onde chegou o divino Jasão.

## ESMIRNEIDA

## 12

..... logo que Pilos, de Neleu a cidade, abandonando,  
 à encantadora Ásia, com navios, chegamos;  
 na amável Colofon, uma força super-armada tendo,  
 nos estabelecemos, da terrível violência condutores.  
 Dali, do rio entre-bosques partindo, 5  
 por vontade dos deuses Esmirna tomamos, a eólia.

## 12 A

assim os de junto do rei, depois que recebeu a palavra,  
 precipitaram-se, com os côncavos escudos protegidos.

11. Ninfas que habitavam uma ilha de mesmo nome, no ponto mais ocidental então conhecido do Oceano.

12. Refere-se ao Sol.

## 10 (10 D.)

Ἡέλιος μὲν γὰρ πόνον ἔλλαχεν ἤματα πάντα,  
 οὐ δέ ποτ' ἄμπαυσις γίγνεται οὐδεμία  
 ἵπποισίν τε καὶ αὐτῶ, ἐπεὶ ῥοδοδάκτυλος Ἡώς  
 Ὠκεανὸν προλιποῦσ' οὐρανὸν εἰσαναβῆ·  
 τὸν μὲν γὰρ διὰ κῦμα φέρει πολυήρατος εὐνή  
 κοίλῃ Ἡφαίστου χερσὶν ἔληλαμένη  
 χρυσοῦ τιμήεντος, ὑπόπτερος, ἄκρον ἐφ' ὕδωρ  
 εὐδονθ' ἀρπαλέως χώρου ἀφ' Ἐσπερίδων  
 γαῖαν ἐς Αἰθιοπῶν, ἵνα δὴ θοὸν ἄρμα καὶ ἵπποι  
 ἐστᾶσ' ὄφρ' Ἡώς ἠριγένεια μόλῃ.  
 Ἔνθ' ἐπεβήσεθ' ἑῶν ὄχέων Ἐπερίονος υἱός.

## 11 (11 D.)

οὐδέ ποτ' ἂν μέγα κῶας ἀνήγαγεν αὐτὸς Ἴήσων  
 ἐξ Αἴης τελέσας ἀλγινόεσσαν ὁδὸν  
 ὕβριστῇ Περίῃ τελέων χαλεπῆρες ἄεθλον,  
 οὐδ' ἂν ἐπ' Ὠκεανοῦ καλὸν ἵκοντο ῥόον.  
 .....  
 Αἰετᾶο πόλιν, τόθι τ' ὠκέος Ἡελίοιο  
 ἀκτίνες χρυσεῶ κείαται ἐν θαλάμῳ  
 Ὠκεανοῦ παρὰ χεῖλεσ', ἵν' ὄψχεται θεῖος Ἴήσων.

## Σ Μ Τ Ρ Ν Η Ι Σ

## 12 (12 D.)

— ἔπειτε Πύλον Νηλήϊον ἄστυ λιπόντες  
 ἱμερτὴν Ἀσίην νησοῖν ἀφικόμεθα,  
 ἐς δ' ἔρατὴν Κολοφῶνα βίην ὑπέροπλον ἔχοντες  
 ἐζόμεθ' ἀργαλέης ὕβριος ἠγεμόνες·  
 κείθεν δ' ἀλσήεντος ἀπορνύμενοι ποταμοῖο  
 θεῶν βουλή Σμύρνην εἴλομεν Αἰολίδα.

## 12 A (12 A D.)

ὡς οἱ παρ' βασιλῆος, ἐπε[ί ῥ'] ἐ[v]εδέξατο μῦθο[v]  
 ἠ[ιξ]αν κοίλη[σ' ἀ]σπίσι φραξάμενοι.

## 13

Não pois daquele, coragem e viril ânimo,  
 tal meus antepassados ouvi falar, os quais o viram,  
 dos lídios cavaleiros, cerradas desbaratando falanges,  
 na planície do Hermo, homem portalança.  
 pois dele, jamais absolutamente reprovou Palas Atena  
 o acre valor do coração, logo que este, entre os da vanguarda,  
 se precipitava no combate da sangrenta guerra,  
 repelindo, do inimigo, agudas flechas.  
 não pois alguém, dos inimigos, que ele então melhor homem  
 era para cumprir, da batalha violenta, 10  
 a obra, quando marchava nos raios do veloz sol.

## 14

homens trazendo da Peônia,<sup>13</sup> onde uma famosa raça de cavalos.

## J A M B O

## 15

..... muitíssimo bem o coxo copula .....

---

13. Povoador da Macedônia.

## 13 (13 D.)

Οὐ μὲν δὴ κείνου γε μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν  
 τοῖον ἐμεῦ προτέρων πεύθομαι, οἷ μιν ἴδον  
 Λυδῶν ἵππομάχων πυκινὰς κλονέοντα φάλαγγας  
 Ἐρμιον ἄν πεδίον, φῶτα φερεμμελίην ·  
 τοῦ μὲν ἄρ' οὔποτε πάμπαν ἐμέμψατο Παλλὰς Ἀθήνη 5  
 δριμὺ μένος κραδίης, εὖθ' ὃ γ' ἀνὰ προμάχους  
 σεύαιθ' αἱματόεντος ἐν ὑσμίνῃ πολέμοιο  
 πικρὰ βιαζόμενος δυσμενέων βέλεα ·  
 οὐ γάρ τις κείνου δήϊων ἔτ' ἀμεινότερος φῶς  
 ἔσκεν ἐποίχεσθαι φυλόπιδος κρατερῆς 10  
 ἔργον, ὅτ' αὐγαῖσιν φέρετ' ὠκέος ἡελίοιο.

## 14 (14 D.)

Παίονας ἄνδρας ἀγών, ἵνα τε κλειτὸν γένος ἵππων.

## I A M B O I

## 15 (15 D.)

..... ἄριστα χολὸς οἴφει .....



# Duas odes de AURAE

JOÃO CARLOS DE MELO MOTA

Aura Sexta et Octogesima

Ad Marium Lucium Sodalem

Admodum Musae studiosus altae  
Per uias rerum quatuor furentis  
Impetu uenti: labor et uolandi  
Pellitur ardor.

Punctus aerumna labor in profundum  
Torpidi brumaeque riget timoris  
Et sibi soli caput edit intus  
Uerba soluta.

Nunc noua tu luce meo, sodalis,  
Lumini, Luci, patulumque das et  
Altius caelum, ducis et Camenae  
Rursus ad aram.

Sol tibi semper liceat docenti  
— Ille sol quem tu mihi gratiarum  
Optimam donas — utinam secundo  
Ore micare!

Aura Undeuicesima

Ad Christum

Christe, quem totum modo, pure salue,  
Cor meum cepit nimium beatum,  
Qui potes solus, pie raptor, alnum  
Te dare rapto;

Te tamen capto precor haud modo sis  
Corpori mentique meae nouandis  
Aptus et diuus cibus o sed unus  
Simus et ambo!



## CRÔNICA

# Rubens Costa Romanelli, sábio e virtuoso

FIDÉLIS CHAMONE JORGE

“Cultiva com carinho o teu espírito.  
Mas, não cuides simplesmente de ser culto, se-  
não também de ser bom. A cultura poderá  
dar-te a glória dos homens, mas só a  
bondade poderá conferir-te a glória de Deus.”

R. C. ROMANELLI

Rubens Costa Romanelli foi o quinto dentre seis filhos do primeiro casamento de Osório Viana Romanelli com Lívia Costa Romanelli. De família medianamente numerosa, teve cinco irmãos: Laura, Iracy, Jandira, Oswaldo e Djalma. Seu pai casa-se pela segunda vez com Dona Elisa e dá-lhe mais quatro irmãos: José, Osório, Marta e Beatriz.

Rubens Costa Romanelli nasceu aos 17 de setembro de 1913, em Divinópolis, MG. Casa-se com Dona Alda, de quem lhe nasceram três filhas: Lívia, Lilavate e Liliane. Em 1968, celebra núpcias com Otaíza, que lhe deu duas filhas: Juliana e Elisa.

Inicia a formação cultural aos sete anos, quando, em 1920, se matricula no Curso Primário, no Grupo Escolar Bernardo Monteiro de Belo Horizonte. Em 1938, conclui o 2º ciclo (Curso Madureza), no Colégio Arnaldo, também de Belo Horizonte, nos termos do Art. 100 do Decreto 21.241, de 04/04/32. Portanto, só aos 25 anos é que o Mestre dá por encerrada sua formação cultural secundária.

Em 1943, cinco anos mais tarde, bacharela-se em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Em 1946, obtém o Grau de Licenciatura pela mesma Faculdade, quando conclui a formação cultural superior em nível de graduação.

Espírito pesquisador, reconhece, por humildade, as próprias limitações, quando diz que nada sabe. Aspira à pós-graduação em nível de doutoramento. Em 1963, mediante notável defesa de tese (DO MORFEMA INDO-EUROPEU “n” EM LATIM), a Faculdade de Filosofia da UFMG outorga-lhe o título de Doutor em Língua Latina, juntamente com o de Livre Docente, nos termos da legislação então em vigor.

O Prof. Rubens Costa Romanelli ainda não se dá por satisfeito. Nutre o sagrado ideal do coroamento da carreira universitária. Em 1976, por motivo de aprovação em concurso de provas e títulos e defesa de tese (O SUPLETIVISMO INDO-EUROPEU NA MORFOLOGIA LATINA), é coroada dignamente sua evolução acadêmica com a nomeação para o cargo de Professor Titular de Letras Clássicas da mesma Faculdade, onde sempre estudou e lecionou.

Enumeram-se pelo menos 13 Cursos de Especialização e Aperfeiçoamento feitos em França (Paris), no período de 1966 a 1975, seja na “École des Hautes Études” (Sorbonne) com os Professores Emile Benveniste, Jacques André, Françoise Bader, Michel Lejeune; seja no Collège de France (Paris) com o Prof. Emmanuel Laroche. Os Cursos enumerados, a seguir, demonstram a aguçada curiosidade do Mestre Romanelli, no que concerne às letras indo-européias:

Curso de Gramática Comparada das Línguas Indo-Européias;

Cursos de Filologia Latina (Lexiologia Latina, Crítica de Textos, Questions de Vocabulaire e Critique Textuelle et Questions Pratiques d’Edition);

Cursos de Gramática Comparada das Línguas Indo-Européias (Problème de Morphologie et de Syntaxe Verbales en Indo-Européen, Problème de Dérivation et Composition Nominales en Grec, Morphologie du Verbe Italique, Linguistique Italique, Mycéno-logie-Grego Micênio)

Cursos de Língua e Civilização da Ásia Menor (De la Dérivation Nominale en Indo-Européen de l’Anatolie — Hitita e Luvita, Recherches sur l’Histoire et la Langue Lyciennes).

Incluem-se, também, Cursos de Extensão Universitária, a saber:

Semana de Estudos Bilaquianos e Euclidianos, em 1966;

Problèmes et Méthodes Actuelles de la Stylistique, ministrado pelo Prof. Pierre Guiraud, da Sorbonne, na Faculdade de Letras da UFMG, em 1966;

1º Seminário de Lingüística, realizado na Faculdade de Letras da UFMG, em 1967;

II Semana da Pesquisa na UFMG, promovida pelos Conselhos de Pesquisa e Extensão da mesma Universidade, em 1971.

Sua experiência docente cobre os níveis médio e superior. Inicia-se em 1943, época em que se bacharela em Letras Clássicas e termina aos 24/12/78, data de seu falecimento. Deu aulas de Língua e Literatura Latinas, Língua Portuguesa, Língua Grega, Lingüística Geral, Lingüística Indo-Européia. Exerceu as mais diversas funções de preceptor: Monitor de Língua Grega, de 1942 a 1943; Professor Assistente, Regente de Cadeira, Professor Adjunto e, finalmente, Professor Titular de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG, por concurso, a partir de 1976.

Rubens Costa Romanelli, freqüentes vezes, participa de comissões examinadoras para o exercício do magistério. Foi Membro Efetivo da Comissão para Exames de Suficiência para regência de aulas de Língua Latina do Colégio Estadual de Minas Gerais, nos estabelecimentos oficiais do Estado, desde 1959. Examinou pelo menos 14 candidatos para o magistério superior, seja em concursos para Auxiliar de Ensino, seja em concursos para defesa de tese de Doutorado. Participou de comissões examinadoras de Língua Latina, Lingüística Geral, Língua e Literatura Gregas, Filologia Românica, Literatura Portuguesa. Examinou 8 candidatos para Auxiliar de Ensino e 5 defesas de tese de Doutorado. Tal período de sua carreira iniciou-se em 1965 e prolongou-se até 1971.

O Mestre Romanelli não fica adstrito à sua Faculdade de Letras da UFMG. Exerce atividades outras extracurriculares. Releva registrar que fez várias conferências de interesse universitário como "O Sânscrito no Quadro das Línguas Indo-Européias", proferida na Faculdade de Letras da UFMG, no dia 25/09/69, durante a 1ª Semana de Estudos Hindus. Na qualidade de Delegado da Faculdade de Filosofia da UFMG, participou do 1º Congresso de Cultura Greco-Latina, realizado em São Paulo, em 1958. Viajou pela Europa,

pronunciando inúmeras conferências, a convite, acerca de temas filosóficos, científicos e religiosos. Não só honrou as letras européias, mas também as brasileiras. Peregrinou por quase todas as capitais do Brasil e por incontáveis cidades do interior do país.

Ninguém há de duvidar de que vasta é sua obra. Sobejam-lhe publicações em livros, opúsculos, jornais e revistas. Dentre os livros e os opúsculos, citam-se:

*Do Professor e sua Missão*. Oração de paraninfo dos licenciados pela Faculdade de Filosofia da UFMG. Belo Horizonte, Edições Síntese, 1958, 19 p.;

*Do Morfema Indo-Europeu "n" em Latim*. Tese de concurso. Contribuição ao estudo da Lexiogenia Latina. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1963, 463 p.;

*Os Prefixos Latinos*. Da composição nominal e verbal em seus aspectos fonéticos, morfológicos e semânticos. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1964, 135 p.;

*O Primado do Espírito*. Ensaio de Ética para a Valorização Espiritual do Homem. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 3ª edição, 1965, 200 p.;

*O Supletivismo Indo-Europeu na Morfologia Latina*. Tese de concurso para Professor Titular de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1975, 272 p.

Registra-se em seu livro *O Primado do Espírito*, na página DO MESMO AUTOR, um trabalho de Filosofia, a publicar, intitulado "*Deus e o Universo*. Breve ensaio de Cosmologia. Desenvolvimento de uma conferência pronunciada no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, em janeiro de 1960".

Em jornais e revistas, constata-se 22 publicações acerca dos mais variados assuntos. O autor deste trabalho não se constrangeria, em tempo algum, em asseverar que o Mestre Rubens Costa Romanelli é, indubitavelmente, o paradigma do homem pluripto.

*A Morte Térmica do Universo* (I-VIII). Estudo crítico da generalização ao Universo do 2º princípio da Termodinâmica. Publicação seriada no semanário *Síntese*. Belo Horizonte, janeiro a agosto de 1940.

*A Expansão do Universo e sua Significação Cosmogônica* (I-VIII). Contribuição ao estudo da gênese, estrutura e evolução do Universo. Publicação seriada no suplemento dominical do diário "Folha de Minas". Belo Horizonte, agosto a outubro de 1946.

*O Fim do Mundo* (I-VIII). Análise de oito hipóteses diferentes acerca das causas mais prováveis da extinção da vida na Terra. Publicação seriada na revista *Era Uma Vez*. Belo Horizonte, novembro de 1945 a outubro de 1946.

*O Vocabulário Indo-Europeu e seu Desenvolvimento Semântico* (I-XX). A História das Idéias através da História das Palavras, em 30 línguas da família Indo-Européia, na revista *Kriterion*, Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, perfazendo um total de 661 páginas tamanho meio-ofício, contendo 240 verbetes. Publicação iniciada em 1954 e interrompida em 1965.

*Uma Visão Teofânica do Universo*. Separata n° 15 da Revista da UFMG. Belo Horizonte, dezembro de 1965, 15 p. (110-24). Oração de paraninfo pronunciada na solenidade de colação de grau da turma de Licenciados da Faculdade de Filosofia da UFMG, no dia 19/12/65, no Teatro Francisco Nunes, Belo Horizonte. Uma visão de conjunto da compreensão da realidade. Compreensão aliada à ação construtiva que principia pela transformação de nós mesmos, exerce-se e se expande, em perfeita harmonia com a ação das leis da vida, qual positivo fator na dinâmica da evolução.

*Breve Diálogo sobre Educação*. Artigo publicado no "Mundo Espírita", Curitiba, 30/11/1966. Este artigo foi dedicado à jovem educadora Otaíza Bueno de Oliveira. "Educação, como formação, não passa muitas vezes de instrução, quando não de deformação. Em seu mais profundo significado, a educação não se reduz a uma questão de formar (dar forma), ou informar (introduzir na forma), ou conformar (ajustar a uma forma), ou reformar (refazer a forma), ou transformar (passar de uma a outra forma), mas, se me permite o neologismo, a uma questão de *eformar* (fazer sair da forma), porque educar é libertar da escravidão das formas, é revelar o conteúdo íntimo da vida, descobrir a realidade subjacente em nós, atualizar, enfim, as infinitas potencialidades do ser!"

*A Proeza da Apolo XI*. Artigo publicado no suplemento especial do "Diário da Tarde". Belo Horizonte, julho de 1969. O vespertino

mineiro resolveu, por ocasião do lançamento da nave espacial Apolo XI, em viagem à Lua, colher a respeito do acontecimento o depoimento de três intelectuais mineiros, representantes das três correntes religiosas dominantes no país: um católico, um protestante e um espírita. Rubens Costa Romanelli é escolhido para opinar em nome do Espiritismo. À época, era Presidente do Conselho de Extensão da UFMG, Membro da Sociedade Mineira de Astronomia, escritor, conferencista e militante espírita de primeira linha.

*Os Sinônimos de Reencarnação*. Publicado no "Mundo Espírita", Curitiba, julho e agosto de 1969. Mais uma vez, ainda, a palavra com Rubens Costa Romanelli: "Dentre os sinônimos que nos propusemos estudar aqui, a palavra *reencarnação* é o de emprego mais recente e o de uso mais corrente nas modernas línguas ocidentais. A despeito da dupla vantagem de traduzir perfeitamente a idéia de retorno do espírito à vida terrena, mediante renascimento em novo corpo, e de excluir a idéia de regresso às formas animais, tem esse sinônimo o inconveniente de portar um sentido demasiado sensório e de limitar o fenômeno do renascimento ao mundo material ou, mais precisamente, ao corpo carnal. Ora, é forçoso admitir que, ultrapassados, por evolução, os limites da vida física, não fique definitivamente encerrado o ciclo dos renascimentos. O processo deve prosseguir em outros níveis do ser, mediante a retomada de corpos cada vez mais sutis, que por seu alto teor dinâmico, já nada mais lembrem do corpo carnal."

*Palingênese e Filogênese (I-II)*. Artigo publicado no "Mundo Espírita", Curitiba, 31/08/69. Estudo acerca do atual panorama biológico da terra, resultado de um formidável impulso, que começou no seio tépido dos mares primitivos, com a gênese dos primeiros compostos albuminóides, e veio culminar no homem.

*Os Nomes de Deus no Indo-Europeu e no Semítico*. Separata nº 18 da Revista da UFMG. Belo Horizonte, dezembro 1968/1969, 11 p. (141-51). Tal "estudo aspira a ser uma breve história da idéia de Deus... constitui muito menos uma tese de História do que de Linguística. Escrevêmo-la, é verdade, com o escopo de traçar a idéia de Deus, mas, em vez de estudar essa idéia, pesquisando-a na evolução do pensamento religioso dos povos, propusêmo-nos estudá-la, pesquisando-a na evolução de sentido das palavras designativas da

divindade, nas línguas que integram as duas mais importantes famílias lingüísticas do mundo — a família indo-européia e a semítica. É nestas, indiscutivelmente, que a idéia de Deus se revela mais evoluída ou, se o preferirem, mais despojada de elementos antropomórficos.”

*O Ser e o Devir (I-III)*. Publicados no “Mundo Espírita”, Curitiba, 31/01/70, 31/03/70 e 30/04/70. “Potencialmente, todo ser é infinito e eterno ou, em outros termos, todo ser é, em essência, o próprio Absoluto. Naturalmente, isso não significa que haja tantos absolutos quantos os seres, o que seria absurdo, senão que, em última análise, não há mais que um Ser — o Absoluto, o Supremo, o Uno, enfim, Deus — em função do qual existimos e evoluímos. Fora desse Ser, considerado em sua natureza íntima e profunda, tudo é fenômeno, tudo é devir, tudo é um fluxo perpétuo. A própria pessoa é um fenômeno. Com efeito, o que há de verdadeiramente real em cada um de nós é absolutamente impessoal, ou, antes, esse Impessoal é o único Ser real existente e subjacente neste Universo evolvente.”

*Livre Arbítrio e Determinismo (I-II)*. Publicados no “Mundo Espírita”, Curitiba, 31/05/70 e 01/06/70. “... o ato de o ser afastar-se do uso correto de sua liberdade é, em última análise, um ato de ele afastar-se de si mesmo. Ora, se, como temos afirmado, a Lei é inseparável do ser e se, à medida que evolue, ele se integra nela, a ponto de tornar-se ela mesma, podemos então concluir que o ato supremo e último de liberdade é o ato de o ser integrar-se plenamente em si mesmo. Daí por diante, já não terá sentido falar-se em livre arbítrio e em determinismo, porquanto já não haverá oposição entre o eu e o não-eu.”

*Evolução e Educação (I-II)*. Publicados no “Mundo Espírita”, Curitiba, 31/07/70 e 31/08/70. “Desde a antigüidade clássica, quando se fundaram os primeiros estabelecimentos de ensino, até nossos dias, a escola permaneceu inteiramente divorciada da vida. Foi, sem dúvida, um grande mal, talvez, entre tantos outros, o que mais contribuiu, se não direta, pelo menos indiretamente, para retardar o desenvolvimento da civilização, nestes dois últimos milênios. O mal, de tão velho, tornou-se crônico, em que pese ao fato de ter sido diagnosticado precocemente. Já em pleno fastígio da civilização romana, Sêneca o denunciava nesta famoso sentença, com a qual ele

criticava a orientação pedagógica então vigente nas escolas de Roma, como nas de Atenas: *Non vitae, sed scholae discimus*, isto é, “aprendemos, não para a vida, mas para a escola”.

*Da Filosofia da Morte à Filosofia da Vida (I-III)*. Ensaio de uma Teoria da Imortalidade. Publicados no “Mundo Espírita”, Curitiba, 31/01/72, 29/02/72 e 31/03/72. “Dentre os problemas com que, em todos os tempos, se tem defrontado o homem, nenhum jamais houve mais cheio de gravidade, nem mais prenhe de mistério do que o problema da morte.” “... não há, nem atualmente, nem potencialmente, uma estrutura última. As estruturas sucedem-se, no curso infinito do tempo, nascendo e morrendo, morrendo e renascendo, em níveis cada vez mais altos, numa ininterrupta progressão evolutiva, que levará o ser às suas profundidades interiores, para lá, sempre para lá de todos os limites concebíveis.”

*A Grande Revolução (A Revolução pela Educação)*. Discurso de paraninfo, publicado no “Mundo Espírita”, Curitiba, em maio de 1973. “Toda a nossa experiência de vida nos tem mostrado que só uma Educação à base de Amor poderá deflagrar a Grande Revolução, que virá arrancar o mundo do tremendo caos em que se submerge.”

*O Sexo nos Espíritos*. Publicado no “Mundo Espírita”, Curitiba, em data não confirmada. Trabalho fundamentado em Anaxágoras de Clazômenas, frag. 2a: “O visível é uma visão do invisível.” “Dentro de ampla perspectiva da evolução, parece-nos lícitos interpretar, como exteriorização da íntima bipolaridade do ser, todo esse longo processo que vai do instante em que, no remoto passado, se bifurcou a linha do desenvolvimento biopsíquico, com a diferenciação sexual dos seres em masculino e feminino, até o momento em que, no futuro distante, se dará a fusão dos sexos.”

*Da Supremacia do Amor*. Artigo publicado, todavia, sem confirmação do nome do jornal e da data. “Amar é, assim, em última análise, elevar-se à dignidade de Deus, porque, em essência, Deus é Amor!”

*O Controle da Natalidade*. Publicado no “Mundo Espírita”, Curitiba, em data não confirmada. O autor submete à consideração dos estudiosos espíritas um questionário para debater a questão do controle da natalidade. Questão 12: “Enfim, como interpretar o

preceito bíblico: "Crescei e multiplicai-vos"? Não estaria aí uma norma para o nosso comportamento? Em primeiro lugar, importa **CRESCER** e, em segundo lugar, **MULTIPLICAR**. Ora, **CRESCER** é uma projeção em sentido **VERTICAL**, um processo de valor qualitativo e, portanto, espiritual; **MULTIPLICAR** é uma projeção em sentido **HORIZONTAL**, um processo de valor quantitativo e, portanto, material."

*A Cremação de Cadáveres*. Artigo publicado, contudo, sem confirmação do nome e da data do jornal. Trabalho baseado na lição que se contém na máxima latina: *Talis vita, finis ita* (Tal vida, tal morte). "Para os que mentalizaram no espírito seu centro de vida, a morte não passa de simples transição, sem maiores perturbações, entre duas formas de existência." "Mas, para aqueles que, gravitando na órbita dos sentidos, mentalizaram no corpo seu centro de vida, a morte assume aspectos verdadeiramente dramáticos. Ela os atinge em cheio, deixando-os inteiramente desorientados."

*Eu Canto*. Artigo publicado num jornal e data não identificados, em Belo Horizonte. "Morreram em mim todos os desejos que me atormentavam no cárcere das formas transitórias. Já não me alucina a paixão da Unidade. Já não me arrebatava a sedução do mistério. Já não me abrasa a sede do Infinito. Já não me aflige a nostalgia da Luz. Já não me consome a saudade de Deus. Agora, sou todo plenitude. Sou uma alma integrada na alma do Todo."

*A Prece*. Página publicada, também, em jornal e data não identificados. Trata-se da Prece proferida ao alvorecer do dia 19/12/63, ocasião em que eram lançadas as pedras fundamentais da obra máxima, a **CIDADE DA FRATERNIDADE**. "Agora, Senhor, toma-nos em Tuas santas e operosas mãos e concede-nos a graça de servir-Te, com devotamento e amor, para que amanhã, por detrás destas mesmas planuras, onde já irrompe a luz do dia, se levante o Sol glorioso que há de iluminar a consciência do mundo."

*Sugestões do Natal*. Artigo publicado em jornal e data ignorados. Exortação ao Cristo, é página de profunda Sabedoria e de rara Beleza. "Da manjedoura ao Calvário, sua vida foi uma seqüência de lições de beleza imortal. Ao magistério da palavra que fascina, Ele soube aliar o magistério do exemplo que edifica. Através de seus lábios divinos, fluía, eloqüente, o Verbo de Deus, que Nele se fizera carne e habitara entre nós."

*A Propósito da Etimologia do port. romã.* Artigo publicado na revista "Ensaio de Literatura e Filologia", vol. 1, do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte-MG, 1978. "Ante o inconcusso testemunho dos fatos, não há como fugir à restituição da etimologia proposta, há quase dois séculos, por João de Souza. É evidente, pois, que o port. *romã* só pode proceder do ár. *rummān* e, como tal, nada tem a ver com o lat. *romana* (scil. *mala*), como, aliás, já o haviam notado Nimer e Corominas."

*Origens do Léxico Português.* Revisão Crítica dos Dicionários Etimológicos da Língua Portuguesa com vistas à Etimologia, Ortografia, Ortofonía e Lexiogenia. Crítica dos três principais dicionários etimológicos da língua portuguesa de autoria de Antenor Nascentes, José Pedro Machado e Francisco da Silveira Bueno. Rubens Costa Romanelli incluía, tão-somente, vocábulos de etimologia duvidosa proposta por um dos três lexicógrafos. Sua obra, de vasto plano geral, incluía os seguintes étimos e hibridismos:

*Étimos Indo-Europeus:*

Vocábulos de origem indo-iraniana:  
 Do Ramo Índico: Sânscrito e Neo-Árico;  
 Do Ramo Iraniano: Avéstico e Persa;  
 Vocábulos de origem grega;  
 Vocábulos de origem latina e românica;  
 Vocábulos de origem céltica;  
 Vocábulos de origem germânica;  
 Vocábulos de origem eslávica;  
 Vocábulos indo-europeus de outras origens;

*Étimos Camito-Semíticos\*:*

Vocábulos de origem árabe;  
 Vocábulos de origem hebraica, aramaica, acádica, etc;

---

\* Nos originais, datillografados pelo autor, lê-se *Camito-Semíticos*.

*Étimos Dravídicos:*

Vocábulos de origem tamúlica;  
Vocábulos de origem malaiala;  
Vocábulos dravídicos de outras origens;

*Étimos Uralo-Altáicos:*

Vocábulos de origem turca;  
Vocábulos de origem japonesa;  
Vocábulos uralo-altáicos de outras origens;

*Étimos de Outras Famílias Lingüísticas:*

Vocábulos de origem malaica;  
Vocábulos de origem chinesa;  
Vocábulos de outras origens;

*Hibridismos:*

Compostos de elementos gregos e latinos;  
Compostos cujos elementos são de outras origens.

Ninguém há de duvidar de que R. C. Romanelli precisaria de uma longevidade intelectivamente fértil. Ao falecer, deixou-nos tal obra inacabada. Consta dos seus papéis que o Mestre concluiu, do item *Étimos Indo-Europeus*, o sub-item *Vocábulos de origem indo-iraniana*, devididos em dois Ramos: o *Indico* (Sânscrito e Neo-Árico) e o *Iraniano* (Avéstico e Persa), o primeiro *Ramo* datilografado em 55 laudas em espaço duplo e o segundo em 47 laudas, também em espaço duplo, e o sub-item *Vocábulos de origem grega*, que pesquisou até o verbete ISÓPODO. Esta parte do trabalho foi datilografada em 62 laudas, espaço duplo. Releva lembrar que Rubens Costa Romanelli datilografava, ele mesmo, os resultados das pesquisas, tal era sua preocupação no sentido de que tudo ficasse o menos imperfeito possível, e, por força de ética e elegância, ninguém co-participasse de seus erros.

A guisa de exemplo, transcrevemos, na íntegra, o verbete AÇUCAR:

**AÇÚCAR** sm. Substância doce que se extrai de vegetais, especialmente da cana chamada de açúcar e da beterraba, assim como de certas secreções animais.

1. Nascentes: "Do sânsc. *çarkara* 'grãos de areia', prácrito *sakkar* através do ár. *as-sukkar*." 2. Machado: "Do ár. *as-sukkar*, por sua vez do gr. *sákchar* ou *sákcharon*." 3. Bueno: "Ár. *sukkar* que é o sânscrito *sárkara* e na forma vulgar do prácrito *sakkara*."

O vocábulo não foi tomado pelo árabe ao prácrito, como pretendem Nascentes e Bueno, nem ao grego, como quer Machado (que aliás transcreve incorretamente o grego *σάκχαρ*, por *sákchar* em vez de *sákckhar* ou, menos bem, *sácchar*), mas ao novo persa *sákar*, que o tomou ao prácrito *sakkarā* 'areia, cascalho' e este, ao scr. *śárkarā* (cf. o gr. *krókkē*, *krokalē* 'seixo, calhau') 'areão, saibro, cascalho', donde 'açúcar cristal'. Por outro lado, o gr. *sákckhar*, *sákckharon* (> lat. *saccharum*) não proveio do prácrito, mas do páli *sakkarā*. É etimologicamente injustificável, como se vê, a grafia portuguesa com /ç/, instituída pelo acordo ortográfico luso-brasileiro. Deveria, pois, ser restabelecida a grafia antiga, *assúcar*, por ser a única compatível com a grafia do étimo imediato da palavra, o ár. *'assukkar* (< *'al-sukkar*), que foi a última língua interferente na veiculação da palavra para o português. Cf. Schrader-Nehring RIAL II 705-706, Nimer IOLP n° 65, Frisk GEW II 672-673, Mayrhofer KEWA III 308 e Turner CDIAL n° 12337.

Rubens Costa Romanelli exerceu nada menos que 22 cargos e funções, a saber:

Presidente do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia de MG, de 1942/43;

Membro Efetivo do Conselho Estadual de Educação da Campanha Nacional dos Educandários da Comunidade (CNEC), de 1963/68;

Diretor do Instituto de Humanidades da Faculdade de Filosofia da UFMG, de 1964/68;

Revisor da redação do "Diagnóstico da Economia Mineira", obra em 5 volumes elaborada pelos técnicos do Banco do Desenvolvimento de Minas Gerais, para ser apresentado ao Ex.<sup>mo</sup> Sr. Presidente da República, em 1967;

Diretor Executivo do Conselho de Extensão da UFMG, de jan. de 1969/jan. 1972;

Membro Efetivo da Coordenação de Ensino e Pesquisa da UFMG, de jan. de 1969/jan. de 1972;

Membro do Júri para julgamento das obras de erudição concorrentes ao prêmio "Cidade de Belo Horizonte", instituído pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, em 1972;

Presidente da Comissão para implantação do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG, de março de 1972/março de 1973;

Membro da Comissão Verificadora, para efeito de reconhecimento, da Faculdade de Ciências e Letras "Teresa Martin", com sede em São Paulo; da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Formiga (MG) e do Instituto Granbery de Juiz de Fora;

Diretor Geral do VI e VII Festivais de Inverno, promoção cultural da UFMG, realizada em Ouro Preto e outras cidades históricas de Minas Gerais, de 1º a 31 de julho de 1972 e 1973, respectivamente;

Membro Efetivo do Conselho de Graduação da UFMG, de nov. de 1972/1973;

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG, de abril a outubro de 1973;

Presidente da Associação de Estudos Clássicos do Brasil (Seção de Belo Horizonte);

Membro Efetivo do Conselho Curador do Palácio das Artes, nomeado de uma lista tríplice apresentada ao Ex.<sup>mo</sup> Governador do Estado de Minas Gerais, pelo Magnífico Reitor da UFMG, a partir de 1970;

Chefe do Setor de Língua Latina do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG, a partir de março de 1972;

Diretor da Revista PHASIS, da Faculdade de Letras da UFMG;

Membro do Núcleo de Assessoramento à Pesquisa da Faculdade de Letras da UFMG;

Vice-Presidente da Fundação de Educação Artística de Minas Gerais, a partir de 1975;

Membro da Associação de Estudos Clássicos do Brasil, filiada à *Fédération Internationale des Études Classiques*, com sede em Paris;

Membro Efetivo da Associação Brasileira de Linguística, com sede no Rio de Janeiro.

Dentre os Títulos Honoríficos, Rubens Costa Romanelli fez juz a quatro Prêmios, a uma Condecoração e a três Distinções e Honrarias, perfazendo um total de oito títulos honrosos, a saber:

Prêmio de Filologia "João Ribeiro", conferido pela Academia Brasileira de Letras, em 1964;

Prêmio de Erudição "Cidade de Belo Horizonte", outorgado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, em 1964;

Dois Prêmios de Erudição "Pandiá Calógeras", conferidos pela Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, em 1965 e 1966, respectivamente;

"Medalha de Honra da Inconfidência", concedida pelo Governo do Estado de Minas Gerais, em Ouro Preto, nas solenidades de 21 de abril de 1972;

Troféu "Professor do Ano" (1964), concedido por motivo de concurso feito entre universitários da capital sobre "Os Dez mais da Cultura", por iniciativa do jornal "Correio de Minas";

Focalizado, por efeito de pesquisa pública, no programa da TV-ITACOLOMI — "Esta é a sua Vida", no ano de 1961;

"Pergaminho do Mérito", título outorgado pela Reitoria da UFMG, em virtude de ter sido eleito "Professor Padrão" da Faculdade de Letras, em eleição realizada entre seus pares, na referida Faculdade, em outubro de 1972.

#### "AD ASTRA PER ASPERA" \*

Tive a honra de conhecer o Mestre Rubens Costa Romanelli por ocasião de uma Confraternização de Mocidades Espíritas de Minas Gerais que se realizou em Manhuaçu (MG), em 1963. Viajávamos no mesmo ônibus, quando numa de suas paradas, de madrugada, encontramos-nos à porta de um pequeno restaurante.

---

\* As astros, por caminhos ásperos.

Cumprimentamo-nos cordialmente e, nesse instante, verifiquei que se tratava de Rubens Costa Romanelli. Perguntei-lhe se era o autor d'*O Primado do Espírito*. Qual não foi meu contentamento ao constatar que estava diante de uma personalidade das mais sábias e virtuosas a um só tempo.

Fomos sempre amigos inseparáveis, na alegria e na dor. Participei muito de suas dores, mas não me duvida jamais que maior foi a sua participação benfazeja em minha Vida. Tão sensível foi a ajuda que me concedeu, sobretudo, através de exemplos eloqüentes, que não me é difícil asseverar que Rubens Costa Romanelli foi, de todos os que eu conheci, a maior personificação do Amor, dado que, nele, eu não sabia o que era mais saliente, se a sabedoria ou se as virtudes.

Homem culto, mas muito cuidadoso de não perder de vista a simplicidade, agia com humildade na grandeza.

Ê-me extremamente penoso um depoimento pessoal, uma vez que sua vasta obra fala, a todos, alto e bom som. Foi essa a razão que me levou a declinar-lhe as publicações sempre de forma minuciosa, fundamentando-me numa pesquisa que me situasse e aos leitores ao pé da verdade.

O lirismo com que nos incita à conquista de nós mesmos é algo grandiloqüente. Romanelli é dos raros que se propõem ao ministério do Bem, mas, sobretudo, através da grandiloqüência do exemplo que ensina melhor. Suas aulas foram sempre lições de Vida, urdidas na luta sem tréguas, incansável e persistente.

Seu espírito Universal e, se o preferirem, cósmico, está para lá das fronteiras ideológicas. Fala a todos com o mesmo Amor, ao católico, ao espírita, ao protestante, ao ateu ou ao agnóstico. Trabalhou, incansavelmente, com trinta línguas ocidentais da grande família indo-européia, mas, sobretudo, escolheu, dentre todas, a Língua do Amor com que pudesse falar aos semelhantes, consubstanciando-se em Deus, porque, por convicção, asseverava que Deus, em última análise, é, em essência, o próprio Amor.

Ingentes foram as lutas com que se deparou. Não menos ingentes foram a perseverança e a coragem com que as enfrentou. Sempre confiante, nutria-se com o adubo de uma fé raciocinada, inquebrantável, inabalável.

Paciente na dor, ponderado na alegria, conseguiu superar-se a si através do profundo conhecimento de si mesmo.

Aos 22 de dezembro de 1978, conduzia seus familiares rumo a Londrina, no Paraná. Nas circunvizinhanças de Itápolis, norte de São Paulo, foi vítima de catastrófico acidente automobilístico, no qual lhe faleceram a companheira e, minutos após, também, sua caçula ao dar entrada no hospital daquela cidade.

Coube-me a dolorosa tarefa de confessar-lhe a verdade relativamente ao passamento de Otaíza e Elisa. Nesse instante, exclama, veementemente: "Como me fazem nutrir uma esperança inglória, logo a mim que vejo na morte a expressão da própria Vida!" O peito mostra-se, visivelmente, arfante. Uma lágrima corre-lhe no canto externo do olho esquerdo e diz-me: "Coitadinhas, tudo tão triste!"

O Mestre prossegue inquebrantável diante das vicissitudes. Nenhum instante de revolta, nenhum esboço de queixume. Deus em toda sua glória sabe que "Não é melhor para os homens que lhes aconteça tudo o que eles querem", Heráclito, frag. 110.

No dia 24 de dezembro de 1978, num sábado pela manhã, transportaram-no de avião para Belo Horizonte, na companhia de Juliana que, como ele, estava politraumatizada; de Lilavate sua filha e de Dr. Dulmar Garcia de Carvalho, médico, amigo e espírita. Ao sobrevoarem o Lago de Furnas (MG), o Mestre pediu ao médico que lhe desse a mão de Juliana. Naquele instante, pressentia a sombra da morte. Lívido, dispnéico e cianótico, por força de uma Embolia Pulmonar Gordurosa, Rubens Costa Romanelli despedia-se das dores do mundo, para submergir na plenitude da luz de um Sol de Infinita Grandeza reservada "Aos Astros, por caminhos ásperos".

Seu corpo volta ao pó da Terra, no dia 25 de dezembro de 1978, à tarde, ao ser depositado na clausura subterrânea (Jazigo nº 2/56), da quadra XXXI do Jardim das Paineiras do Cemitério Parque da Colina, em Belo Horizonte, MG.

Obrigado Mestre Rubens Costa Romanelli, tu continuas uma "luz que brilha e aquece", tu continuas uma flor invisível "que viceja e perfuma".

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**



**IMPrensa UNIVERSITARIA**

**Caixa Postal 1.621 — 30.000 Belo Horizonte — Minas Gerais — Brasil**

**Edição da**

**FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

