

v. VII, n.1, jan.-jun. 2011
ISSN: 2179-7064 (impresso)
1983-3636 (online)

nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

Belo Horizonte
Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM-UFMG)
Faculdade de Letras / UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Clélio Campolina Diniz

Vice-Reitora: Rocksane de Carvalho Norton

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Soares Carneiro, Ana Maria Donnard, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe de Saavedra, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcelo Pimenta Marques, Marcos Martinho dos Santos, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira

EDITORES

Antônio Orlando Dourado Lopes

Carlos Eduardo Gomes

Matheus Trevizam

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

REVISÃO

Manuela Ribeiro Barbosa

PROJETO GRÁFICO E FORMATAÇÃO

Marco Antônio e Alda Durães

CAPA

João Henrique Ribeiro Barbosa

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

NUNTIUS ANTIQUUS: revista de estudos antigos e medievais, v. 6, 2010 -
Belo Horizonte, MG : NEAM/ Faculdade de Letras da UFMG.
il.; 22,5 cm.

Histórico: Até o v. 5 publicada somente em formato digital.
A partir do v. 6 será publicada em formato impresso e digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: Impresso: 2179-7064

Online: 1983-3636

1. Cultura clássica – Periódicos. 2. Idade Média – Periódicos. 3. Celtas –
Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 880.5

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

CEP: 31270-901 - Belo Horizonte-MG - Brasil

Tel.: (31) 3409-6018 Fax: (31) 3409-5112

www.letras.ufmg.br/nuntius

e-mail: nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br

SUMÁRIO

Editorial	5
<i>Poetam uincit Amor: Eros no livro dos Epodos de Horácio</i> Alexandre Pinheiro Hasegawa	7
<i>Santa Trifina e o rei Artur: o teatro medieval bretão e a coleta da literatura oral céltica na Bretanha do século XIX</i> Ana Donnard	21
<i>Cásina: um desejo picante</i> Carol Martins da Rocha	41
Eurípides – <i>Fenícias</i> (1-87) Evandro Luis Salvador	45
Amor erótico e castidade no <i>Hipólito</i> de Eurípides Flávio Ribeiro de Oliveira	51
Tramas de Afrodite e Eros: sedução e capitulação na mélica grega arcaica Giuliana Ragusa	61
Papéis de Baco em <i>Geórgicas II</i> : figuração poética, religiosidade e história do teatro Matheus Trevizam Renata de Fátima Marçal Raimundo	79
Esquecer Veyne? Paulo Sérgio de Vasconcellos	105
Mafra, J. J. <i>Cultura clássica grega e latina</i> . Belo Horizonte: PUC Minas, 2010 (211 p.) ISBN: 8560778543 Priscilla Adriane Ferreira Almeida	119

EDITORIAL

L'amor che move il sole e l'altre stelle
(Dante Alighieri: *Divina Comédia/Paraíso* XXXIII-145)

Com esta edição, *Nuntius Antiquus* atinge seu quarto ano e, segundo mudanças aos poucos introduzidas desde a edição impressa anterior, o número 1 do volume VII/ jan. – junho de 2011. Doravante, portanto, as edições semestrais de *Nuntius* corresponderão sempre a distintos “números” internos a cada único volume do ano.

Os textos desta feita contemplados cobrem, como esperado do escopo da revista, a Idade Média e o Mundo Antigo, sob as modalidades da resenha, do artigo e da tradução. Em “*Poetam uincit Amor: Eros* no livro dos *Epodos* de Horácio”, Alexandre Pinheiro Hasegawa disserta sobre a temática amorosa na obra horaciana mencionada, não sem vinculá-la ao importante traço formal dos metros; o artigo de Ana Donnard (“*Santa Trifina e o rei Artur: o teatro medieval bretão e a coleta da literatura oral céltica na Bretanha do século XIX*”) versa a herança céltica nos dramas da Bretanha, abordando um domínio da cultura ainda pouco explorado pelos pesquisadores brasileiros; em “*Cásina, um desejo picante*”, Carol Martins da Rocha demonstra a comicidade plautina em sua vertente licenciosa e maliciosamente ambígua; o aspecto sob análise de Flávio Ribeiro de Oliveira no artigo de sua lavra (“*Amor erótico e castidade no Hipólito de Eurípides*”) corresponde, como depreensível do título, ao erotismo – reprimido ou não – na emblemática peça euripidiana; Giuliana Ragusa, com “*Tramas de Afrodite e Eros: sedução e capitulação na mélica grega arcaica*”, também adentra o plano erótico na lírica de poetas como Alcman e Safo de Lesbos; em trabalho conjunto, Matheus Trevizam e Renata de Fátima Marçal Raimundo elucidam os “*Papéis de Baco em Geórgicas II: figuração poética, religiosidade e história do teatro*”; Paulo Sérgio de Vasconcellos, ao repassar criticamente uma famosa obra dos estudos literários latinos, lembra-nos das fragilidades inerentes a toda tentativa exegética do texto literário (“*Esquecer Veyne?*”); por sua vez, Evandro Luis Salvador e Priscilla Adriane Ferreira Almeida possibilitam aqui, respectivamente, conhecer um excerto de uma

tradução das *Fenícias* de Eurípides (a qual resulta da recente defesa de doutorado do autor no IEL-UNICAMP) e obter juízos críticos sobre uma bem-sucedida – e nova – publicação do professor Johnny José Mafra, ex-docente de Latim da FALE-UFMG e atual alocado na PUC Minas.

Os artigos de Alexandre Pinheiro Hasegawa, Flávio Ribeiro de Oliveira e Giuliana Ragusa são adaptações das palestras dos autores na “IX Semana de Pós-graduação em Estudos Clássicos e Medievais: Metamorfozes de Eros”, ocorrida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em novembro de 2010, sob os auspícios do “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais”, da FALE/FAFICH-UFMG.

Enfim, agradecimentos sinceros pelo apoio da FAPEMIG e da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte/MG), bem como a todos os colaboradores e auxiliares envolvidos.

Quod plus ultra e proveitosas leituras a quem interessar!

Os editores

POETAM VINCIT AMOR: EROS NO LIVRO DOS EPODOS DE HORÁCIO

Alexandre Pinheiro Hasegawa*
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: This paper intends to show the importance of *Eros* in the *Epodes*. First of all, it is necessary to study the structure of the book: in the first part (1-10), ten poems in a combination of iambic lines (an iambic trimeter followed by an iambic dimeter); in the second part (11-17), seven poems in various combinations. In this part, when the poet introduces new meters, *Eros* appears in the book and conquers the poet, modifying the poetry.

KEYWORDS: Horace; *Epodes*; *Eros*; book; iambic poetry.

A presença de *Eros* no livro dos *Epodos* foi analisada recentemente e tal estudo¹ trouxe importantes contributos para o entendimento da poesia epódica horaciana. Falar, porém, desse deus, ora visto como origem de males, ora como inspirador, benéfico, da *μανία*,² seja em Horácio, seja em outro autor, sempre exige muito cuidado. *Eros* é múltiplo e, por assim dizer, metamorfoseia-se em cada discurso: é um na fala de um cômico, é outro na fala de um trágico.³ Mas se *Ἔρως* se metamorfoseia, ele mesmo, embora seja um menino alado, opera com força⁴ metamorfoses. Pretendemos, portanto, com este artigo, mostrar

* ahasegawa@usp.br

¹ Cf. Cucchiarelli, A. *Eros e giambo: forme editoriali negli "Epodi" di Orazio*. MD. Pisa/Roma, vol. LX, p. 69-104, 2008.

² Plat., *Phaedr.*

³ Plat., *Comu.*, discursos de Aristófanes e Agatão.

⁴ *Ἐρωμένως*, para recuperar o jogo que faz Platão no *Fedro* (238c).

as mudanças, no interior do livro dos *Epodos*, provocadas por este deus que tudo vence, recolhendo os estudos feitos sobre o assunto e acrescentando-lhes algumas observações.

Mas antes de tratar do amor nesta obra horaciana é necessário relembrar a organização do livro: observemos, primeiro, a conhecida divisão métrica que há na obra epódica de Horácio: na primeira parte, dos *Epodos* 1 a 10, há sempre o mesmo dístico formado por trímetro iâmbico seguido por dímeter iâmbico; na segunda parte, dos *Epodos* 11 a 17, há variação métrica: o *epod.* 11, poema de transição da primeira para a segunda parte, é composto por trímetro iâmbico e elegiambo; o *epod.* 12 é formado por hexâmetro datílico e tetrâmetro datílico catalético; no *epod.* 13 o poeta utiliza hexâmetro datílico e iambelego; os *Epodos* 14 e 15 apresentam dístico composto por hexâmetro datílico e dímeter iâmbico; o *epod.* 16 é formado por hexâmetro datílico e trímetro iâmbico, e no *epod.* 17, Horácio usa somente trímetro iâmbico.

Assim, quanto ao estudo da métrica distinguem-se claramente duas seções. Tal distinção métrica, procedimento também muito frequente na obra lírica de Horácio,⁵ é acompanhada, como veremos, de mudança de matéria, e essa metamorfose na invenção e elocução do livro é forjada, ficticiamente encenada, por “violento amor” que fere gravemente o poeta iâmbico/ epódico. Passados, então, como dissemos, os dez primeiros *Epodos* em dístico formado por trímetro iâmbico, seguido por dímeter iâmbico, o poeta, sem deixar a base iâmbica, introduz pés datílicos no *epod.* 11, já mencionado:

Petti, nihil me sicut antea iuuat
 scribere uersiculos amore percussum graui,
 amore, qui me praeter omnis expetit
 mollibus in pueris aut in puellis urere. 5
 Hic tertius December, ex quo destiti
 Inachia furere, siluis honorem decutit.
 Heu me, per urbem - nam pudet tanti mali -
 fabula quanta fui, conuiuiorum et paenitet,
 in quis amantem languor et silentium 10
 arguit et latere petitus imo spiritus.

⁵ Para estudo de seções métricas nos três primeiros livros de *Odes*, cf. Minarini, A. *Lucidus Ordo. L'architettura della lirica oraziana (libri I-III)*. Bologna: Patron Editore, 1989.

“Contrane lucrum nil ualere candidum
 pauperis ingenium” querebar adplorans tibi,
 simul calentis inuerecundus deus
 feruidiore mero arcana promorat loco.
 “Quodsi meis inaequet praecordiis 15
 libera bilis, ut haec ingrata uentis diuidat
 fomenta uolnus nil malum leuantia,
 desinet inparibus certare summotus pudor”.
 Vbi haec seuerus te palam laudaueram,
 iussus abire domum ferebar incerto pede 20
 ad non amicos heu mihi postis et heu
 limina dura, quibus lumbos et infregi latus.
 Nunc gloriantis quamlibet mulierculam
 uincere mollitia amor Lycisci me tenet;
 unde expedire non amicorum queant 25
 libera consilia nec contumeliae graues,
 sed alius ardor aut puellae candidae
 aut teretis pueri longam renodantis comam.⁶

Já se observou⁷ sobre o *epod.* 11, 1) que ele é no livro epódico o primeiro poema que trata matéria erótica seriamente; 2) que nele há ruptura métrica em relação aos *Epodos* 1-10 (primeira parte da obra epódica); 3) que, com exceção do caso de Mecenas (nos *Epodos* 1, 3 e 9),

⁶ “Nada me agrada, caro Pétio, como dantes,/ versinhos escrever, por violento amor ferido;/ amor que a mim me solicita, mais que a todos,/ para envolver-me em chamuscas por delicado moço e moça./ Três dezembros se foram – desde que deixei/ de endoidar por Ináquia – a despojar do bosque o adorno./ Ai, quanto fui (pois mal tamanho me envergonha)/ pela cidade assunto, e me arrependo dos banquetes/ em que minha molícia e silêncio e suspiros,/ tirados do imo peito, a mim, amante, anunciaram./ ‘De nada vale contra a riqueza o caráter/ inocente de um pobre’, chorando, a ti me lamentava,/ ao passo que impudente deus, ao me aquecer/ com mais ardente vinho, os meus arcanos arrancou./ ‘Pois se a bile ferver, livre, em minhas entranhas,/ porque aos ventos disperse estes não gratos lenitivos,/ que funesta ferida nada suavizam,/ vai deixar de lutar com desiguais, expulso, o pejo’./ Quando, austero, louvara isto defronte a ti,/ mandado a ir à casa, era levado por pé incerto,/ ai, para portas não amigas, ai, e para/ limiar resistente em que quebrei o flanco e o lombo./ Agora me detém o amorio de Licisco,/ que em doçura se gaba de superar qualquer mulher;/ dele não podem me livrar os mais sinceros/ conselhos dos amigos nem as pesadas contumélias,/ mas outro ardor ou por menina radiante/ ou por bem torneado moço que solta longa coma” (tradução nossa).

⁷ Cf. Watson L. C. *A commentary on Horace’s “Epodes”*. Oxford: University Press, 2003, p. 362-363.

este é o primeiro poema em que é explicitamente indicado outro destinatário (Pétio) e 4) que é sugestiva a posição do poema, ultrapassando o limite decimal.

Sobre esta análise, que ressalta o contraste entre a segunda seção e o conjunto do livro, gostaríamos de acrescentar que, se é correto dizer que há uma ruptura quanto à métrica da parte precedente, não se trata de rompimento completo: o primeiro verso do *epod.* 11 (*Petti, nihil me sicut antea iuuat*) é, de fato, metricamente igual ao início dos poemas anteriores: trata-se de trímetro iâmbico. Apenas no segundo verso (*scribere uersiculos amore percussum graui*) introduz-se novo elemento, um *hemiepes* (*scribere uersiculos*) que forma, com o dímetro iâmbico (*amore percussum graui*), o elegiambo. Se se excluísse este *hemiepes* equivalente à metade de um hexâmetro datílico, não haveria mudança em relação ao metro dos poemas anteriores, ou seja, o *epod.* 11 seria formado por trímetros e dímetros iâmbicos. Assim sendo, observa-se que o anúncio daquilo que já não agrada ao poeta como outrora, isto é, “escrever versinhos”, é inserido justamente no *hemiepes*, o novo elemento métrico. Portanto, já no presente poema, são abandonados os *uersiculi*, pois esta parte de hexâmetro datílico carrega um tom mais elevado. O poeta declara que não lhe apraz mais escrever versinhos como no passado exatamente no epodo em que os versos começam a diferenciar-se dos precedentes. É importante observar ainda que este poema é o único da recolha que apresenta segundo verso maior que o primeiro, confirmando que se trata de versos de transição.

Esta minuciosa mudança métrica é acompanhada por outra relativa ao tratamento da matéria erótica.⁸ Se, por um lado, é correto dizer que tal matéria não é considerada particularmente elevada pelo poeta,⁹ por outro, como afirma Watson,¹⁰ reiteramos, “é a primeira vez que aparece no livro o tema erótico tratado *seriamente*”. Portanto, não nos parece que *uersiculus* signifique “poesia em geral”, mas que se trate precisamente dos versos mais breves da primeira parte. Esta *grauitas* introduzida no epodo em questão, e em geral na segunda parte da recolha, pode ser ainda percebida no adjetivo *grauis*, que caracteriza o *amor* do segundo verso.

⁸ Cf. Cucchiarelli, *op. cit.*, p. 70 e 74: *È chiaro, invece, che in Orazio si delinea una contrapposizione netta: l'accendersi dell'eros è come se fiaccasse l'aggressività del giambografo./ L'abbandono della forma metrica più riconoscibilmente epodico-archilochea (trimetri e dimetri), nell'epodo 11, si coniuga alla scelta di una tematica, l'eros-passione, che non è propriamente, ed esclusivamente, giambica.*

⁹ Cf. Watson, *op. cit.*, p. 364.

¹⁰ Cf. Watson, *op. cit.*, p. 363.

Vale a pena confrontar ainda este segmento de verso horaciano com um verso das *Geórgicas* de Virgílio (II 476).¹¹ No poema didascálico (*Georg.* II 475-478: *Me uero primum dulces ante omnia Musae,/ quarum sacra fero ingenti percussus amore,/ accipiant caelique uias et sidera monstrent,/ defectus solis uarios lunaeque labores*), o poeta declara desejar que as doces Musas, cujos objetos sacros carrega, “ferido por imenso amor”, o acolham e lhe mostrem os caminhos do céu e das estrelas, os diversos eclipses do sol e os trabalhos da lua. As palavras e o contexto de passar a tratar de assunto mais sério são semelhantes e legitimam, pois, a comparação. No *epod.* 11, na metade do livro, “o grave amor” impede que o poeta escreva *uersiculi* e o impele a cantar o amor por Ináquia e Licisco; nas *Geórgicas*, por sua vez, sempre na metade do livro, “o imenso amor” impele o poeta a desejar conhecer os astros e o funcionamento do universo (II 490: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*), matéria e elocução mais elevadas, que, assumidas, poderiam mudar o argumento do poema.

Esta mudança operada em Horácio pelo *gravis amor* introduz no poema alguns elementos do gênero elegíaco que, se não é propriamente elevado, trata da temática erótica, como já dissemos, de modo não tão baixo como o iambo. A *persona loquens*, ferida pelo grave amor por Licisco, descreve-se, recordando a pessoa anteriormente amada, como um elegíaco a lamentar-se (*epod.* 11, v. 12: [...] *querebar*¹² [...]) e a lamentar-se diante de uma porta (*epod.* 11, v. 22: *limina dura* [...]): aqui obviamente trata-se da tópica elegíaca do *paraklausíthyron*.¹³ Parece, pois, apropriado que a introdução desses *tópoi* elegíacos seja acompanhada da introdução,

¹¹ Há também outro verso virgiliano que contém locução semelhante (*Aen.* IX 197): *Obstipuit magno laudum percussus amore*. Observamos que em Virgílio, seja nas *Geórgicas*, seja na *Eneida*, o amor é “elevado”: grande amor pelo conhecimento do funcionamento do universo e imenso amor pela glória. Em Horácio, porém, não é elevado, já que *gravis* significa “violento”, “inflexível”, mas, seja como for, é tratado de modo menos baixo do que o iâmbico. Além do confronto com Virgílio, cf. também em Hasegawa (*Crisi poetica e forma editoriale da Catullo a Orazio. SIFC*. Firenze, vol. CIII, p. 5-10, 2010) confronto com Catulo.

¹² Como termo técnico da elegia, cf. Mankin, D. *Horace, Epodes*. Cambridge: University Press, 1995, p. 199.

¹³ Já assim anotava Cavarzere (*Orazio, Il libro degli “Epodi”*. Traduzione di Fernando Bandini. Venezia: Marsilio, 1992, p. 193), recordando que o motivo é *frequente nell’epigrama alessandrino e nella commedia romana e che diverrà poi tipico nell’elegia. Crediamo, però, che già è tipico, risultando nell’elegia di Catullo e negli elegiaci greci*. Para a tópica entre os elegíacos latinos, cf. Watson, *op. cit.*, 2003, p. 377-378. Cf. ainda Tibulo I, 2, v. 1-14/I, 5, v. 67-68/I, 8, v. 75-76/ Propércio I, 16.

no verso, de elementos métricos comuns ao dístico elegíaco. É notável, por fim, como o poeta mistura os elementos no segundo verso do dístico: na parte elegíaca (*scribere uersiculos*), fala dos iambos; na parte iâmbica, fala do amor elegíaco. Assim, neste poema, podemos observar um exemplo da mistura de gêneros¹⁴ (a *poikilía*): o poeta explora os confins dos gêneros elegíacos e iâmbicos quando trata do amor, assim como fez Virgílio na *ecl.* 10, introduzindo, no limite de sua obra pastoril, o elegíaco Galo no mundo bucólico¹⁵ em que *omnia uincit Amor* (v. 69).

Para aprofundar a diferença entre as duas partes, devemos agora estudar o *epod.* 14, que também ocupa posição importante¹⁶ no livro, além de ser aquele no qual o poeta volta a dirigir-se a Mecenas, tratando novamente de matéria erótica seriamente:

Mollis inertia cur tantam diffuderit imis
obliuionem sensibus,
pocula Lethaeos ut si ducentia somnos
arente fauce traxerim,
candide Maecenas, occidis saepe rogando: 5
deus, deus nam me uetat
inceptos olim, promissum carmen, iambos
ad umbilicum adducere.
non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo
Anacreonta Teium, 10
qui persaepe caua testudine fleuit amorem
non elaboratum ad pedem.
ureris ipse miser. quodsi non pulcrior ignis
accendit obsessam Ilion,

¹⁴ Sobre isto, já assinalava Watson, *op. cit.*, p. 362: *The conclusion perhaps to be drawn from all this is that Epode II is a nice example of one of the types of genre-mixing famously analysed by Wilhelm Kroll ("Studien zum Verständnis der römischen Literatur", Stuttgart, 1924, chs. 9 and 10), whereby subject-matter is consciously put into a metrical form which is contextually alien to it.* Exemplificam esta prática tão helenística Teócrito com os epigramas bucólicos ("Epigrs". 1-6 G), Licofrão com *Alexandra*, em que mistura épica e tragédia, e Calímaco com os hinos miméticos (2, 5 e 6). Para outros exemplos e estudo mais detalhado da questão, cf. / Rossi, L. E. *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*. BICS. London, vol. XVIII, 1971. p. 83ss.

¹⁵ Cf. Conte, G. B. *Virgilio. Il genere e i suoi confini*. Milano: Garzanti, 1984, p. 13-42. Ovídio com frequência insere matéria alheia na elegia (invectiva no *Contra Íbis*) e até combina com elegia um gênero da prosa (epístola) nas *Heroides*.

¹⁶ Como já dissemos, ocupa o exato meio da segunda parte.

gaude sorte tua: me libertina nec uno
contenta Phryne macerat.¹⁷

15

Do ponto de vista métrico, o *epod.* 14 é dístico formado por hexâmetro datílico e dímeter iâmbico, o mesmo metro utilizado pelo poeta no *epod.* 15. Isso chama a nossa atenção, porque, com exceção dos *Epodos* 1-10, esses são os únicos poemas com o mesmo metro, e ao lado do *epod.* 11, tratam igualmente de matéria erótica de um modo não inteiramente iâmbico: no *epod.* 11, como vimos, misturam-se alguns *tópoi* elegíacos; nos *Epodos* 14 e 15, como veremos, encontram-se alguns elementos líricos que nos permitem compará-los com algumas odes do próprio Horácio.¹⁸ Os três poemas, todos dispostos na segunda parte, mais que a raivosa invectiva que armou Arquíloco, introduzem no livro o amor, aquele que impede o poeta de vituperar iâmbicamente. É natural, portanto, que o livro se conclua com uma palinódia, ou um iambo às avessas,¹⁹ em que, mais do que levar à morte seu adversário, é ele, poeta iâmbico, subjugado pelos encantamentos da feiticeira Canídia.

Voltando ao *epod.* 14, o poeta relata que Mecenas o está “matando” com a censura pela “mole inércia” que lhe infundiu enorme esquecimento, como se tivesse bebido copos que trazem o sono de Letes (v. 1-5). O poeta responde que um deus o impede (*uetat*)²⁰ de conduzir ao fim os iampos já iniciados, recolha²¹ outrora prometida

¹⁷ “Me matas, a inquirir muita vez por que mole/ inércia difundiu,/ franco Mecenas, tanto oblvio em sensos imos,/ como se, com garganta/ seca, tragara copo que traz leteu sono:/ um deus, um deus me impede/ de outrora começados iampos ao umbílico/ levar, prometida obra./ Dizem que assim ardeu pelo sâmio Batilo/ Anacreonte teio./ que, em cava lira, muita vez chorou amor/ em pé não trabalhado./ Te abrasas, mísero. E se fogo não mais belo/ queimou sitiada Ílio./ sorte tua: que Frine a liberta me aflige/ com um só não contente” (tradução nossa).

¹⁸ Cf. Watson, *op. cit.*, p. 440-441/ Mankin, *op. cit.*, p. 227.

¹⁹ Cf. Barchiesi, A. *Ultime difficoltà nella carriera di un poeta giambico: l'epodo XVII*. In: *Atti dei Convegni di Venosa, Napoli e Roma*. Venosa: Edizioni Osanna, 1994b, p. 205-220.

²⁰ Sobre o verbo *uetare*, cf. Watson, *op. cit.*, p. 445/ Mankin, *op. cit.*, p. 229. Devemos citar também o *carm.* I, 6, 10: *Inbellisque lyrae Musa potens uetat*, em que a Musa proíbe que o poeta cante as glórias do grande César e de Agripa. São importantes também dois passos de Propércio II, 13, 3: *Hic [Amor] me tam gracilis uetuit contemnere Musas/ IV, 1, 133-134: Tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo/ et uetat insano uerba tonare Foro*.

²¹ Para significado de *carmen*, como recolha ou livro, cf. Ingallina, S. S. “Non elaboratum ad pedem” (Hor. *Epod.* 14,12). *GIF*. Napoli, vol. XXVII, p. 201, 1975./ Mankin, *op. cit.*, p. 230/ Watson, *op. cit.*, p. 446.

(v. 6-8). Essa parte do poema parece-nos ser um importante indício da mudança de gênero na segunda seção do livro. Horácio explora aqui o *tópos* da *recusatio*, que está presente em Virgílio (*eccl.* 6, 3ss.), em Propércio (3, 3, 13ss.) e no próprio Horácio (4, 15, 1ss.), mas deriva obviamente de Calímaco (*Áitia*, fr. I, 21-24, Pf.). Nos exemplos citados o deus Apolo aparece ao poeta e lhe diz que não convém cantar matéria elevada, mas que ele deve compor poema pertencente a gênero mais baixo. No *epod.* 14, porém, um deus inominado não lhe diz para evitar matéria elevada, mas o proíbe de concluir o livro que pertence ao gênero baixo. Portanto, parece haver inversão da *recusatio* tal como antes utilizada. Seja como for, há uma real recusa, já que o livro é ficticiamente concluído pela bruxa Canídia, que parece ter vencido o poeta com suas artes mágicas, as suas *epodai*. Além disso, se o *animus* iâmbico tenta reaparecer, é subjugado por Amor,²² que lhe retira “o pé certo” a partir do *epod.* 11 (v. 20: *Iussus abire domum ferebar incerto pede*).²³

O deus – como já disseram todos os comentadores²⁴ – é Amor, que, ao aparecer na poesia, obriga o poeta a cantá-lo, mas este não o pode vituperar nem evitar sem punição, como a que sofreu Estesícoro, obrigado a compor palinódia, como nos diz o Sócrates platônico no *Fedro* (Plato, *Phaedr.* 242d-243b; Hor., *epod.* 17, 42-44), e também como sofreu Horácio, coagido a fazer palinódia no *epod.* 17, ainda que às avessas. Quando Amor fere o poeta, é-lhe proibido desprezar “as delicadas

²² Virg., *eccl.* 10, 69: *Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori*.

²³ Cf. Cucchiarelli, *op. cit.*, p. 89: *Il poeta Orazio, in piena crisi elegiaca, nell'epodo 11 si muove con "piede incerto", incerto pede, verso la soglia dell'amata (v. 20): questo capita ad un poeta giambico, che di suo dovrebbe essere rapido e spedito, quando si metta ad usare cadenze pentametriche, tipiche del metro per eccellenza "zoppo", l'elegia. Do Epodo 11 ao Epodo 16, o verso já não será rápido. Portanto, com a mudança de pé, há também mudança de matéria ou, pelo menos, do tratamento dela, como se vê em Ovídio, *Contra Íbis*, 643-644: *Postmodo plura leges et nomen habentia uerum, / et pede quo debent acria bella geri*. O mesmo Ovídio, no conhecido passo dos *Amores* I, 1, 1-4, em que Cupido surrupia um pé: *Arma graui numero violentaque bella parabam / edere, materia conueniente modis. / Par erat inferior uersus; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*. Para outros exemplos, mesmo em grego, cf. Barchiesi, A. *Alcune difficoltà nella carriera di un poeta giambico. Giambico ed elegia nell'epodo XI*. In: Cortés-Tovar, R.; Fernández-Corte, J. C. (Org.). *Bimilenario de Horacio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994a, p. 135-138.*

²⁴ Cf. Pseudo-Acrão, *ad loc.*; Cavazzere, *op. cit.*, p. 208/ Mankin, *op. cit.*, p. 229/ Watson, *op. cit.*, p. 444/ Cucchiarelli, *op. cit.*, p. 69. Na *ed.* X, 61, diz o poeta: *Aut deus ille malis hominum mitescere discat*. Ou seja, em contexto erótico, o deus, por antonomásia, é o Amor.

Musas”, como declara Propércio (II, 13, 1-3: *Non tot Achaemeniis armantur Susa sagittis,/ spicula quot nostro pectore fixit Amor./ Hic me tam **gracilis uetuit contemnere Musas***). Ao poeta elegíaco, ferido pelo deus, agrada ler os versos no colo para sua doura moça (v. 11: *Me iuuat in gremio doctae legisse puellae*); ao poeta iâmbico, ferido pelo deus, não agrada, como outrora, escrever versos contra, por exemplo, a doura velha (*epod. 8*).²⁵ O poeta, porém, tenta resistir à força do Amor, como observa Cucchiarelli,²⁶ na leitura do *epod. 12* como sequência do discurso do *epod. 11*. Mas, embora haja alguma reação contra *Eros*, no fim ele deverá fazer (ainda que ironicamente) a palinódia.

Se voltarmos, então, ao *epod. 12*, veremos que o poeta tenta resistir à força de *Eros*, manifesta no *epod. 11*. Porém, já no *epod. 12*, se a raiva característica do gênero volta a aparecer, como aparecera no *epod. 8*, outra violenta invectiva contra a velha, essa raiva aqui é refutada pela fala final da invectivada que, ao vituperar o poeta iâmbico, faz com que ele se cale:

Quid tibi uis, mulier nigris dignissima barris? munera quid mihi quidue tabellas mittis nec firmo iuueni neque naris obesae? namque sagacius unus odoror,	
polypus an grauis hirsutis cubet hircus in alis, quam canis acer ubi lateat sus.	5
qui sudor uietis et quam malus undique membris crescit odor, cum pene soluto indomitam properat rabiem sedare neque illi iam manet umida creta colorque	10
stercore fucatus crocodili iamque subando tenta cubilia tectaque rumpit, uel mea cum saeuis agitat fastidia uerbis: “Inachia langues minus ac me;	
Inachiam ter nocte potes, mihi semper ad unum mollis opus. pereat male quae te Lesbia quaerenti taurum monstrauit inertem, cum mihi Cous adesset Amyntas, cuius in indomito constantior inguine neruus quam noua collibus arbor inhaeret.	15 20

²⁵ Obviamente, se há alguma referência aqui, como tentamos mostrar, é de Propércio a Horácio.

²⁶ Cf. Cucchiarelli, *op. cit.*, p. 73.

muricibus Tyriis iteratae uellera lanae
 cui properabantur? tibi nempe,
 ne foret aequalis inter conuiuia, magis quem
 diligeret mulier sua quam te.
 o ego non felix, quam tu fugis, ut pauet acris
 agna lupos capreaeque leones”.²⁷

25

Antes de passarmos a outro poema da segunda parte do livro em que *Eros* está presente, vale a pena comentar como se relacionam os *Epodos* 11 e 12. Em primeiro lugar, a menção a Ináquia: no *epod.* 11, v. 5-6, Ináquia é o antigo amor do “eu” epódico, trocado pelo amor a Licisco, que, por sua vez, poderá ser trocado pelo amor a “radiante menina” ou “bem torneado moço”; no *epod.* 12, v. 14-16, Ináquia é a rival invejada pelo alvo do “eu” epódico, a velha que deseja a mesma potência, a mesma força sexual que o poeta tem com Ináquia. Além da relação por meio da mesma personagem citada, Ináquia, antigo amor do “eu” epódico e, portanto, rival invejada do alvo do poeta, há, pela leitura contígua dos poemas, um efeito cômico. Ao terminar a leitura do *epod.* 11, o poeta diz que nada pode livrá-lo do amor a Licisco, a não ser outro amor por “radiante moça” ou “bem torneado moço”. Ora, assim como o poeta, no *epod.* 11, revela que deixou o amor de Ináquia pelo de Licisco, espera-se, como ele mesmo anuncia no fim, que o amor de Licisco seja substituído pelo amor de um belo moço ou uma bela moça. Porém, ao iniciar a leitura do *epod.* 12, vemos o poeta envolvido com uma fétida velha, “digníssima de negros elefantes”. Daí, se continuamos a leitura do livro, no poema sucessivo, passa-se da cômica invectiva contra a velha ao sério *epod.* 13 em que, exortando a aproveitar o dia, o poeta ordena que se afaste da velhice anteriormente censurada (v. 1-5):

²⁷ “Que queres tu, digníssima de escuras trombas?/ Por que me envias dons; cartas, por quê?./ sendo eu jovem não firme nem de nariz grosso?/ Sim, farejo com bem mais agudeza/ fétido bode ou pólipio em peluda axila/que um cão de fino faro, oculto o porco./ Que suor, que mau cheiro, nesse pelancudo/ corpo, aumenta por toda parte, quando,/ com meu pau mole, corre a saciar o indômito/ furor! Úmida argila e cor das fezes/ de crocodilo obtida já não dura, e ainda/ no cio sacode o leito e a cobertura./ Ou quando incita a náusea com cruéis palavras:/ ‘Co’Ináquia broxas menos que comigo;/ Ináquia, por três noites; comigo és sempre/ mole p’ra uma só. Morra Lésbia mal./ que a mim, buscando um touro, mostrou-te, impotente/ quando Amintas de Cós estava à mão./ cujo membro em virilha indômita é mais duro/ que nova árvore fixa nas colinas./ A quem velos de lã retingida com tília/ púrpura preparavam-se? A ti, claro./ porque não haja entre os convivas um igual/ que sua mulher amasse mais que a ti./ Ah, não sou feliz; foges de mim como teme/ cordeira a feroz lobo e a leão cabra” (tradução nossa).

Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
 niuesque deducunt Iouem; nunc mare, nunc siluae
 Threicio Aquilone sonant. rapiamus, amici,
 occasionem de die, dumque uirent genua
 et decet, obducta soluatur fronte senectus.²⁸ 5

Visto já o *epod.* 14 em que o poeta, dirigindo-se a Mecenas, diz não poder levar adiante o livro de iambos prometido, ferido pelo deus Amor e envolvido com a liberta Frine (vejam os v. 15-16), passamos ao *epod.* 15, em que o “eu” epódico estava envolvido com novo amor, Neera, que lhe havia feito juras de amor eterno, mas agora já se encontra com outro:

Mollis inertia cur tantam diffuderit imis
 obliuionem sensibus,
 pocula Lethaeos ut si ducentia somnos
 arente fauce traxerim,
 candide Maecenas, occidis saepe rogando: 5
 deus, deus nam me uetat
 inceptos olim, promissum carmen, iambos
 ad umbilicum adducere.
 non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo
 Anacreonta Teium, 10
 qui persaepe caua testudine fleuit amorem
 non elaboratum ad pedem.
 ureris ipse miser. quodsi non pulcrior ignis
 accendit obsessam Ilion,
 gaude sorte tua: me libertina nec uno 15
 contenta Phryne macerat.²⁹

²⁸ “Hórrida tempestade cerrou céu, e chuvas/ e neves Jove precipitam; ora mar, ora bosques/ co’Aquilão trácio soam. Gozemos, amigos,/ a ocasião do dia e, enquanto têm vigor os joelhos/ e convém, da sombria face a velhice afaste-se” (tradução nossa).

²⁹ “Era noite e no céu sereno lua fulgia/ entre menores astros,/ quando fazias juras, disposta a lesar/ de altos deuses o nume,/ por pegajoso braço, atando-se mais forte/ que alto azinho se ata à hera:/ enquanto o lobo, hostil a gado, e Orião, a nauta,/ turbasse mar de inverno,/ e aura agitasse comas intonsas de Apolo,/ este amor seria mútuo,/ por minha força muito há de sofrer, Neera!/ se algo há de homem em Flaco,/ noites não deixará que dê a alguém melhor;/ irado, um par, terá/ e, ofendido, a firmeza não cederá à forma,/ se se entranhar dor firme./ Tu, sejas quem for, que és mais feliz e, soberbo,/ andas já com meu mal,/ embora rico em gado e muita terra, e Páctolo/ se derreta por ti,/ e arcanos não te enganem do novo Pitágoras;/ superes em beleza/ Nireu, ai, vais chorar amor transferido a outro,/ e então mia vez de rir” (tradução nossa).

O poeta, então, trocado por outro homem, promete, se há algo de viril em Flaco (usando o próprio nome para rir de si mesmo), fazer Neera sofrer. Porém, no *epod.* 15, mais do que vituperar a amada, impreca contra o rico rival que vai chorar, lamentar, quando Neera o trocar por outro, e isso será motivo de riso para a *persona loquens*.

Assim, passando de um amor a outro nesta segunda parte, o livro conclui-se com o *epod.* 17, em que aparece novamente a principal personagem invectivada por Horácio: a feiticeira Canídia, ridicularizada na *sat.* 1, 8, na qual é afugentada por sonora flatulência de Priapo, quando tentava roubar cadáveres, e vituperada por um menino no *epod.* 5, que Canídia e suas companheiras usavam para fazer um filtro de amor. Se, porém, na *sat.* 1, 8 e no *epod.* 5 Canídia, ao fim, é objeto de riso e alvo de invectiva, no *epod.* 17, contrariamente aos modelos arcaicos de poesia iâmbica que conhecemos, é ela, a invectivada, que vence e subjuga o poeta. Com seus encantos, com seus *Epodos*, Canídia vence o poeta e tem a fala final do livro, dizendo-lhe que não terá trégua como Pélope, Tântalo e Prometeu; quererá matar-se, mas não conseguirá, pois terá longo sofrimento (v. 65-81):

optat quietem Pelopis infidi pater	65
egens benignae Tantalus semper dapis,	
optat Prometheus obligatus aliti,	
optat supremo conlocare Sisyphus	
in monte saxum; sed uetant leges Iouis.	
uoles modo altis desilire turribus,	70
modo ense pectus Norico recludere,	
frustra que uincla gutturi nectes tuo	
fastidiosa tristis aegrimonia.	
uctabor umeris tunc ego inimicis eques	
meaque terra cedit insolentiae.	75
an quae mouere cereas imagines,	
ut ipse nosti curiosus, et polo	
deripere lunam uocibus possim meis,	
possim crematos excitare mortuos	
desiderique temperare pocula,	80
plorem artis in te nil agentis exitus? ³⁰	

³⁰ “Deseja trégua o pai de Pélope infiel./ Tântalo, a quem comida farta sempre falta:/ deseja-a Prometeu, às aves destinado:/ deseja Sísifo no cume pôr do monte/ a pedra, mas as leis de Jove não permitem./ Ora das altas torres vais querer jogar-te./ ora o peito co’espada nórica rasgar./ e ao teu pescoço, em vão, laços vais apertar./ angustiado por molesto sofrimento./ Vou ser levada então, cavaleira, por ombro/ hostil e a

Assim, o Amor, por meio dos encantos da feiticeira, vence o poeta; vitória já anunciada no início da segunda parte, no *epod.* 11, como vimos, em que, ferido por *Eros*, o poeta não pode mais continuar o seu livro de iambos, já iniciados, com as invectivas violentas da primeira parte. *Eros* opera a mudança de elocução e de invenção; opera mudança genérica, e assim já anuncia a passagem para a poesia lírica, em que Amor estará, como se sabe, constantemente presente. Só quando chegamos às *Epístolas*, o poeta consegue abandonar os versos e, com eles, a matéria erótica.³¹ Porém, *Omnia uincit Amor, Poetam uincit Amor*, quando, construído já o *éthos* do poeta velho, que pensava que amor estava longe e já tinha abandonado “versos e outros divertimentos”, volta ele a dobrar o poeta no livro quarto das *Odes* (4, 1, v. 1-8):

Intermissa, Venus, diu
 rursus bella moues? parce precor, precor.
 non sum qualis eram bonae
 sub regno Cinarac. desine, dulcium
 mater saeua Cupidinum, 5
 circa lustra decem flectere mollibus
 iam durum imperiis; abi,
 quo blandae iuuenum te reuocant preces.³²

Referências

BARCHIESI, A. Alcune difficoltà nella carriera di un poeta giambico. Giambo ed elegia nell'epodo XI. In: CORTÉS-TOVAR, R.; FERNÁNDEZ-CORTE, J. C. (Org.). *Bimilenario de Horacio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994a, p. 127-138.

_____. Ultime difficoltà nella carriera di un poeta giambico: l'epodo XVII. In: *Atti dei Convegni di Venosa, Napoli e Roma*. Venosa: Edizioni Osanna, 1994b, p. 205-220.

turba vai ceder à minha empáfia./ Ou talvez eu que posso mover as imagens/ de cera, como tu, curioso, bem viste./ e com minhas palavras do céu despegar/ a lua; que posso reviver mortos cremados/ e preparar os filtros do desejo, chore/ da arte, que contra ti nada faz, o desfecho?” (tradução nossa).

³¹ *Epist.* I 1, v. 1-11.

³² “Vênus, há muito interrompidas/ guerras de novo causas? Poupa-me, te imploro./ Não sou qual era sob o reino/ da boa Cínara. Cessa tu de me dobrar./ cruenta mãe da Cupidez/ doce; a mim, próximo dos dez lustros e agora/ áspero à tua suave lei;/ vai p’ra onde as brandas preces dos jovens te chamam” (tradução nossa).

- CAVARZERE, A. *Orazio, Il libro degli "Epodi"*. Traduzione di Fernando Bandini. Venezia: Marsilio, 1992.
- CONTE, G. B. *Virgilio. Il genere e i suoi confini*. Milano: Garzanti, 1984.
- CUCCHIARELLI, A. Eros e giambo: forme editoriali negli "Epodi" di Orazio. *MD*. Pisa/Roma, vol. LX, p. 69-104, 2008.
- HASEGAWA, A. P. Crisi poetica e forma editoriale da Catullo a Orazio. *SIFC*. Firenze, vol. CIII, p. 5-10, 2010.
- INGALLINA, S. S. "Non elaboratum ad pedem" (Hor. Epod. 14,12). *GIF*. Napoli, vol. XXVII, p. 201, 1975.
- KELLER, O. (Org.). *Pseudacronis scholia in Horatium uetustiora*. Stuttgart: Teubner, 1967. Vol. I/II.
- KLINGNER, F. (Org.). *Horatius. Opera*. Lipsiae: Teubner, 1959.
- MANKIN, D. *Horace, Epodes*. Cambridge: University Press, 1995.
- MINARINI, A. *Lucidus Ordo. L'architettura della lirica oraziana (libri I-III)*. Bologna: Pàtron Editore, 1989.
- ROSSI, L. E. I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. *BICS*. London, vol. XVIII, p. 69-94, 1971.
- WATSON, L. C. *A commentary on Horace's "Epodes"*. Oxford: University Press, 2003.

SANTA TRIFINA E O REI ARTUR: O TEATRO MIEVEAL BRETÃO E A COLETA DA LITERATURA ORAL CÉLTICA NA BRETANHA DO SÉCULO XIX

Ana Donnard*
Universidade Federal de Uberlândia

RÉSUMÉ: La tragédie *Sainte Trifina et le roi Arthur* (*Santez Tryphina hag ar Roue Arthur*) possiblement reprend une légende hagiographique du répertoire de la littérature orale bretonne de fond médiéval très ancien et la reconfigure dans une pratique théâtrale particulière à la Bretagne rurale du XIX^{ème}. Des agriculteurs et des artisans demi-lettrés se présentaient lors des fêtes populaires avec leurs troupes, fières de jouer du grand théâtre devant les touristes parisiens qui ne voyaient, pourtant, dans ces spectacles, que l'expression du pittoresque et du rudimentaire folklore celtique des paysans. Mais la tragédie en trois jours ne témoigne pas d'une culture populaire inculte, bien au contraire. L'étonnant texte, remanié plusieurs fois par la main des curés ou des seigneurs plus au moins lettrés, était mémorisé par les paysans illettrés – eux, bien sûr, habitués à "mémoriser" leur littérature depuis si longtemps. Dans cet article nous essayons de présenter ce contexte entre oralité et tradition écrite à titre d'introduction d'une étude plus approfondie à venir. Sachant qu'il existe très peu d'études sur la littérature celtique et particulièrement bretonne au Brésil, cet article pourra être, nous l'espérons bien, utile.

MOTS-CLÉS: littératures celtiques; théâtre breton; études médiévales.

*anadonnard@ilecl.ufu.br

Resumo da tragédia

*T*rifina, princesa de Hibérnia (Irlanda), é a esposa de Artur, rei dos Bretões. Seu irmão Kervoura, ajudado pela parteira da rainha, sequestra o filho desta e consegue convencer o rei dos Bretões de que Trifina havia assassinado a criança. Na verdade, Kervoura havia enviado o bebê à Inglaterra para salvar o rei inglês, que, no seu leito de morte, deveria comer a carne fresca de um recém-nascido, bebendo também o seu sangue. E, para que este “remédio” o curasse, a criança em questão deveria ser fruto de uma união da realeza. A recompensa seria a mão da princesa inglesa para Kervoura, que assim teria o poder sobre as duas Bretanhas – a insular e a continental. Mas o rei Artur, antes de ordenar a execução de Trifina, conclama os Bretões a realizarem um “processo de justiça”, que significava oferecer a chance de defesa à rainha. Segue-se, então, um longo périplo de Trifina em busca de provas de sua inocência, mas seu irmão consegue fabricar falsas evidências criando uma armadilha para a santa que, acreditando ir ao encontro de seu irmão Kervoura, é violentada pelos soldados do rei, os quais fazem crer ao soberano que ela, na verdade, teria seduzido o mais novo deles... Trifina é então condenada à decapitação, entretanto, na hora extrema surge seu filho e a livra do suplício. Este filho havia sido salvo pelo bispo de São Malo que, por sua vez, tinha-o capturado das mãos de piratas pagando uma alta quantia. Explica-se, assim, o fato de o rei da Inglaterra ter morrido, pois o bebê que fora oferecido em sacrifício era um substituto encontrado por Kervoura entre camponeses. Liberada pelas mãos de seu filho da decapitação e da desonra, Trifina, santificada pelo sofrimento que lhe fora imposto pelo destino, encontra a felicidade ao lado de seu esposo, de seu filho e do povo que a amará para sempre. Os traidores serão enforcados depois de passarem pelos suplícios da tortura e a Bretanha, liberada de seus traidores, encontrará de novo a ordem e a paz. Os anjos e seus milagres – atores no processo – serão ainda mais adorados pelos Bretões, fiéis devotos cristãos.

Comentário

O teatro bretão é um grande desconhecido do público internacional. Sabemos muito pouco desta tradição pela via mesma de seus compatriotas. Os estudos em literaturas célticas ainda não constituíram o acervo deste longo percurso de aventura teatral que, como tudo que toca a periferia oeste da Europa, está sujeito a

controvérsias e discussões intermináveis sobre o valor de uma ou outra versão, sobre os remanejamentos (reescrituras) mais ou menos bem-sucedidos ou sobre obras que seriam, supostamente, de falsários. É necessário notar que existiam em 1983 até 250 manuscritos inéditos nas bibliotecas da Bretanha e do País de Gales, segundo Gwennolé Le Menn.¹ A dificuldade de entendimento entre a cultura erudita e a cultura popular tampouco facilitou o percurso historiográfico deste teatro medieval que, apesar do caráter oral e popular, se pautou também pelas regras da literatura escrita, como veremos mais adiante.

Françoise Morvan, em seu texto de apresentação da tragédia *Santa Trifina e o Rei Arthur* (edição bilíngue bretão-francês),² relata-nos parte deste conflito entre letrados e iletrados na Bretanha céltica quando Francis-Marie Luzel, folclorista ativo na coleta da literatura bretã, faz vir para o Congresso Céltico de 1867 a *troupe* de Pluzunet. Segundo a autora, a encenação é vista pelo grupo de filólogos e folcloristas, dentre os quais Gabriel Milin, como um fiasco. Ela designa este grupo como o “clã dos bardos”. Podemos entender que a autora se refere ao círculo formador da sociedade bárdica de 1843, chamada de *Breuriezh-Breizh*, que reunia os estudiosos bretonantes (falantes de língua bretã) e tinha por objetivo criar uma renovação no meio acadêmico e intelectual, com a finalidade de recuperar o patrimônio oral ainda por ser coletado. O grupo compunha-se de François-Marie Luzel, Gabriel Milin, Prosper Proux, Olivier Souvestre, entre outros, tendo como líder ou *penn-sturier* Hersart de la Villemarqué.

A autora do texto de apresentação da obra e a tradutora desta tragédia nos reporta ainda que somente Henri Martin, historiador vindo de Paris para o Congresso e não entendedor do bretão, chorava emocionado... Prosseguindo, Françoise Morvan afirma que este teatro popular bretão de origem medieval era um produto de “bárbaros” aos olhos dos letrados da ciência erudita romanista.

Anatole Le Braz defenderá anos mais tarde sua tese sobre o teatro céltico na Universidade de Rennes (1905) diante do júri composto por Georges Dottin e Joseph Loth. Naquela época, os estudos literários célticos dividiam-se entre os representativos do saber institucional universitário, tidos como “celtizantes”, e aqueles que, fora dos muros

¹ Le Menn, G. *Histoire du théâtre populaire breton. XV^e-XIX^e siècle*. Rennes: Institut Culturel de Bretagne/ Skol et Datsum, 1983.

² Luzel, F.-M. *Sainte Tryphine et le roi Arthur*. Textes établis et présentés par Françoise Morvan. Rennes: PUR, 2003.

das academias, clamavam por uma literatura bretã singular e céltica, detentora de memória entre saber letrado e oralidade. Dentro desse contexto de euforia romântica que se havia espalhado pela Europa, tais folcloristas foram designados como “celtomaníacos” – estigma que lhes valeria muitos dissabores nos anos seguintes.

Entre os “celtomaníacos”, folcloristas e etnólogos, estavam também os representantes de um neodruídismo romântico que, como as sociedades de folcloristas, pregavam o retorno às fontes druídicas de uma Bretanha esquecida. O grupo dirigido por Hersart de la Villémarqué – o *Breuriez-Breizh* – dizia-se não-druídico, mas estava ligado de maneira consistente ao grupo neodruídico da *Gorseed* do País de Gales, fundado em 1838 pelo arquidruída *Cawrdaf*. No contexto do Bretonismo – movimento bretão pela recuperação da cultura céltica da Bretanha e do regionalismo francês, foi fundada a primeira sociedade druídica bretã, logo após a exposição Universal de Paris, em junho de 1900, tendo como primeiro arquidruída Jean Le Fustec e, em seguida, Yves Berthou, poeta, folclorista e visionário cuja obra não deve ser negligenciada. Porém, a recuperação de mitos de um passado envolto em brumas de mistério e a construção de um “mundo druídico” não escapará à crítica irônica e mesmo sarcástica: os neodruídas escritores e poetas foram ridicularizados pelos universitários, o que teve por consequência que, mesmo hoje, a literatura resultante do movimento literário e folclórico que podemos chamar de neodruídismo permaneça à margem.³

As controvérsias e as divergências entre aqueles que trabalhavam no terreno da especulação etnológica e historiográfica e aqueles legitimados pelo rigor científico acadêmico fizeram correr muita tinta. Os debates sobre a literatura bretã e sua importância como arquivo de memórias de um passado céltico, ocorridos entre os “bardos druidas” de um lado e os universitários de outro, no contexto do regionalismo bretão, incluindo nesses grupos os eruditos de origem nobre e/ ou clerical, configuraram de maneira decisiva as bases do *celtismo* – corrente histórico-literária bastante eclética no tocante à sua formação político-ideológica. Esta corrente tinha como base, sobretudo, a revisão da historiografia literária europeia, antecipando as discussões sobre o cânon

³ Sobre o neodruídismo como movimento literário, cf. Donnard, A. As origens do neodruídismo: entre tradição céltica e pós-modernidade. *Revista de Estudos da Religião*. São Paulo, vol. II, p. 88-108, 2006 – disponível em: <http://www.pucsp.br/rever/rv2_2006/p_donnard.pdf>, acesso em 10 de outubro de 2010.

na nossa modernidade. Para o celtismo, tratava-se de reconsiderar a importância das literaturas célticas a partir da Alta Idade Média, ou seja, a partir do século VI, data dos primeiros manuscritos em britônico e gaélico. Depois de Ernest Renan, bretão nascido em Tréguier, e sua obra *La poésie des races celtiques*, o romantismo e o positivismo tornaram-se a tela de fundo destes debates, hoje relativizados pelos estudos literários modernizantes. Na França, será a escola do imaginário fundada por Gilbert Durand que, através de suas análises comparatistas, sobretudo no âmbito da mitologia ou dos mitemas internacionais – virá contribuir para uma nova etapa nos estudos célticos.⁴

Francis-Marie Luzel, principal coletor do teatro medieval bretão, será severamente criticado pelos seus compatriotas. Para os eruditos bretões, as representações dos camponeses na Bretanha não passavam de arte rústica desprovida de importância para a constituição de uma literatura bárdica de origem medieval. Para outros, ainda, elas consistiam apenas em encenações ridículas de gente sem instrução. Mas estas representações diante das igrejas na zona rural bretã tinham um público fiel. Ademais, a paixão com a qual homens, mulheres e crianças se consagravam à árdua tarefa de colocar em cena os textos dos manuscritos recopiados de geração em geração são testemunho da importância deste teatro no meio popular. Assim, o teatro medieval bretão, que era ainda representado no século dezenove nas pequenas vilas da região do Trégor e de Vannes, era menosprezado e adorado ao mesmo tempo, numa dinâmica bem conhecida na Bretanha. Tal situação é fruto de uma dicotomia na cultura bretã, que se expressa entre aquilo que rejeita e o que reivindica como autêntico, entre o que considera essas manifestações o resultado de uma erudição legitimada e o que as considera fruto de especulação ou derrapagem ideológica. Isto, no nosso entendimento, é simplesmente uma dinâmica própria das culturas minoritárias célticas, a qual, na Bretanha, traduz-se por uma clivagem entre as histórias bretã e francesa, conduzindo sistematicamente a um recalçamento, num

⁴ Sobre as circunstâncias ideológicas e políticas do celtismo bretão cf. Le Stum, P. *Les origines bardiques du mouvement breton (1900-1914)*. Mémoire de maîtrise, dact. Brest: 1985./ Guyomar, J.-Y. Régionalisme, fédéralisme et minorités nationales en France entre 1919 et 1939. *Le Mouvement social*. Rennes, n. 70, p. 89-108./ Para uma nova etapa modernizante sobre os estudos célticos cf. Brown, T. (Org.). *Celticism*. Collection studia imagologica. Amsterdam: Rodopi Éditions, 1996.

primeiro momento, de tudo o que esta cultura não pode explicar facilmente pelas vias de sua história híbrida céltica e francesa.⁵

Anatole Le Braz, em pesquisa citada anteriormente intitulada *Le Théâtre Celtique*, chegará mesmo a negar categoricamente a existência de uma especificidade bretã, e reduzirá o teatro bretão a uma sucursal do teatro medieval francês.⁶ Se a tese de Le Braz é importante pela documentação e pelo estudo que propõe, sendo ainda uma referência incontornável para estudos sobre o teatro céltico, é preciso que ela seja tomada à luz de uma leitura crítica que dará conta do contexto ideológico entre romanistas e celtizantes no romantismo francês. Hoparz Hemon, linguista, jornalista e poeta bretão, não hesita em condenar a tese de Le Braz inteiramente.⁷

Para se compreender este *teatro bretão*, é preciso acrescentar à expressão o termo *popular* – pois se trata de uma característica das literaturas célticas, ou seja, um trânsito singular entre expressão de memória cultural popular e saber erudito, que caminharam lado a lado desde a era medieval até a coleta dos folcloristas românticos e que, ainda hoje, sobrevivem nas formas modernas e pós-modernas de recriação literária e folclórica. Tais riqueza e singularidade são visíveis diante de comparações com o que acontecia no teatro representado no restante da Europa. Dois exemplos: as tragédias *Santez Tryphina hag ar Roue Arzur* – “em dois dias e oito atos”, objeto deste artigo, e *Buez Santes Nonn*, peça conservada em um manuscrito de aproximadamente 2100 versos. Parece claro que estas tragédias não poderiam ser fruto de um fenômeno isolado de manifestação popular ocasional, mas se inserem numa tradição de origem céltica a merecer estudos em sua dimensão própria de língua e cultura britônica.⁸

⁵ Estes aspectos não cabem neste trabalho, mas remetemos o leitor aos estudos publicados sobre a identidade bretã no curso das novas teorias em ciências sociais na França: Simon, P.-J. *La Bretonnité: une ethnicité problématique*. Rennes: PUR/Terre de Brume, 1999./ Le Coadic, R. *L'identité bretonne*. Rennes: PUR/Terre de Brume, 1998./ Carrer, P. *L'envers du décor. Ethnopsychiatrie en Bretagne et autres terres celtiques*. Collection Essais. Rennes: Coop Breizh, 1999./ Morvan, F. *Le Monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*. Rennes: Actes Sud, 2002.

⁶ Le Braz, A. *Le théâtre celtique*. Paris: Réédition Robert Laffont (1904), 1997.

⁷ Le Duc, G. *Le théâtre populaire breton du moyen âge au XIXème. siècle. Bretagne des livres*. Rennes, novembre 2001.

⁸ A síntese de Gwennolé Le Menn está disponível no mercado e é uma referência obrigatória. Cf. referências ao fim do artigo.

Portanto, a partir de uma primeira abordagem do teatro bretão, somos confrontados com as seguintes evidências: trata-se de uma tradição atestada, revelando as características de um teatro “nacional” ou “regional”, como querem os franceses, testemunho de uma sociedade de forte tradição de oralidade que retrabalhou, durante séculos, os temas preferidos, diante de uma audiência rural, semiletrada e singularmente atrelada a seus mitos medievais. Uma fusão entre cultura erudita e cultura popular representa para os estudos literários comparados um dos grandes atrativos da literatura bretã e, no caso de seu teatro, pode-se ver a continuação de um fundo de memória erudita medieval que, segundo Yves Le Berre, pôde ser salva pela memória popular pelo fato de contar, nas representações realizadas na zona rural, com uma audiência apaixonada.⁹

O teatro popular bretão compreende cinco fases, a saber: os ciclos do Antigo e do Novo Testamento, o ciclo dos Santos, o ciclo romanesco e o teatro cômico. Os mais antigos manuscritos correspondem à fase do médio-bretão, como a *Vie de Sainte Nonn*, escrita na segunda metade do século dezesseis, sendo o mais importante documento literário para esta fase da língua bretã.¹⁰ A *Vie des trois rois*, impresso na cidade de Vannes em 1745, é o único texto teatral impresso na França no século dezoito – o que nos leva a acreditar na importância deste teatro “popular” na Bretanha.

Para os séculos precedentes ao médio-bretão, ou seja, anteriores a 1100, somos obrigados a nos restringir a uma hipotética existência de dramaturgia, na falta de manuscritos sobreviventes. Esta hipótese não tem nada de improvável. León Fléuriot havia assinalado, em seus estudos históricos, um vocabulário do teatro em velho-bretão, ou seja, no estado da língua a partir do século VI, e que atesta uma atividade dramática significativa na Alta Idade Média, portanto. Os exemplos são: *uanetou* para “histriões”, *anhuariat* para “ator”, *desmanctohan* para “bufão”, *jongleur* e *herderchan* ou “aquele que se mostra em cena”. Mais significativos ainda são os termos *racloriou* para “antecena”, *guan* para “cômico” e *guarima* para “teatro” ou “lugar onde se faz uma encenação”, ou seja, “palco”.¹¹ É bem possível, portanto, que esta tradição de um teatro

⁹ Le Berre, Y. L'écriture du breton dans l'histoire. Essai de synthèse. *Bretagne linguistique*. n. 7, p. 153-176, 1991.

¹⁰ O termo “médio-bretão” designa o estado da língua entre 1100 e 1650.

¹¹ Esta palavra se inscreveu na toponímia da Bretanha: *Goariva* na Cornualha e no Trégor, *Goarivan* na região do Leão e *Houariva* na região de Vannes.

popular medieval em versos seja a continuação de um longo processo de assimilação de mitologia céltica e de doutrina cristã, associada a uma tradição bárdica britônica de origem antiga, representada até o século dezenove por *troupes* de camponeses pobres e artesãos de uma Bretanha apaixonada pelos seus santos e pelas suas personagens históricas.

As obras escritas em versos são todas em rimas internas, característica de marca da métrica bretã, cuja regra de base é fazer rimar a antipenúltima sílaba de cada verso com a sua própria cesura.¹² Escolas de poesia certamente existiram, mas o que se pôde recolher como documentação não ofereceu dados consistentes para identificar a estrutura e tampouco o funcionamento destas escolas. O papel dos padres da Igreja bretã foi fundamental ao longo de três séculos de memória, estando o teatro bretão visivelmente relacionado com a vida religiosa de uma sociedade muito devota. Contudo, é claro que tudo isso não impediu os conflitos entre atores e o clero, ou entre o clero bretão e o clero francês. O particularismo da Igreja bretã tinha feito deste teatro um meio de expressão popular característica e trazia para a Bretanha turistas curiosos, espantados por ver em pleno século dezenove encenações de um teatro medieval que havia perdurado na memória das almas simples.

Se podemos identificar claramente o apoio dado pelos padres bretões a estas manifestações teatrais na Bretanha, não podemos, no entanto, esquecer o fato de que a Igreja também exerceu, em contrapartida, sua censura, aliada, é claro, aos poderes seculares controladores da vida destes rústicos camponeses. Uma lei de 17 de novembro de 1548 proibia na França as encenações dos antigos *mistérios*. Mas, se no resto da França este teatro popular viu-se esquecido, na Bretanha ele persistiu até mesmo contra a interdições locais. Contra a hostilidade da Igreja e suas providências para deter esta onda popular, sobreviverá o teatro bretão, e isso só pode ser entendido a partir de uma história regional/ nacional especificamente bretã e céltica, ou seja, através da expressão literária e artística própria desta cultura. Para a edição da tragédia bretã *Santa Trifina e o rei Arthur*, o coletor Francis-Marie Luzel pôde adquirir sete manuscritos: três fazem parte do acervo da Biblioteca Municipal de Quimper, e quatro estão na *Bibliothèque Nationale de France*.

¹² Os manuscritos das peças escritas em versos são todos anteriores a 1650.

Referências

- BANNIARD, M. *Viva Voce. Communication orale et communication écrite du IV^e au IX^e siècle dans l'Occident latin*. Paris: Institut des Études Augustiniennes, 1992.
- BROWN, T. (Org.). *Celticism*. Collection studia imagologica. Amsterdam: Rodopi Éditions, 1996.
- CARRER, P. *L'envers du décor. Ethnopsychiatrie en Bretagne et autres terres celtiques*. Colection Essais. Rennes: Coop Breizh, 1999.
- COHEN, G. *Le théâtre en France au Moyen Âge*. Paris: PUF, 1948.
- de COURSON DE LA VILLENEUVE, A.-M. *Histoire des peuples bretons dans la Gaule et dans les îles britanniques. Langue, coutumes, mœurs et institutions*. Paris: Furne, 1846.
- DONNARD, A. As origens do neodruidismo: entre tradição céltica e pós-modernidade. *Revista de Estudos da Religião*. São Paulo, v. II, p. 88-108, 2006 - disponível em: <http://www.pucsp.br/rever/rv2_2006/p_donnard.pdf>, acesso em 10 de outubro de 2010.
- ERNAULT, E. L'ancien mystère de Saint Gwenolé. *Annales de Bretagne*. Rennes, tome XL-XLI, 1932-1933.
- _____. *La Bretagne et les pays celtiques. L'ancien vers breton, exposé sommaire, avec exemples et pièces en vers bretons anciens et modernes*. Paris: Honoré-Champion, 1912.
- _____. La vie de Sainte Nonne. *Revue Celtique*. t. VIII, p. 230-301/ p. 406-491, Paris: 1887.
- FLEURIOT, L.; LOZAC'HMEUR, J.-C.; PRAT, L. *Récits et poèmes celtiques, domaine bretonique, VI^e-XV^e siècles*. Paris: Stock, 1981.
- GUYOMAR, J.-Y. Régionalisme, fédéralisme et minorités nationales en France entre 1919 et 1939. *Le Mouvement social*. Paris, n. 70, p. 89-108.
- GUYONVARG'H, C.; LE ROUX, F. *Les druides*. Rennes: Éditions Ouest-France, 1986.
- LAURENT, D.; TREGUER, M. *La nuit celtique*. Rennes: PUR/ Terre de Brume, 1997.
- de LA VILLEMARQUÉ, H. *Le Barzhaz Breizh. Trésor de la littérature orale de la Bretagne*. Spezet: Coop Breizh, 1997.
- LAURENT, D. *Les passeurs de mémoires*. Melleac: Association du Manoir de Kernault, 1996.
- LEBÈGUE, R. Le théâtre breton ancien et essais récents. In: *Conférences universitaires de Bretagne (1942-1943)*. Paris: Les Belles Lettres, 1943, p. 39-59.
- LE BERRE, Y. L'écriture du breton dans l'histoire. Essai de synthèse. *Bretagne linguistique*. n. 7, p. 153-176, 1991.
- LE BRAZ, A. *Le théâtre celtique*. Paris: Réédition Robert Laffont (1904), 1997.
- LE COADIC, R. *L'identité bretonne*. Rennes: PUR/ Terre de Brume, 1998.
- LE DUC, G. Le théâtre populaire breton du moyen âge au XIX^eme. siècle. *Bretagne des Livres*. Rennes, p. 4-6, novembre 2001.

- LE MENN, G. *Histoire du théâtre populaire breton. XVI^e-XIX^e siècle*. Rennes: Institut Culturel de Bretagne/ Skol et Datsum, 1983.
- _____. *Bretagne et Pays celtiques, langues, histoire, civilisation, mélanges offertes à la mémoire de Léon Fleuriot*. Rennes: Skol/ PUR, 1992.
- _____. Les croyances populaires dans quelques textes bretons (XV^e – XVII^e siècles). In: *Religions et mentalités au moyen âge. Mélanges en l'honneur de Hervé Martin*. Rennes: PUR, 2003, p. 427-435.
- LE ROUX, F. Introduction générale à l'étude de la tradition celtique. *Ogam*. Rennes, v. XIX, 1967.
- LE STUM, P. *Les origines bardiques du mouvement breton (1900-1914)*. Mémoire de maîtrise, dact. Brest: 1985.
- LUSIGNAN, S. Oral and written traditions in the Middle Ages. *New Literary History*. Rennes, v. XVI, n. 1, 1984.
- _____. *Journal de route et lettres de mission*. Edités par Françoise Morvan, Rennes: Terre de Brume, 1994.
- LUZEL, F.-M. *Sainte Tryphine et le roi Arthur*. Textes établis et présentés par Françoise Morvan. Rennes: PUR, 2003.
- MESLIN, M. *Le merveilleux, l'imaginaire et les croyances en occident*. Paris: Bordas, 1997.
- MORVAN, F. *François-Marie Luzel, enquête sur une expérience de collectage folklorique en Bretagne au XIX^e siècle*. Rennes: PUR/ Terre de Brume, 1999.
- _____. *Le Monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*. Rennes: Actes Sud, 2002.
- POIRON, D. *Le merveilleux dans la littérature française du moyen âge*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- POSTIC, F. (Org.). *La Bretagne et la littérature orale en Europe*. Mellac/ Brest: Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1999.
- SEBILLOT, P. *Contes populaires de la haute Bretagne*. Rennes: Terre de Brume, 1998.
- SIMON, P.-J. *La Bretonnité: une ethnicité problématique*. Rennes: PUR/ Terre de Brume, 1999.
- SOUVESTRE, E. *Les derniers Bretons*. Rennes: Terres de Brume, 1997. 2 vols.
- STERCK, C. Débris mythologiques en Basse-Bretagne. In: LE MENN, G. *Mélanges offerts à la mémoire de Léon Fleuriot. Bretagne et pays celtiques: langues, histoire, civilisation*. Saint-Brieuc: Skol, 1992.
- _____. Survivances de la mythologie celtique dans quelques légendes bretonnes. *Études Celtiques*. v. XXIII, 1985.
- STRIWSKI, S. *Les Bretons. Essai de psychologie et de caractérologie provinciales*. Rennes: Plihon, 1952.
- TANGUYB.; GARREAU J.; CASTEL Y.-P. *Bretagne intérieure L'Argoat, terres d'Histoire et de légendes*. Toulouse: Privat, 1995.

Recebimento contínuo - Aceite: 15 de maio de 2011

CÁSINA: UM DESEJO PICANTE¹

Carol Martins da Rocha*
Universidade Estadual de Campinas

ABSTRACT: As usually occurs in Plautus' comedy, in *Casina* the search for pleasure is an important motif of the plot. However in this play pleasure is represented – whether figuratively, whether more directly – in a particular mood. Besides a very recurrent use of metaphors and images related to scents and flavoring, there are notorious much more explicit (and not so commonly found in Plautine texts) mentions to the erotic desire and sexual intercourse. Evinced the *uarietas* in which pleasure is referred to in *Casina*, this article aims to reflect on how such a representation affects the composition of the Plautine plot. In *Casina* some sexual references also contribute to allude to another kind of pleasure: the one that comes from theater, represented in this comedy by a play-within-a-play.

KEYWORDS: Plautus; comedy; *Casina*; sexual desire; metatheatre.

¹ Uma versão prévia deste artigo foi proferida na sessão de comunicações coordenadas “Plauto e a poética da *uoluptas*”, durante o XVII Congresso Nacional de Estudos Clássicos [SBEC/UFRN, Natal (RN), 2009], que teve como tema “A amizade e o prazer no mundo antigo”. A comunicação e o texto divulgam parte dos resultados da pesquisa de mestrado *Perfume de mulher. Riso feminino e poesia em “Cásina”* (FAPESP, processo n. 07/57173-3) desenvolvida sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (IEL-UNICAMP). Uma versão atualizada da dissertação como um todo está no prelo da Editora da UNICAMP (Plauto. *Cásina*. Introdução, tradução e notas de Carol Martins da Rocha).

* carolletras@yahoo.com.br

Introdução

Em *Cásina*² – tal como é comum na comédia de Tito Mácio Plauto (séc. III-II a.C.) – a busca pelo prazer é notoriamente um motivo determinante para a progressão do enredo. A julgar pelas peças transmitidas, o público plautino estaria familiarizado com histórias em que uma personagem (normalmente um jovem, *adulescens*, mas há variações, como em *Anfitrião* e o final de *Báquides*), para obter os favores de sua namorada (em busca do prazer erótico, portanto), aceita a ajuda de um escravo enganador (*seruus callidus*). Também a procura pelos prazeres da mesa estimula o comportamento de determinadas personagens, como os parasitas, chegando, excepcionalmente, a constituir o centro da ação em boa parte da peça *Estico*.³

Na peça que apreciamos, a busca pelo prazer amoroso se manifesta de modo bastante contundente nas ações do velho Lisidamo, um *senex amator*,⁴ que contará com a cumplicidade de seu vizinho Alcésimo.⁵ O desejo do *senex amator* pela escrava Cásina faz com que os dois velhos tramem juntos um plano para que o desejo de Lisidamo seja realizado.

² A peça foi composta, segundo estudiosos modernos, por volta de 184 a.C ou 185 (a última data coincidindo com o suposto ano da morte do dramaturgo); a data é especulada para a composição de *Cásina* sobretudo a partir de uma suposta alusão (v. 976ss.) à lei contrária às cerimônias de culto ao deus Baco (*senatus consultus de bachanalibus*), promulgada em 186 a.C. (cf. Plautus. *Casina*. Edited by W. T. MacCary and M. M. Willcock. Cambridge: University Press, 1976, p. 11). Cabe lembrar que as tentativas de datação das comédias plautinas são apenas hipotéticas (baseadas ora em incertas alusões a fatos históricos romanos, ora associadas de modo duvidoso a critérios estilísticos, como a quantidade de “árias”, os *cantica*). Exceções são as peças *Estico* e *Psêudolo*, que chegaram aos dias atuais com suas notas de produção, indicando a data em que teriam sido apresentadas (200 a.C. e 191 a.C., respectivamente). Para uma lista completa da (polêmica) cronologia aventada, cf. Paratore, E. *História da literatura latina*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983, p. 43-44.

³ Cf. Plauto. *Estico*. Introdução, tradução e notas de Isabella Tardin Cardoso. Campinas: UNICAMP, 2006.

⁴ Sobre *senes amatores* na comédia plautina, conferir o item *Senes* de nossa supracitada dissertação e Rocha, C. M. Lisidamo, de “Cásina”: um velho apaixonado entre os “senes amatores” da comédia plautina. *Anais do SETA*. Campinas, vol. III, p. 132-143, 2008.

⁵ No verso 515, Lisidamo afirma que vai colocar a amizade de Alcésimo à prova (*Nunc amici/ anne inimici sis imago, Alcesime, <515> Mihi sciam; nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur.* - v. 515-516).

Em reação a essa busca, Mírrina e Cleóstrata, as duas *matronas* desta comédia, se aproximam:⁶ assim, em conjunto com os escravos, ambas preparam a emboscada contra o velho libidinoso.

Interessante é destacar que, nesta peça, a procura pelo prazer – que, como referimos, é parte das convenções cômicas da *palliata* – não é apenas um pano de fundo para o desenrolar dos acontecimentos: ela é tematizada, como gostaríamos de mostrar, de modo surpreendente. O motivo poético do prazer derivado da alimentação surge, por exemplo, já em passagens que se referem a odores e temperos (v. 217-228...): no entanto, essas se mostram, claramente, referências metafóricas também ao prazer sexual. Mas isso não impede que haja cenas com menções mais explícitas a este tipo de prazer (v. 132-140; v. 723-758...). Nesse sentido, na trama, há, ainda, diversas brincadeiras envolvendo, inclusive, termos que aludem aos órgãos sexuais em si (v. 907-926; v. 928-930...) – recurso, ademais, não tão recorrente na comédia de Plauto.⁷

Este artigo pretende evidenciar a *uarietas* com que o prazer é, pois, referido em *Cásina*, bem como refletir sobre os possíveis efeitos de uma tal representação do tema. Nossa impressão é de que tais efeitos podem ser observados em dois níveis: tanto no ambiente das personagens plautinas quanto, ao envolver ironia dramática e “peça dentro da peça”, em relação ao público. Assim, a seguir nos concentraremos em observar o modo como o tema do prazer erótico vai sendo apresentado, por diferentes perspectivas, às personagens e espectadores plautinos.

⁶ G. Chiarini (Plauto. *Casina*. Introduzione, traduzione e note a cura di Gioachino Chiarini. Roma: Carocci, 1998, p. 80) afirma que Mírrina é a amiga (*amicam*, v. 203) com a qual Cleóstrata está pronta a dividir tudo, desde sentimentos (v. 180-181) a pensamentos (v. 184-185).

⁷ Diferentemente do que já existe na comédia de Aristófanes, cf. Henderson, J. *The maculate muse. Obscene language in Attic comedy*. New York/ Oxford: University Press, 1991./ cf. ainda Cardoso, I. T. Introdução à “Lisístrata” de Aristófanes. In: Aristófanes. *Lisístrata*. Tradução de A. M. C. Pompeu, introdução de I. T. Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010, p. 9-38. Cabe dizer que carecemos de um estudo sobre a linguagem erótica em Plauto que nos permita, por exemplo, verificar a frequência e efeitos da alusão aos órgãos sexuais na comédia plautina como um todo. Embora, também quanto ao teor erótico, a linguagem de Plauto seja considerada mais vívida do que a de Terêncio, conforme B. A. Taladoire (*Essai sur le comique de Plaute*. Monaco: Les Éditions de l’Imprimerie Nationale de Monaco, 1957) pondera, raramente seu estilo é mais elaborado e menos direto do que se imagina.

Cásina – perfume de mulher

A ligação entre os aromas e temperos e as relações amorosas é indicada em *Cásina* logo nos nomes de várias das personagens da peça, segundo apontam diversos estudiosos. Suspeita-se, por exemplo, que o nome da vizinha e amiga da esposa do velho Lisidamo, em latim *Myrrhina* (Mírrina), derive de *myrtus* (murta, espécie de arbusto) ou *myrrha* (mirra, espécie de perfume, incenso).⁸ Plínio, o Velho (23/ 24-79 d.C.), afirma, na obra *História Natural* (*Nat. Hist.* XIV 92ss.), que, na época de Plauto, os romanos teriam apreciado um vinho fortemente aromatizado à base de mirra, chamado de *murrina*; donde se cogita uma possível associação entre o nome da personagem e, no caso, uma bebida perfumada.⁹ Já o nome da escrava da matrona Cleóstrata, *Pardalisca*, seria um diminutivo de *pardalis*, “panterinha”. Aponta-se, ainda, uma associação possível com o termo *pardalium*, que segundo o *Oxford Latin Dictionary* (OLD), seria mais um tipo de perfume.¹⁰ No entanto, é de se ponderar que a relação do termo *pardalis* com um aroma seria menos direta, já que se teria que retomar, primeiramente, o sentido de leopardo, e só então surgiria a associação com a crença de que o hálito do animal teria um aroma exótico.¹¹

De todo modo, tais especulações sobre o valor dos referidos nomes como *speaking names*, *i.e.* nomes com significado importante para

⁸ Cf. Franko, G. Imagery and names in Plautus’ “Casina”. *The Classical Journal*. v. XCV, n. 1, p. 10, oct.-nov., 1999./W. T. MacCary e M. M. Willcock (*op. cit.*, p. 95) apontam apenas a relação com *myrtus*.

⁹ Cf. Chiarini, *op. cit.*, p. 26./ Poderíamos mencionar ainda que, dentre os nomes das personagens plautinas, apenas duas apresentam, em sua formação, a desinência grega *-ino*, ambos no feminino: *Cásina* e *Myrrhina*. O fato de ambas as personagens fazerem parte da mesma peça *Cásina* não parece ser irrefletido: ao fim da comédia, saberemos que *Cásina* é, na verdade, filha de Mírrina (Chiarini, *op. cit.*, p. 25).

¹⁰ Cf. OLD: “*Pardalium*”: *a kind of perfum, leopard – or panter – scent*.

¹¹ Chiarini (*op. cit.*, 1998) afirma que o nome *Pardalisca* (tomado como diminutivo de *pardalis*) poderia ser associado tanto ao odor característico do animal, usado para atrair a presa que em seguida é capturada, quanto aos ritos báquicos, já que a pantera era um animal típico do cortejo de Dioniso. Para o editor italiano, ambas as associações têm referentes no enredo da peça: a menção aos ritos báquicos faria alusão ao final da comédia (sobretudo aos versos 979ss.) e a menção ao odor da pantera remeteria ao motivo do perfume inebriante que encanta Lisidamo.

sua caracterização na peça,¹² foram certamente estimuladas por uma associação mais segura, pois que mencionada no texto plautino: a jovem e atraente escrava, que dá nome à peça¹³ (e que, embora não apareça em cena, é o pivô dos quiproquós do enredo), tem sem dúvida um “nome eloquente” e sugestivo. Isso porque, como já se apontou, em latim *casina* se refere ao substantivo comum *casia*, “canela”, ou “o perfume feito da canela”.¹⁴ De fato, constatamos que, no texto da peça, a relação entre o referido nome próprio e tal especiaria pode ser subentendida principalmente em duas passagens, que apresentamos a seguir:

Lysidamus: Omnibus rebus ꝑ ego amorem credo et nitoribus nitidis¹⁵ anteuenire, nec potis quicquam commemorari, quod plus salis plusque leporis ꝑ hodie habeat. Cocos equidem nimis demiror, qui utuntur *condimentis*, eos eo *condimento* uno <non> utier, omnibus quod praestat.
 Nam ubi amor *condimentum* inerit, cuiuis placituram <escam> credo.
 Neque *salsum* neque *suaue* esse potest quicquam, ubi amor non admiscetur:

¹² Para uma discussão quanto à pertinência de *speaking names* em *Estico*, cf. Plauto, *op. cit.*, 2006b, p. 32-39.

¹³ A. S. Gratwick (cf. Plautus. *Menaechmi*. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge: University Press, 1993, p. 6) adverte que não se pode dizer que os títulos das comédias plautinas remanescentes provenham de fato da época em que Plauto as compusera, nem mesmo que, caso provenham, os títulos outrora tivessem a mesma função (de resumir a ideia central da obra) hoje a eles atribuída. Todavia, ainda que o título *Cásina* seja acréscimo pós-plautino, não se pode negar a coerência de tal referência a perfume de mulher com alguns aspectos da comédia em estudo, tal qual transmitida.

¹⁴ O *OLD*, no sentido 1a, abona a probabilidade de *casia* nomear árvore do gênero *Cinnamomum* (cf. Plin. *Nat. Hist.* 10, 4; 12, 95); no sentido 1b, aponta o uso do extrato de tal árvore em medicina e em perfumaria. No segundo sentido, cita-se a passagem plautina, *Cur.* 101.

¹⁵ *Nitoribus nitidis* (v. 217): Chiarini (*op. cit.*, p. 86) afirma que a introdução do tema dos *nitores* [*nitor* seria o brilho obtido pelo uso de óleos, unguentos – no caso de Lisidamo, certamente de algum produto para os cabelos (cf. v. 237)] indica já a “transformação” da paixão de Lisidamo por *Cásina* em paixão pelos “perfumes” (evidente que *Cásina* continuará encantando com seu já citado “perfume de canela”).

Fel quod *amarum*st, id mel faciet:¹⁶ hominem ex tristi lepidum¹⁷ et lenem (grifos nossos).¹⁸

Nos versos acima, Lisidamo, o velho apaixonado por aquela escrava, fala do amor como tempero (*condimentum*, v. 219) da vida, comentando como sua adição é capaz de lhe conferir sal (cf. *salsum*, v. 222) ou doçura (cf. *suaue*, v. 222).

Mais adiante, outra personagem usa o verbo *obolere* (“exalar cheiro de”, “recender a”) ao se referir jocosamente ao escravo que se disfarçara da ansiada Cásina: “Já se sente o cheiro de Cásino de longe!” (*Pardalisca: †Iam oboluit Casinus procul†* v. 814):¹⁹ evidente associação entre o nome da personagem epônima e a etimologia que acima referimos.

É curioso, pois, notar que, em *Cásina*, de maneira viva, o desejo de Lisidamo, motor inicial da ação, se apresenta por meio de uma conjugação entre ao menos dois tipos de prazeres convencionais à *palliata*: os da cama e os da mesa. Passemos agora a outros tipos de representação do prazer erótico nessa peça.

¹⁶ Chiarini (*op. cit.*, p. 88) chama a atenção para a repetição de uma oposição envolvendo termos frequentes no linguajar erótico plautino: *fel* e *mel* (cf. *Cist.* 69; *Poen.* 394; *Truc.* 179).

¹⁷ *Lepidum* (v. 226): o termo *lepidus* é muito recorrente em *Cásina* (sendo registrado também nos versos 476, 480, 491, 559, 726, 748, 771, 773, 927, 935, 1008 da peça). No entanto, é difícil manter, ao longo da versão, uma tradução única para um vocábulo que cobre um número tão variado de sentidos.

¹⁸ O texto latino de *Casina* que citamos é o da edição de A. Ernout. (cf. Plaute. *Bacchides; Captiui; Casina*. Edição e tradução de Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1996. Tomo II, v. 217-223): “Lisidamo: Todas as coisas eu acredito que o amor supera, e até as mais brilhantes entre as brilhantes, e não é possível lembrar que possa existir hoje algo que tenha mais sabor e mais graça. Muito me admira que os cozinheiros, que fazem uso de temperos, não usem justamente esse tempero, que vale mais que todos. <220> Pois onde o amor estiver, como um tempero, acredito que <a comida> a todos agradará. E nada, em que não se misturar amor, pode ter sal ou doçura. O fel, que é amargo, ele há de tornar mel: de um homem amargurado, fará um charmoso e tranquilo” (tradução nossa).

¹⁹ A interpretação dos manuscritos é problemática nesta passagem. Discute-se a que personagem essa fala seria atribuída. Schoell remete-a a flautistas que estariam em cena, Lindsay a Calino, e Leo afirma que a fala pode ser de Calino ou Pardalisca (cf. Ernout, *op. cit.*, p. 208./ MacCary; Willcock, *op. cit.*, p. 186-187).

Amor de verdade

Em alguns versos de *Cásina*, encontramos referências amenas às relações amorosas e seus prazeres, como, por exemplo, nesta passagem da primeira cena do primeiro ato:

OL. Concludere in fenestram firmiter,
Vnde auscultare possis, quom ego illam ausculer
Quom mihi illa dicet: ‘mi animule,²⁰ mi Olympio,
Mea uita, mea mellilla, mea festiuitas
Sine tuos ocellos deosculer, uoluptas mea,
Sine, amabo, te<d> amari, meus festus dies
Meus pullus passer, mea columba, mi lepus’,
Quom mi haec dicentur dicta, tum tu, furcifer,
Quasi mus in medio parieti uorsabere.²¹

Nessa passagem, o escravo Olímpio (suposto do velho Lisidamo) narra a Calino (escravo aliado de Cleóstrata) a futura noite de amor que haveria de ter com a escrava Cásina. Na imaginação do caseiro Olímpio, Calino assistirá às carícias que ele, Olímpio, receberia de Cásina. Esta, por sua vez, não só haveria de chamar o caseiro de “meu amorzinho, meu Olímpio, minha vida, meu docinho, minha alegria, meu dia de festa, meu pássaro preferido, minha pomba, meu coelho” (termos que, em latim, têm notório sentido erótico),²² como também aludiria a carinhos físicos, ao pedir para beijar-lhe os olhos e permitir que ela o ame.

Porém, nem tudo na peça *Cásina* é imaginação. Embora os espectadores não vejam propriamente cenas de cunho sexual no palco

²⁰ *Animule*: literalmente, “meu coraçãozinho” (a palavra *animulus* é diminutivo de *animus*, cf. *OLD*). Como lembram W. T. MacCary e M. M. Willcock (*op. cit.*, p. 116), este e os outros nove nomes carinhosos pelos quais Cásina chamaria Olímpio na imaginação do escravo são exemplos de um recurso típico de Plauto, a exuberância linguística (*linguistic exuberance*).

²¹ *Casina*, v. 132-140 – “Olímpio: Você será preso firmemente no vão da janela, de onde poderá ouvir enquanto eu a estiver beijando. Quando ela me disser: ‘Meu amorzinho, meu Olímpio, minha vida, meu docinho, minha alegria, <135> deixe eu beijar seus olhinhos, meu desejo: deixe, por favor, que eu seja amada por você, meu dia de festa, meu pássaro preferido, minha pomba, meu coelho’. Quando essas palavras me forem ditas, você, então, seu patife, vai ficar se revirando no vão da parede, feito um rato” (tradução nossa).

²² Cf. Adams, N. *The Latin sexual vocabulary*. London: Duckworth, 1982.

(recurso cabível para outro tipo de espetáculo em Roma, os mimos),²³ há momentos que, mesmo sendo apenas narrados, apresentam situações amplamente erotizadas e até mesmo, como referimos no início deste texto, diversas brincadeiras que aludem aos órgãos sexuais em si.

Uma dessas passagens é compreendida nos versos a seguir, que ocorrem depois de transcorridos já mais de dois terços da ação. Ali, Olímpio conta à escrava Pardalisca o que teria acontecido no tão esperado encontro com Cásina – que, como os espectadores àquela altura já sabiam (desde o verso 769²⁴), na verdade era um “Cásino”, isto é, o escravo Calino disfarçado de noiva. O estabelecimento do texto no passo em questão apresenta várias lacunas, conforme os símbolos entre parênteses (***) indicam:

OL. Vbi intro hanc nouam nuptam deduxi, recta uia in conclauē abduxi./ Sed tam[en] tenebrae ibi erant [tam]quam in puteo. Dum senex abest, <<Decumbe>> inquam./ Conloco, fulcio, mollio, blandior./ Vt prior quam senex nup (lacuna) (...) Inlecebram stupri principio eam sauium posco (lacuna)/ Reppulit mihi manum/ Neque enim dare sibi/ Saiuum me siuit./ Enim iam †magis iam adpropero, <890>/ Magis iam libet in Casinam inruere;/ Cupio illam operam seni surripere.²⁵

Como se percebe, Olímpio conta, passo a passo, a sua tentativa de sedução: apesar de o escravo ter “ajeitado” a suposta “Cásina”, tentado amolecer seu coração, as tentativas foram em vão. O escravo galanteador

²³ Cf. Beare, W. *The Roman stage. A history of Roman drama at the time of republic*. London: Methuen & Co., 1964, p. 149-154.

²⁴ Elas duas, por outro lado, enfeitam no quarto o escudeiro, que vai ser dado, no lugar de Cásina, como esposa ao nosso caseiro [*Illae autem in cubiculo armigerum exornant duae, quem dent pro Casina nuptum nostro uilico* (v. 769-770)].

²⁵ *Casina*, v. 881-883/ v. 887-892 – “Olímpio: Logo que conduzi a recém-casada lá pra dentro, levei-a direto para o quarto. Mas ali estava tão escuro quanto um poço. Enquanto o velho não estava, eu disse ‘deite-se’. Eu a ajeito, acomodo-a, deixo-a mole, falo palavras doces, para que eu a tenha primeiro que o velho (***) (...). Como preliminar, começo pedindo um beijo a ela (****) Ela me repeliu a mão e sequer permitiu que eu lhe desse um beijo. Mas agora, na verdade, eu tenho mais pressa ainda, <890> quero ainda mais partir para cima de Cásina: desejo surrupiar do velho esta ‘tarefa’ (tradução nossa – O texto está corrompido entre os versos 884 e 887. É possível compreender o sentido geral do verso 884, pelo contexto da peça, mas não os seguintes, que também possuem lacunas)”.

tenta então pedir um beijo: seria uma espécie de “preliminar”. O termo latino empregado para designar o que nós traduzimos por “preliminar” é mais forte: *stuprum* (v. 887), que designa, de acordo com o *OLD*, uma “vergonha” ou “uma relação sexual ilícita, forçada ou não”.²⁶ Mas, se é assim, como justificar que uma personagem denomine deste modo, como ilícito, sua relação com aquela que seria, desde aquela noite, sua própria esposa? Ao que parece, com o termo a personagem acena ao público (que previa a existência de uma conspiração contra o velho, mas não sabia exatamente como o engano seria colocado em prática) que haveria algo errado nessa cena erótica. A denominação do ato de prazer como um *stuprum*, ou seja, uma relação expressa como vergonhosa, serve aqui como um momento de ironia dramática, confiando ao público, ainda mais, um conhecimento superior ao de Olímpio (que nem do travestimento nem da existência de um plano sabia).

Segundo G. Chiarini,²⁷ o recurso é semelhante (envolvendo ironia dramática e a representação de elementos relacionados ao prazer erótico) a uma outra referência presente na trama. Ao público, o escravo Calino é apresentado logo no prólogo como um *armiger* (ou seja, uma espécie de escudeiro) do filho de Lisidamo, Eutinico (v. 55) – este, como o velho pai, apaixonado por Cásina e, portanto, aliado de Cleóstrata *versus* Lisidamo. Ao longo da ação, entretanto, não há nenhuma indicação de que esse escravo realmente se comporte como tal: a própria personagem não faz menção alguma às suas funções de escudeiro, muito menos age como os demais escudeiros plautinos.²⁸ Assim, afirma Chiarini, a nomeação do escravo como escudeiro, na verdade, abre a possibilidade

²⁶ *Stupri principio* (v. 887): lit. “como começo do ato sexual”. Segundo Adams (*op. cit.*, p. 200-201), o sentido original do termo *stuprum* era de “desgraça” [sentido atestado por Festo (cf. Adams, *op. cit.*, p. 200)]. Entretanto, mais tarde o termo se torna específico e designa uma “desgraça sexual”, ou seja, um ato sexual ilícito, seja uma relação adúltera ou uma violação forçada (segundo Adams, na época de Plauto o termo parece já ter este sentido). Ainda de acordo com o mesmo estudioso, o termo poderia designar tanto uma relação heterossexual quanto uma homossexual. Embora *stupri* não indique necessariamente uma relação forçada (sentido que o termo “estupro” toma em português atualmente), essa é a situação denotada na maior parte das vezes, segundo informa Adams (cf. Adams, *op. cit.*, p. 200-201).

²⁷ Cf. Chiarini, *op. cit.*, p. 19.

²⁸ Por exemplo, Tésprião da peça *Epídico*, que faz alusões concretas a seu passado belicoso, conta vantagem, recorre a expressões típicas do vocabulário militar (cf. Chiarini, 1998, p. 15-17).

de, já de antemão, anunciar seu papel: enquanto defensor dos interesses do grupo contra Lisidamo, Calino, como veremos adiante, porta uma “espada” (*gladium*),²⁹ uma grande “espada”: nesse sentido bem concreto é que, para a trama, Calino se mostra, pois, um “escudeiro”.

É interessante observar como as metáforas (*stupri* para relação sexual lícita e *gladium* para designar outro objeto...) envolvem aspectos relacionados ao sexo, e, por consequência, ao (apesar de frustrado) prazer sexual. Mas, como estamos numa comédia, nem todas as referências à frustração são levadas tão a sério. Continuando a narrativa de seu infortunado encontro amoroso, é jocoso o modo como Olímpio conta, com mais detalhes, à escrava Pardalisca seus primeiros contatos com o “corpo” supostamente pertencente à tão desejada “Cásina”:

OL. Oh, erat maximum;/ (lacuna) haberet metui: id quaerere ocepí
(lacuna)/ Dum *gladium* quaero ne habeat, (lacuna) arripio (lacuna)
capulum. /Sed cum cogito, *non habuit gladium: nam esset frigidus*. <910>/
PAR. Eloquere./ OL. At pudet./ PAR. Num *radix*³⁰ fuit?/ OL. Non
fuit./ PAR. Num *cucumis*?/ OL. Profecto hercle (lacuna) *non fuit*
quicquam holerum./ Nisi quicquid erat, calamitas³¹ profecto attigerat
numquam./ *Ita quicquid erat, grande erat*.³²/ PAR. Quid fit denique,
edisserta./ <OL.> Ibi appello:³³ ‘Casina’, inquam,/ ‘Amabo, mea
uxorcula, cur uirum tuum sic me spernis?/ Nimis tu quidem hercle
immerito/ Meo mihi haec facis, quia mihi te expetui’. <920>/ Illa
haud uerbum facit, et *saepit ueste id qui estis <mulieres>*./ Vbi illum
saltum uideo opsaeptum, rogo ut *altero* (lacuna)³⁴ sinat ire./ Volo, ut
obuertam, cubitis im (lacuna) / Vllum muttit e (lacuna) / Surgo, ut in

²⁹ *Gladium*: na peça *Cásina*, o termo é enfaticamente repetido, referindo-se a vários elementos (registrado nos versos 307, 629, 660, 691, 706, 751, 909, 910).

³⁰ *Radix* (v. 911): o termo designa literalmente uma raiz. No entanto, preferimos traduzi-lo por “tubérculo” para evidenciar ainda mais as brincadeiras com vocábulos do âmbito alimentício.

³¹ *Calamitas* (v. 913): segundo MacCary e Willcock (*op. cit.*, p. 200), *calamitas* é o termo técnico para “praga numa colheita”; sendo assim, persiste o imaginário da agricultura.

³² *Grandis* (v. 914): segundo MacCary e Willcock (*op. cit.*, p. 200), Dousa, comentador de Plauto (*Centurionatus siue Plautinarum explicationum libri IV*. Leyden: 1587), afirma que o adjetivo é empregado regularmente para designar uma colheita “produtiva”.

³³ *Appello* (v. 916): MacCary e Willcock (*op. cit.*, p. 200) notam que o termo teria um sentido mais sensual explicado por Ulpiano (séc. II d. C.): tentar seduzir (*try to seduce*). No entanto, nenhum dos outros editores que consultamos adota essa sugestão.

³⁴ Segundo Adams (*op. cit.*, p. 113) subentende-se aqui *altero saltu*, o equivalente à “outra passagem”, *i.e.* o *culus*.

eam in (lacuna) <925>/ Atque illam in (lacuna) (...) Sauium (lacuna)
/ Ita quasi saetis labra mihi compungit barba (lacuna) / Continuo in
genua ut astiti (grifos nossos).³⁵

Como vemos, a passagem é repleta de metáforas que, na boca do escravo desconcertado, vão como que a contragosto delineando aquilo que os espectadores (e as mulheres que elaboraram o plano) já sabiam:³⁶ Cásina é na verdade Calino disfarçado de noiva. Em um apelo cômico, Pardalisca explora todas as possibilidades de fazer com que o escravo procure, envergonhado, explicar como a tal Cásina poderia ter uma espada, que nem era fria.

Mas, observemos com atenção a passagem: temos, então, uma série de comparações, colocadas em forma de perguntas: seria o tal objeto uma espada (*gladium*, v. 909, 910) ou, quem sabe, um tubérculo (*radix*, v. 911), ou, por acaso, um pepino (*cucumis*, v. 912a)? Não, pois, no tocante à primeira hipótese, ele não era frio, e, no tocante às demais, segundo Olímpio, não se tratava de nenhum tipo de legume (*holerum*, v. 912b).

A brincadeira metafórica continua no trecho da narrativa de Olímpio em que ele conta sua tentativa de, digamos, investir contra a “escrava”. Ele teria tentado despir Cásina, mas em vão: a “escrava” “cobre com a veste aquilo que a faz mulher” (*saepit ueste id qui estis <mulieres>*, v. 921). Tal atitude incita ainda mais o desejo de Olímpio, que, ao ver a

³⁵ *Casina*, v. 907-926/ v. 928-930 – “Olímpio: Ah, era muito grande: (lacuna) temi que ela tivesse: comecei a procurar (* * *). Enquanto me perguntava se ela não teria uma espada (*gladium*) (* * *), agarrei o punho. Mas pensando bem, não era uma espada: pois seria fria. <910>/ Pardalisca: Continue./ Ol.: Mas eu tenho vergonha!/ Par.: Não era um tubérculo?/ Ol.: Não era./ Par. Nem um pepino?/ Ol. Por Hércules, certamente não era nenhum tipo de legume. O que quer fosse certamente nunca foi tocado por nenhuma praga. O que quer que fosse era grande./ Par. O que aconteceu afinal? Conte tudo tintim por tintim./ <Ol.> Aí eu chamo: ‘Cásina’ – e digo – ‘por favor, minha esposinha, por que me despreza, a mim, seu marido, assim? Por Hércules, de fato, eu, que a desejei tanto, não mereço que você faça isso comigo’. <920> Ela não diz uma palavra e cobre com a veste aquilo que a faz mulher. Quando vejo aquela selva bloqueada, peço que ela deixe-me enfiar na outra ... (* * *). Quero ficar de cotovelos para me virar (* * *) Não dá um pio (* * * *) Eu me levanto para nela (* * *) E nela (* * *) (...) Um beijo (* * *) Então uma barba como se fosse um porco-espinho me pinica os lábios (* * *)” (tradução nossa).

³⁶ Como dissemos, a revelação sobre a verdadeira identidade da “noiva” já fora feita no verso 769.

“selva” (*saltum*, v. 922) encoberta, procura atingir a outra “entrada” [*altero* (*saltu*), v. 922] de Cásina. O termo usado aqui para designar o órgão sexual feminino (*saltum*) pertence, segundo Adams,³⁷ primariamente, ao campo semântico da agricultura e seu uso com o sentido metafórico é registrado apenas nesta passagem plautina³⁸ (a brincadeira com o mesmo termo permanece na referência à outra “entrada” de Cásina; assim, o termo passa a designar o *culus*). Vemos, então, que o uso de termos metafóricos referentes aos órgãos sexuais é bastante recorrente nessa passagem da comédia *Cásina*.

Como sumário do exposto, vemos que, na peça plautina em estudo, são extremamente numerosas e variadas as imagens que, por meio de metáforas e comparações, remetem ao sexo, e, direta ou indiretamente, ao possível prazer erótico. Diferentes campos semânticos são evocados: o campo semântico dos aromas e da culinária (associáveis tanto aos significados dos nomes das mulheres – isso é certo ao menos no tocante ao nome da protagonista – quanto nas referências ao amor como tempero), o de cunho militar (na nomeação de Calino como *armiger* – ponto-chave para o jogo verbal que se desenvolve, mais para o final da peça, com a “espada” (*gladium*) de Cásina/Calino), o da agricultura (nas comparações entre os órgãos sexuais – masculinos: *radix*, *cucumis*, *holerum*; femininos: *saltum*, *altero salto*).

O vocabulário do prazer e a peça/ engano dentro da peça

Como breve conclusão, pensamos ser interessante considerar algumas funções das referências ao prazer sexual tal como empregadas na peça *Cásina*. Em primeiro lugar, vimos que a caracterização de uma personagem como *armiger* diz respeito não a um tipo convencional da

³⁷ Cf. Adams, *op. cit.*, p. 84.

³⁸ *Saltum* (v. 922): num sentido geral, *saltus* designa uma passagem estreita através de uma floresta ou região montanhosa (cf. entrada 1 do *OLD*). Metaforicamente, o termo é usado para designar o órgão sexual feminino. Embora MacCary e Willcock (*op. cit.*, p. 201) afirmem que o vocábulo seria usado comumente em seu sentido metafórico, o *OLD* não registra este uso do termo. Além disso, Adams (*op. cit.*, p. 84) assevera que o termo *saltus* (que pertence, primariamente, ao campo semântico da agricultura) não é usado com o sentido metafórico em outras passagens, além dessa plautina. Mesmo com o uso restrito, a metáfora seria facilmente reconhecida, dado o largo uso, de forma geral, do simbolismo envolvendo termos da agricultura e os órgãos sexuais.

palliata, mas se revela um instrumento para a referência a *gladium*, uma metáfora para o órgão sexual masculino: portanto, algo inicialmente apresentado ao público como um dado da peça passa a dizer respeito, efetivamente, a um recurso importante para o desenvolvimento da ação, o ludíbrio de Olímpio, planejado pelas mulheres dessa comédia. Essa função só é completamente desvelada ao público ao final, quando a plateia ouve a narração do travestimento de Calino na noite de núpcias de Olímpio.

Pode-se pensar que, no enredo, o travestimento gera, junto a esta personagem, impacto semelhante ao deslocamento de sentido do termo “escudeiro”/ “espada” junto ao público: ambos são elementos de uma peça (dentro da peça) pregada em Olímpio e em seu mestre.

Muito se comentou sobre a teatralização deste engano em Plauto,³⁹ que o texto plautino faz questão de sublinhar em passagens como a seguinte, em que o autor do logro equivale a um poeta, o engano a um drama:

Myrrhina: Nec *fallaciam* astutiores ullus fecit
Poeta atque ut haec est *fabre* facta ab nobis.⁴⁰ (grifos nossos)

Mas queríamos destacar algo que, ao que parece, não se tem observado em *Cásina*: num primeiro nível, as metáforas agrícolas e alimentícias da *narratio* da cena de núpcias contribuem para caracterizar de modo engraçado a frustração do prazer sexual, num contexto em que a revelação da função metafórica do termo *armiger* serve para gerar uma divertida surpresa junto à plateia. Num segundo nível, pode-se perceber que, também por causa de um uso bem planejado das metáforas sexuais (somado a recursos metateatrais mais explícitos da comédia, como, por exemplo, os versos acima referidos), tal frustração da libido de Olímpio passa a equivaler, na perspectiva do público desta comédia, a uma representação da ilusão teatral: pois, ao perceber a “espada”, a personagem percebe ao mesmo tempo o fato de ter sido alvo de uma encenação, de um engano teatralizado.

Enfim, *Cásina* é ou não é um desejo perigoso e picante?

³⁹ Cf. estudos de Petrone (*Teatro antico e inganno. Finzioni plautine*. Palermo: Palumbo Editore, 1983), Slater (*Plautus in Performance. The theatre of the mind*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000) e Cardoso [*Ars Plautina*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2005./ Ilusão e Engano em Plauto. In: Cardoso, Z. A.; Duarte, A. S. (Org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 95-126].

⁴⁰ *Cásina*, v. 860-861 – “Mírrina: Poeta algum compôs uma artimanha <860> mais bem bolada que esta bolada por nós” (tradução nossa).

Referências

- ADAMS, N. *The Latin sexual vocabulary*. London: Duckworth, 1982.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Trad. M. C. Pompeu, introdução de I. T. Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- BEARE, W. *The Roman stage. A history of Roman drama at the time of republic*. London: Methuen & Co., 1964.
- CARDOSO, I. T. *Ars Plautina*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.
- _____. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z. A; DUARTE, A. S. (Org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 95-126.
- _____. Introdução à “Lisístrata” de Aristófanes. In: ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Trad. A. M. C. Pompeu, introdução de I. T. Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010, p. 9-38.
- COSTA, L. N. *Mesclas genéricas na ‘tragicomédia’ ‘Anfitrião’ de Plauto*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas: IEL-UNICAMP, 2010.
- GLARE, P. G. W. (Org.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- FRANKO, G. F. Imagery and names in Plautus’ “Casina”. *The Classical Journal*, v. XCV, n. 1, p. 1-17, oct.-nov., 1999.
- HENDERSON, J. *The maculate muse. Obscene language in Attic comedy*. New York/Oxford: University Press, 1991.
- PARATORE, E. *História da literatura latina*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1983.
- PETRONE, G. *Teatro antico e inganno. Finzioni plautine*. Palermo: Palumbo Editore, 1983.
- PLAUTE. *Bacchides; Captivi; Casina*. Edição e tradução de Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1996. Tomo II.
- _____. *Cásina*. Introdução, tradução do latim e notas de Aires Pereira do Couto. Lisboa: Edições 70, 2006a.
- _____. *Casina*. Introduzione, Traduzione e note a cura di Gioachino Chiarini. Roma: Carocci, 1998.
- _____. *Casina*. Edited by W. T. MacCary and M. M. Willcock. Cambridge: University Press, 1976.
- _____. *Estico*. Introdução, tradução e notas de Isabella Tardin Cardoso. Campinas: UNICAMP, 2006b.
- _____. *Menaechmi*. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge: University Press, 1993.
- ROCHA, C. M. Lisidamo, de “Cásina”: um velho apaixonado entre os “senes amatores” da comédia plautina. *Anais do SETA*. Campinas, vol. III, p. 132-143, 2008.
- _____. *Perfume de mulher. Riso feminino e poesia em “Cásina”*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas: IEL-UNICAMP, 2010.
- SLATER, N. W. *Plautus in performance. The theatre of the mind*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000.
- TALADOIRE, B. A. *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco: Les Éditions de l’Imprimerie Nationale de Monaco, 1957.

Recebimento contínuo - Aceite: 15 de maio de 2011

EURÍPIDES – FENÍCIAS (1-87)¹

Evandro Luis Salvador*
Universidade Estadual de Campinas

Prolegômenos à tradução

A tragédia *As Fenícias*, de Eurípides, é uma das mais longas que chegou até nós, sendo suplantada, em número de versos, apenas por *Édipo em Colono*, de Sófocles. A data de sua apresentação no teatro de Dioniso é imprecisa, mas admite-se que ela foi vista pela audiência ateniense entre os anos 411 e 408 a. C., ou seja, praticamente na última década do século V a. C. e poucos anos antes da morte de seu autor, ocorrida entre 407 e 406.

O prólogo de *As Fenícias* é formado por duas cenas: um monólogo (v. 1-87), proferido por Jocasta, e a teicoscopia (v. 88-201), cena em que um pedagogo e Antígona observam, de um terraço elevado do palácio representando a *skēnē*, a movimentação e preparação do exército argivo nos arredores das fortificações tebanas.

Devemos entender o monólogo de Jocasta como parte de uma engrenagem na qual estão imbricados procedimentos convencionais importantes do gênero trágico antigo: a escolha do mito, o modo como o monólogo em questão o abriga e, principalmente, como ele cumpre

¹ A presente tradução do monólogo integra a nossa tese de doutorado sobre *As Fenícias*, de Eurípides, defendida em 15 de dezembro de 2010 no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com financiamento da CAPES.

* evandrosalva@gmail.com

a função de provocar e sustentar na audiência ateniense do século V a. C. um estado de tensão dramática, pois se tratará de uma (re)visão do mito dos Labdácidas.

Durante o percurso narrativo do monólogo, Jocasta entrelaça o enredo das tragédias *Rei Édipo*, de Sófocles, entre os versos 13 a 62, e *d'Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo, entre os versos 63 a 80. A revisão do mito dos Labdácidas, embora feita de forma sucinta, não deixa de envolver a audiência numa atmosfera de tensão dramática. Eurípides retarda a definição do tempo trágico adotando a estratégia do recuo à origem dos infortúnios da dinastia, mostrando como algumas desgraças se instalaram mediante eventos específicos. Tais acontecimentos, sobretudo os matrimônios de Laio e Jocasta (v. 13), Édipo e Jocasta (v. 53) e Polinices e Argia, a filha de Adrasto (v. 77), frutos da *áte*, geradora de uma cegueira que acarreta falta de discernimento em um dado instante, tornaram-se os veículos de perpetuação de acontecimentos funestos múltiplos e articulados entre si. O último fato – o casamento de Polinices com a filha de Adrasto, que deflagrou a aliança militar – possibilitou que os acontecimentos culminassem na situação inicial do drama: a luta entre os irmãos Etéocles e Polinices como resultado da maldição de Édipo, contenda desencadeada pela recusa do primeiro em ceder o trono ao segundo, conforme o pacto contraído entre eles para escaparem, exatamente, daquela maldição.

Longe de ser um monólogo digressivo e composto de detalhes irrelevantes, sustentamos que tais dados servem como contraponto para a audiência, fazendo com que ela projete a sua expectativa com base no entendimento dos mesmos. Por isso, a recapitulação de dados conhecidos do mito dos Labdácidas, associada a novos elementos, provê a audiência de informações importantes, sem as quais ela estaria despreparada para compreender o ponto de partida do drama, o desencadeamento das ações e a relação dos personagens nos episódios da tragédia.

Quanto à tradução: trata-se de um trabalho em prosa, mas estruturado em linhas que correspondem, na medida do possível, aos versos gregos. É um recurso que julgamos útil para os estudiosos da língua grega, pois permitirá estabelecer uma comparação interna e, também, uma comparação externa: as traduções se diferenciam umas das outras e o jogo comparativo entre elas é um exercício construtivo no processo de tradução e leitura de textos antigos.

(Diante do palácio de Édipo está um ator com uma máscara de uma velha mulher, vestimenta negra e cabelos rasos, demonstrando luto)

Jocasta²

{Ó tu, montado numa carruagem áurea
e que singras por entre os astros do céu,}
Sol, ao revolveres tua flama com ágeis éguas,
que raio infeliz em Tebas lançaste
naquele dia quando Cadmo chegou a esta terra 5
após ter partido da litorânea Fenícia:
pois desposou, naquele momento, Harmonia, filha de Cípris,
e gerou Polidoro, e desse, Lábdaco
dizem ter nascido e, desse, Laio.
Quanto a mim, sou conhecida como filha de Meneceu, 10
{e Creonte, meu irmão, nasceu de mesma mãe,}
chamam-me Jocasta: pois esse nome o pai
colocou. Laio desposou-me: uma vez que, há muito,
estava sem descendente, ainda que frequentasse meu leito no palácio,
ele foi interpelar Febo e, ao mesmo tempo, reclamar 15
uma comunidade de machos para a casa.
E Febo respondeu: “Ó rei de Tebas, cidade de belos corcéis,
não semeies o rego, onde nascem filhos, contra a vontade divina:
pois, se gerares uma criança, o rebento te matará,
e todo o teu palácio terá um caminho sangrento”. 20
Contudo, cedendo ao prazer físico e caindo no furor de Baco,
semeou em mim um filho: após tê-lo concebido,
reconhecendo seu erro e a advertência do deus,
ele dá o recém-nascido para que os pastores o expusessem
no prado de Hera e no monte Citéron, 25
após ter perfurado o meio dos seus tornozelos com agulhões:
razão pela qual a Grécia o conhece por Édipo.
Mas os boiadeiros de Pólipo, cavalgando por ali, após pegarem o menino,
levam-no ao palácio e sob os cuidados de Mérope
o colocaram. E ela acomodou em seus seios o fruto 30
dos meus sofrimentos de parto e persuadiu o marido de tê-lo gerado.

² Utilizamos o texto grego editado e comentado por Mastronarde (*Phoenissae*. Cambridge: University Press, 1994). Consultamos, também, os comentários ao texto e as traduções de Craik (*Euripides: “Phoenician Women”*. Warminster: Aris & Phillips, 1988), Amiech (*Les Phéniciennes d’Euripide*. Paris: L’Harmattan, 2004) e Medda (*Euripide: “Le Fenice”*. Milano: RCS Libri S.p.A., 2006).

Mas quando a barba ruiva sinalizou sua maturidade,
descobrimo por si mesmo ou por outro alguém,
meu filho dirigia-se ao oráculo de Febo desejoso de descobrir
acerca de seus pais naturais, enquanto Laio, meu marido, 35
desejava saber se a criança que fora abandonada
não mais existiria. E jungiram o passo
para o mesmo local: a estrada de divisa da Fócida.
Nisto, o cocheiro de Laio ordena a ele o seguinte:
“Eia estrangeiro, coloca-te ao largo do caminho do rei!” 40
Mas ele, mudo, prosseguia insolentemente. E os corcéis
fustigavam-no, com os cascos, purpureando-lhe os tendões.
Por causa disso – por que me é necessário falar de um mal menor? –
o filho mata o pai e, apossando-se da carruagem,
oferece-lha a Pólipo, seu nutridor. Como a Esfinge rapinante 45
assolava violentamente a cidade e não havia meu marido,
meu irmão Creonte anuncia minhas núpcias:
aquele que decifrasse o enigma da arguta virgem
teria como prêmio o meu leito. Aconteceu, de alguma maneira,
que Édipo, meu filho, decifrou o canto da Esfinge 50
{por isso foi declarado senhor desta terra}.
Então, como prêmio, o cetro desta terra ele obteve.
E o desgraçado desposa a sua geradora, sem o saber,
assim como a geradora estava dormindo com o filho.
Assim, gero filhos para o filho: dois homens, 55
Etéocles e a ilustre força de Polinices;
e duas donzelas: uma, Ismene, o pai
nomeou; a outra, Antígona, primogênita, eu.
Mas quando soube que desfrutava do leito da mãe,
Édipo, o que suportara tantos sofrimentos, 60
arroja contra seus próprios olhos um instrumento terrível,
sangrando suas pupilas com um broche feito de ouro.
E quando a bochecha dos filhos cobriu-se de barba,
eles trancafiaram o pai para que a Fortuna se tornasse esquecida
das atrocidades, embora ela necessitasse de muitos engenhos para isso. 65
E ele está vivo no palácio. Por conta do que lhe ocorrera, demente,
proferiu contra seus filhos a mais ímpia maldição:
a de partilharem esta casa através da lâmina cortante.
E os dois, sucumbindo ante o temor de que os deuses a seu termo
conduzissem a maldição enquanto vivessem sob o mesmo teto, 70
dispuseram, em comum acordo, que Polinices, o mais jovem,
deixasse primeiro e espontaneamente esta terra,
enquanto Etéocles empunharia o cetro de Tebas,

em regime alternado a cada ano: Mas quando estava sobre o assento do governo, Etéocles não cede o trono	75
e, em exílio, expulsa Polinices deste solo.	
Então para Argos ele se foi, teceu uma aliança com Adrasto e reuniu muitos guerreiros argivos sob seu comando.	
Após essas coisas e chegando diante das muralhas de sete portas, Polinices reclama o cetro e uma parte da terra.	80
Mas eu, desatando a rusga através de uma trégua, convenci um filho a vir diante do outro antes de se afrontarem.	
E o mensageiro enviado disse que Polinices virá.	
Mas ó, soberano das camadas profundas e luminosas do céu, Zeus, salva-nos, e oferece a reconciliação aos filhos.	85
Pois é necessário, se és intrinsecamente sábio, não permitir que o mesmo mortal seja sempre desgraçado.	87

Referências

- AMIECH, C. *Les "Phéniciennes" d'Euripide*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- BREMER, J. M. *Hamartia*. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1969.
- BURIAN, P. Myth into "muthos": the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P. E. (Org.). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: University Press, 1997. p. 178-208.
- CRAIK, E. *Euripides: "Phoenician Women"*. Warminster: Aris & Phillips, 1988.
- DIEL, P. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Payot, 1966.
- DENNISTON, J. D. *The Greek particles*. Oxford: Clarendon Press, 1954.
- GENTILI, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Roma/ Bari: Laterza, 1995.
- GREGORY, J. Euripidean Tragedy. In: _____ (Org.). *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 251-270.
- HALLERAN, M. R. Tragedy in performance. In: BUSHNELL, R. (Org.). *A companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- MASTRONARDE, D. *Phoenissae*. Cambridge: University Press, 1994.
- MEDDA, E. *Euripide: "Le Fenice"*. Milano: RCS Libri S.p.A., 2006.
- SALVADOR, E. L. *Tradução da tragédia "As Fenícias" de Eurípides e ensaio sobre o prólogo (vv. 1-201) e o primeiro episódio (vv. 261-637)*. Tese de doutorado inédita defendida no IEL-UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 2010.
- SOMMERSTEIN, A. H. *Greek drama and dramatists*. London: Routledge, 2002.
- _____. Tragedy and myth. In: BUSHNELL, R. (Org.). *A companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 163-180.
- TAPLIN, O. *Greek tragedy in action*. London: Routledge, 2003.

Recebimento contínuo - Aceite: 15 de maio de 2011

AMOR ERÓTICO E CASTIDADE NO *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES

Flávio Ribeiro de Oliveira*
Universidade Estadual de Campinas

RÉSUMÉ: Dans cet article, j'analyse comment, dans l'*Hippolyte* d'Euripide, la notion de passion érotique est conçue comme une maladie et quelles sont ses relations avec la notion de chasteté.

MOTS-CLÉS: Euripide; *Hippolyte*; amour érotique.

*P*retendo discutir neste texto¹ as noções de amor erótico e castidade no *Hipólito* de Eurípides. Contudo, antes de tratar do *Hipólito* – e para que compreendamos melhor como operam ali essas noções – analiso brevemente alguns aspectos da ode de Safo conhecida como *Ode a Anactória* (fr. 31 Voigt), conservada pelo *Tratado sobre o sublime*, obra de autor desconhecido (outrora atribuída a Longino).

Na ode, uma mulher – o eu poético – observa um casal (um rapaz e uma moça); atraída pela moça, ela afirma que, quando a vê, sofre uma série de reações físicas. Interessa-nos, aqui, a sintomatologia descrita pela poeta. Essas reações são: a) perturbação cardíaca (*kardían en stéthesin eptóaisēn*, verso 6); b) mutismo (*kām mēn glōssa éage*, verso 9); c) calor, sensação de fogo sob a pele (*lépton d'aútika khrōi pūr upadedrómeken*, versos 9-10); d) cegueira (*oppátessi d' oud' ēn óremm'*, verso 11); e) zumbido nos ouvidos (*epirrómbeisi d' ákouai*, versos 11-12); f) suor frio que lhe inunda o corpo

* frasp@iel.unicamp.br

¹ Apresentado oralmente em 2010, na “IX Semana de Pós-Graduação em Estudos Clássicos e Medievais: Metamorfoses de Eros”, promovida pelo NEAM da FALE/FAFICH – UFMG. O texto aqui publicado conserva suas marcas de oralidade.

(*kád dé m' ídros psûkhros kakkhéetai*, verso 13); g) tremor por todo o corpo (*trómos dè paísan ágrei*, versos 13-14); h) pele esverdeada (*khlorotéra dè poías émmi*, versos 14-15).² Muitos desses sintomas já apareciam em Homero: são, na *Ilíada* e na *Odisseia*, reações do organismo provocadas pelo pesar, pela preocupação, pelo pavor, pela dor física. Em Homero, os sintomas aparecem isolados (raramente formando um par – por exemplo, tremor e palidez juntos). Ora, na ode de Safo há duas diferenças importantes: aqui, todos esses sintomas aparecem juntos, ao mesmo tempo, na mesma pessoa e – novidade fundamental – como sintomas não de dor, pesar, susto etc., mas de paixão amorosa (o que nunca ocorria em Homero).

Contudo, um eventual leitor que tomasse apenas esses versos talvez pensasse que a ode descreve uma pessoa doente. Essa mulher, que está esverdeada, tomada de tremedeira, muda, com uma névoa sobre os olhos, com taquicardia, com zumbido nos ouvidos, queimando de calor – e suando frio – sofre com alguma enfermidade!

Portanto, em sua *Ode a Anactória*, Safo reúne, pela primeira vez na poesia ocidental, todos aqueles sintomas (que já apareciam individualmente em Homero) e os atribui à paixão amorosa – e podemos afirmar que, aqui, ela inequivocamente caracteriza a paixão amorosa como uma patologia: o estado dessa mulher é patológico; ela está amando e está doente...

Passemos ao *Hipólito* de Eurípides. O leitor que buscar um manual de literatura grega e procurar o resumo da ação da peça inevitavelmente encontrará mais ou menos o seguinte: Afrodite está irritada com Hipólito porque ele a despreza e venera apenas Ártemis, deusa casta. Como vingança, a Cípria faz Fedra, a madrasta de Hipólito, se apaixonar por ele. A ação da tragédia continua até o desfecho ruinoso; contudo detenhamo-nos aqui: o que nos interessa particularmente é esse apaixonar-se de Fedra.

Quando Afrodite faz referência a Fedra pela primeira vez na peça, diz que a jovem padece de uma doença (*nóson*, v. 40). Mais tarde, o Coro alude ao fato de ela jazer alquebrada em estado doentio (*teíroménan noserâi koítai*, v. 131). No diálogo do Coro com a nutriz, diz-se que ela está sem comer (*abrosíai stómatos*, v. 136-7), que seu corpo apresenta cor alterada (*démas allókhroon*, v. 175), que ela sofre de um *páthos*³ oculto.

² *Khlorós* é um verde pálido, esverdeado. É a cor que assume quem está muito doente ou levou um grande susto (em nossa cultura, diríamos que esse indivíduo está “pálido”).

³ Lembremo-nos de que *páthos* inclui nossa noção de paixão, mas também nossa noção de doença. No vocabulário médico, por exemplo, disenteria era *dusenterikà páthe*.

Quando aparece em cena, Fedra está prostrada, estendida em uma maca de doente, carregada por criadas. Afirma que sofre de fraqueza nos membros (*lélumai meléon súndesma*, v. 199), de peso na cabeça (*barù moi kephalês epíkranon*, v. 201); o Coro menciona o estado de debilidade geral e de consumpção do corpo de Fedra (*hos asthenêi te kai katéxantai démas*, v. 274). Enfim, sua condição é descrita claramente como uma *nósos*.

Além disso, quando Fedra fala, aquilo que ela diz parece não ter sentido, e a nutriz pensa em loucura: tal fala é inspirada pela *manía* (v. 214), é uma fala demente (*paráphron épos*, v. 232). O *Tratado sobre o sublime* (X, 3), ao comentar a ode de Safo, percebeu que se tratava de uma afecção que atingia tanto a alma (*tèn psukhén*) como o corpo (*tò sôma*) do eu poético.

Portanto, Fedra padece de uma doença que lhe perturba o corpo e a mente. O vocabulário da moléstia (e da loucura, que também era vista como uma *nósos*) está presente de forma marcante em todo esse diálogo entre Fedra, a nutriz e o Coro. *Nósos*, *noséin* e termos cognatos aparecem nos versos 176, 179, 186, 205, 269, 279, 293 e 294. Enfim, é inegável que Fedra está doente. A questão, para o Coro, para a nutriz e para nós, leitores modernos, é “que doença é esta?”. O Coro apresenta explicitamente a questão: quer saber *hétis estin he nósos* (v. 269). E muitos leitores modernos – leitores que conhecem a *Ode a Anactória* e que agora leem o *Hipólito* – respondem sem hesitar que não há mistério: tanto a mulher da ode de Safo quanto Fedra estão apaixonadas. Essa é a doença. Aquelas moças padecem de amor.

Pois bem, pretendo demonstrar que essa resposta não é exata. Fedra não está apaixonada por Hipólito. A ideia de “paixão” e de “apaixonar-se” implica, em nossa língua e em nossa cultura, um envolvimento afetivo profundo. Uma moça pode dizer a seus pais, durante um jantar, “estou apaixonada por um rapaz”. A paixão está associada a noções de ternura, amizade, afeição: ela implica um compromisso afetivo terno e profundo que está excluído no caso de Fedra. Fedra não gosta de Hipólito; Hipólito é seu inimigo. A doença dela é desejo sexual – só e tudo isso. Fedra deseja Hipólito sexualmente. Sofre na alma e em todo o corpo por desejo de fazer sexo com Hipólito. E é justamente esse o domínio de Afrodite.

Com efeito, Afrodite não é a deusa do “amor” tal como entendemos hoje essa noção:⁴ é a deusa do amor carnal, é a deusa do

⁴ Aliás, aquilo que em nossa língua e nossa cultura chamamos “amor” não é um afeto imutável que sempre existiu, idêntico a si mesmo, em toda a História e entre todos os povos: a ideia de amor evolui e se metamorfoseia. Pode-se fazer uma História do amor, uma História dos afetos – mas isso é uma outra história.

sexo. Seu domínio é o da paixão erótica. Afrodite é o sexo em estado bruto, é a atração erótica irresistível e não está, essencialmente, vinculada a afeição, ternura, namoro, casamento – embora de modo geral se associe secundariamente a essas noções (pois uma das funções sociais do casamento implica o sexo e, do ponto de vista afetivo, a atividade sexual pode implicar ternura). Eu diria que, no que diz respeito ao modo como o grego concebia a esfera de ação de Afrodite, o sexo pode estar ligado às concepções de casamento ou de ternura por acidente, e não por essência.

Como afirmamos, o domínio de Afrodite é o da paixão erótica, do sexo. O autor do *Tratado sobre o sublime*, ao falar a respeito dos sintomas descritos na ode de Safo, refere-se a eles justamente como *tà sumbainonta taís erotikáís maníais pathémata* (as paixões – ou os sofrimentos – aderentes à loucura erótica). A paixão erótica – *tà erotikà pathémata* – que devasta corpo e alma é vista, no pensamento poético grego, como uma doença, como uma *nósos*. O desejo sexual é, então, concebido como enfermidade. Ora, uma questão se impõe a nós, leitores, e a todos aqueles que padecem dessa doença: se é doença, qual é o remédio?

No *Hipólito*, a nutriz, ao descobrir que a doença de sua senhora é desejo sexual, afirma que tem um remédio (*phármakon*, v. 516) para o mal. Esse remédio, todavia, é um filtro amoroso (*phíltra*, v. 509). Ora, um *phíltron* era um meio mágico de provocar desejo erótico em alguém (e não de eliminar, de curar o desejo erótico). O remédio proposto pela nutriz para a doença de Fedra, portanto, é tornar doente também Hipólito: que a doença seja recíproca. A nutriz parece supor que a doença de Fedra não tem cura e que, portanto, a única saída seria atingir igualmente a Hipólito. Tal *phármakon* seria destinado ao mancebo para que este também adoecesse, e não para curar Fedra.

O que está em questão é um problema moral, no sentido grego (de uma moral eminentemente prática). A questão é: o que fazer quando se é acometido de desejo sexual? O que fazer com essa paixão erótica que nos atormenta?

Uma solução possível seria eliminar o desejo. Contudo, isso parece impossível aos olhos da nutriz; a paixão erótica vem de Afrodite, é divina, é inelutável. Não há remédio para eliminar o desejo. Daí a solução proposta: se Fedra não pode eliminar o desejo, deve então satisfazê-lo. É simples. Se Hipólito também desejar Fedra, Fedra poderá satisfazer seu desejo. Essa solução do impasse moral provocado pela paixão erótica – uma solução bem grega – não foi a solução que triunfou em nossa cultura.

A resposta que, entre nós, triunfou culturalmente (pelo menos no plano ideológico) foi uma terceira via: entre eliminar o desejo e satisfazer o desejo, há uma atitude intermediária: reconhecendo que o desejo é inevitável (e que, portanto, não é possível eliminá-lo), cumpre resistir a ele. Tal resposta pode ser encontrada em Platão. Numa das mais belas passagens do *Górgias* (493a), afirma-se que nosso corpo (*sôma*) é um túmulo (*sêma*). A alma – que é boa e constitui a melhor parte de nós mesmos – é prisioneira do corpo – que é inferior e consiste no pior de nós mesmos. Os desejos do corpo têm um problema: são insaciáveis. Nesse passo, Platão apresenta a célebre imagem do tonel furado – alusão ao tonel das Danaides: elas foram condenadas, no Hades, a encher com água, perpetuamente, um tonel cheio de furos. Aquele que se dedica a satisfazer sempre os desejos (*epithumíai*) do corpo está na mesma situação que as Danaides: ele nunca será capaz de encher definitivamente o tonel, pois a água que nele é vertida escapa imediatamente pelos furos. Os desejos do corpo são um tonel furado.

Uma metamorfose moderna da imagem do tonel das Danaides é a figura mítica de Don Juan, paradigma da insaciabilidade da paixão erótica: ele jamais fica satisfeito; imediatamente após a consumação de uma experiência sexual, ele já é impelido a buscar outras. Na versão provavelmente mais célebre dessa personagem – o *Don Giovanni* do libreto de Lorenzo da Ponte para a ópera homônima de Mozart – Leporello diz a Dona Elvira (que está irritada porque Don Giovanni a havia traído): “Non siete voi, non foste e non sarete/ né la prima, né l’ultima” (ato I, cena 5). O tonel nunca ficou e jamais ficará definitivamente completo: Don Giovanni está fadado a se esfalfar incessantemente para enchê-lo, numa busca perpétua, inescotável e vã da satisfação do desejo sexual.

Mas retornemos ao problema que nos ocupa: o desejo sexual – que, no pensamento platônico, se inclui nessa categoria dos prazeres do corpo – por um lado não pode ser simplesmente suprimido, pois é irresistível e, por outro lado, nunca será completamente saciado. Se o satisfaço, ele volta depois de algum tempo e devo me empenhar para satisfazê-lo novamente, num movimento perpétuo, como no caso do tonel que nunca fica definitivamente cheio: a água que lá coloco sempre escapa pelos furos.

Diante dessa dupla impossibilidade – impossibilidade de eliminar e impossibilidade de saciar a paixão erótica – a resposta platônica é mais ou menos a seguinte: não passe sua vida a se esforçar, em vão, para satisfazer os desejos do corpo, pois as paixões sensíveis são o que há de

pior nos homens; cuide de sua alma, que é o melhor de você. Essa resposta moral ao problema do desejo erótico leva à abstinência, à castidade. Em nossa cultura, ela terá sua formulação mais completa em Paulo, um dos principais teóricos do cristianismo. Na *Primeira Epístola aos Coríntios*, ele aconselha (6, 18): “evitai a fornicação” (*pheúgete tèn porneían*) e, logo abaixo (7, 1), “para um homem, o bom é não tocar em mulher” (*kalòn anthrópoi gunaikòs mè háptesthai*). Paulo aconselha aos solteiros que permaneçam castos, como ele. Mas, caso lhes seja impossível resistir ao desejo, que se casem: é melhor se casar do que se abraçar (*kreítton estín gameîn è puroústhai* 7, 9). Para Paulo, portanto, o ideal é não fazer sexo, resistir ao desejo: um homem virtuoso, um homem de força moral deve permanecer casto. Mas Paulo deixa a possibilidade de uma válvula de escape para os homens que não têm a força moral que ele tem: se não forem capazes de se abster de sexo, que se casem. O sexo é um mal; contudo, a maior parte dos homens não consegue derrotá-lo: nesse caso, que pelo menos o mal seja regularizado por meio do casamento.

Mas, voltando ao *Hipólito*, seria legítimo formularmos a seguinte questão: no universo trágico grego essa solução – apresentada exemplarmente por Paulo séculos mais tarde – seria possível? De fato, teria sido exatamente essa a solução proposta por Hipólito [aliás, Hipólito é mais radical do que Paulo: para Paulo, o sexo é um mal; para Hipólito, não só o sexo, mas a própria mulher é um grande mal (*kakòn méga*): num mundo ideal não existiriam mulheres (versos 616ss.)]. Mas no *Hipólito* tal solução – a abstinência completa de sexo – fracassa. Ao final da tragédia, Hipólito é punido por sua afronta a Afrodite e morre de maneira horrível.

Por que a solução da abstinência não funciona no quadro moral e religioso da tragédia grega? Vimos que no mundo grego o desejo sexual é assimilado a uma doença. Nós padecemos dele, nós o sofremos: ele é um *páthos*. Padecemos desse desejo como padecemos de uma gripe ou de uma peste.⁵ Contudo, na visão grega pré-platônica, há uma diferença fundamental de perspectiva que exclui, para o homem comum, a solução da abstinência; no mundo grego o desejo erótico é uma doença, sim, mas é uma doença divina: deriva diretamente de Afrodite. No cristianismo (e já em Platão) há uma desqualificação moral do mundo sensível (e do corpo, que é o veículo mesmo de todo o sensível, corpo

⁵ Em *Lucien Leuwen*, o herói de Stendhal, desconfiado de que está amando, se pergunta: *Est-ce que j'aurais la peste?* (Stendhal, 1973, t. I, pág. 266).

que incorpora – perdoem-me a redundância – todo o sensível). O corpo é sensível e todo o sensível passa pelo corpo; o corpo é condição necessária do sensível. Platão, contudo, nos diz (e o cristianismo no-lo dirá séculos depois): o real, o verdadeiro, o divino estão além do corpo, não podem ser sentidos pelo corpo.⁶ O corpo é um túmulo, é a prisão em que nossa alma divina está encarcerada.⁷ O desejo erótico – que é um desejo desse corpo inferior, ruim, vil – é uma doença a ser enfrentada por meio da abstinência, da castidade; o desejo erótico é só mais uma das misérias da condição humana.

No mundo grego, antes de Platão, tal *nóssos* não era considerada ruim nem abjeta. Ela era um problema, sim, ela incomodava, mas os desejos do corpo não eram moralmente condenados, em bloco, de maneira inapelável. O grego pré-platônico não via o mundo através de uma perspectiva dualista que opõe, por um lado, um mundo sensível, que é inferior e mau, e, por outro lado, um mundo do espírito e do intelecto, que é superior e bom. Podemos afirmar, de modo muito simples, que na cultura grega pré-platônica o mundo sensível também é sagrado (isso é, pertence à ordem do divino, no mesmo plano em que está aquilo que consideramos hoje espiritual ou intelectual);⁸ podemos afirmar que o desejo sexual é sagrado. Afrodite é a deusa que representa este aspecto divino da condição humana: o sexo. Para Paulo (e para Platão), a castidade do homem comum é uma virtude. No *Hipólito* de Eurípides, é *húbris*, é desmedida arrogante, é uma afronta sacrílega a um dos múltiplos aspectos do divino.⁹

Neste ponto o leitor do *Hipólito* poderia se propor outra questão: não havia, no mundo grego, impedimentos ou restrições à satisfação da

⁶ É verdade que Platão admitia, com relação aos prazeres do corpo, uma ideia de boa medida. Não o nego: não se trata, em Platão, de impor uma abstinência completa de todos os gozos corpóreos. O que afirmo é que, para Platão, os prazeres do corpo estão num plano moralmente inferior ao plano dos prazeres da alma. Estes têm valor em si mesmos; aqueles, não. Estes são divinos; aqueles não.

⁷ No pensamento poético grego, a perspectiva é diferente: aqui, a alma não é um inquieto (ou um prisioneiro) do corpo; é o corpo que é animado. O homem não é uma alma que é prisioneira de um corpo; o homem é um corpo animado.

⁸ Essa fratura entre plano o sensível e o plano espiritual-intelectual é estranha ao pensamento poético grego. Se não é invenção platônica, pelo menos encontrou sua formulação mais clara em Platão.

⁹ A castidade, contudo, é aceita – e mesmo exigida – em funções sacerdotais específicas em que virgens se dedicam exclusivamente ao serviço de certos deuses. São exceções regulamentadas, que não se aplicam ao homem comum.

paixão erótica? Trata-se, então, de uma cultura em que o sexo era totalmente livre? Penso que não – e aqui há, em minha opinião, um ponto importante que distingue, num aspecto essencial, a moral grega da moral cristã. Em suas valorações éticas, a moral cristã é uma moral do “tudo ou nada”. O corpo é inferior, a alma é superior, é divina. Os prazeres do corpo são vis, o sexo, em si mesmo, não é um bem. Para Paulo, o homem virtuoso deve se abster de sexo, deve ser casto. Aquela válvula de escape – casar-se – se destina aos moralmente mais fracos. E, mesmo no quadro do casamento, o sexo é tolerado unicamente como um mal necessário, inerente à condição humana – um mal necessário para a procriação e para a constituição da família cristã – e não como fonte legítima de um prazer que tenha valor em si mesmo. Esse dualismo – de um lado tudo aquilo que é bom, nobre, divino; de outro, as coisas reprováveis, pífidas, moralmente condenadas – não existe na moral grega.

Na lógica grega, a relação entre o moralmente superior e o moralmente inferior é nuançada: ali, é fundamental a noção de *métron*, medida, equilíbrio. Hipólito, que é um fanático da castidade, venera absolutamente Ártemis (deusa virgem) e despreza absolutamente Afrodite. Paulo consideraria a atitude de Hipólito virtuosa; um grego do século V a.C., não: na atitude de Hipólito não há medida, não há equilíbrio entre esses dois aspectos divinos de nossas existências – Afrodite e Ártemis, sexo e castidade. Adotar visceralmente um extremo – seja Afrodite, seja Ártemis – com total desprezo pelo outro não é virtude; é *húbris*.

Na moral cristã há um único deus, uma única verdade, um único bem. Na moral grega pré-platônica, há muitos deuses, que recobrem todos os aspectos da condição humana – do homem concreto, compreendido como um corpo no mundo – e lhes conferem um caráter sagrado. Há muitas verdades, com muitas facetas, e o bem pode ter muitas formas: consiste em inúmeras possibilidades de equilíbrio entre todos os aspectos da condição humana. Entre a bacanal perpétua e desenfreada e o fundamentalismo casto de Hipólito, há múltiplas soluções de equilíbrio e compromisso; entre o sexo – que é divino – e a castidade – que é divina – há soluções moralmente legítimas para os homens reais, de carne e osso, que somos nós. Uma dessas possíveis soluções de equilíbrio e compromisso é dada, no *Hipólito*, pelo servo que admoesta o herói ao ver que ele reverencia Ártemis e ignora acintosamente Afrodite. Dialogam assim o servo e Hipólito (versos 103ss.):¹⁰

¹⁰ Tradução minha; cf. Referências.

SERVO – Tem mais juízo, que hás de ser feliz.
HIPÓLITO – Desprezo um deus que à noite causa pasmo.
SERVO – É necessário honrar os deuses, filho.

No ponto de vista do homem comum, é preciso honrar os deuses – todos eles. E Afrodite é uma deusa.

Referências

- DA PONTE, L. *Tre libretti per Mozart. Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*. Milano: Rizolli, 1990.
- EURIPIDES. *Hippolytus*. Edited with introduction and commentary by W. S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- _____. *Hipólito*. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odisseus, 2010.
- HOMERI. *Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- LONGINO. *Libellus de sublimitate*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Nouum testamentum*. Apparatu critico instructum edidit Augustinus Merk S.J. Roma: Sumptibus Pontificii Instituti Biblici, 1951.
- PLATONIS. *Opera*. Recognouit breuiqueadnotatione critica instruxit Ioannes Burnet. Oxford: Clarendon Press, 1903. Tomus III.
- SAPPHO; ALCAEUS. *Fragmenta*. Edidit Eva-Maria Voigt. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1971.
- STENDHAL. *Lucien Leuwen*. Paris: Gallimard, 1973.

TRAMAS DE AFRODITE E EROS: SEDUÇÃO E CAPITULAÇÃO NA MÉLICA GREGA ARCAICA

Giuliana Ragusa*
Universidade de São Paulo

ABSTRACT: This article presents a study of Aphrodite's and Eros's images in archaic Greek melic poetry, in some fragments where the "I", as a result of their divine action, becomes a helpless victim of the power of erotic desire and/or a seducer/seductress in pursuit of the beloved one. These are the melic poets and fragments herein commented: Alcman (Fr. 59(a) Dav.), Sappho (Frs. 1, 102 Voigt), Ibycus (Frs. 286, 288, 287 Dav.).

KEYWORDS: eroticism; archaic Greek melic poetry; Aphrodite; Eros.

Neste artigo, percorro fragmentos da mélica (ou lírica) grega arcaica de quatro poetas, Alcman, Alceu, Safo e Íbico, nos quais a 1ª pessoa do singular, alvo da ação divina, não apenas se relaciona a Afrodite e/ ou Eros, deidades proeminentes no gênero, mas se torna agente da sedução e/ ou vítima impotente da paixão.¹

*gragusa@uol.com.br

¹ Esse artigo dialoga de perto com meus estudos sobre Afrodite na mélica arcaica (Ragusa, G. *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: UNICAMP, 2005/ Ragusa, G. *Lira, mito e erotismo. Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: UNICAMP, 2010).

Safo, Frs. 1 e 102 Voigt²

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração, 4
mas para cá vem, se já outrora –
a minha voz ouvindo de longe – me
atendeste, e de teu pai deixando a casa
áurea a carruagem 8
atrelando vieste. E belos te conduziram
velozes pardais em torno da terra negra –
rápidas asas turbilhonando, céu abaixo e
pelo meio do éter. 12

De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste por que de novo sofro e por que
de novo te invoco, 16
e o que mais quero que me aconteça em meu
desvairado coração. “Quem de novo devo persuadir
(?) ao teu amor? Quem, ó 20
Safo, te maltrata?
“Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará;
e se não ama, logo amará, 24
mesmo que não queira”.

Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e, tu mesma, 28
sê minha aliada de lutas.

Nesse Fr. 1, a suplicante automeada “Safo”³ invoca Afrodite a vir à sua presença – como é típico no hino clético⁴ – para ser sua aliada na sedução da amada (v. 1-5, 25-28) que, no presente, se porta como outra no passado revivido na fala da deusa (v. 21-24). Reportada em

² Cf. Voigt, E.-M. (Org.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum/ Polak & Van Gennep, 1971. Para estudo e tradução, cf. Ragusa, *op. cit.*, 2005, p. 261-337/p. 365-368.

³ Cf. Skinner [Woman and language in archaic Greece, or, why is Sappho a woman? In: Greene, E. (Org.). *Reading Sappho*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 183] observa que, *dada a função normal do poeta grego arcaico como um falante-representante indicado por sua – dele ou dela – comunidade, é bem mais provável que a autoestilização de Safo enquanto o sujeito (ego) que deseja (...) fosse largamente tradicional (...)*.

⁴ Para a prece e o hino clético, um de seus tipos, cf. Bremer [Greek hymns. In: Versnel, H. S. (Org.). *Faith, hope and worship*. Leiden: Brill, 1981, p. 193-215] e Race (Aspects of rhetoric and form in Greek hymns. *GRBS*, vol. XXIII, p. 5-6, 1982).

discurso direto, que a presentifica, tal fala é central na prece; nela, as repetições sonoras amarram a declaração de um princípio cujo valor se renova a cada rodada da vivência amorosa da suplicante e, mais amplamente, dos amadores: o “princípio geral de justiça” de Afrodite, diz Carson,⁵ de caráter punitivo-consolatório: na poesia grega antiga, resume,⁶ o consolo dos amadores está na reversão de papéis que a experiência erótica em tempo produz.

O pedido de ajuda na prece vale-se do argumento de que o auxílio divino no passado, nas mesmas condições, para os mesmos fins, implica sua repetição no presente (v. 5-20): a amada reticente de novo deve ser seduzida. Para isso, porém, há que garantir que a ação de éros não torne impotente sua vítima, a suplicante, e que Afrodite seja cúmplice de quem ama e de suas tramas; os versos 1-5 e 25-28 armam esse cenário, levando ao surpreendente epíteto *sýmmakhos* (“aliada de lutas”, v. 28) para a deusa – em única ocorrência na poesia grega⁷ –, com o qual a arena erótica se faz marcial.

O binômio opositivo e complementar éros-guerra e seus elos com Afrodite no imaginário poético grego se revelam em vários passos de tons diversos. Na *Iliada* (V 428-30), Zeus, divertindo-se com a desastrosa incursão de Afrodite na guerra em Troia, lembra-lhe não ser esta sua esfera de atuação, mas a das bodas. Na *Odisseia* (VIII 266-366), Demódoco entoia a canção cômica sobre os amantes adúlteros Afrodite e Ares, flagrados pelo marido Hefesto. Na *Teogonia* (v. 164-206), a castração de Urano gera Afrodite da espuma do pênis e, do sangue, Gigantes, Erínias e guerreiras Ninfas Freixos; adiante, Afrodite ressurgue em união erótica com Ares, gerando Fóbos e Deímos, que agem na dissensão da guerra, e Harmonia, que atua na união, própria do sexo (v. 933-937). Noto que Ares e Afrodite são amantes também na iconografia, desde o século VI a.C., e guardam elos na esfera cultural.⁸

⁵ Cf. Carson, A. The justice of Aphrodite in Sappho 1. In: Greene, E. (org.). *Reading Sappho*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 227.

⁶ Cf. Carson, *op. cit.*, 1996, p. 227-228.

⁷ Cf. Campbell, D. A. *Greek lyric poetry*. London: Bristol, 1998, p. 266.

⁸ Tudo isso daria uma faceta guerreira à deusa, ainda que matizada, talvez reminescente, diz Garrison [*Sexual culture in ancient Greece*. Norman: The University of Oklahoma Press, 2000, p. 62], da imagem das deusas orientais do sexo, que eram guerreiras; na helenização que engendrou Afrodite, *esta foi despida*, diz ele, *de seu caráter guerreiro*, ficando *sua afeição por Ares como vestígio de seu poder antigo* (*op. cit.*, p. 79).

De volta a Safo, antes de fazer o pedido central, a suplicante empenha-se em implorar a Afrodite (v. 3-4), usando o imperativo para denotar urgência (*dámna*), que a seu poder não a subjuga com os instrumentos habituais da patologia amorosa: “angústias e náuseas”, que comprometem o equilíbrio mental e físico, nos termos originais de som e sentido afinados, *ásaisi* e *oníaisi*, respectivamente. Eis aqui a visão poética recorrente de *éros* como mal que assola corpo e mente. Safo reitera essa visão em sua mélica – lembro a síntese irretocável das dores de amores no célebre Fr. 31; igualmente, os poetas que a precedem e sucedem.

Voltando aos versos 1-2 do hino sáfico, repare-se que a Afrodite chamada na prece é não apenas a olímpica filha de Zeus, dizem o epíteto final do verso 1 e o inicial do 2, mas a belamente multifacetada (*Poikilóthron*) e a *dolóploke* ou “tecelã de ardis” Afrodite, cantam o epíteto poético inaugural do verso 1 e o segundo do 2 – aquele nunca mais registrado, este, em apenas três ocorrências.⁹ Amálgamas talvez sáficos, *Poikilóthron* e *dolóploke* lançam a sedução erótica e a deidade que a rege no âmbito do movediço, do oblíquo, que é o da *métis*, a cujo campo semântico pertencem *poikilós* (“variado, cambiante”) e *dólos* (“engano, ardil”). A *métis*, afinal, é a inteligência astuciosa, da dissimulação, da armadilha, do fiar de tramas – inerente à ideia do dolo, implícita em *Poikilóthron*, explícita em *dolóploke*, e ao tecer, trabalho feminino por excelência na Grécia antiga, já assim retratado na épica homérica, pelas mãos da bela Helena, das sedutoras Calipso e Circe, e da fiel Penélope.

Na *Teogonia* (v. 164-206), Hesíodo marca o aspecto enganoso da paixão e, portanto, da deusa, em sua própria gênese, fruto de um terrível ardil maquinado por Terra e executado por Crono, e em suas prerrogativas. Antes disso, a ligação entre a ação de *éros* e o engano se estabelece claramente no episódio de *Diòs Apáte* ou “Zeus Iludido”, na *Ilíada* (XIV), ou seja, na sedução do deus por Hera, com a ajuda involuntária de Afrodite e de seu erótico cinto mágico. A arte do engano é, pois, imprescindível na esfera da sedução; e nela ninguém superará Afrodite, preciosa aliada, canta o Fr. 1, de Safo. Diz Garrison:¹⁰ “Os gregos entendiam todos os seus deuses como enganadores – mas nenhum mais do que Afrodite”.

⁹ Simônides, Fr. 541 P – que fará parte de estudos futuros sobre Afrodite na mélica tardo-arcaica; Fr. 949 P, de autoria desconhecida; Fr. 1386 W², da *Teognideia*.

¹⁰ Cf. Garrison, *op. cit.*, p. 40.

Por fim, cabe reparar que há ainda um terceiro universo associado à sedução na canção de Safo, além dos da guerra e do tecer; e é justamente essa imagem da trama de fios, projetada à arena marcial, que o traz à tona: o da caça, no qual a astúcia faz-se necessária, ideia que alavanca a linguagem poética que frequentemente descreve a experiência erótica tanto do ponto de vista do sedutor, quanto do seduzido, mesmo no Fr. 1 (v. 21-24). Não por acaso a poeta usa uma forma de *damnáo* ao proferir a primeira súplica a Afrodite (v. 3), dado que tal verbo recorre em contextos da guerra e da caça – e no do erotismo, constata-se na *Teogonia* (v. 122), em que Eros “doma [*dámnnatai*] no peito o espírito e a prudente vontade” de todos os mortais e imortais.¹¹

Fundamentalmente, portanto, vemos na prece a suplicante a tentar livrar-se das tramas de Afrodite, em que já capitulou, não para escapar à ação da deidade, mas para dar o passo seguinte: domar nas tramas da sedução, com auxílio da deusa ardilosa e guerreira, a amada – cuja resistência, aceita a prece, está com os segundos contados.

Passo, agora, ao pequeno Fr. 102 Voigt:

Ó doce mãe, não posso mais tecer a trama –
domada pelo desejo de um menino, graças à esguia Afrodite...,¹²

Nele, a filha em 1ª pessoa do singular declara à mãe¹³ estar impossibilitada de continuar a trabalhar enquanto estiver subjugada (*dámeisa*, v. 2) pela ação de uma Afrodite “esguia” – delicada na aparência, mas não na lida com suas vítimas. Essa canção remontaria, na tradição popular, àquelas cujo tema é a “queixa da garota doente de amor”, resume Tsagarakis.¹⁴ Nesse caso, o “eu” pode ser comunal; por isso, Lesky¹⁵ declara que o fragmento é “um dos exemplos de lírica dramática em

¹¹ Tradução de Torrano (Hesíodo. *Teogonia. A origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003); edição de West (Hesiod. *Theogony*. Edited by M. L. West. Oxford: Clarendon Press, 1988).

¹² Tradução Ragusa, *op. cit.*, 2005, p. 435.

¹³ Comenta Tsagarakis (Broken hearts and the social circumstances in Sappho's poetry. *RhM*. vol. CXXIX, p. 3, 1986): Na sociedade grega antiga, era materna a responsabilidade de determinar o trabalho e os deveres domésticos dos membros de sua família e dos que a ela pertenciam.

¹⁴ Cf. Tsagarakis, *op. cit.*, p. 2.

¹⁵ Cf. Lesky, A. *História da literatura grega*. Tradução de M. Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

que falam personagens com máscaras alheias”. Assim, o Fr. 102 mostraria que o “eu” dos fragmentos de Safo não é sempre e incondicionalmente “pessoal”. Poeta de uma “sociedade orientada em grupos”, recorda Lardinois,¹⁶ Safo, se tanto, “incorpora uma personagem” que, no Fr. 1 e noutros três (65, 94, 133), se autoneomeia “*Safo*”, mas que, na maior parte do que resta de sua mélica, aparece simplesmente como um “eu” que mal se distingue.

Em dois parcos versos, a poeta sintetiza no Fr. 102 um cenário erótico-amoroso muito apropriado a Afrodite, que combina *éros* ou *póthos* à ação de subjugar, característica da deusa. Cabe salientar, no verso 1, que a forma verbal infinitiva *kréken* (“tecer”) e o substantivo *íston* (“trama”) somados lançam de um golpe a canção, num plano explícito, a um universo eminentemente feminino e doméstico, e noutro, implícito, à esfera da *dolóploke* Afrodite, invocada no Fr. 1. A leitura em viés metafórico daria à canção uma configuração sofisticada, em que são trançados os fios da canção popular de temática sentimental e da mélica erótico-amorosa.

Álcman, Fr. 59(a) Dav.; Íbico, Frs. 286, 287, 288 Dav.¹⁷

... na primavera, os cidônios
marmeleiros – banhando-se das correntes
dos rios, onde há das Virgens
jardim inviolável – e os brotinhos de vinhas –
crescendo sob sombreados ramos de 5
parreiras – florescem; mas, para mim, a paixão
não repousa em nenhuma estação.
~E~, com raios marcando o caminho,
o trácio Bóreas,
voando veloz da casa de Cípris com crestan- 10
tes loucuras, sombrio, descarado,
com mão firme, desde o fundo, ~vigia~
meus sentidos...

Nesse Fr. 286, de Íbico, a estrutura é parataticamente articulada – algo típico da estilística arcaica – e bipartida pela construção sintática *mén ... dè*, cuja segunda partícula (“mas”, v. 6) realça a antítese entre as

¹⁶ Cf. Lardinois, A. Who sang Sappho’s songs? In: Greene, E. (Org.). *Reading Sappho*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 159.

¹⁷ Edição Davies (*Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*. Edidit M. Davies. Oxford: Clarendon Press, 1991). Para estudo e tradução, cf. pela ordem dos fragmentos, Ragusa, *op. cit.*, 2010, p. 465-476/p. 394-418/p. 480-507/p. 321-361.

duas partes. Na primeira, no desenho do jardim (v. 1-6), o tempo dominante é o presente que lhe dá a ideia estável de perpetuidade. Afirma, porém, Cavallini,¹⁸ que esse jardim “coloca-se já na esfera de Eros, de quem representa o aspecto mais próspero e vital, na medida em que é governado pelas sempiternas leis da natureza”; e é *éros* que se instaura após a pausa no verso 6. Assim, à vernal paisagem sacroerótica, contrapõe-se na segunda parte a invernal e tempestuosa paisagem emocional (v. 8-13); a transição faz-se no prelúdio de “aflita expressão de angústia”, frisa Bonelli,¹⁹ dos versos 6-7, em que o “eu” prepara-se para cantar o terrível inverno na figura do deus Bóreas, gélido vento norte, na concatenação metafórica das imagens tornado a própria paixão ou o próprio deus Eros.²⁰

Esse prelúdio é a síntese do desassossego erótico em que se vê presa a *persona*; e nele, *éros* (v. 6) sem sossego choca-se com a serenidade do jardim, cortando o fragmento ao meio, praticamente, e dando margem à virada *emoi d'*, que lança ao primeiro plano o “eu” cujo tormento erótico se explicita em notas crescentemente violentas e negativas, que marcam a concepção da paixão em Íbico. O pano de fundo positivo do calmo jardim primaveril (v. 1-6) só agudiza o contraste que a experiência de *éros* provoca e que a frase *emoi d'* toma por verdadeiro foco da canção.

Cantam os versos 8-9 que o “trácio Bóreas” vem “com raios marcando o caminho” cujo ponto de origem é – subentende-se – a “casa de Cípris” (v. 10); é de lá que, “voando veloz”, ele sai. A imagem só fortalece a proximidade Bóreas/ Eros, e tanto mais se lembrarmos de versos como os de Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*, v. 519-521) e Safo (Fr. 47 Voigt), em que Bóreas ou o vento ligam-se ao erotismo; afinal, é da natureza dos ventos percorrerem paisagens, como forças fertilizadoras.²¹ Na canção ibiqueia, voa Bóreas/ Eros armado “com crestantes loucuras” (v. 10-11) – de uma segura que queima, diz a imagem contraposta à das correntes abundantes e serenas a banharem, dando-

¹⁸ Cf. Cavallini, E. *Ibico*. Introdução, tradução e comentário de E. Cavallini. Lecce: Argo, 1997, p. 140.

¹⁹ Cf. Bonelli, G. *Lettura estetica dei lirici greci*. RSC. vol. XXV, p. 81, 1977.

²⁰ Cf. Calame (*The poetics of eros in ancient Greece*. Translated by J. Lloyd. Princeton: University Press, 1999, p. 17) e Tortorelli (*A proposed colometry of Ibycus 286*. *CPh*, vol. XCIX, p. 371/p. 374, 2004).

²¹ Cf. Motte, A. *Prairies et jardins de la Grèce antique*. Bruxelles: Academie Royale de la Belgique, 1973, p. 10/p. 208-214.

lhes vida, os marmeleiros do jardim vernal (v. 1-3). Como resume Colonna,²² Bóreas “disseca as árvores, como o amor disseca o espírito”.

Cabe notar, antes de avançar, o uso de *maníaisin* (“loucuras”), pois a *manía* é constantemente relacionada a *éros* na poesia grega antiga.²³ Bóreas moldado em Eros chega com “loucuras” que afetam a saúde mental do amador – mais precisamente, com “crestantes loucuras” (v. 10-1), o adjetivo *azaléais* revelando que o deus-vento e as loucuras que carrega são capazes de queimar, mas com a temperatura glacial própria de sua natureza. Bóreas, ademais, voa da casa de Afrodite “sombrio, descarado” (v. 11). O primeiro termo (*eremnós*) é dado na *Iliada* (XII 375) para o tufão, reforçando a imagem da tempestade invernal trazida por Bóreas/ Eros. Já o segundo (*athambés*) enfatiza sua temível falta de amarras, seu descaramento – num contraponto ao sentido do adjetivo que qualifica o jardim vernal, *akératos*, e às “Virgens” a quem pertence.

Em síntese, Bóreas plasmado em Eros é, em Íbico, metáfora da paixão erótica regida por Afrodite. E mais: após afirmar que, para si, *éros* “não repousa” (v. 7) – literalmente, não “fica no leito” (*katákoitos*)²⁴ –, o “eu” canta a vinda de Bóreas/ Eros (v. 8-11) que de pronto se transforma em seu duro algoz (v. 12-3), em nova imagem de carcereiro da *persona* cuja mente aprisiona em contínua vigilância. Esse motivo do aprisionamento erótico, frequente na poesia grega e latina, se articula à imagem ativa e violenta do Bóreas/ Eros ibiqueu; demais, as conotações militaristas de *phylássei* (“vigia”, v. 12) já antes se insinuam em *aísson* (“voando veloz, v. 10), de modo que a linguagem de Íbico trabalha, além do binômio paixão-loucura – presente, aliás, no Fr. 1 (v. 17-18), de Safo –, outro igualmente recorrente, paixão-guerra, de que já antes falei. No Fr. 286, de Íbico, portanto, a paixão violenta que se abate sobre a vítima anula “sua habilidade de compreender ou tomar decisões”, enfatiza Calame.²⁵ No jogo de tensões, não é real o sereno jardim, mas o sofrimento do amador.

²² Cf. *Lantica lirica greca*. Commento di A. Colonna. Torino: S. Lattes, 1963, p. 218.

²³ A propósito desse binômio, cf. Carson, A. *Eros, the bittersweet*. Chicago: Dalkey Archive Press, 1998, p. 111-117/ p. 148-149/ p. 153-155.

²⁴ Trata-se de um *hápx* ou *unicum*, ressaltam Colonna (*op. cit.*, p. 218), Campbell (*op. cit.*, p. 310), Perrotta, Gentili e Catenacci (*Polinnia: poesia grega arcaica*. Comentário, introdução e traduções de G. Perrotta, B. Gentili e C. Catenacci. Messina: Casa Editrice G. D’Anna, 2007, p. 263).

²⁵ Cf. Calame, *op. cit.*, p. 17.

Agora, o Fr. 287, síntese bem tramada de motivos recorrentes do erotismo:²⁶

Eros, de novo, de sob escuras
pálpebras, com olhos me fitando derretidamente,
com encantos de toda sorte, às inex-
tricáveis redes de Cípris me atira.
Sim, tremo quando ele ataca,
tal qual atrelado cavalo vencedor, perto da velhice,
contrariado vai para a corrida com carros velozes²⁷

No verso 1, destaca-se *aûte* (“de novo), advérbio notável por sua “frequência e pungência”, anota Carson,²⁸ que faz do evento cantado um episódio (re)vivido.²⁹ Essa repetição concerne à experiência erótica – vimos no Fr. 1, de Safo – e marca o modo como o amador em 1ª pessoa do singular vê-se vítima “da novidade e da recorrência”, conclui Carson. Depois, nos versos 1-2, Eros e sua repetitiva ação se assentam no eixo olhos-olhar; de sob pálpebras ameaçadoras e indicativas do poder do deus que de sob tais pálpebras fita seu objeto como que a fixá-lo (*derkómenos*).

É uma constante na poesia grega antiga a noção de que o desejo sexual tem os olhos por sede; mostra-o a *Teogonia* (v. 910-1), na descrição dos olhos das Cárites, de cujas “pálpebras que fitam [*derkómenon*], eros escorre,/ o solta-membros [*lysímelés*] (...)”, diz o passo que traduzo mais literalmente.³⁰ A ação de olhar, em Íbico, como em Hesíodo, é misteriosa e sedutora, e se combina a formas de *derkomai* em que o sentido de ver se enfatiza pela intensidade do olhar; ressalta Chantraine³¹ que *derkomai* vem do “mesmo radical” de *drákon* (“serpente”), tendo sempre relação com o “olhar fixo e paralisante” desse réptil. Em Íbico, *derkómenos*, palavra final do verso 2, subordina-se ao verbo principal, *esbállei*, última do 4. Nessa disposição paralela, atrelam-se as duas ações

²⁶ Cf. Campbell (*op. cit.*, p. 66/ p. 311) e Gerber (*Euterpe. Comentário de D. E. Gerber. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1970, p. 216-217*).

²⁷ Tradução Ragusa, *op. cit.*, 2010, p. 650.

²⁸ Cf. Carson, *op. cit.*, 1998, p. 118.

²⁹ Cf. Campbell (*op. cit.*, p. 311), Gerber (*op. cit.*, p. 216), Davies (Symbolism and imagery in the poetry of Ibycus. *Hermes*. vol. CXIV, p. 403, 1986), Perrotta, Gentili e Catenacci (*op. cit.*, p. 265).

³⁰ Para o texto grego, cf. edição supracitada de West.

³¹ Cf. Chantraine, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.

do deus cujo alvo é o amador. Bem afinada ao aspecto tipicamente sombrio de Eros/ *éros* em Íbico, no Fr. 287 delineado em seu olhar belo e temível a um só tempo, é a visão do deus como “fitando” (v. 2) sua presa continuamente, expressa o particípio presente *derkómenos*, e enfaticamente, expressam o instrumento do olhar e seu ponto de partida – “com olhos” e “de sob escuras/ pálpebras” (v. 1-2). Retomando o campo semântico de *derkómenos*, está claro que da tão fortemente frisada ação de fitar decorre a paralisia temporária da *persona*, num primeiro passo de sua implacável caça.

Atentemos, agora, para o modo como Eros fita sua presa: define-o *takér’(a)* (“derretidamente”, v. 2), adjetivo em sentido adverbial, a ecoar o recorrente epíteto *lysimelés*³² (“dissolve, relaxa, solta membros”), por duas vezes atribuído a Eros/ *éros* na *Teogonia* (v. 121, 911). A ideia por trás de ambos os adjetivos é reiterada na poesia grega, como no Fr. 59(a), de Álcman, que liga Eros e Afrodite segundo a hierarquia em que sempre a deusa é superior ao deus, e se assenta na tríade paixão-calor-líquido:

... e Eros, de novo, pela vontade de Cípris,
docemente escorrendo, aquece-me o coração ...³³

Cabe destacar aqui a abertura de sabor formular *Éros me deíte*,³⁴ que fixa uma apreensão perturbadora da relação entre Eros e suas vítimas por ele reiteradamente assediadas. Pelos desígnios de “Cípris” (v. 2), Eros repetidamente invade o peito da *persona* de modo doce e aquece seu coração. É doce, portanto, o sabor da recorrente experiência erótica no Fr. 59(a); e é de quentura a sensação da ação de Eros, cujo gatilho é a vontade de Afrodite. Por fim, é motivo frequente o de Eros/ *éros* qual calor que toma o amador e o liquefaz, mas é Eros/ *éros* também um líquido que vertem os olhos, já na imagem hesiódica das Cárites, e na própria imagem de Eros no *Hipólito*, de Eurípides (v. 525-6). Carson avalia:³⁵ “Na poesia lírica grega, *éros* é uma experiência de derretimento”

³² Cf. Carson, *op. cit.*, 1998, p. 115-116, sobre esse epíteto e suas ocorrências.

³³ Tradução Ragusa, *op. cit.*, 2010, p. 641.

³⁴ Cf. Lasserre, F. *La figure d'Eros dans la poésie grecque*. Lausanne: Imprimiers Réunies, 1946, p. 33/ Privitera, G. A. *La rete di Afrodite*. Palermo: Aracne, 1974, p. 66-68/ Robbins, E. Public poetry. In: Gerber, D. E. (Org.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997, p. 230.

³⁵ Cf. Carson, *op. cit.*, 1998, p. 39.

– ambivalente, porque “implica algo sensualmente delicioso, mas ansiedade e confusão com frequência dele tomam parte”.³⁶ É o que deve ter ocorrido na canção, nos versos seguintes aos que restam do Fr. 59(a).

No Fr. 287, de Íbico, não bastassem seus olhos para derrotar a vítima mortal – impotente por princípio diante do deus –, Eros (v. 3-4) lança-a às redes sem escape de Afrodite – num golpe que sugere violência –, com múltiplos feitiços – novo instrumento de ataque, que firma o elo *éros*-magia, constante na poesia erótica e no universo de Afrodite desde o episódio da sedução de Zeus na *Iliada* (XIV). Se, portanto, no Fr. 286, vimos configurar-se um Bóreas/ Eros qual duro carcereiro de sua vítima, no 287 vemos um Eros caçador-feiticeiro, a prender com violência sua presa numa trama inescapável. O somatório desses elementos produz um resultado evidente: no Fr. 287, a caçada de Eros é a sua chegada com força dominadora e inelutável à *persona* que fará prisioneira de Afrodite, sua superior hierárquica, em redes que fazem lembrar a que Hefesto preparou e onde prendeu a deusa, sua esposa adúltera, e seu amante, Ares, na canção de Demódoco na *Odisseia*, já neste artigo referida. Em Íbico, caçado o amador, este se converterá em caçador, lançando-se à sua caçada qual cavalo competidor às corridas, ainda que hesitante pela idade avançada e a experiência de outras competições (v. 5-7). Vale notar que o objeto (a 1ª pessoa do singular) do verbo principal *esbállei* (“atira”, v. 4) vem nomeado na abertura do Fr. 287, decerto no embalo da sequência *Éros aúté me*, de caráter formular, símil à do Fr. 59(a), de Álcman (*Éros me deúte*).

Recontado o evento-chave da caçada e aprisionamento, a 1ª pessoa do singular pensa sua própria condição após a violenta vinda de Eros, com seu ataque que impõe obediência à sua vítima – relutante, porque consciência da impotência diante do deus, de um lado, e das suas limitações na arena erótica à qual é novamente atirada, de outro. No desenho desse ataque, destaca-se sua nomeação no verbo *eperkhómenon* (“ataca”, v. 5), próprio a contextos marciais, com o qual Íbico reforça o aspecto ameaçador e sombrio do deus³⁷ que marcha sobre sua vítima como a tropa sobre seus inimigos. No campo de batalha ou da sedução, não resta senão o pânico, o pavor, que caracterizam a reação da *persona* à ação de Eros, enfaticamente, na abertura do verso 5: a vítima treme, sabedora de que não tem chance contra a força que recairá sobre si, e da qual tentou, sem sucesso, fugir – daí sua caçada (v. 1-4).

³⁶ Cf. Carson, *op. cit.*, 1998, p. 40.

³⁷ Cf. Cavallini, *op. cit.*, p. 143.

Nesse contexto, *eperkhómenon* (v. 5) “funciona como um pivô”, diz Davies,³⁸ entre as imagens da caçada (v. 1-4) e da corrida de cavalos (v. 6-7). Mais: entre dois pontos de vista sobre a experiência erótica – de Eros, agente (v. 1-4), e da *persona*, vítima da paixão (v. 5-7); entre o temor e a tentativa de fuga e a subordinação à ação divina.

Construído no âmbito agonístico das corridas de carros, o símile do cavalo, fundamental na etapa em que a vítima descreve sua condição, agora que Eros a prendeu nas redes de Afrodite, desenvolve-se a partir do comparativo *hóste* (“tal qual”) que abre o verso 6, o único hexamétrico, de sabor fortemente épico: em ritmo veloz, adequado a tal animal, começa o símile, com o “atrelado cavalo vencedor” em que se transforma a vítima, definida assim como epicamente vitoriosa na arena da sedução, frisa Bonelli.³⁹ Logo, porém, a cadência se altera no termo que finda o verso, a anunciar a entrada de tão triunfante animal na “velhice”, reduzindo bruscamente seu passo. Nessa mudança, reflete-se o peso dos anos sentido pelo cavalo – pelo amador; ambos são vencedores no jogo que aceitam jogar, mas, próximos à velhice e, aquém de suas forças, só entram em novos combates quando a isso são constringidos. Entram velozes, sim, diz a escansão do verso 7 – mas mais veloz é Eros.

A relutância do amador explica-se pelo medo da rejeição amorosa, e porque sente que pode não mais estar à altura do fervor da paixão, sugere Falkner;⁴⁰ afinal, “a juventude e a velhice são polos opostos (...)”.⁴¹ Acrescenta Finley: “A juventude significava um físico saudável, beleza e atração sexual”,⁴² e a tal fase era apropriada à paixão; a velhice significava o contrário de tudo isso. A despeito disso, o amador da canção, como o cavalo, competirá de novo – desta vez, porém, os únicos vencedores são seus caçadores-condutores, Afrodite e Eros. Alinhavado ao símile está, portanto, um motivo revisitado na poesia grega: “(...) o amador ama por necessidade, contra sua vontade e seu bom-senso, e sempre sob o risco da rejeição”, resume Falkner, a ecoar a fala de Afrodite no

³⁸ Cf. Davies, *op. cit.*, 1986, p. 403.

³⁹ Cf. Bonelli, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁰ Cf. Falkner, T. M. *The poetics of old age in Greek epic, lyric, and tragedy*. Norman: University of Oklahoma Press, 1995, p. 140.

⁴¹ Finley [cf. Introduction. In: Falkner, T. M.; de Luce, J. (Org.). *Old age in Greek and Latin literature*. Albany: State University of New York Press, 1989, p. 1] estima que a velhice tenha por faixa etária média no mundo antigo os sessenta anos; mas não sabemos se essa estimativa se verifica já à época de Íbico.

⁴² Cf. Finley, *op. cit.*, p. 8.

Fr. 1 Voigt, de Safo. E é notável a competitividade de *éros*, pois *éros* “se transforma na arena fundamentalmente aristocrática” da corrida de carros, em que honra e reputação estão em jogo à vista de todos, bem como o valor do cavalo – sinônimo de “elegância, prestígio e coragem”, do “prazer de existir”, da “alegria do movimento” e da “plenitude física” no mundo heróico, afirma Dumont.⁴³

Repare-se, por fim, na conclusão do verso 7, a presentificação da ação no símile – efeito do uso do aoristo gnômico *éba* (“vai”), comum nos símiles homéricos.⁴⁴ Tal dimensão temporal reforça a ideia inicial, veiculada em *aûte* (“de novo”, v. 1), da repetição no presente de episódios reiteradamente vividos no passado.

Na síntese de Gentili,⁴⁵ portanto, os Frs. 286 e 287 “são construídos segundo uma visão do amor precisa e orgânica, na qual os vários elementos estruturais se articulam em função e em relação à mesma ideia, do caráter anormal, do poder obscuro, obsessivo, de um destino amoroso”. Há uma diferença, contudo, no 287: certo humor no símile, sutilmente colocado; afirma MacLachlan: “(...) a triste e algo ridícula figura do velho cavalo de corridas sugere que Íbico, em sua velhice, está se engajando em certa autozombaria” –⁴⁶ em sua velhice ou perto dela, como creio (v. 6).

Na trama da canção de Íbico, o amador é vítima da ação direta do deus, indireta da deusa. Segundo enfatiza MacLachlan, o motivo “do amador como presa, ou do jogo amoroso como caçada, era caro aos poetas gregos da paixão, ocorrendo pela primeira vez” no Fr. 287; e “era popular entre os poetas romanos também”, conclui. Ambos os lados de tal motivo são articulados no fragmento: Eros é o caçador ativo do amador (*erastés*); e este é a presa habilmente caçada, que – ainda que constrangido a isto – certamente sairá no encalço de seu amado (*erómenos*). No fragmento, Eros nada diz; quem fala é o amador – decerto ao objeto que deseja seduzir e a quem se revela em sua subjugada e ardente, não obstante algo extemporânea, paixão. Tal objeto deve ser, como nos Frs. 286 e 288, o *país kalós* (“belo menino”), alvo das palavras

⁴³ Cf. Dumont, J. *Les animaux dans l'Antiquité grecque*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 52.

⁴⁴ Cf. Campbell (*op. cit.*, p. 311), Perrotta, Gentili e Catenacci (*op. cit.*, p. 266).

⁴⁵ Cf. Gentili, B. *Metodi di lettura (su alcune congetture ai poeti lirici)*. QUCC. vol. IV, p. 179, 1967.

⁴⁶ Cf. MacLachlan, B. *Personal poetry*. In: Gerber, D. E. (Org.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997, p. 196.

encantatórias – recorde-se o uso de “encantos” (*kelémasi*⁴⁷) no verso 3 do Fr. 287, como arma de Eros – do sedutor, postas em canção que o auxiliará nas novas conquistas às quais se vê lançado a contragosto.

Essa leitura, projetada já para a *performance* e para o próprio gênero do Fr. 287, provavelmente um *paidikón* – como o 286 –,⁴⁸ encontra reforço na sugestão de Parry,⁴⁹ segundo quem formas e termos ligados a *keléo*, como o adjetivo do verso 3 da canção de Íbico, constituem “essencialmente um grupo de metáforas para o poder ‘encantador’ da música em geral e de quaisquer palavras organizadas ritmicamente”. Com seus encantos, produzidos por sua canção, o amador, ele próprio presa de Eros e Afrodite, deseja atirar na mesma prisão o amado; símil ao cavalo vitorioso e engajado na corrida, poderá ser bem-sucedido na caçada, como são os deuses, seus caçadores.

Finalmente, trato do Fr. 288 Dav., de Íbico, outro *paidikón* – canção de um adulto que faz o elogio do *país kalós* (“belo menino”) que quer seduzir –, que nos lança à esfera erótica e simposiástica tão trabalhada na poesia grega antiga:

... ó Euríalo, broto das glaucas Cárites, das [Horas?]
de belos cabelos o mimo, a ti Cípris
e ela, a de meigos olhos, Pei-
tó, entre botões de rosas nutriram ...⁵⁰

A qualificação de Euríalo de pronto abre a linguagem altamente metafórica dos versos, baseada na ideia do crescimento ou renovação vegetal; o sujeito invocado é, em suma, um menino agraciado por deusas que, tanto na poesia quanto nos cultos, ligam-se ao vicejar das plantas

⁴⁷ Conforme Parry (*Thelxis*. Lanham: University Press of America, 1992, p. 24), *kelémasi* deriva de *keléo*, verbo que *aparece tanto nas formas mais arcaicas de mágica, quanto nas mais tardias*; Chantraine dá-lhe o sentido de “encantar”, “em princípio, com palavras ou cantos”.

⁴⁸ O fragmento é citado na fonte (*Banquete dos sofistas* 601b-c, Ateneu, séculos II-III d.C.) na discussão sobre *éros*, para ilustrar o tema do poder de Eros e Afrodite (599f) e o gênero do *paidikón* (601a), canção de um adulto que faz o elogio do “belo menino” (*país kalós*) que quer seduzir.

⁴⁹ Cf. Parry, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁰ Tradução Ragusa, *op. cit.*, 2010, p. 650-651. A favor do suplemento do verso 1, “Horas”, cf. Campbell (*op. cit.*, p. 312), Davies (*op. cit.*, 1986, p. 404), Cavallini (*op. cit.*, p. 83/ p. 144/ p. 147) e Brillante (*L'inquietante bellezza di Eurialo. RCCM*. vol. XL, 1998, p. 15).

ou dos mortais, à alegria, à graça física, à sedução, à persuasão. Tendo capitulado diante de sua figura – os olhos, anota Brillante,⁵¹ cumprem “importante função de mediação entre amador e amado”, pois são a porta de entrada da paixão –, o adulto deseja seduzir o divino Euríalo, por isso louvado na encantadora e encantatória canção, e invocado qual deus no verso 1.

O cenário do Fr. 288 parece sereno, à diferença dos cenários dos Frs. 286 e 287. Aparências enganam, contudo; indica-o fortemente o grupo de deusas que protegem e nutrem o menino, que recorda o da criação de Pandora n’*Os trabalhos e os dias*:

deusas Graças [Cárites] e soberana Persuasão [Peitó] em volta
do pescoço puseram colares de ouro e a cabeça,
com flores vernais, coroaram as bem comadas Horas ...⁵² 75

Como seria o caso no Fr. 288, as Horas são ditas *kallíkomoi* no poema hesiódico, e se associam às Cárites e a Peitó. Além disso, elas integram o séquito de Afrodite, na iconografia, na poesia, nos cultos. A similaridade repercute ainda no sentido: o passo acima conta como foi gerada a primeira mulher, irresistível tormento, bem e mal aos homens, “enganador presente” de Zeus, diz Lyons;⁵³ o belo Euríalo será, igualmente, doce e amargo tormento.

Essa expectativa só se agrava se atentarmos para suas nutrizes, que alimentam Euríalo com arrebatadora beleza física: as próprias deusa da persuasão e do sexo. E ainda para o leito de sua nutrição, “entre botões de rosas” (v. 4); ora, na poesia, Afrodite está muito próxima da vegetação e das flores, e a rosa é uma flor consagrada à deusa na religião, na iconografia e na poesia. Além disso, as rosas delicadamente adicionam ao cenário mais um elemento sombrio, que nos remete à percepção negativa da paixão em Íbico. Como bem salienta Irwin,⁵⁴ a rosa dos poetas e dos artistas gregos antigos é a “flor selvagem que crescia nos arbustos e era notável tanto por sua fragrância, quanto por seus espinhos”. O toque macio de suas pétalas e o aroma doce que delas se

⁵¹ Cf. Brillante, *op. cit.*, p. 13.

⁵² Cf. Hesíodo. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de M. C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002; texto grego da edição de West.

⁵³ Cf. Lyons, D. Dangerous gifts. *ClAnt.* vol. XXII, p. 99, 2003.

⁵⁴ Cf. Irwin, E. The crocus and the rose. In: Gerber, D. E. (Org.). *Greek poetry and philosophy*. Chicago: Scholars Press, 1984, p. 161.

desprende são o contraponto prazeroso dos ferimentos que seus espinhos podem provocar; o toque da pele tenra e do corpo fragrante do belo menino Euríalo é, como o da rosa e de Afrodite, fonte de prazer e de dor – em Íbico, sobretudo de dor.

Um último detalhe chama a atenção no cenário de Íbico: são “botões de rosas” (v. 4) que o compõem; tal qual o Euríalo-broto, as rosas em meio às quais as deusas o nutrem estão por desabrochar. Que não haja engano: o perigo potencial das belezas do menino e da rosa em botão pode ainda lhes ser subjacente, mas está à espreita de quem delas se aproxima demais – como o adulto que canta o *paidikón* para arrebatá-lo Euríalo, diante de quem capitulou e a quem busca fazer sucumbir à sedução.

No Fr. 288, em síntese, no centro das atividades das deidades da juventude e do erotismo está Euríalo, “broto” de umas, “mimo” de outras, nutrido por outras ainda, num leito de rosas em botão – imagem que desperta os sentidos do tato, da visão e do olfato, e que, arrematando o quarteto de versos num *crescendo*, torna o menino, já divinamente belo e desejável, simplesmente irresistível e, por isso, perigoso ao amador que projeta em linguagem metafórica uma beleza que a linguagem denotativa não é capaz de exprimir, a fim de elogiar Euríalo para seduzi-lo.

As Cárites, Peitó e Cípris são nutrizes do belo Euríalo, nutrizes da paixão, logo, do desassossego do amador, que se intensifica na medida em que, frisa Bowra,⁵⁵ Íbico se dirige ao menino “quase como um poeta mais arcaico se dirigiria a um deus (...)”, de tal sorte que Euríalo projeta “menos uma criatura da terra” do que um ser divino. De fato, como diz Brillante,⁵⁶ Euríalo “foi objeto da máxima atenção e obteve o resultado mais alto”; ele, complete-se, parece plasmado em Eros-menino, amante das flores e belíssimo, a quem Afrodite, em certa iconografia, amamenta, qual *kourotrophos*. Isso quer dizer que o poder que a beleza de Euríalo tem de suscitar a paixão e o inevitável sofrimento dela advindo é infalível: o amador está perdido.

Como bem mostra esse percurso que aqui se finda, de Eros e de Afrodite, não há quem escape ileso; e bem sabiam disso os poetas.

⁵⁵ Cf. Bowra, C. M. *Greek lyric poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1961, p. 258.

⁵⁶ Cf. *op. cit.*, p. 14.

Referências

- BONELLI, G. Lettura estetica dei lirici greci. *RSC*. v. XXV, p. 65-94, 1977.
- BOWRA, C. M. *Greek lyric poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- BREMER, J. M. Greek hymns. In: VERSNEL, H. S. (Org.). *Faith, hope and worship*. Leiden: Brill, 1981. p. 193-215.
- BRILLANTE, C. L'inquietante bellezza di Eurialo. *RCCM*. v. XL, p. 13-20, 1998.
- CALAME, C. *The poetics of eros in ancient Greece*. Translated by J. Lloyd. Princeton: University Press, 1999.
- CAMPBELL, D. A. *Greek lyric poetry*. London: Bristol, 1998.
- CARSON, A. The justice of Aphrodite in Sappho 1. In: GREENE, E. (Org.). *Reading Sappho*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 226-232.
- _____. *Eros, the bittersweet*. Chicago: Dalkey Archive Press, 1998.
- CAVALLINI, E. *Ibico*. Introdução, tradução e comentário de E. Cavallini. Lecce: Argo, 1997.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.
- DAVIES, M. Symbolism and imagery in the poetry of Ibycus. *Hermes*. v. CXIV, p. 399-405, 1986.
- DUMONT, J. *Les animaux dans l'Antiquité grecque*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Euterpe*. Comentário de D. E. Gerber. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1970.
- FALKNER, T. M. *The poetics of old age in Greek epic, lyric, and tragedy*. Norman: University of Oklahoma Press, 1995.
- FINLEY, M. I. Introduction. In: FALKNER, T. M.; de LUCE, J. (Org.). *Old age in Greek and Latin literature*. Albany: State University of New York Press, 1989. p. 1-20.
- GARRISON, D. H. *Sexual culture in ancient Greece*. Norman: The University of Oklahoma Press, 2000.
- GENTILI, B. Metodi di lettura (su alcune congetture ai poeti lirici). *QUCC*. v. IV, p. 177-181, 1967.
- Greek melic poets*. Introdução, edição e comentário de H. W. Smith. New York: Biblio and Tannen, 1963.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Teogonia. A origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *Theogony*. Edited by M. L. West. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- _____. *Works and days*. Edited by M. L. West. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- IRWIN, E. The crocus and the rose. In: GERBER, D. E. (Org.). *Greek poetry and philosophy*. Chicago: Scholars Press, 1984. p. 147-168.
- LAFER, M. de C. N. Introd., trad., notas. *Hesíodo. Os trabalhos e os dias*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

- L'antica lirica greca*. Commento di A. Colonna. Torino: S. Lattes, 1963.
- LARDINOIS, A. Who sang Sappho's songs? In: GREENE, E. (Org.). *Reading Sappho*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 150-172.
- LASSERRE, F. *La figure d'Eros dans la poésie grecque*. Lausanne: Imprimiers Réunies, 1946.
- LESKY, A. *História da literatura grega*. Trad. M. Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.
- LYONS, D. Dangerous gifts. *CLAnt*. v. XXII, p. 93-135, 2003.
- MACLACHLAN, B. Personal poetry. In: GERBER, D. E. (Org.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997. p. 133-220.
- MOTTE, A. *Prairies et jardins de la Grèce antique*. Bruxelles: Academie Royale de la Belgique, 1973.
- PARRY, H. *Thelxis*. Lanham: University Press of America, 1992.
- PIRENNE-DELFORGE, V. *L'Aphrodite grecque*. Athènes: CIERGA, 1994.
- Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*. Edidit M. Davies. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Polinnia: poesia greca arcaica*. Comentário, introdução e traduções de G. Perrotta, B. Gentili e C. Catenacci. Messina: Casa Editrice G. D'Anna, 2007.
- PRIVITERA, G. A. *La rete di Afrodite*. Palermo: Aracne, 1974.
- RACE, W. H. Aspects of rhetoric and form in Greek hymns. *GRBS*. v. XXIII, 1982, p. 5-14.
- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Sáfó*. Campinas: UNICAMP, 2005. (Apoio: Fapesp)
- _____. *Lira, mito e erotismo. Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: UNICAMP, 2010. (Apoio: Fapesp)
- ROBBINS, E. Public poetry. In: GERBER, D. E. (Org.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997. p. 221-288.
- SKINNER, M. B. Woman and language in archaic Greece, or, why is Sappho a woman? In: GREENE, E. (Org.). *Reading Sappho*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 175-192.
- TORTORELLI, W. A proposed colometry of Ibycus 286. *CPh*. v. XCIX, p. 370-376, 2004.
- TSAGARAKIS, O. Broken hearts and the social circumstances in Sappho's poetry. *RhM*, v. CXXIX, p. 1-17, 1986.
- VOIGT, E.-M. (Org.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum/ Polak & Van Gennepe, 1971.

Recebimento contínuo - Aceite: 15 de maio de 2011

PAPÉIS DE BACO EM GEÓRGICAS II: FIGURAÇÃO POÉTICA, RELIGIOSIDADE E HISTÓRIA DO TEATRO¹

Matheus Trevizam*
Universidade Federal de Minas Gerais

Renata de Fátima Marçal Raimundo**
Universidade Federal de Minas Gerais

Vinum laetificat cor hominum
Psalm. 104.15

RÉSUMÉ: Dans ce texte, nous voudrions montrer, par des exemples effectifs du poème, comment Bacchus se revêts, au deuxième livre des *Géorgiques* de Virgile, de trois fonctions diverses. La première est l'indication de la vigne par le procédé poétique de la métonymie; l'autre, le rôle divin de porteur des dons naturels du raisin et du vin aux hommes; la dernière, enfin, le "prétexte" pour la proposition d'une petite histoire du théâtre gréco-latin aux vers 376-396 de ce même livre.

MOTS-CLÉS: *Géorgiques*; Bacchus; métonymie; divinité; histoire du théâtre.

* matheustrevizam2000@yahoo.com.br

**renatafmr@hotmail.com

¹ Este artigo conjunto se insere como produção vinculada ao projeto "Tradução integral e estudo compositivo do *De arboribus*, de Júnio Moderato Columela", por mim orientado e agora desenvolvido na FALE-UFMG (agosto de 2010 a agosto de 2011) pela graduanda Renata de Fátima Marçal Raimundo, pelo Programa de Bolsas PIBIC/CNPq. Desenvolve-se, aqui, a exploração literária de um importante tópico – o "dionisismo" – em nexo direto com uma das obras estudadas na pesquisa (o livro II das *Géorgicas* virgilianas). Nossos sinceros agradecimentos à professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Língua e Literatura grega – FALE-UFMG) pela generosa cessão de material bibliográfico referente à cultura helênica, bem como pelas úteis observações sobre o domínio teatral antigo.

Introdução

Em *Geórgicas* II, segundo dos livros do conhecido poema didático de Virgílio, assistimos à concentração temática no grande tópico da arboricultura e, em específico, do cultivo das uvas. Se, por um lado, essa distribuição interna do peso dos vários tópicos possíveis encontra *parcial* confirmação na realidade econômica da Itália dos tempos do autor,² não se pode deixar de ver na postura de fazer da mesma seção um “livro das videiras” motivações alheias ao plano meramente prático.

Referimo-nos, com os últimos dizeres, a um ponto atinente ao que a crítica especializada vem denominando, quando se refere a certo mecanismo construtivo amiúde empregado por Virgílio nesta obra, “seletividade”.³ Trata-se do gesto do poeta de escolher, atento, os conteúdos agrários a adentrarem os versos das *Geórgicas*, tendo em vista, como hoje se aceita consensualmente,⁴ a destinação inicial do poema ao deleite literário de um público erudito e cidadão: por jamais ter pretendido instruir verdadeiros camponeses para a lida agrária, ele evitou, assim, não só detalhar em excesso as técnicas rústicas, mas até abordar assuntos passíveis de enfasiar ou ferir o gosto do leitor romano em mira.

Isso significa a decisiva opção por favorecer o que lograsse produzir, ao longo das *Geórgicas*, a *rentabilidade artística* do poema. Em outras palavras, não nos encontramos, neste caso, diante de um simples tratado “agronômico” metrificado, como se tudo (e apenas) o que há de funcionalmente necessário numa obra técnica com tal natureza de fato

² Cf. Trevizam, M. *Linguagem e interpretação na literatura agrária latina*. Tese inédita, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística do IEL-UNICAMP para obtenção do título de Doutor. Campinas: UNICAMP, 2006, p. 19./ Cf. ainda Sirago, V. *Storia agraria romana. I. Fase ascensionale*. Napoli: Liguori, 1995.

³ Cf. Dalzell, A. *The criticism of didactic poetry. Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1996, p. 107.

⁴ Cf. Dalzell, *op. cit.*, p. 106: *What Wilkinson has in mind when he says that the “Georgics” masquerades as a didactic poem is that the didactic purpose is not the main purpose, or, if it is, the message is not quite what it appears to be. It used to be suggested that the poem had an immediate practical application – that it was written to instruct the returning veterans whom Octavian had settled on the land. But this is no poem for the horny-handed sons of toil. Even more than the “De rerum natura”, it was clearly designed to appeal to a sophisticated reader. The poem bristles with allusions to other writers.*

se encontrasse operante na constituição do texto.⁵ Contudo, a perda de pontos na informatividade técnica sempre é compensada em Virgílio por outros recursos, os quais se vinculam não só à força expressiva da poesia mesma, mas também às chances de expansão dos horizontes significativos para muito além dos cerrados limites dos antigos *fundi rustici* romanos...

Toca-se, aqui, em outro ponto fundamental da estrutura compositiva das *Geórgicas*: poema ostensivamente comprometido com a superficial veiculação de saberes em nexos com a agricultura cerealista (livro I), o plantio de árvores frutíferas ou não (livro II), a pecuária de grande e pequeno porte (livro III) e a criação de abelhas (livro IV), não deixa de construir-se em camadas de sentido, como se o visível (ou explicitamente enfatizado) também servisse de “suporte” para acoplarem-se, em estrato diverso, significados de mais vasto alcance. Lancelot Patrick Wilkinson, por sinal, em seu clássico estudo sobre o poema (1969), dedicou todo um capítulo à discussão das “ideias filosóficas, morais e religiosas” a ele incorporadas,⁶ em lúcida demonstração de que a obra de que nos ocupamos neste ensaio, em absoluto, não se esgota no campo estrito da preceituagem rural.

Ao longo das páginas seguintes, atentando para os distintos empregos do nome de Baco no livro II das *Geórgicas*, bem como para sua relação complexa com o assunto da viticultura, intentaremos expor alguns motivos pelos quais a *seleção* do tópico das videiras se revestiu de especial interesse para um autor ocupado com a escrita de um poema didático sob os ditames do rendimento artístico. Por outro lado, a mesma concentração temática ainda possibilitou a Virgílio facilmente “abrir pontes” entre os saberes especializados da técnica “agronômica” e outros universos significativos conexos – como os da religiosidade e da discussão sobre as próprias origens da arte dramática antiga –, dotando-lhe os versos de perceptível alargamento de ideias.

⁵ Cf. Dalzell, *op. cit.*, p. 107: *Pliny had an axe to grind: the encyclopaedist had to prove himself superior in knowledge to the poet; and so his formidable work is full of rather dyspeptic criticisms of Virgil's omissions and misconceptions. But the charge of superficiality is none the less fair. Not only are essential points omitted, but the selection is itself strange. The horse was not an important animal on the Italian farm; yet it is given epic treatment, while the useful mule and donkey are passed over.*

⁶ Cf. Wilkinson, L. P. *The “Georgics” of Virgil. A critical survey*. Norman: University of Oklahoma Press, 1997, p. 121-152.

Baco e a figuração poética em torno de seu nome em *Geórgicas II*

A videira, planta essencial para a economia e o cotidiano dos antigos, associa-se de imediato à figura de Dioniso/ Baco:⁷ como sabemos, trata-se do filho de Zeus e de Sêmele, princesa tebana abrasada pelo pai dos deuses quando este lhe aparecera, por seu desavisado pedido, sob a forma divina (e não antropomórfica). Como Sêmele já se encontrava grávida de Baco no momento de sua morte, Zeus tirou-o às pressas do ventre da mãe e coseu-o em sua coxa para que ele completasse seguro o ciclo de gestação. Depois de seu segundo nascimento, esse filho de Zeus passou por muitas aventuras, como a perseguição da ciumenta Hera quando de sua acolhida infantil na corte do rei Átamas, o resgate às sombras do Hades de sua mãe, a festiva descoberta do vinho junto às parreiras silvestres do monte Nisa, em companhia de Sêmele, das Ninfas e dos Sátiros...⁸

Junito Brandão, ainda, pronunciando-se em específico sobre o caráter tardio da atestação dos ritos urbanos atenienses ao deus – séc. VI a.C. –, explica-o em função da própria natureza dionisíaca, pois que se trata de uma entidade em forte nexos com o universo *rural*, a vida das plantas e as potências geradoras cósmicas.⁹ Também não se pode esquecer, é óbvio, a face transgressora de Dioniso, por isso entendendo a temporária dissolução dos limites socialmente estabelecidos que caracterizava, na embriaguez e no êxtase, algumas ocasiões do culto a ele. Ao pronunciar-se, em específico, sobre as *Anthesteria*, festa primaveril do mês homônimo em honra de Baco, Walter Burkert escreveu, citando certo testemunho antigo (*Phanodemos FGrHist 325 F 12*):

⁷ Cf. Brandão, J. S. *Dicionário mítico-etimológico. Mitologia e religião romana*. Petrópolis/Brasília: Vozes/ Edunb, 1993, p. 47: “Bacchus”, Baco, é mera transliteração do grego Βάκχος (*Bákkhos*). Este, como o verbo grego correspondente βακχεύεσθαι (*bakkheúesthai*) e o latino *bacchari*, “estar fora de si”, derivado de “Bacchus”, pode ser empregado, sobretudo na poesia, com a acepção passiva de “o que está agitado, em estado de embriaguez e exaltação, possuído do êxtase e do entusiasmo, do estro”. Baco, segundo se mostrou no *DIMEG.*, Vol. I, p. 151, não possui etimologia definida: talvez se trate de um empréstimo ao trácio. Acrescente-se, além do mais, que “Bákkhos”, Baco, é epíteto “recente” de Διόνυσος (*Diónysos*), Dioniso, e aparece, na poesia, pela primeira vez em Sófocles, *Édipo Rei*, 211. No que tange a *Diónysos*, o latim também o transliterou em *Dionysus*, Dioniso, que já está abonado na engraçadíssima comédia “*Stichus*” (*Éstico*), 661, de Plauto.

⁸ Cf. Brandão, J. S. *Mitologia grega*. 18ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009. Vol. II, p. 126-127.

⁹ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2009, p. 128-129.

At the sanctuary of Dionysos *en limnais* the Athenians used to mix the wine for the god from the jars which they transported along there and then taste it themselves... Delighted with the mixture, they celebrated Dionysos with songs, danced, and invoked him as the Fair-flowering, the Dithyrambos, the Reveller and the Stormer (p. 237).¹⁰

Em Roma, segundo o contexto cultural que nos diz mais respeito a propósito da escrita das *Geórgicas* por Virgílio, o deus Baco foi logo associado a *Liber Pater*, ente do imaginário sacro itálico tido como responsável pelo germinar da semente e da seara. Em suas vinculações com cultos “licenciosos” de fertilidade agrária,¹¹ por sinal, *Liber* contava inclusive com uma consorte (*Líbera*): segundo reportado por Santo Agostinho (*De Ciu. Dei*, 8, 3 e 7, 9), a dupla “favorecia a procriação e a fecundidade universais, libertando o sêmen no decurso da união sexual, projeção clara da semente que se planta no seio da Terra”.¹²

Sincretismos greco-romanos à parte, no entanto, sabe-se que os ritos orgiásticos a Baco, em sua matriz de efetiva importação grega, não foram unanimemente difundidos¹³ ou bem aceitos em Roma. Aludimos

¹⁰ Cf. Burkert, W. *Greek religion*. Translated by John Raffan. Cambridge, Mass.: Harvard University Press/ Basil Blackwell, 1985, p. 237.

¹¹ Cf. Brandão, *op. cit.*, 1993, p. 206: *Em certas partes da Itália, sobretudo no campo, as festas em honra do deus, denominadas “Liberalia”, Liberálias, celebradas a 17 de março, comportavam elementos “licenciosos”, quer dizer, que visavam à procriação, como a procissão de um falo que as matronas romanas tinham que coroar publicamente.*

¹² Cf. Brandão, *op. cit.*, 1993, p. 206.

¹³ Cf. Brandão, *op. cit.*, 1993, p. 47: *Em Roma, aliás, diferentemente da Grécia, Baco não foi muito cultuado, convertendo-se mais num símbolo do próprio vinho e da inspiração poética, do estro provocado pelo néctar do deus.* A respeito da muito mais ampla difusão dos ritos báquicos em solo helênico, por sinal, Walter Burkert posiciona-se assim (*op. cit.*, p. 163): *Among the Greek Dionysos festivals at least four types may be distinguished: the Anthesteria festival in the Ionic-Attic area, which is very directly concerned with wine-drinking, together with the Lenaia festival which precedes it; the Agrionia festival in the Dorian and Aeolic area, which is a festival of dissolution and inversion, with a women’s uprising, madness, and cannibalistic fantasies; the rustic Dionysia with goat sacrifices and a phallos procession; and finally, the advent of Dionysos from the sea, Katagogia, the Great Dionysia, which were introduced in Athens at the sixth century. The intoxicated time of license seems common to all: sometimes it is the onset, sometimes the end of the period which is emphasized; sometimes it is goat sacrifices, sometimes bull sacrifices which predominate. In addition to the state festivals there are always the festivals, “orgia”, celebrated by smaller groups, colleges and cult associations; often it is emphasized that these were trieteric, that is, celebrated every alternate year; secret cults, mysteries, developed at an early date.*

sobretudo aos eventos repressivos de 186 a.C., ao que tudo indica, motivados por excessos e más interpretações na adoção desses cultos entre os itálicos, jamais, de fato, apenas por se tratar de uma prática de origem estrangeira.¹⁴

De todo modo, Dioniso/ Baco/ Leneu¹⁵ faz-se muito evocado nos versos do livro II das *Geórgicas* quer por motivos afins, como anunciamos, à religiosidade, ou tematização de sua natureza sobrenatural, quer ao esboço da trajetória do drama desde as origens gregas até a entrada em solo itálico,¹⁶ quer, enfim, o que nos interessa mais para o presente foco, ao revestimento de elementos quotidianos do ambiente camponês por colorações poéticas em indelével elo com o tópico propiciatório da viticultura. Antes de passarmos à efetiva análise do verificável para a apropriação do nome do deus sob esse último viés, fazemos lembrar de que a cultura das uvas não era, em absoluto, a única forma de cultivo arbóreo ou frutífero em curso na península itálica antiga: a abordagem excessivamente sucinta das oliveiras,¹⁷ segundo feita

¹⁴ Cf. Orlin, E. Religion and the “Res publica”. In: Rüpke, J. *A Companion to Roman religion*. Malden, Mass./ Oxford, U.K./ Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2007, p. 64: *Similar issues appear in the most famous religious incident of the Roman republic, the measures taken against followers of the Bacchic cult in 186 bce. In that year, rumors of criminal activity and sexual debauchery among the followers of Bacchus led the consuls to seek out the perpetrators; eventually over four thousand people throughout Italy were executed (Livy 39.8–19). Many features of this episode remain obscure, because Livy, our sole literary source, has included many details unlikely to be true in an effort to portray the repression as a reaction against the sudden infiltration of too many Greek elements into Roman worship.*

¹⁵ Cf. Brandão, *op. cit.*, 2009, p. 132: *O nome “Lenaias”, em grego Λήναια (Lénaia), é uma abreviatura já comum em Atenas, pois que a designação oficial da festa era Dioniso do Lénaion, local onde se erguia o mais antigo templo do deus e, mais tarde também, um teatro. (...) Se ainda se discute acerca da localização do “Lénaion”, nada de muito concreto existe a respeito de sua etimologia. A fonte tradicional de Λήναιον (Lénaion) é ληνός (lenós), “lagar”, quer dizer, “tanque ou instalação, onde se espremiam as uvas para fabrico do vinho novo”, mas a aproximação é de cunho popular.*

¹⁶ De fato, tragédia e comédia, assim formalmente estruturadas, adentram Roma a partir do séc. III a.C. pelo contato com o mundo grego (evocamos, nesses inícios de aculturação, os nomes arcaicos de Lívio Andronico – 284-204 a.C. – e de Névio – ?-199 a.C.). Contudo, formas representativas burlescas itálicas, como os Mimos sicilianos e as Atelanas da Campânia, *precederam* cronologicamente o gênero cômico, seu correlato helênico imediato (cf. Poullain, P. *La littérature latine: que sais-je?* Paris: Presses Universitaires de France, 1948, p. 8-16).

¹⁷ Cf. Dalzell, *op. cit.*, 107: *The opening lines of Book 2, which list the principal subjects to be discussed, give the impression that the olive and the vine will be accorded equal treatment. In fact the olive, so important to the Roman economy, is dismissed in six lines (2.420-5).*

no mesmo livro II, já demonstra, com as demais possíveis, a existência destacada de outras no solo pátrio do poeta. Entretanto, há sempre que se indagar, de forma semelhante à total omissão da suinocultura na parte pecuária do poema (o livro III),¹⁸ como seria possível obter algum mínimo rendimento poético da ampla exploração temática dos plátanos ou salgueiros, por exemplo...

Diante do tópico das videiras, pois, encontrou-se o poeta mais dotado de vias de escape para criar, haja vista, além da visceral associação da planta com um deus tão nuancado e rico de atributos quanto Baco, o próprio caráter passível de antropomorfização da mesma cultura.¹⁹ Embora pudéssemos eventualmente argumentar que a oliveira também conta com uma “patrona” divina, isto é, Palas, responsável por tê-la feito nascer na Acrópole de Atenas em disputa contra Posídon e o cavalo oferecido aos homens com um golpe de tridente,²⁰ não se trata de um evento tão essencial à definição do caráter da deusa: ela, por sinal, em outras ocasiões, presenteara os mortais com vários dons distintos, igualmente fecundos em seus desdobramentos civilizadores.²¹

¹⁸ Cf. Trevizam, *op. cit.*, 2006, p. 158: *Quanto aos porcos, sabemos que sua criação extensiva se constituía no principal meio disponível aos camponeses itálicos para a obtenção da carne: destinando-se o gado bovino sobretudo ao transporte e os ovinos e caprinos a usos secundários (extração do leite e das fibras provenientes da pelagem), cabia aos suínos prestarem-se a um papel de grande utilidade alimentícia pela própria extensão da utilidade de seus corpos. Ocorre, porém, que não se trata de animais facilmente assimiláveis a temas poéticos: associados a atributos indesejáveis como a grosseria, tendem a permanecer às margens do universo representativo focalizado por esse poema didático.*

¹⁹ Lembramos tratar-se a videira de uma cultura proverbialmente trabalhosa para o homem, que não se pode deixar à própria sorte sem os riscos da infertilidade, por exemplo. Isso implica, assim, rendosas chances poéticas de mostrá-las em processo “educativo” contra a indisciplina natural de sua juventude (II 362ss) e postas sob as ordens severas de um general-agricultor (II 279-283).

²⁰ Cf. Commelin, *P. Nova mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, p. 39: *Um dos traços mais famosos da história de Minerva é sua diferença com Netuno para dar seu nome à cidade de Atenas. Os doze grandes deuses, escolhidos para árbitros, decidiram que aquele dos dois que produzisse a coisa mais útil à cidade lhe daria o nome. Netuno, de uma pancada do tridente, fez sair da terra um cavalo, Minerva, uma oliveira, o que lhe assegurou a vitória.*

²¹ Cf. Commelin, *op. cit.*, p. 39: *Ora conduz Ulisses em suas viagens, ora se digna ensinar às filhas de Pândaro a arte de se sobressair nos trabalhos próprios de mulheres, a representar flores e combates em obras de tapeçaria. Foi ela ainda que, com suas mãos, embelezou o manto de Juno. É ela, enfim, quem faz construir o navio dos Argonautas segundo seu desenho, e que coloca na popa o pau falante, cortado na floresta de Dodona, o qual dirigia a rota, advertindo perigos, indicando os meios de os evitar. Sob esta linguagem figurada é fácil reconhecer o leme do navio.*

No tocante à estrita exploração significativa dos benefícios da proximidade da planta com Baco, apontamos uma espécie de processo metonímico²² amiúde repetido em passagens que se podem, inclusive, catalogar em *Geórgicas* II. Os versos 37, 113, 228, 240 e 275, assim, correspondem sempre a ocasiões nas quais divisamos o emprego de um nome do deus (*Bacchus*, em latim) pelo da videira *em si*:

neu segnes iaceant terrae: iuuat Ismara Baccho conserere atque olea magnum uestire Taburnum. ²³	37
...; denique apertos Bacchus amat collis, Aquilonem et frigora taxi. ²⁴	113
(altera frumentis quoniam fauet, altera Baccho, densa magis Cereri, rarissima quacque Lyaeo) ²⁵	228
(frugibus infelix ea, nec mansuescit arando nec Baccho genus aut pomis sua nomina seruat) ²⁶	240
Collibus an plano melius sit ponere uitem, quaere prius. Si pinguis agros metabere campi,	

²² Cf. Tringali, D. *Introdução à retórica. A retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p. 134: *Se digo: “bebamos um Madeira”, quero dizer um vinho fabricado na ilha da Madeira. Usei a palavra Madeira em lugar da palavra vinho. Na metonímia, uma palavra se usa em lugar de outra (Camões por “Lusíadas”), não por semelhança, mas porque há, entre ambas as coisas, uma relação de contiguidade. Há uma relação de vizinhança, de interdependência entre ambas as coisas, entre o vinho e a ilha da Madeira./ Considerando, ainda, certo epíteto de Dioniso [dendríte = “(Dioniso) árvore”, atestado em Plutarco II, 675], poder-se-ia, em determinados contextos, pensar no deus como, até, “encarnado” nas videiras/ outros objetos (cf. Frontisi-Ducroux, F. *Le dieu-masque. Une figure de Dionysos d’Athènes*. Paris: La Découverte, 1991, p. 37: *L’image tantôt en faveur d’un arbre sommairement anthropomorphisé, tantôt dans le sens d’un pilier où s’incarnerait le dieu*). Contudo, a geral indefinição da anuência ao sagrado nas *Geórgicas*, como adiante veremos, e nossa opção por restringir as presentes análises ao nível linguístico estrito justificam que não enveredemos aqui por tais vias especulativas.*

²³ *Geórgicas* II 37-38: “Nem jazam inertes as terras: favorece plantar o Ísmaro/ com Baco e recobrir o grande Taburno com a oliveira” (todas as traduções do latim, salvo menção contrária, são de Matheus Trevizam e Renata de Fátima Marçal Raimundo).

²⁴ *Geórgicas* II 112-113: “; enfim, Baco/ ama as colinas abertas, o Aquilão e os frios os teixos”.

²⁵ *Geórgicas* II 228-229: “Pois uma traz proveito aos grãos, outra a Baco/ a densa mais a Ceres, toda bem solta a Lieu”.

²⁶ *Geórgicas* II 240-241: “Ela é nociva às searas, nem arando se amansa,/ nem para Baco a linhagem ou, para os frutos, o nome conserva”.

densa sere: in denso non segnior ubere Bacchus.²⁷ 275
 Sin tumulis adcliue solum collisque supinos,
 indulge ordinibus; (...)

A primeira ocorrência de metonímia em torno do nome de Baco desvela-nos duas localidades geográficas e duas culturas a elas associadas de forma excludente: assim, enquanto convém ao Ísmaro, monte trácio e mítica morada de Orfeu, o fecundo plantio de “Baco” (*neu segnes iaceant terrae*), cabem melhor ao Taburno, região do país samnita, na Itália, as oliveiras. Evidentemente, tais observações se prendem à ideia técnica, muitas vezes trazida à luz nas *Geórgicas*, de que nem sempre um dado tipo de solo se presta ao plantio indiscriminado de qualquer espécie vegetal.²⁸ Deve-se, porém, observar como o emprego do nome do deus pelo da parreira furta a passagem ao âmbito da estrita tecnicidade, por se tratar de um recurso, embora nobilitador dos dizeres, acessório do ponto de vista da explícita referência ao objeto em jogo...

As ocorrências de “Baco” em v. 113, 228 e 240 manifestam clara semelhança com essa em importantes aspectos: de início, como vemos em todas, sempre se dá o próximo contraste entre um item que o contexto revela tratar-se da parreira “rebatizada” e alguma produção agrária diversa (*Bacchus/ taxi*, “Baco”/ “teixos” – v. 113, *Baccho/ Lyaeo – frumentis/ Cereri*, “a Baco”/ “a Lieu”²⁹ – “aos grãos”/ “a Ceres” – v. 228-229, *Baccho/ pomis*, “a Baco”/ “aos frutos” – v. 239-240). Além disso, na segunda passagem transcrita, em que o tópico temático corresponde às condições climáticas favorecedoras do plantio, e na terceira, em que ele é substituído por observações atinentes aos tipos de solo em idênticas circunstâncias, ainda notamos a presença do mesmo mecanismo de escrita afim, está-se a ver, a atribuir a cada zona natural sua própria “vocalização” produtiva.

²⁷ *Geórgicas* II 273-277: “Em colinas ou no plaino se é melhor plantar a videira/ indaga antes: se medirás as terras de um rico campo./ planta denso: em denso úbere, Baco não é mais preguiçoso./ Mas se um solo inclinado com elevações e colinas em ladeira./ cede espaço às filas”.

²⁸ Em *Geórgicas* II 109ss, Virgílio nota: *Nec uero terrae ferre omnes omnia possunt*. – “Nem, na verdade, todas as terras podem dar tudo”.

²⁹ “Lieu” é epíteto do deus vinculado ao verbo grego λύω (“eu liberto”), alusivamente ao caráter de demolidor das inibições que se associava à sua presença entre os homens [cf. Segal, C. *Dionysiac poetics and Euripides’ “Bacchae”*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 21-22: *In a metaphor which recurs throughout the play, he is “Dionysus the looser” (Lysios), he who “unbinds” what Pentheus has “bound up”*.].

O último trecho transcrito em conjunto, por sua vez, furta-se a essa exata descrição significativa, pois nele não ocorre a opção por uma ou outra cultura: apenas, mesmo no entorno estendido, por como plantar *unicamente as uvas*. Essas, a saber, devem ser dispostas num campo rico com razoável concentração das mudas; mas, caso se plantem sobre quaisquer elevações (v. 276), seria antes recomendável dar espaço entre as fileiras de vinhas (v. 277). Devemos observar, a respeito dessa última ocorrência, que, embora não haja nela o contraponto de um termo vegetal paralelo a sustentar “Baco” em inequívoca acepção de “videira”, o recurso à sinonímia basta para supri-lo em papel semelhante: referimo-nos à palavra *uitem* (“videira” – v. 273 –, flexionada no caso acusativo), pois, é óbvio, o que se achará nos campos de um ou outro modo – em terras baixas ou altas – e a produzir, almeja-se, bem será sempre e fisicamente o pé de uvas.

Seja como for, a observação detida dessas passagens dispersas do livro II das *Geórgicas* revela claros paralelismos construtivos que não julgamos casuais. Dito de outro modo, temos a nítida impressão, a propósito desses usos metonímicos do nome de Baco (ou de um seu epíteto, “Lieu”, v. 229), de que a estruturação elocutória e o sentido de corresponder, em última instância, o deus à planta tendem a conjugar-se ao longo de *Geórgicas* II com relativa estabilidade, exceção parcial dada, até certo ponto, à última ocorrência vista. Assim, furtamo-nos aqui à obviedade para de novo ressaltar, com outros, a cuidada e produtiva expressividade da dicção poética³⁰ de Virgílio, sobretudo neste que alguns consideram o mais impecavelmente acabado de seus poemas.

Baco e a religiosidade em *Geórgicas* II

Como revela a leitura da assim chamada “literatura agrária latina”, a religião constituiu parte relevante do cotidiano rural em Roma antiga. Desde Catão Censor e seu *De agri cultura*,³¹ passando pelo *De re rustica*

³⁰ Cf. Toohey, P. *Epic lessons. An introduction to ancient didactic poetry*. London/ New York: Routledge, 1996, p. 111: *The second force impelling Virgil may have been literary emulation. His enthusiasm for Callimachean and Hellenistic poetics is often noted. Didactic epic was, as we have seen, a favoured mode of this school (Nicander, whom we looked at in Chapter 3, wrote didactic poetry on agriculture. Virgil may have taken his title from Nicander). It comes as no surprise that the younger Virgil should wish to record his encounter with this aspect of Alexandrian culture.*

³¹ Cf. Robert, J.-N. *La vie à la campagne dans l'antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 304-305.

de Varrão reatino³² até as próprias *Geórgicas*,³³ o tradicional recurso dos agricultores latinos às forças sobrenaturais, com fins de favorecimento de suas atividades produtivas ou, ainda, de resguardo diante dos males da existência, deixou traços indelévels nas páginas das obras mencionadas.

Há, no entanto, que ressaltar as devidas diferenças: se, em Catão, representante ainda arcaico e dogmático da mentalidade avoenga, os ritos, crenças, recomendações e preces refletem um estado da cultura de todo imbuído de escrúpulos do sagrado,³⁴ o mesmo não se dá, exatamente, com os demais *scriptores rerum rusticarum* cujo nome citamos há pouco. Varrão, assim, com sua conhecida divisão entre os três tipos de religiosidade possível (a religião mitológica dos poetas, a religião depurada dos filósofos e a religião institucionalizada das Cidades),³⁵ dificilmente poderia ser visto como crente à guisa dos *maiores*, o que significa que as menções aos deuses do vasto panteão antigo em seu *De re rustica* sobretudo correspondem ao “tom” tradicionalista ali favorecido pelo assunto agrário, sem verdadeiros intentos de aderir com ingenuidade.

Nas *Geórgicas*, o quadro não é menos complexo: alusões, invocações, preces e práticas religiosas abundam do começo ao fim do poema,³⁶ sem, entretanto, que se possa fixar o grau exato da anuência do *magister* didático a elas. Posicionamentos críticos atuais, inclusive, têm ressaltado significativa instabilidade no endosso do poeta ao numinoso.³⁷ Wilkinson, porém, tentara ao menos *esboçar* a problemática nos termos seguintes:

³² Cf. Wilkinson, *op. cit.*, p. 145ss.

³³ *Geórgicas* I 5-23 corresponde, entre muitos outros exemplos possíveis do sagrado no poema, à célebre invocação introdutória aos doze deuses rústicos.

³⁴ Cf. Trevizam, *op. cit.*, 2006, p. 71.

³⁵ Em outra ocasião, pronunciamo-nos melhor sobre a teologia varroniana (cf. Trevizam, M. *Religião romana nos livros iniciais do “De re rustica” varroniano. Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, vol. IV, p. 55-57, 2009) – acesso *on-line* em 17 de abril de 2011 <<http://www.lettras.ufmg.br/nuntius/index.asp?path=201082323547.asp&title=Volume%20IV>>.

³⁶ Cf. *supra* nota 6.

³⁷ Pronunciando-se sobre a difícil interpretação do divino, em seus nexos com o episódio da “Peste Nórica” do livro III, Monica Gale observou (Gale, M. *Virgil on the nature of things. The “Georgics”, Lucretius and the didactic tradition*. Cambridge: University Press, 2000, p. 76-77): *The progress of the disease is embodied in the nightmarish figure of the Fury Tisiphone, who emerges from the underworld, driving sickness and Fear before her and*

Cyril Bayley rightly called his book *Religion in Virgil* rather than *The Religion of Virgil*. What Virgil really thought, or rather felt, is very hard to determine. The Augustan poets may be ranged in ascending degrees of engagement – Ovid seems to have been interested and amused by the rites of the calendar, charmed and amused by the legends of the gods of mythology. (...) If asked to formulate a Credo, Virgil would probably have been reluctant; but, if pressed, he might have complied somewhat as follows: “I believe that there is a power working in the universe. Sometimes I call it simply *natura*, but with a more positive feeling than Lucretius, who uses the term rather as a personification of the way things work: it is a kind of life-force – *quippe solo natura subest*. (...) The gods of mythology, poetry and popular belief are embodiments of intimations men have had, at various levels, of the working of this power in different spheres. They represent the numinous feelings I have about the universe as a whole and about particular localities. I do not, of course, believe in their actual and separate existence as traditionally conceived; but their names have the value of accumulated associations, and any terrors they have once had have been dispelled by the progress of scientific thought, as exemplified in Lucretius. In my poems I have introduced the appropriate ones, hallowed by literary tradition: Daphnis, Pan and the Nymphs of Pastoral in the *Bucolics*; Bacchus and Ceres (representing the Greek Dionysus and Demeter), Pan and the Nymphs again, in the *Georgics*; the Olympians of epic and tragedy in the *Aeneid*.³⁸

A existência de tais hesitações entre críticos tão abalizados, portanto, deve de imediato avisar-nos contra qualquer demasiada crença na “fé” simples de Virgílio/ *magister* didático diante dos deuses

growing grater day by day. Given the role played elsewhere by the Furies as instruments of divine vengeance, we might take these lines as more than metaphor, and see the plague as inflicted on the Norici for some unspecified crime. Once again, the end of the narrative seems at odds with its beginning. It is far from clear whether the plague is to be seen as a natural occurrence or as a divine punishment, and it is significant, I think, that we are in the same position as the Norici themselves in this respect. Since the sickness itself makes sacrifice and divination impossible, the usual channels of communication between human beings and the gods are no longer available. The Norici have no way of knowing what – if anything – their error has been, and no way of placating the gods. It is (as Lucretius would argue) because the gods are indifferent to human affairs, and have not in any case sent the plague? Or should we assume that the Norici have somehow deserved this punishment, or that the gods are simply arbitrary and unconcerned by human suffering? Once again, the poem in itself gives us no clear and unambiguous answer.

³⁸ Cf. Wilkinson, *op. cit.*, p. 151-152.

Musas)⁴² em vínculo de “patronato” para com o cultivo privilegiado ao longo do livro II das *Geórgicas*: note-se, a propósito, a menção aos dons báquicos (v. 4-5), ao “pampíneo outono” (v. 5) e à própria vindima (v. 6). Assim, por ora preterido em seu papel de ente homenageado pelos espetáculos dramáticos (*dereptis... coturnis*, “tirando... os coturnos” – v. 8), Baco deverá revestir-se de características rurais (por exemplo, tingindo “as pernas nuas em mosto novo”, v. 7-8) e, simultaneamente, literárias, de instigador do *canto* (v. 2) que doravante se inicia... Por isso, ocorre insistente o convite ao deus para que se acerque – *huc/ huc* (“para cá”), v. 4 e 7 –, de modo a colaborar ficcionalmente (*mecum*, “comigo” – v. 8) com a condução dos labores práticos dos “camponeses”/ *discipuli* didáticos a ouvirem as lições dadas sob seus auspícios e... com o urdume deste canto a servir-lhes de veículo.

Os trechos seguintes do livro II das *Geórgicas* que tomamos para exemplo do recurso a Baco como ente divino e favorecedor do bom-sucesso das práticas de cultivo apresentam, no cotejo com este primeiro, a diferença comum de se afastarem do gesto literário da invocação inspiradora. Dado, porém, como dissemos, o entrelaçamento, naquele caso, entre as funções “letrada” e de efetiva interferência divina no mundo material dos fazeres agrários – Baco tingirá com o *magister* didático as próprias pernas no ato de pisotear as uvas a fim de se obter o mosto! –, continuam-se ainda partilhando com o já divisado as características propiciadoras da vida e da fertilidade:

Sed grauidae fruges et Bacchi Massicus umor
impleuere; tenent oleae armentaque laeta.⁴³ 143

Ipsa dies agitat festos fususque per herbam,
ignis ubi in medio et socii cratera coronant,
te libans, Lenaeae, uocat pecorisque magistris
uelocis iaculi certamina ponit in ulmo,
corporaue agresti nudat praedura palaestra.⁴⁴ 530

⁴² *Ilíada* I, 1-6: Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles/ A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos/ Verdes no Orco lançou mil fortes almas./ Corpos de heróis a cães e abutres pasto:/ Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem/ O de homens chefe e o Mirmidon divino (tradução de Odorico Mendes, p. 45).

⁴³ *Geórgicas* II 143-144: “Mas as searas carregadas e o humor mássico de Baco/ transbordaram; dominam as oliveiras e rebanhos alegres”.

⁴⁴ *Geórgicas* II 527-531: “Ele mesmo celebra dias festivos e espalhado pela relva./ quando no meio o fogo e os amigos coroam a cratera./ fazendo libações invoca a ti, Leneu, e põe no olmeiro/ os certames do dardo veloz para os mestres do rebanho;/ desnuda os duros corpos no ginásio agreste”.

Os dois versos citados de início revelam-nos um pormenor do antológico excuro das *Laudes Italiae*: trata-se de mencionar, em contraste com alguns frutos “maus” das terras nos países estrangeiros, certos itens proveitosos que vicejavam na península. O vinho mássico, dom de Baco,⁴⁵ era uma das mais finas variedades itálicas da bebida,⁴⁶ enquanto as oliveiras e os rebanhos, mesmo que prosaicamente, correspondem a elementos de que não podiam prescindir a economia e a vida diária dos romanos antigos.

O excerto seguinte, notamos, apresenta em miniatura um momento celebrativo qualquer entre rudes – mas felizes! – camponeses. Desse modo, contrapondo-se no excuro das *Laudes ruris* aos interesses funestos dos cidadãos – magistraturas instigadoras da ambição desmedida, saques, guerras, riquezas ilícitas... –, os *agricolae*, além de trabalharem, por vezes interrompem alternadamente a labuta diária para divertir-se com bebida e folguedos. Como a bebida evocada na espécie de “simpósio” em que tomam parte é o vinho, gestos como a coroação⁴⁷ da cratera e o invocar a Leneu/ Baco presentificam, na passagem, a participação festiva da comunidade em algo a ultrapassar o mero âmbito humano: nesse sentido, a libação⁴⁸ ao deus também o torna um convidado sobrenatural diretamente envolvido em tais comemorações.

⁴⁵ Julgamos que referir o vinho como dádiva do deus já se constitua num gesto imbuído de sacralidade na medida em que, de semelhantes reconhecimentos (também a propósito de outros dons rústicos, cf. invocação a vários entes sobrenaturais na prece inicial do livro I das *Geórgicas*), estrutura-se, nas obras da literatura agrária antiga, toda uma rede de crenças e ritos camponeses com fins propiciatórios. Ainda – como não interpretar assim? –, esse epíteto do vinho, justo numa sua variedade nobre, lisonjeia o propiciador sagrado por mostrá-lo generoso doador à humanidade, não de um “presente” qualquer.

⁴⁶ Marcial, *Epigrammata* III 49: *Vēientana mihi misces, ubi Massica potas:/ olfacere haec malo pocula, quam bibere.* – “Misturas-me vinhos de Veios, ao beberes mássicos:/ prefiro cheirar esta bebida a tomar [aquela]”.

⁴⁷ As coroas votivas herbais/ florais eram comumente associadas ao culto dos velhos deuses greco-romanos em suas imagens e oferendas (cf. Brandão, *op. cit.*, 1993, p. 198).

⁴⁸ Sobre o significado marcadamente sacralizado das libações, cf. Burkert, *op. cit.*, p. 71: *Invocation and prayer are inseparable from libation: the cup is filled in order to pray, and the filled cup is passed to the guest with the invitation to pray in turn. In order to supplicate the gods aright at all, a libation is therefore required. When embarking on a voyage, wine is mixed in craters and then emptied into the sea from the stern of the ship, amid prayers and vows.*

A última passagem que transcrevemos a propósito do presente tópico analítico identifica-se com estes versos:

Quid memorandum aeque Baccheia dona tulerunt?
Bacchus et ad culpam causas dedit; ille furentis 455
Centaurus leto domuit, Rhoetumque Pholumque
et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem.⁴⁹

Em postura que se poderia considerar, justamente por se colocar no interior do “livro das videiras”, algo sacrílega, os dons de Baco são preteridos nas vantagens diante de produtos citados pouco antes – como as matérias-primas de algumas árvores e o mel das abelhas –, por agora se considerarem, inclusive, favorecedores de litígios mortais entre embriagados. O episódio mítico evocado para sustentar esse inusitado ponto de vista corresponde às bodas de Pirítoo, o grande amigo de Teseu, e Hipodâmia: segundo narrado por Ovídio com maiores detalhes numa impressionante passagem de suas *Metamorfoses*,⁵⁰ o vinho inflamara o desejo pelas fêmeas humanas nos centauros convidados à festa, de modo que a tentativa de rapto da noiva foi o estopim do enfrentamento mortal entre eles e seus anfitriões, os lápitas, de que o noivo era rei. Monica Gale, que analisa as *Geórgicas* “polifonicamente”, ou seja, como resultado em aberto do diálogo entre várias posições ideológicas possíveis, vê nesse inesperado ponto do livro II, até, tons lucrecianos/epicuristas de questionamento de certos produtos culturais, como a própria religião (*religio*), atacada com tanta veemência no *De rerum natura*: afinal, no quadro estruturador desta parte da obra, a viticultura e seus frutos, em princípio, deveriam *opor-se* ao caráter “caótico” de plantas demasiado exuberantes pela fertilidade espontânea, algo, vem-se aqui a descobrir, nem sempre permitido pela natureza mesma do deus em jogo...⁵¹

⁴⁹ *Geórgicas* II 454-457: “Que de igualmente memorável trouxeram os dons báquicos?/ Baco também deu motivos à culpa: ele os enfurecidos/ centauros sujeitou à morte, Reto, Folo/ e Hileu, ameaçante com a grande cratera”.

⁵⁰ Ovídio, *Metamorfoses* XII 210-535.

⁵¹ Cf. Gale, *op. cit.*, p. 72-75.

Baco e a história da cultura teatral antiga

Já no início do livro II das *Geórgicas*, Virgílio aponta para as conexões que se crê, desde há muito, existir entre Dioniso e o nascimento da arte dramática antiga: referimo-nos, a propósito, ao v. 8 conforme citado anteriormente, no qual, como se lembram os leitores, o *magister* didático convida o deus a *descalçar os coturnos* para auxiliá-lo no trabalho apenas agrícola do pisoteio das uvas maduras. Como sabemos, esse tipo de calçado correspondia a parte da indumentária esperada dos antigos atores *trágicos* em cena,⁵² ao lado das máscaras e perucas e das vestes mais apropriadas a cada personagem.

Ora, Aristóteles, em passagem da *Poética*, associara a comédia a certos cortejos (báquicos) de caráter fálico:

Nascida, pois, de improvisações a princípio – tanto ela quanto a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos (grifo nosso), costume ainda hoje conservado em muitas cidades – a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria.⁵³

Wilamowitz-Moellendorff, por sua vez, numa obra já velha de mais de um século, mas clássica para a compreensão da arte dramática grega, coloca-se semelhantemente a Aristóteles, atribuindo o nascimento da comédia – nem em todos os lugares assim chamada de início! –⁵⁴ à soma de elementos oriundos das burlas sicilianas e dos cantos fálicos áticos, aos poucos assimilados ao espaço público ateniense

⁵² Cf. Horácio. *Arte Poética*. In: Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 57 (v. 80): (...), *perfilharam-no os socos e os imponentes coturnos*./ Em nota à mesma página, o tradutor explica: *Socos, calçado próprio da comédia; coturnos, da tragédia*.

⁵³ Cf. Aristóteles. *Poética*. In: Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 23 (cap. IV)./ Veja-se também explicação às origens da tragédia e da comédia, segundo tratadas por Aristóteles, em da Costa, L. M. *A poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 2010, p. 16-17.

⁵⁴ Cf. von Wilamowitz-Moellendorff, U. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Traduit de l'allemand par Alexandre Hasnaoui. Paris: Les Belles Lettres, 2001, p. 26 : *Nous ne savons pas comment Épicharme désignait ses poèmes – certainement pas par κωμωδίαι, puisque ce n'en était pas. C'est seulement à Athènes qu'on allait bientôt former ce mot sur le modèle de τραγωδία, pour désigner des chants qui étaient entonnés lors des κῶμοι institués par le pouvoir en l'honneur de Dionysos, vers 465.*

e a certas diretrizes construtivas *trágicas*.⁵⁵ Sobre as controversas origens do gênero trágico, propriamente, Grimal posiciona-se cauteloso, explicando tratar-se de uma forma artística com provável origem em Sícion, no Peloponeso: desse modo, teria cabido a Aríon (poeta do séc. VII a.C.) “inaugurá-lo” com a composição de uma “peça” a ter o herói Adrasto por protagonista. Tal “peça”, ainda, revestira-se com grande verossimilhança de características líricas, pois Aríon foi, nota o erudito francês, um dos mais antigos líricos da Grécia. Ainda, ele aventa já haver ali não só um ditirambo cantado por um coro, mas, pelo menos, um ator – como em Ésquilo –, além de mencionar o testemunho do historiador Heródoto, segundo o qual o tirano de Sícion, Clístenes, “restituíra os coros a Dioniso”.⁵⁶

Também o nome desse último gênero dramático, em que se combinam duas sugestivas raízes gregas (*trágos* – “bode”/ *oidé* – “canto”), parece passível de remissões a Baco, como continua elucidando Grimal:

A hipótese mais provável é a que tem sido defendida frequentemente desde a Antiguidade: o *tragôidos* seria o poeta concorrendo para ganhar o prêmio da melhor tragédia; e este prêmio era (pensa-se) um bode, que o vencedor devia sacrificar imediatamente a Dioniso, para lhe agradecer a sua vitória. Sabe-se – isto pelo menos é seguro – que o bode era a vítima preferida do deus. Mas, se é assim, esta palavra não pode ser primitiva; só pode datar da época em que a tragédia foi integrada no ritual dionisíaco e, como observou corretamente Jacqueline de Romilly [A tragédia grega, Lisboa, Edições 70], isso só

⁵⁵ Cf. von Wilamowitz-Moellendorff, *op. cit.*, p. 26-27: *Il était en effet devenu courant que, lors de la fête de Dionysos, une ou plusieurs troupes d'hommes se réunissent, se déguisent – au début, afin de ne pas être reconnus – et entrent en cortège au son des flûtes dans le sanctuaire. Ils entonnaient un chant phallique en l'honneur de la divinité et haranguaient le peuple, rassemblé pour la fête religieuse et pour la tragédie, en un discours plein de vociférations, qui portait sur les intérêts du jour et sur ceux du citoyen. Puis, c'est un κῶμος plein d'entrain qui quittait la ville. De semblables cortèges se déchaînaient certains soirs dans les ruelles, mais ils n'avaient pas le caractère solennel du κῶμος, car le cortège phallique faisait partie intégrante de la fête religieuse: c'est la raison pour laquelle le chant (ᾠδή) qui précède l'épilogue (ἐπίρρημα) garda le plus souvent, encore chez Aristophane, un caractère religieux. Il est fort possible que, déjà à l'époque des représentations spontanées, un ou deux orateurs isolés soient entrés en scène et aient interrompu les chants par quelque scène amusante. Mais, même si ce genre de choses s'est produit, le modèle de la tragédie vers lequel tout le dispositif théâtral s'orienta lorsque la comédie fut organisée de façon officielle, n'en restait pas moins déterminant.*

⁵⁶ Cf. Grimal, P. *O teatro antigo*. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 26.

aconteceu “quando as improvisações religiosas, de que ela acabaria por sair, foram entregues e reorganizadas por uma autoridade política apoiada no povo”. Assim, a instituição dos concursos de tragédias e o advento do próprio gênero no ciclo das festas da cidade seriam o resultado de duas causas interligadas: uma causa literária, que foi a descoberta por um poeta genial (sem dúvida Téspis) das possibilidades do gênero e, ao mesmo tempo, uma causa política, o desejo de os tiranos darem ao povo festas em que se forjaria a unanimidade da cidade.⁵⁷

A passagem do livro II das *Geórgicas* mais em nexu com a temática teatral, porém, corresponde aos v. 376-396, em que elementos díspares se entrelaçam de maneira complexa:

Frigora nec tantum cana concreta pruina,
 aut grauis incumbens scopulis arentibus aestas,
 quantum illi nocuere greges durique uenenum
 dentis et admorsu signata in stirpe cicatrix.
 Non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris 380
 caeditur et ueteres ineunt proscaenia ludi,
 praemiaque ingeniis pagos et compita circum
 Thesidae posuere atque inter pocula laeti
 mollibus in pratis unctos saluere per utres.
 Nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni 385
 uersibus incomptis ludunt risuque soluto,
 oraque corticibus sumunt horrenda cauatis,
 et te, Bacche, uocant per carmina laeta tibi
 oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.
 Hinc omnis largo pubescit uinea fetu, 390
 complentur uallesque cauae saltusque profundi
 et quocumque deus circum caput egit honestum.
 Ergo rite suom Baccho dicemus honorem
 carminibus patriis lancesque et liba feremus;
 et ductus cornu stabit sacer hircus ad aram 395
 pinguiaque in ueribus torrebimus exta columnis.⁵⁸

⁵⁷ Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁸ *Geórgicas* II 376-396: “Não tanto os frios congelados com a branca geada,/ ou o pesado verão pesando sobre rochas secas,/ quanto a prejudicaram os rebanhos, o veneno do cruel/ dente e a cicatriz deixada num tronco mordido./ Não por outra culpa, em todos os altares um bode a Baco/ se sacrifica, adentram velhos espetáculos os proscênios,/ recompensas aos talentos em torno das aldeias e encruzilhadas/ propuseram os Tesidas e, entre as taças, alegres/ nos doces prados saltaram por odres untados./ Também os colonos ausônios, gente mandada de Troia,/ brincam

Tomando como pretexto para de novo abordar esses assuntos, anunciados desde o início deste livro, como vimos, o caráter nocivo da mordida dos rebanhos para a “saúde” dos ramos de videira, Virgílio desenvolve em seguida o tópico do sacrifício caprino a Baco, como se o deus se regozijasse mais com essa vítima específica pela desforra diante de um danoso inimigo de sua amada cultura.⁵⁹ As explicações de Grimal transcritas há pouco, quanto ao bode por prêmio dos dramaturgos de maior talento, esclarecem-nos o motivo de o poeta dizer aqui adentrarem “velhos jogos os proscênios” (v. 381), pois se trata de evocar o espírito competitivo em pauta como possível motivação para as *tragédias*

com versos sem arte e com riso solto,/ tomam horrendas faces da cortiça escavada./ a ti, Baco, invocam por alegres cantos, e a ti/ suspendem móveis flexíveis de um alto pinheiro./ Então, todo o vinhedo floresce em abundante fruto,/ enchem-se os vales, as cavas do bosque profundo/ e onde quer que o deus tenha virado a nobre cabeça./ Assim, ritualmente diremos a Baco suas honras/ com pátrios cantos e levaremos vasos votivos e bolos;/ há de postar-se ao altar um bode sacro levado pelos chifres,/ e tostaremos gordas tripas em espetos de aveleira”.

⁵⁹ Também Varrão relata esta explicação da preferência “vingativa” de Baco/ Líber pelo sacrifício dos bodes: *De re rustica* I 2, 18-20: *Quaedam enim pecudes culturae sunt inimicae ac ueneno, ut istae, quas dixisti, caprae. Eae enim omnia nouella sata carpando corrumpunt, non minimum uites atque oleas. Itaque propterea institutum diuersa de causa ut ex caprino genere ad alii dei aram hostia adduceretur, ad alii non sacrificaretur, cum ab eodem odio alter uidere nollet, alter etiam uidere pereuntem uellet. Sic factum ut Libero patri, repertori uitis, hirci immolarentur, proinde ut capite darent poenas; contra ut Mineruae caprini generis nihil immolarent propter oleam, quod eam quam laeserit fieri dicunt sterilem: eius enim saliuam esse fructus uenenum: hoc nomine etiam Athenis in arcem non inigi, praeterquam semel ad necessarium sacrificium, ne arbor olea, quae primum dicitur ibi nata, a capra tangi possit.* “Pois certos animais são danosos e letais às culturas, como esses a que te referiste há pouco, as cabras: elas estragam todas as plantas novas ao pastar, especialmente as videiras e oliveiras. Por isso, então, determinou-se por razões diferentes que uma vítima da espécie caprina fosse levada ao altar de uma divindade e não fosse imolada junto ao altar de outra, pois uma pelo mesmo ódio não queria ver e a outra queria ver morrendo. Assim, deu-se que ao pai Líber, descobridor da videira, os bodes fossem imolados, de modo a serem punidos com a pena de morte; contrariamente, que nada da espécie caprina imolassem a Minerva por causa da oliveira, pois dizem que se torna estéril aquela que estragou: a saliva desses animais é venenosa para seu fruto; por essa razão, também em Atenas não são conduzidos para a Acrópole mais do que uma vez por ano para o sacrifício necessário, a fim de que a oliveira, que se diz ter nascido lá em primeiro lugar, não possa ser tocada pelas cabras” (tradução de Matheus Trevizam).

ocorrerem. O dito na sequência imediata, sobre recompensas⁶⁰ “aos talentos” propostas “em torno das aldeias e encruzilhadas” pelos atenienses (*Thesidae*, “descendentes de Teseu”, v. 382-383), parece ter mais nexos com a face *cômica* do dionisismo, em alusão aos cortejos licenciosos do deus que percorriam a Ática em certas datas comemorativas.⁶¹ Ainda, o tempo dos *kômoi* coincidia, no ambiente helênico, com as “Dionísias rurais” festivamente aludidas em v. 383-384, nas quais Baco também se pinta celebrado em meio a cânticos, embriaguez e jogos campesinos, como o de tentar equilibrar-se de pé sobre odres de vinho untados por fora...

De v. 385-386 em diante, início de colorações arcaicas – pois *Ausonia* correspondia a um velho nome da Itália,⁶² a lenda das origens troiana do povo de Roma era antiquíssima⁶³ e os “versos sem arte” de 386 parecem aludir ao pesado ritmo Satúrnio da poética latina pré-helênica –,⁶⁴ Virgílio adentra as teatralidades *pátrias*. Nessa subseção, pois, não faltam o riso (v. 386), as feias máscaras de cortiça postas pelos camponeses

⁶⁰ Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 34: *Parece também que tais “kômoi” tenham dado lugar a disputas (o que os gregos chamavam “agônes”, lutas verbais) entre os participantes, divididos em dois campos. Os vencidos – enquanto os seus adversários, mais felizes, permaneciam na cidade onde festejavam – iam em grupos pelas aldeias pedir que lhes dessem de comer, assegurando que isso “traria felicidade” aos dadores.*

⁶¹ Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 32: *Etimologicamente, a comédia é o “canto de ‘kômos””, o cortejo barulhento que, sobretudo na estação das vindimas, percorria as aldeias cantando e dirigindo gracejos licenciosos àqueles com quem se cruzava. Aristóteles testemunha que alguns autores faziam derivar esta palavra do termo grego “aldeia” (“kômê”), etimologia certamente errada, mas reveladora, contudo: no pensamento grego, a comédia aparecia integrada no folclore das aldeias, um fenômeno essencialmente rústico.*

⁶² O dicionário latino-francês de Félix Gaffiot oferece, na entrada *Auson*, *-onis*, a definição primeira do nome de um filho de Ulisses, dizendo-o epônimo da Ausônia; essa, por sua vez, correspondia poeticamente (Virgílio, *Eneida* X 54) à Itália, a partir do nome arcaico de uma de suas regiões.

⁶³ Ela já fora, por exemplo, apropriada pelo poeta arcaico Névio, que a transformou num importante detalhe (cf. detalhado início da introdução de Antonio La Penna para uma tradução italiana da *Eneida* feita por Riccardo Scarcia – Virgílio. *Eneide*. Introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Riccardo Scarcia. Milano: Rizzoli, 2002. Vol. I, p. 25): *Nevio, elaborando il mito secondo le sue esigenze, inventò un soggiorno di Enea a Cartagine, e all’inimicizia insorta con Didone faceva risalire la causa delle guerre puniche: dunque mito e storia costituivano un blocco unico.*

⁶⁴ Cf. Cardoso, Z. A. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-4: *Pesado, longo e monótono, o verso satúrnio foi utilizado, em Roma, nos mais antigos cânticos de que se tem notícia.*

(v. 386), as invocações a Baco por meio de cantos alegres (v. 388) e o gesto de dependurar simbolicamente móveis em árvores (v. 389). Segundo explicado por Wilkinson com remissão a outro erudito,⁶⁵ tais elementos de festa, nos quais se imiscui Baco em fantasioso sincretismo com a cultura helênica das “Dionísias rurais”, remetem-nos, na verdade, às *Compitaliae* peninsulares. Nessas datas – em que, sintomaticamente, jamais se sacrificava bode algum! –, os deuses cultuados, na verdade, não eram Dioniso/ Baco/ *Liber Pater*, mas os “Lares das encruzilhadas” (*Lares Compitales*).⁶⁶

Os deuses itálicos assim chamados tinham-se por defensores das *familiae* – unidades correspondentes a todos os habitantes da casa sob a autoridade de cada *Pater familias*, mesmo os escravos –⁶⁷ e de seu espaço físico de morada (neste caso, as terras do *fundus rusticus* pertencente ao *dominus*) contra toda a sorte de malefícios visíveis ou invisíveis. Os *compita*, no ambiente rural, eram pontos sagrados de culto aos Lares, e vinham a identificar-se com o local de intersecção entre os limites (*limites*) das várias propriedades contíguas; neles, ainda, encontravam-se usualmente pequenos altares ao ar livre aonde todos, livres ou não, traziam oferendas votivas como bolos rituais, jugos de arado partidos – os quais representavam o fim ditoso dos trabalhos agrícolas àquelas alturas de inícios de janeiro –, faixas e os móveis – *oscilla* – a que alude Virgílio em v. 389. No último caso, em número exato correspondente ao dos habitantes da *uilla rustica*, os objetos repunham, sob a forma de bolas de lã ou, propriamente, de pequenos bonecos estilizados, a própria presença dos membros de cada *familia*, em gesto solicitador da proteção divina para todos ali “compreendidos”.⁶⁸

Mas, fundamentalmente, os ritos, preces e oferendas aos *Lares Compitales* eram ainda acompanhados, como bem lembrou Jean-Noël Robert, de fortes elementos de distensão social:

Les *Compitalia* sont également l’occasion de s’amuser. Ces rassemblements populaires se déroulent un peu dans une atmosphère de foire. Des sociétés d’esclaves et d’affranchis (*collegia compitalicia*) se forment. On y applaudit des acteurs et acrobates divers dont on devine

⁶⁵ Cf. Wilkinson, *op. cit.*, p. 149-150.

⁶⁶ Cf. Robert, *op. cit.*, 305-307.

⁶⁷ Cf. de Coulanges, F. *A cidade antiga*. Tradução de Fernando Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 28-34.

⁶⁸ Cf. Robert, *op. cit.*, p. 306.

aisément qu'ils répandaient parmi les esclaves un esprit de licence et, comme le dit Horace, de « rustiques sarcasmes ». Parfois même souffle un vent de révolte parmi les esclaves et César, puis Auguste, interdirent ces sociétés et ces jeux. Auguste rétablit ensuite le culte des *Lares Compitales* en y adjoignant celui de son *Genius* et décida qu'on le célébraît deux fois l'an, en mai et en août, mais les fêtes du début janvier n'en continuèrent pas moins à se dérouler, marque de la force de la tradition religieuse à la campagne.⁶⁹

O caráter alegre e “carnavalesco” das *Compitalia*, sem dúvida, bem como a existência de jogos teatrais na hora de festejá-las na Itália, devem ter inspirado em Virgílio os paralelos com as “Dionísias rurais” gregas, mesmo, como vimos, se Baco não correspondia factualmente ao “homenageado” desta vez, e há flagrantes pontos destoantes em um e outro contexto ritualístico (haja vista até a alusão, em ambiente religioso itálico, a um “bode sacro” em v. 395...). Ao final, porém, acreditamos em que a confluência entre essas duas festividades “nacionais” de novo ocorre, pois, da mesma forma que Dioniso de início fora um ente da *fertilidade vegetal* entre os camponeses helenos,⁷⁰ sua força propiciatória, depois de agraciado com cânticos e mascaradas, também se derramará sobre os rústicos “ausônios” sob a notável forma do crescimento abundante dos vinhedos (v. 390-391).

Por último, fazemos notar, apesar de nossa presente separação, para os fins estruturais deste artigo, entre as funções báquicas religiosas e de historicização sobre o teatro, a impossibilidade de operar *plenamente* semelhante corte: por um lado, então, se a maioria das teorias antigas e modernas a respeito do berço da arte dramática no Ocidente está correta, todo e qualquer nexos entre Baco e os principais gêneros dramáticos gregos (inclusive o drama satírico, de que aqui não tratamos por motivos de especificidade focal) deve por força passar pelo viés da sacralidade. Além disso, segundo textualmente documentado na passagem virgiliana que tomamos para derradeiro objeto de análise, o poeta latino vincula o desempenho de performances rústicas a também envolverem mascaradas, cantos e risos a fantasiosas homenagens divinas cujo fim almejado, em última instância, não se esgota no mero prazer dos vicultores da Itália, mas projeta-se para captar as boas graças báquicas, a derramar-se em exuberância de vinhas...

⁶⁹ Cf. Robert, *op. cit.*, p. 306-307.

⁷⁰ Cf. *supra* nota 9.

Isso dito, damo-nos por modestamente quites se algo se pôde dizer quanto ao rendoso “suporte” temático da cultura das uvas para os fins a que Virgílio votou as tantas evocações de Baco ao longo do livro II de suas *Geórgicas*. Nesse sentido, pois, tê-la privilegiado nesta parte de seu poema didático da terra implicou, além do quase automático recurso à metonímia, também as chances de expandir, “por acoplamento temático”, o campo de visão do leitor da mera tecnicidade agrícola para os planos do numinoso e das raízes teatrais.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 17-52.
- BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico. Mitologia e religião romana*. Petrópolis/Brasília: Vozes/Edunb, 1993.
- _____. *Mitologia grega*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. Vol. II.
- BURKERT, W. *Greek religion*. Translated by John Raffan. Cambridge, Mass.: Harvard University Press/ Basil Blackwell, 1985.
- CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CATO; VARRO. *On agriculture*. With an English translation by H. D. Hooper. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- da COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 2010.
- de COULANGES, F. *A cidade antiga*. Trad. Fernando Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DALZELL, A. *The criticism of didactic poetry. Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1996.
- FRONTISI-DUCROUX, F. *Le dieu-masque. Une figure de Dionysos d'Athènes*. Paris: La Découverte, 1991.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1934.
- GALE, M. *Virgil on the nature of things. The “Georgics”, Lucretius and the didactic tradition*. Cambridge: University Press, 2000.
- GRIMAL, P. *O teatro antigo*. Trad. António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.
- HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Odorico Mendes. Cotia/ Campinas: Ateliê Editorial/ UNICAMP, 2008.
- HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 53-68.
- JONES, P. V.; SIDWELL, K. C. *Reading Latin. Grammar, vocabulary and exercises*. Cambridge: University Press, 1986.

- LIDDLE, H. G.; SCOTT, R. *Abridged Greek-English lexicon*. Oxford: University Press, 1935.
- MAFRA, J. J. Sobre as origens gregas da comédia. In: MAFRA, J. J. *Cultura clássica grega e romana*. Belo Horizonte: PucMinas, 2010, p. 137-152.
- ORLIN, E. Religion and the “Res publica”. In: Rüpke, J. *A Companion to Roman religion*. Malden, Mass./ Oxford, U.K./ Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 2007, p. 58-70.
- OVIDIO. *Metamorfosi*. Con un saggio di Italo Calvino, traduzione di Piero Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi, 1994.
- POULLAIN, P. *La littérature latine: que sais-je?* Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- ROBERT, J.-N. *La vie à la campagne dans l'antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- SEGAL, C. *Dionysiac poetics and Euripides' "Bacchae"*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- SIRAGO, V. *Storia agraria romana. I. Fase ascensionale*. Napoli: Liguori, 1995.
- TOOHEY, P. *Epic lessons. An introduction to ancient didactic poetry*. London/ New York: Routledge, 1996.
- TOSI, R. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- TREVIZAM, M. *Linguagem e interpretação na literatura agrária latina*. Tese inédita, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística do IEL-UNICAMP para obtenção do título de Doutor. Campinas: UNICAMP, 2006.
- _____. Procedimentos retóricos e construção dos sentidos nas “Laudes Italiae” de Varrão e Virgílio. In: ASSUNÇÃO, T. R.; FLORES-Jr., O.; dos SANTOS, M. M. (Org.). *Ensaio de Retórica Antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 135-143.
- _____. Religião romana nos livros iniciais do “De re rustica” varroniano. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, v. IV, p. 55-57, 2009.
- TRINGALI, D. *Introdução à retórica. A retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- VIRGILE. *Géorgiques*. Texte traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- _____. *Eneide*. Introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Riccardo Scarcia. Milano: Rizzoli, 2002. Vol. I.
- von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Traduit de l'allemand par Alexandre Hasnaoui. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- WILKINSON, L. P. *The "Georgics" of Virgil. A critical survey*. Norman: University of Oklahoma Press, 1997.

ESQUECER VEYNE?¹

Paulo Sérgio de Vasconcellos*
Universidade Estadual de Campinas

RÉSUMÉ: Cet article analyse l'importance de l'oeuvre polémique de Paul Veyne sur l'élégie romaine, dont la réception a été très variée, souvent négative. Après 25 ans de sa parution en France peut-on dire que ce livre mérite encore d'être discuté et surtout d'être indiqué à nos étudiants comme un essai valable sur ce genre littéraire si complexe et controversé?

MOTS-CLÉS: Veyne; élégie; poésie subjective romaine.

○ livro de Paul Veyne sobre a elegia romana,² publicado em 1983, tem tido uma fortuna crítica nada comum: há os que o apontam como uma introdução meritória ao estudo do gênero elegíaco, há os que o criticam asperamente; mas posições mais nuançadas também se fizeram sentir. Essa obra polêmica, que começou a se tornar mais conhecida dos classicistas a partir da tradução para o inglês, de 1988,³ já completou seus 25 anos e cabe indagar sobre sua recepção e sua atualidade.

* odoricano@ig.com.br

¹ O título deste artigo dialoga com o texto *Forget Foucault*, de Jean Baudrillard, tal como o faz David Halperin em "Forgetting Foucault: acts, identities, and the history of sexuality". *Representations*. Berkeley, vol. LXIII, p. 93-120, 1998.

² Cf. Veyne, P. *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*. Paris: Seuil, 1983. Traduzido em português como Veyne, P. *A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1985; trechos da obra aqui citados foram extraídos dessa edição.

³ Cf. Veyne, P. *Roman erotic elegy. Love, poetry and the West*. Tradução de David Pellauer. Chicago/ London: University of Chicago Press, 1988.

A estudiosa de Propércio e da poesia elegíaca latina em geral Maria Wyke, apesar de tecer algumas críticas, apresenta, numa resenha, um comentário bastante positivo sobre o estudo de Veyne:

Apesar dessas críticas, Veyne presta um serviço valioso ao tentar estabelecer as estruturas conceituais que subjaziam à escrita da poesia amorosa na Roma do primeiro século a.C. [...] Veyne lida frutuosa e com os códigos que governam o papel do leitor e do narrador do texto elegíaco na construção do sentido literário. [...] Provavelmente, a contribuição mais significativa de Veyne para o estudo da elegia é sua análise subsequente das regras que governavam a narração em primeira pessoa na Antiguidade. A exploração detalhada feita por Veyne do eu poético, dos códigos tradicionais que governavam a construção do Ego autoral, deverão ter um efeito duradouro sobre a pesquisa futura nesse campo.⁴

Wyke aponta o estudo de Veyne como uma influência importante em seus próprios trabalhos:

Dispersas ao longo de *A elegia erótica romana*, há observações sobre Cíntia e Délia que ajudaram a desenvolver minha própria pesquisa sobre a mulher elegíaca e que serão úteis para todos os estudiosos da representação da mulher na Antiguidade.⁵

Fitzgerald considera a obra de Veyne “brilhante e provocadora”.⁶ Roy Gibson inclui-a entre as três obras de cunho geral que tiveram muita influência nos estudos sobre a elegia e comenta que “provavelmente” se trata da melhor introdução geral aos elegíacos latinos.⁷

No rol das críticas negativas, destacamos um juízo extremado – em que se chega ao ponto de lamentar a publicação da obra em italiano! –; trata-se de um brevíssimo comentário numa obra de introdução à elegia latina:

⁴ Cf. Wyke, M. In pursuit of love, the poetic self and a process of reading: Augustan elegy in the 1980s. *The Journal of Roman Studies*. London, vol. LXXIX, p. 167-168, 1989. Em todas as citações, os textos da crítica serão apresentados em tradução feita pelo articulista.

⁵ Cf. Wyke, *op. cit.*, p. 169. Todas as traduções de textos citados, excetuadas as referências explicitadas, são de nossa autoria.

⁶ Cf. Fitzgerald, W. *Catullan provocations. Lyric poetry and the drama of position*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995, p. 7.

⁷ Cf. Gibson, R. Love elegy. In: Harrison, S. (org.). *A companion to Latin literature*. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing, 2005, p. 173.

Enfim, um aviso de perigo: que se evitem as fastidiosas e profundamente erradas teorias de P. Veyne sobre a “ficção elegíaca”, contidas em *A poesia, o amor, o ocidente. A elegia erótica romana* e, infelizmente, traduzidas também para o italiano...⁸

A crítica aguda de Conte merece destaque:

É um livro de que é embaraçoso falar, na medida em que muitas das posições que se devem compartilhar são depois, de fato, radicalizadas sem necessidade e além de qualquer verossimilhança. Talvez se justificasse como “livro militante”, se houvesse necessidade de paradoxos provocatórios para demover posturas críticas estáticas e rígidas: mas, na verdade, o quadro da crítica é muito mais variado e diferenciado, sobretudo menos ingênuo, do que quer fazer crer Veyne [...]. O autor se criou um ídolo polêmico, mas há tempos o ídolo tem apenas uns poucos e negligenciáveis adoradores [...]. Calo aqui alguns erros factuais desagradáveis (tenho bastante simpatia pela posição cultural do autor para não desejar tirar proveito de algum cochilo filológico) e me limito, em vez disso, a concordar quando posso. Por exemplo, que a do elegíaco não seja a efusão e confissão do poeta romântico é coisa verdadeira e justa, mas é também verdade que a melhor crítica não acredita mais nisso, e há tempos; da mesma forma é justo pensar que a elegia “seja uma construção cultural”... também justo é reafirmar que devemos nos subtrair à “prática autobiográfica”... mas parece demasiado, e, em última análise, errado, dizer que a elegia “é um jogo” [...], em que “só falta uma coisa: a emoção”... que ela é um “paradoxo jocoso”... (se o é, é-o como toda literatura). O verdadeiro problema, parece-me, é que Veyne se interroga demais sobre o estatuto ontológico do fazer literário e não sobre os vários poetas elegíacos... [...]. Veyne parece negar um estatuto próprio à elegia, estatuto literário que está todo na contradição: a contradição que, justamente, Veyne obscurece. O paradoxo se explicará diversamente. O estudioso francês pareceria acreditar ainda que existe uma literatura que procura o “verdadeiro e real” por si próprio e não pelos *efeitos literários* que ele pode produzir naquele artefato que é o texto (e se isso é grave, torna-se mais grave, por certo, no caso de uma literatura como a antiga, tão subordinada às regras da codificação, tão frequentemente disposta segundo estereótipos temáticos e formais, tão difusamente atravessada por retóricas várias). [...] O fato é que “mimese” e “mentira” são dois polos em torno dos quais, alternativamente, dispõem-se concepções e ideais literários. Mas se não há dúvida de que há textos mais ou menos respeitosos das

⁸ Cf. Pinotti, P. *L'elegia latina. Storia di una forma poetica*. Roma: Carocci, 2009, p. 183.

possibilidades do real, é também não duvidoso que, do ponto de vista da constituição da obra literária, a ficção enquanto mentira é um ponto de partida constitutivo e ineludível: convém, então, aceitar *a priori* esse pacto estabelecido e...esforçar-se por interpretar os diversos modos nos quais esses simulacros de real (fatos de literatura) entram em contato com a realidade. Nas obras literárias a ficção “joga” dialeticamente com a realidade: ou melhor, a literatura é toda uma dialética entre a aceitação e a recusa dos estereótipos culturais. Quanto mais a ficção se lança em direção à mentira e ao inverossímil, tanto mais o destinatário do texto literário é incitado a *verificar* a validade efetiva do real, a colocar à prova as próprias concepções. E tudo isso, ainda que se manifeste como “jogo”, tem, em última instância, sua *seriedade*. (E, depois, entre parênteses, por que contrapor, como faz Veyne... “a mimese, que imita a realidade, da semiose, na qual o artista cria um mundo feito de palavras”? No máximo, pode-se operativamente opor a mimese à mentira, o que é, na verdade, outra coisa: a semiose, de fato, existe sempre, seja como for, já que as coisas devem manifestar-se em palavras, devem fazer-se signos, ainda quando a literatura sente mais forte a exigência de levar em conta a verdade do real). O fato de que, na dialética vida/ literatura, realidade/ ficção, os elegíacos se coloquem ao lado da literatura não quer dizer que a vida é considerada um epifenômeno da literatura ou uma sombra dela, mas apenas que a realidade, para encontrar uma expressão possível, deve *necessariamente* entrar na linguagem da literatura: uma linguagem já adquirida, já estruturada num léxico e numa sintaxe lógica. As convenções literárias da elegia... são a gramática desse discurso, são a *forma* de um conteúdo cuja *substância* é, justamente, a experiência de vida (*Erlebnis*) do amante-poeta”.⁹

Adiantemos um nosso juízo: o embate de Veyne contra o biografismo é, ainda hoje, válido; é verdade que o estudioso parece crer que a filologia de sua época estava toda impregnada de um ingênuo biografismo a se combater de forma incisiva, o que era inexato, mas leituras assim, que tomam o *ego* dos textos poéticos como expressão imediata de um autor empírico, sem levar em conta convenções genéricas, etc., continuam, aqui e ali, sobrevivendo nos dias de hoje. Assim, para um leitor moderno de poesia que deseje conhecer as regras do jogo elegíaco, a leitura de Veyne pode operar como uma precaução útil contra o biografismo, e seu tom polêmico não se revela tão deslocado como pareceu a certa parte da crítica, para quem Veyne se debateria

⁹ Cf. Ovidio. *Rimedi contro l'amore*. A cura di Caterina Lazzarini com um saggio di Gian Biagio Conte. Venezia: Marsilio, 1986, p. 49-50.

contra um inimigo então já derrotado. Mas apontemos uma das frases polêmicas de Veyne contra a tradição filológica que teria interpretado mal o *ego* da poesia elegíaca:

Que se tenha acreditado ver nessa obra um drama autêntico e a confiança de uma alma apaixonada deixa estupefato; para que um tal contrassenso tenha sido possível, foi necessária a tradição filológica, para a qual explicar uma obra consiste em encontrar um referente na realidade, e a tradição da crítica psicológica, sem falar da retórica da cátedra.¹⁰

Veyne insiste no caráter fictício do discurso elegíaco; ao longo de seu estudo, há várias afirmações taxativas sobre o aspecto fictício do eu poético na elegia e das vicissitudes que narraria numa espécie de jogo cuja ficcionalidade o próprio poeta por vezes revelaria. Citamos algumas dessas passagens:

O poeta elegíaco é às vezes o primeiro a rir de sua convenção.¹¹

A elegia é uma poesia pseudo-autobiográfica onde o poeta é conivente com seus leitores às custas de seu próprio Ego.¹²

A elegia era divertida no fato de que não era para *ser levada a sério*.¹³ (itálico do texto original).

O ego não fazia confissões, e era apenas um procedimento literário, uma convenção.¹⁴

Mas, já que a elegia é uma ficção...¹⁵

O que era, pois, a elegia romana? Uma ficção não menos sistemática do que a lírica erótica dos trovadores ou do que a poesia petrarquista; à contingência de acontecimentos talvez autobiográficos se substituem as necessidades internas de uma certa criação, a coerência de uma contraverdade, a lógica de um antimundo que nós denominaríamos a pastoral em roupas comuns.¹⁶

¹⁰ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 54.

¹¹ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 73.

¹² Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 74.

¹³ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 79.

¹⁴ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 89.

¹⁵ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 134.

¹⁶ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 136.

Mas, ao tratar da recepção desse discurso na época de sua produção, Veyne cai em contradição. Vejamos algumas de suas afirmações:

O leitor é então logrado? Não, pois sabia de tudo isso. Visitando a feira de livros, entrou neste Palácio dos Espelhos precisamente para experimentar esses altos e baixos e rir.¹⁷

Ninguém tomava ao pé da letra o detalhe destes amores queixosos: sabia-se que era apenas um jogo teatral e que um senhor não iria deliberadamente entregar ao público suas ridículas intimidades.¹⁸

Veyne diz que o leitor estava ciente do caráter ficcional da elegia, mas como se pode afirmar isso? É possível, então, traçar um quadro tão preciso e monolítico da recepção do discurso elegíaco e da poesia amorosa em geral? Esse modo de receber a obra elegíaca que Veyne atribui ao leitor da época está em contradição com uma constatação como a que segue:

A poesia amorosa dava a seus autores sucessos ligeiramente escandalosos, pois Roma, cidade futriqueira, distinguia mal o homem da obra.¹⁹

Os leitores romanos, segundo esse comentário, não reduziram a elegia apenas a uma composição humorística em que seria alvo de autoironia esse *Ego* que ninguém interpretaria em sentido biografista, modo de recepção equivocado introduzido pela tradição filológica... Afinal, o leitor contemporâneo confundia ou não autor empírico e *persona* poética? O estudioso parece o mais das vezes responder negativamente a essa pergunta, mas por vezes o faz afirmativamente... Porém a questão não é equacionada nem respondida de forma clara.

Veyne, na contramão de certas teorias da recepção, parece acreditar que há, na obra, um sentido imanente que só por uma leitura distorcida não é compreendido como se deveria:

É curioso ver o quanto um texto pode ser lido às avessas quando os séculos passaram sobre ele, e se não o recolocamos no contexto de todo o resto da obra e dos outros livros do seu tempo.²⁰

¹⁷ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 148.

¹⁸ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 104.

¹⁹ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 98.

²⁰ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 208.

Causa espécie o fato de que o próprio Veyne resvala no biografismo mais discutível ao caracterizar Tibulo: “O engraçado neste caso é que o cavaleiro Álbio Tibulo não amava as mulheres e que o seu gosto se dirigia aos rapazes; ele era mesmo misógino.”²¹

Mas essa não é uma interpretação psicologizante canhestra extraída indevidamente das elegias de Tibulo? Não se está confundindo autor empírico e *persona* poética, algo surpreendente nessa obra que procura combater o biografismo? Seria menos chocante se o texto dissesse: “O engraçado neste caso é que o *Ego* de Tibulo...”, em vez de referir o estatuto civil, “cavaleiro”, do autor empírico. Aqui, Veyne passa por cima das distinções entre *persona* poética e autor empírico que estão nas raízes mesmas de suas análises.

Voltaremos à questão da recepção adiante.

Outro aspecto duvidoso – apontado já no comentário de Conte que transcrevemos – diz respeito à confusão que se faz na obra entre análise da ficcionalidade da poesia subjetiva em geral e do que seria a ficcionalidade específica do discurso elegíaco. Veja-se:

Um poeta nunca é sincero, já que é poeta.²²

Em suma, toda literatura subscreve um pacto específico, mesmo o da sinceridade, e este pacto comanda a semiótica; uma sinceridade literária não tem a mesma pragmática que a sinceridade entre amigos...²³

Veyne parece confundir, ao longo do estudo, a não “sinceridade” de toda e qualquer poesia com o que para ele é a não sinceridade fulcral do gênero elegíaco. Se nenhuma poesia subjetiva é expressão direta e espontânea (não mediada por nenhuma retórica; cf. o célebre *Je est un autre* de Rimbaud)²⁴ de sentimentos de um autor empírico, se mesmo o discurso que diz “eu” é “despersonalizado”, a elegia nada teria de singular sob esse aspecto. Mas então faz sentido dizer que não há sinceridade na

²¹ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 214.

²² Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 229.

²³ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 256.

²⁴ Em carta enviada a Georges Izambard ([13] de maio de 1871), e em carta a Paul Demeny (15 de maio de 1871); cf. Rimbaud, A. *Oeuvres complètes*. Edition établie et annotée par Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1972, p. 249-250. A fórmula de Rimbaud parece prenunciar as tiradas metapoéticas de Fernando Pessoa e toda uma reavaliação da categoria do eu poético na crítica do Ocidente.

elegia, se não há “sinceridade” jamais, se o problema reside em nosso uso pouco cauteloso da noção de sinceridade?

Ademais, voltando ao problema da recepção: Veyne não leva em conta uma série de testemunhos que mostram que, na Antiguidade como hoje, leituras biografistas eram comuns. Duncan Kennedy,²⁵ após oferecer uma leitura da obra de Veyne “sympathetic”, tece-lhe uma crítica cerrada e aguda. Aponta, por exemplo, o testemunho de Apuleio,²⁶ que lê a elegia em chave biografista:

O *approach* de Veyne não oferece, para o fato de que um leitor como Apuleio tenha considerado plausível assumir que, quando Cíntia ou Délia são mencionadas, ele deveria pensar em Hóstia ou Plânia, nenhuma outra razão senão a de que ele não deve ter conhecido as regras do jogo.²⁷

Mas são vários os testemunhos que mostram como a leitura biografista da poesia subjetiva (grega ou romana), compreendendo-se aí a poesia amorosa em primeira pessoa, era uma constante na antiga Roma. Citemos alguns. Nas *Tusculanas*, ao mencionar Alceu, Cícero nitidamente toma o que o eu-poético canta por uma revelação autobiográfica e aponta o caso paradoxal de um homem de elogiável bravura em seu país, mas que cantou algo pouco sério em seus poemas amorosos (grifo nosso):

Quid denique doctissimi et summi poetae *de se ipsis* et carminibus *edunt* et cantibus? Fortis uir in sua re publica cognitus quae de iuuenum amore scribit Alcaeus! (grifo nosso)²⁸

²⁵ Cf. Kennedy, D. *The arts of Love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: University Press, 1993, p. 95.

²⁶ Apuleio, *Apologia* X, 3: *Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Tigidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cynthiam dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uorsu.* – “Da mesma forma, então, acusem Gaio Catulo, que nomeou Léssia em vez de Clódia; e igualmente a Tícidas, que, em seus escritos, denominou Perila a que era Metela; e Propércio, que fala em Cíntia, dissimulando Hóstia; e Tibulo, pois tem Plânia na mente e Délia no verso”.

²⁷ Cf. Kennedy, *op. cit.*, p. 96.

²⁸ Texto latino estampado em Cicerone. *Le Tusculane*. A cura di Adolfo di Virgínio. Milano: Arnoldo Mondadori, 1996 – *Tusculanas* IV 33, 71: “O que, em suma, os poetas mais doutos e mais grandiosos *revelam a respeito de si próprios* em versos e cantos? Reconhecido como um homem de bravura em seu país, que coisas escreve Alceu sobre o amor dos jovens!”

Ao lado de um juízo positivo sobre a ação de Alceu como personagem histórica na vida política do país, vê-se, nas entrelinhas de uma expressão elíptica, uma apreciação negativa de sua poesia amorosa, que revelaria algo indecoroso sobre seu autor. Um outro exemplo é o que diz Cícero do poeta Íbico:

Maxime uero omnium flagrasse amore Reginum Ibycum apparet ex scriptis.²⁹

No contexto desse livro das *Tusculanas*, Cícero trata dos efeitos nocivos do amor;³⁰ é significativo que exemplifique esses efeitos com a menção – entre outros gêneros³¹ – à poesia amorosa, cujos autores teriam publicado aventuras amorosas moralmente condenáveis.

Em seu famoso inventário sobre os escritores gregos e romanos, realizado a partir de categorias genéricas, no livro X de sua *Institutio oratoria*, Quintiliano cita um autor de *fabulae togatae*, Afrânio,³² cuja obra nos chegou em poucos fragmentos:

²⁹ *Tusculanas* IV 33, 71: “Evidencia-se a partir de seus escritos que, dentre todos, quem mais ardeu de amor foi Íbico de Régio”.

³⁰ Visto como o pior dos sentimentos, pelas ações nefastas que leva as pessoas a praticar – *Tusculanas* IV, 32, 75: *Omnibus enim ex animi perturbationibus est profecto nulla uehementior, ut, si ipsa illa accusare nolis, stuprum dico et corruptelas et adulteria, incesta denique, quorum omnium accusabilis est turpitude...sed ut haec omittas, perturbatio ipsa mentis in amore foeda per se est.* – “Pois de todas as perturbações da alma nenhuma é realmente mais forte, de tal forma que, se não quiseres acusá-las, mencionarei as ligações ilícitas, as seduções e adultérios, os incestos, enfim, de que se deve acusar a torpeza... mas para deixar de lado tudo isso, a perturbação da mente, no amor, já é em si mesma vergonhosa”.

³¹ Cícero perpassa alguns gêneros, para criticar o modo como os poetas exaltam um sentimento na verdade nefasto. Por exemplo, comentando versos de Lucílio que divinizam o amor – *Tusculanas* IV 32, 69: *O praeclaram emendatricem uitae poeticam, quae amorem flagiti et leuitatis auctorem in consilio deorum conlocandum putet!* – “Oh! poesia, preclara corretora da vida, que ao amor, fonte de escândalo e leviandade, julga que se deva colocar num concílio divino”. Sobre a comédia – *Tusculanas* IV 32, 69: *De comoedia loquor, quae, si haec flagitia non probaremus, nulla esset omnino* – “É da comédia que falo, a qual, se não aprovássemos esses escândalos, não existiria na sua totalidade”.

³² Um contemporâneo de Terêncio que os coevos acusavam de ter “tirado muito de Menandro” (*quod plura sumpsisset a Menandro* – Macróbio, *Saturnais* VI 1, 4).

Togatis excellit Afranius: utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus *mores suos* fassus (grifo nosso).³³

Mores é um desses conceitos de difícil tradução: denota ao mesmo tempo costumes e caráter revelado nesses costumes, prática de vida revelando um certo modo de ser.³⁴ Por certo tema de sua obra, amores pederásticos, Afrânio revelaria seu *ethos* nada positivo. Na passagem que destacamos, Quintiliano fala como o mestre de retórica interessado em preparar os meninos para a prática oratória, mas essa posição não atenua a associação que se faz entre certo *ethos* demonstrado na obra poética e um *ethos* do autor de carne e osso; e é interessante que o autor se refira aqui a uma obra teatral, em que a “despersonalização” é evidente,³⁵ afinal falam e agem personagens, não um “ego” que assumiria o discurso, como na poesia subjetiva de um Catulo.

Assinalemos que Paul Veyne, tratando de poesia latina, não restringe sua ideia sobre a ficcionalidade do “eu” na poesia amorosa latina ao gênero elegíaco. Após citar o poema 51 de Catulo, temos esta observação de cunho geral: “O ego não fazia confissões, e era apenas um procedimento literário, uma convenção”.³⁶

Outras considerações que extrapolam o gênero elegíaco:

³³ *Tusculanas* X 1, 100: “Nas comédias togadas sobressaiu-se Afrânio: se ao menos não tivesse maculado os enredos com amores vergonhosos de garotos, revelando os seus próprios costumes!”

³⁴ *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v. *mos*: “i.q. **institutum consuetudine et indole firmatum** [...] 2. *Fere i.q. habitus, ingenium, natura, índoles sim (haec notio etsi ab usu sub 1 notato vix secerni potest)*... (*Thesaurus Linguae Latinae*. Lipsiae: G. B. Teubneri, 1936-1966. Volumen VIII, p. 1522-1524).

³⁵ Recorde-se a célebre passagem da *Poética* 1448a, sobre a distinção da poesia imitativa de acordo com o modo de imitação: *Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. [...] Daí o sustentarem alguns que tais composições [as últimas citadas] se denominam dramas, pelo fato de se imitarem agentes [“dróntas”]* (Aristóteles. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992). Na concepção platônica, comédia e tragédia são um tipo de poesia “inteiramente imitativa” [*República* III, 394 c, em Guinsburg, J. (org.). *A República de Platão*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 109].

³⁶ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 89.

É pouco provável que em Roma os leitores tenham tido o hábito de levar bastante a sério a poesia leviana para atribuir a um poeta o ridículo de publicar suas desventuras íntimas.³⁷

Como vimos, a obra de Veyne ignora testemunhos que revelam um quadro da recepção da poesia amorosa mais sutil e nuançado do que o traçado por ela. Poetas como Catulo tentam controlar a recepção de sua poesia erótica distinguindo o *ethos* refletido na poesia do *ethos* do autor de carne e osso, rejeitando, pois, uma associação direta de tipo biografista:

Nam castum esse decet pium poetam
Ipsum, uersiculos nihil necesse est.³⁸

Entretanto, mesmo estes versos mostram que a leitura biografista (como a realizada por Fúrio e Aurélio, segundo o poema 16) era uma possibilidade concreta contra a qual se elevava a voz de poetas que escreveram poesia subjetiva (Catulo, Ovídio) ou supostamente obscena (Marcial).³⁹ As análises de Veyne, que se revestem da retórica de quem está desvendando algo oculto, o sentido imanente de um gênero, sua chave interpretativa, a que a filologia teria estado cega, representam, na verdade, como diz Kennedy,⁴⁰ apenas um capítulo a mais na história da recepção da poesia elegíaca, um modo de ler tão discutível quanto os que Veyne critica. Essa retórica do desvendamento de um sentido imanente é ampliada para englobar toda a poesia amorosa latina e se confunde, como se notou, com a reflexão sobre o estatuto do eu poético em geral.

É muito curioso que Veyne apresente certos julgamentos subjetivos sobre a elegia como verdades factuais, inconsciente do ponto de vista absolutamente discutível em que o intérprete se posta. Não relativizar, historicizando-a, sua própria leitura, é um procedimento que choca num estudioso geralmente tão atento à história dos valores, juízos e conceitos:

³⁷ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 159.

³⁸ *Carmina* XVI, 5-6. “Com efeito, convém ser casto o pio poeta / em si, mas não é, em absoluto, necessário serem os versinhos”.

³⁹ Ovídio, *Tristes* II 353-358; Marcial I 5, 8/XI 15, 13.

⁴⁰ Cf. Kennedy, *op. cit.*, p. 96.

Versos tão glaciais só puderam ser escritos a frio, num momento em que, na sua vida privada, o cavaleiro romano Propércio não tinha exatamente dramas sentimentais com a ou as amantes desconhecidas que se lhe deseja que tenha tido; senão, redigir uma dissertação, num tal momento, lhe teria parecido amargo.⁴¹

Se versos revelam erudição fria, não são, automaticamente, sinceros? Mas não se está esquecendo de que o gosto é relativo e que os padrões estéticos mudam? Os versos são “glaciais” atemporalmente? Por outro lado, não se poderia ser erudito e empregar *exempla* mitológicos para tratar literariamente de uma reminiscência autêntica, uma vicissitude da vida do autor empírico reelaborada segundo determinados parâmetros genéricos e retóricos? Artifício significa necessariamente ausência de “sinceridade”? Se a arte de Catulo é que é sincera, como diz Veyne, e seu texto simula ausência de estrutura, por que uma elegia, obedecendo a regras do gênero, não pode ser “sincera”? ela não simularia, então, sinceridade à Catulo, mas isso não significaria de *per se* insinceridade. Em suma, Veyne faz afirmações taxativas que são, na verdade, discutíveis.

Veyne deixa patente a relatividade do gosto numa afirmação como esta, em que comenta versos de Propércio:

Estes versos enfadonhos devem ter sido brilhantes.⁴²

Os versos são “enfadonhos” e ponto: Veyne fala de uma posição de detentor da verdade, expressando sua opinião como se ela retratasse a opinião única, consensual, hoje, a respeito de uma certa estética, outrora brilhante, nos dias de hoje supostamente intolerável.

Esquecer Veyne, então? Lembramo-nos quando, no início de nossa pós-graduação, lemos com voracidade entusiástica sua obra, recém-publicada. No Brasil, então, ainda se fazia muita leitura biografista (aliás, falta em nosso país uma pesquisa sobre o biografismo nos estudos clássicos brasileiros e as tentativas de superá-lo) e o contato com as eruditas e incisivas considerações de Veyne nos fez ver a questão da poesia subjetiva de outra maneira. Além disso, devemos reconhecer sua influência nos estudos sobre metapoesia no discurso elegíaco, um

⁴¹ Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 54.

⁴² Cf. Veyne, *op. cit.*, 1985, p. 70.

veio interpretativo que tem propiciado estudos brilhantes sobre os poetas elegíacos.⁴³

Creemos que a obra de Paul Veyne é um excelente instrumento para discutir questões complexas como a da sinceridade elegíaca e a do estatuto do eu poético na poesia em geral. Continua sendo útil, a nosso ver, indicar a obra para graduandos e pós-graduandos, com as devidas cautelas. O estilo brilhante de Veyne não deve esconder as falhas de sua argumentação ou a incerteza de certa filologia; mas o modo como salienta a convencionalidade da elegia e discorre sobre sua metapoesia, em análises inspiradoras de estudos como os de Maria Wyke, fazem-nos certos de que essa obra polêmica merece continuar a ser lida e debatida. No Brasil, ademais, merece uma nova edição, mas desta vez purgada dos inúmeros lapsos de tradução que a maculam.

Referências

- APULÉE. *Apologie*. Texte établi et traduit par Paul Valette. Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- CICERONE. *Le Tusculane*. A cura di Adolfo di Virginio. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000.
- CONTE, G. B. L'amore senza elegia: i "Remedia amoris". In: OVIDIO. *Rimedi contro l'amore*. A cura di Caterina Lazzarini. Venezia: Marsilio, 1986.
- COUELLE, E. Poétique e métapoesie chez Properce. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. Paris, n. 1, p. 145-161, 2005.
- FITZGERALD, W. *Catullan provocations. Lyric poetry and the drama of position*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995.

⁴³Como os de Wyke: Written women: Propertius' "scripta puella". *The Journal of Roman Studies*. London, vol. LXXVII, p. 47-61, 1987/ Reading Female Flesh: "Amores" 3.1. In: Cameron, A. (org.). *History as text. The writing of ancient history*. London: Duckworth, 1989/ *The Roman mistress. Ancient and modern representations*. Oxford: University Press, 2002. Outros dignos de nota: Keith, A. M. "Corpus eroticum": elegiac poetics and elegiac "puellae" in Ovid's "Amores". *Classical World*. Montclair, vol. LXXXVIII, n. 1, p. 27-40, september-october 1994; Couelle, E. Poétique e métapoesie chez Properce. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. Paris, n. 1, p. 145-161, 2005; Holzberg, N. *Ovid. The poet and his work*. Translated from the German by G. M. Goshgarian. Ithaca/London: Cornell University Press, 2002 (para uma leitura metapoética dos *Amores* de Ovídio, o capítulo "Erotic novel and elegiac poetics: the 'Amores'", p. 46-70).

- GUINSBURG, J. (Org.). *A República de Platão*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HALPERIN, D. M. Forgetting Foucault: acts, identities, and the history of sexuality. *Representations*. Berkeley, v. LXIII, p. 93-120, 1998.
- HOLZBERG, N. *Ovid. The poet and his work*. Translated from the German by G. M. Goshgarian. Ithaca/ London: Cornell University Press, 2002.
- KEITH, A. M. "Corpus eroticum": elegiac poetics and elegiac "puellae" in Ovid's "Amores". *Classical World*. Montclair, v. LXXXVIII, n. 1, p. 27-40, september-october 1994.
- KENNEDY, D. *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: University Press, 1993.
- KROLL, W. C. *Valerius Catullus*. Stuttgart: Teubner, 1960.
- MACROBIO. *I Saturnali*. A cura di Nino Marinone. Torino: UTET, 1987.
- MARZIALE. *Epigrammi*. A cura di Giuseppe Norcio. Torino: UTET, 1980.
- OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- PINOTTI, P. *Lelegia latina, Storia di una forma poetica*. Roma: Carocci, 2009.
- QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Texte établi et traduti par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- RIMBAUD, A. *Oeuvres complètes*. Édition établie et annotée par Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1972.
- VEYNE, P. *A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Roman erotic elegy. Love, poetry and the West*. Trad. David Pellauer. Chicago/ London: University of Chicago Press, 1988.
- WYKE, M. Reading female flesh: "Amores" 3.1. In: CAMERON, A. (Org.). *History as text. The writing of ancient history*. London: Duckworth, 1989, p. 111-143.
- _____. In pursuit of love, the poetic self and a process of reading: Augustan elegy in the 1980s. *The Journal of Roman Studies*. London, v. LXXIX, p. 165-173, 1989.
- _____. *The Roman mistress. Ancient and modern representations*. Oxford: University Press, 2002.
- _____. Written women: Propertius' "scripta puella". *The Journal of Roman Studies*. London, v. LXXVII, p. 47-61, 1987.

MAFRA, J. J. CULTURA CLÁSSICA GREGA E LATINA.
BELO HORIZONTE: PUC MINAS, 2010 (211 p.)
ISBN: 8560778543

Priscilla Adriane Ferreira Almeida*
Universidade Federal de Minas Gerais

*C*ultura clássica grega e latina se propõe a tratar de alguns temas da literatura greco-romana, como a épica, a fábula, o conto; e ainda esclarecer sobre aspectos da comédia e da tragédia, entre outras discussões. Foi escrita por Johnny José Mafra, atualmente professor de língua latina, metodologia da pesquisa linguística e literária e literatura clássica nos cursos da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Em muitos dos capítulos da obra, Mafra inicia o assunto pela etimologia para depois oferecer sua definição. A seguir, coloca a evolução dos termos durante os anos e apresenta várias concepções acerca dos mesmos para outros estudiosos.

No primeiro capítulo desse livro, *Sobre clássico e autor clássico*, não poderia ser diferente. O que torna uma obra clássica? Em que consiste um clássico, a sua essência? A partir destes questionamentos, Mafra dissecou o conceito de “clássico”. Primeiramente, ele explica o que o termo *clássico* significava em latim (clássico como sendo um elemento elevado, de prestígio) e como foi evoluindo ao longo dos séculos. Ao contrário do que muitos imaginam, nem todas as obras da Antiguidade eram consideradas clássicas, mas apenas os autores que se apresentavam como prototípicos pela criação e pela linguagem, pelo seu caráter formador e transformador do homem (p. 17). Nos séculos XVII e XVIII, o conceito era usado para definir o que era lido e estudado nas escolas. Posteriormente, o termo clássico adquiriu outro sentido: passou a

*prisadriane@gmail.com

designar uma obra cujo modelo artístico é greco-romano, com gosto pelas regras, perfeição e simplicidade das estruturas artísticas. Já Mafra considera como clássica uma obra a partir da qual se definem novos cânones da estética literária, e que se torna um modelo para as novas gerações.

Em cada um dos capítulos, Mafra, sistematicamente, coloca trechos das obras relacionadas ao tema. No capítulo sobre conto e fábula, por exemplo, ele explica a estrutura didática desses gêneros e esclarece como estas formas narrativas se relacionam com a educação do homem grego (a *paideia*). Para ilustrar o tema, ele cita três exemplos da poesia didática de Hesíodo: o mito de Pandora, o mito das cinco Idades e a fábula do gavião e o rouxinol. Ele ainda transcreve uma fábula de Horácio e outra de Fedro, primeiramente com o texto original em latim e a seguir com a tradução, feita por ele próprio, em português.

Mafra ainda trata, em um longo capítulo, do gênero trágico. No capítulo *Hýbris: a essência da tragédia*, ele começa por explicar o termo tragédia, buscado em acepções de vários dicionários diferentes e de épocas distintas. Mafra se propõe a apresentar a tragédia do ponto de vista de uma estrutura dramática que representa ações importantes de personagens ilustres, levando em consideração o que interfere na vida do homem e determina a sua tragicidade.

O autor realça que a essência da tragédia consiste no conflito entre o homem, ser inteligente e dono de vontade, e a força cega da natureza (p. 71 e 72). A seguir, ele enumera os elementos do trágico: a *hamartía*, falha trágica (segundo Aristóteles); *hýbris*, o excesso, a desmedida; *moîra*, o destino ou fatalidade; a *catarse*, a purgação, que é realizada através da piedade e do terror que a tragédia inspira em seus espectadores.

Após tratar destes temas de origem grega, no capítulo seguinte o classicista explica sobre a tradição poética na Itália, ampliando suas reflexões para discorrer também sobre a história do surgimento e formação do povo romano e de sua literatura.

No capítulo posterior, *Tópicos para leitura e conhecimento da epopeia latina*, o autor remonta ao surgimento da epopeia grega e de seu forte caráter oral, fazendo um pequeno resumo do enredo da *Ilíada* e da *Odisseia*. Ele também enumera as características de aedos e rapsodos, percorrendo o tema dos primórdios até o período helenístico. A seguir, trata das origens da epopeia latina, a partir da tradução da *Odisseia* feita por Lívio Andronico, no século III a.C. e também cita outros autores da época arcaica romana, como Névio e Ênio.

Após este capítulo, a obra retoma o escopo da tragédia, mas agora no contexto romano, com Sêneca, particularizando, com estudo cuidadoso, a tragédia *Édipo*. Num viés histórico o autor aborda o surgimento da tragédia em Roma, também pelas mãos de Lívio Andronico, o seu desenvolvimento e decadência, já no século I d.C. Mafra também descreve a tragédia *Édipo*, do grego Sófocles, tratando do mito de Édipo desde suas origens e explicitando como esse mito foi usado posteriormente, em autores como Voltaire e Hölderlin, entre outros.

Após estudar a tragédia, o autor passa a esclarecer sobre a comédia, o seu surgimento em rituais em honra ao deus Dioniso e sua fase primitiva na Grécia, definida como “Comédia Antiga”, cujo marco final é o famoso Aristófanes, do século IV a.C. Ele também elucida sobre as fases da “Comédia Média” e da “Comédia Nova”, e teoriza sobre o modo como esta última influenciou a comédia em Roma.

Novamente, Mafra volta a tratar da épica, desta vez a latina, no capítulo *sonho, mito e realidade*, que consiste numa conferência que ele proferiu no simpósio do bimilésimo aniversário de morte de Virgílio, realizado em 1981, na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro. Nesse capítulo, ele faz uma detalhada análise do livro VIII da *Eneida* e do mito de Eneias.

No capítulo seguinte, baseado em um ensaio escrito em 1984 e publicado no periódico *Ensaio de Semiótica*, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Mafra esclarece mais sobre o livro VI da *Eneida*. Apesar da análise acurada, nesse capítulo algumas citações do texto no original em latim e a tradução para o português, elaborada por ele, parecem ter algo de irregular. Primeiramente, ele coloca o texto em português e a seguir o mesmo trecho em latim (em todas as passagens bilíngues anteriores, ele faz o contrário, mantendo a tradução portuguesa após o latim). Em alguns trechos, Mafra não menciona a passagem em latim, e em outros coloca a tradução portuguesa em discurso indireto (p. 179ss.). Por fim, na página 185, produz-se certo ruído ao colocar apenas um verso em latim no meio da citação da passagem em português da *Eneida*. Para quem não compreende a língua latina, isso atrapalha a compreensão do texto.

Em seguida, Mafra analisa a prosódia e a métrica da poesia latina e, após estes capítulos, faz uma seleção de passagens da *Eneida*, com o trecho em latim seguido da tradução em português.

O livro conta com esclarecedoras e detalhadas notas de rodapé sobre temas especializados. Ao final de cada capítulo, o autor relaciona uma bibliografia concisa e respeitável sobre cada tema discutido. Além

disso, o livro possui inúmeras imagens de esculturas, fotografias e pinturas, que ilustram os tópicos. Embora a obra possua um caráter abrangente, Mafra também aprofunda alguns assuntos, ao tratar da prosódia e da métrica da poesia latina e ao analisar trechos de obras, sobretudo da *Eneida*. Visando especialmente a uma primeira compreensão da cultura clássica, o livro não deixa de ser também produtivo para pesquisadores da área de Estudos Clássicos. *Cultura clássica grega e latina* apresenta linguagem clara, despojada, que o torna agradável de ser lido, estimulando o leitor a aprofundar seus conhecimentos das obras clássicas greco-romanas.

Recebimento contínuo - Aceite: 15 de maio de 2011