

v. 15, n. 1, jan./jun. 2019

ISSN: 2179-7064 (impressa)

ISSN: 1983-3636 (eletrônica)

# nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

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

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida

**Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

**FACULDADE DE LETRAS**

**Diretora:** Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

**Conselho Editorial**

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

**Editor:** Teodoro Rennó Assunção

**Organização do Dossiê Ensaio sobre 6 +1 Musas**

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho

**Revisão:** Celso Vieira, Marina Lilian Pacheco e Marcos Alexandre dos Santos  
Marina Pelluci (inglês)

**Secretaria:** Stéphanie Paes Rodrigues

**Diagramação:** Alda Lopes

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.

A partir do v. 11 será publicada em formato 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

# SUMÁRIO

## Apresentação

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho .....	5
--	---

## **Dossiê Ensaios sobre 6 + 1 Musas**

### A Musa Calíope e a beleza do canto em Homero e em Hesíodo

*The Muse Calliope and the Beauty of Singing in Homer and in Hesiod*

Antonio Orlando Dourado-Lopes .....	13
-------------------------------------	----

### Sobre Polímnia e suas irmãs

*On Polymnia and her sisters*

Ioannis Petropoulos .....	61
---------------------------	----

### Melpômene, cantar e dançar tragicamente

*Melpomene, Singing and Dancing Tragically*

Francisco Marshall .....	77
--------------------------	----

### A Musa de Aristófanes: passarinho cantador

*Aristophanes' Muse: Singing Bird*

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa .....	99
---------------------------------------	----

### Clio

*Clio*

Rafael Scopacasa .....	121
------------------------	-----

### Euterpe, atenção e deleite

*Euterpe, Attention and Delight*

Sérgio Alcides .....	131
----------------------	-----

### The Tenth Muse: Cinema

*A décima Musa: Cinema*

Martin M. Winkler .....	155
-------------------------	-----

## Varia

- O zurro do burro: apontamentos sobre *Λούκιος ἢ ὄνος*  
*The Donkey's Braying: Notes About Λούκιος ἢ ὄνος*  
Igor B. Cardoso ..... 187

### Propércio e as Artes Visuais

*Propertius and the Visual Arts*

Mariana Marchini Leite Rodrigues

Paulo Martins ..... 211

### The Making of Merovingian Paris: The Christianization of a Gallo-Roman City

*O Fazer-se da Paris Merovíngia: a cristianização de uma cidade  
galo-romana*

Tomás Pessoa ..... 249

### Tradução e imitação: correspondências formal e funcional para o hexâmetro e o dístico elegíaco greco-latinos em língua portuguesa nos séculos XVI e XVII

*Translation and Imitation: Formal and Functional Correspondences  
For the Hexameter and the Greco-Latin Elegiac Couplet in the  
Portuguese Language in the 16th and 17th Centuries*

Willamy Fernandes Gonçalves ..... 279

## Tradução

*Contra os Gramáticos*, de Sexto Empírico: tradução  
anotada, quarta parte (M 1. 248-269)

*Against the Grammarians, by Sextus Empiricus: Annotated  
Translation, Fourth Section (M 1. 248-269)*

Joseane Mara Prezotto ..... 311



# APRESENTAÇÃO

Nuntius Antiquus v. 15, n. 1, 2019

## Dossiê “Ensaio sobre 6 + 1 Musas”

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil  
ceciliamiranda@ufmg.br

Musas, nove no total, alternando-se com bela voz,  
cantavam o treno; lá não verias, sem lágrima, nenhum  
argivo: de tal forma ressoou a música aguda.  
(*Odisseia*, 24, 60-62, tradução de Christian Werner)

Os versos acima citados estão no último canto do poema épico de Homero dedicado a Odisseu, no momento em que é lembrado o funeral de Aquiles e como o herói foi pranteado por dezessete dias, nos quais as Musas estiveram presentes, lamentando tudo que se havia perdido. Aqui outra emoção que não a cólera – que o poeta cantara, com inspiração solicitada à Musa, no primeiro verso da *Iliada* – é sugerida para os ouvintes. Deixando a esfera da literatura para a da penosa realidade brasileira, temos tido também muito que prantear e com que nos encolerizar nesses últimos tempos tão desditosos, com tantas e tamanhas perdas, em particular no campo das artes e cultura. Infelizmente, os versos de Carlos Drummond de Andrade no poema “*Áporo*”: “Que fazer exausto, em país bloqueado, enlace de noite, raiz e minério?” parecem

tão apropriados agora como quando foram publicados, em a *Rosa do Povo*, nos anos quarenta, na ditadura de Vargas. Publica-se esse dossiê em um momento em que a falta de vozes melífluas e gestos delicados é um sintoma de um tempo de chacais, como diria o Príncipe de Lampedusa/Visconti, em *O Leopardo*. No momento em que estes textos foram germinados, em 2017, a situação acadêmica não era tão desesperadora como é agora, mas já se arquitetavam os planos sombrios que agora se realizam, no campo das artes e da política em geral.

Naquele momento (fim do primeiro ano do governo Temer) ocorreu-nos invocar as Musas, supondo que, se a “lenda se escorre a entrar na realidade” (de novo, mais poesia, agora de Fernando Pessoa, em “Ulisses”), falar dessas belas e antigas divindades e de suas artes poderia ser, mais que alento, um fator na reconstrução de desejos e projetos pedagógicos compartilhados como professores/as em luto/a, a fim de preservar a memória do que chamamos a tradição grega – e só lá, tanto quanto saibamos, da antiguidade, houve Musas. Ainda que essa tentativa ocorresse em um âmbito bastante limitado, buscar o espaço de um Museu para repensar o significado das filhas da Memória (*Mnemosýne*), como patronas das artes e ciências, pareceu um ato de resistência e de contribuição para entender aspectos da vida humana tão necessários de ser contemplados, a nosso ver, e tão relegados ao plano das “superfluidades”.

Destarte, os artigos apresentados, aqui, foram redigidos a partir das palestras apresentadas ao longo de 10 semanas em um curso livre aberto ao público intitulado “9+2 Musas para um Museu”, promovido, em Belo Horizonte, como atividade de extensão oferecida pelo Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, com apoio do Museu Mineiro, em cujo auditório as palestras foram realizadas, no segundo semestre de 2017. Entre os objetivos mais específicos, um deles era o de conhecermos melhor e analisarmos as artes com as quais as Musas estavam associadas na antiguidade, discutindo em que medida certos termos relativos às esferas de conhecimento abarcadas por elas deram lugar a novos conceitos (o de astronomia é o que mais chama a atenção, nessa ressignificação de sentido), bem como o estado

atual dessas artes. Além disso, propunha-se analisar a ligação dessas personagens com os museus na modernidade e sua utilização como espaços educativos.

Em relação ao título do curso, por ser algo insólito, é necessária uma breve explicação. Mesmo que na antiguidade a existência de nove Musas não tivesse sido algo pacífico, tradicionalmente falamos sempre de nove divindades. Embora Platão já tivesse chamado Safo a décima Musa, e o termo tivesse sido retomado para falar de outra poeta, Sor Inés de la Cruz,<sup>1</sup> ou mesmo do cinema, nomear essa décima chamando-a de Apolónia é ousadia que se permite apenas nessas terras antropofágicas,<sup>2</sup> bem como incluir mais uma, a décima primeira, da Filosofia – essa tendo ficado sem nome próprio. Explicando melhor o neologismo para a décima Musa, que é a da sétima arte – o cinema<sup>3</sup> –, ele se dá em referência a Apolo, deus da luz (nos sentidos literal e metafórico). A décima primeira, da Filosofia, sobre a qual não se falou ou escreveu, possuía, na proposta do curso, uma função (platonizante) de articular o diálogo entre as outras dez (formando um time de 11 membros, mas que joga apenas consigo mesmo). Sem se destacar como uma figura gerindo uma esfera determinada em um campo de conhecimento específico, o papel da filosofia, mimetizando o processo de racionalização do conhecimento a partir dos séculos V a.C., com a hegemonia da tríade Sócrates-Platão-Aristóteles, seria de articular e promover o diálogo entre

---

<sup>1</sup> No caso de Platão, conferir *Antologia Palatina* 9.506; no de Sor Inés de la Cruz, foi por ocasião da publicação de suas obras em Madrid, em 1700, que o editor, Don Juan Ignacio de Castoreua y Ursua, assim a denominou.

<sup>2</sup> Lotte Reiniger chamou-a de *Cinoterpe*. Ver Laura Marcus, *The Tenth Muse – Writing about Cinema in the Modernist Period*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. XIV.

<sup>3</sup> Ver Laura Marcus, que na primeira epígrafe de seu livro já mencionado cita Robert Sherwood referindo-se ao cinema como “a décima Musa”, e, na última, cita Hanns Sachs, que falando da missão e natureza do cinema, também usa a mesma expressão: “They [movies] use quite legitimately the results of other, older forms of art, especially of the epic and dramatic kind. We may compare them to those plants which are not able to draw their sustenance from the soil directly, but must have their nourishment prepared by other organism. But his new-born tenth Muse is no parasite. If she lays her hand on the possessions of her elder sisters, she does because she can transmute them in something different.” (MARCUS, 2007, p. XV).

todas as outras dez. Como curso, com um público numeroso e curioso, foi um experimento estimulante e prazeroso.

Foram as seguintes apresentações, ao longo de dez semanas de atividades, ocorridas nessa ordem, cada Musa estando a cargo de um professor convidado: Érato: Poesia amorosa, Jacyntho L. Brandão (Letras-UFMG); Apolínia: Cinema, Martin M. Winkler (Classics-George Mason University); Tália: Comédia, Tereza Virgínia R. Barbosa (Letras-UFMG), Polímnia: Hinos sagrados, Yiannis Petropoulos (Classics-Democritus University of Thrace); Melpômene: Tragédia, Francisco Marshall (História-UFRGS); Clio: História, Rafael Scopacasa (História-UFMG); Euterpe: Poesia lírica, Sérgio Alcides (Letras-UFMG), Urânia: Astronomia, Renato Las Casas (Física-UFMG); Terpsícore: Dança, Mônica Ribeiro (Belas Artes-UFMG) e Calíope: Poesia épica, Antonio Orlando Lopes (Letras-UFMG).

Das dez Musas, sete estão presentes aqui por meio dos artigos que se publicam, não estando presentes Érato, Terpsícore e Urânia. Há uma justificativa para essa ausência que não é fruto de desconsideração de nenhum dos professores que trataram delas e creio ser oportuno justificar. No caso do professor Jacyntho, embora seja sempre uma alegria ler seus escritos, o fato de ele já ter publicado, entre outros textos esparsos, o inteiro livro *Antiga Musa – Arqueologia da Ficção* (já numa segunda edição, pela Relicário, em 2015), pode satisfazer em parte o desejo dos interessados por suas considerações sobre a Musa da poesia amorosa (e sobre as Musas em geral). Quanto às Musas Terpsícore e Urânia, o fato de os professores que trataram delas trabalharem com a astronomia e a dança no âmbito da ciência e das teorias estéticas contemporâneas, respectivamente, dificultou a publicação de seus textos em uma revista em que as publicações devem ser restritas a temas da antiguidade ou medievo, ou à sua recepção posterior. Se as palestras que eles fizeram foram excelentes, na proposta do curso, para mostrar a distância entre a esfera de atuação dessas Musas na antiguidade e os significados dos conceitos de astronomia e dança hoje, não caberia, infelizmente, aqui, a publicação de tais textos.

Os sete artigos publicados não seguem a ordem cronológica de sua apresentação no curso, mas foram dispostos a partir de uma outra ordem. Nos dois primeiros, de Antonio Orlando e de Iannis Petropoulos, há uma ênfase na análise filológica de termos relativos às Musas Calíope e Polímnia, respectivamente, a partir da poesia hesiódica (a *Teogonia*) e da homérica, mas enquanto Antonio Orlando enfatiza uma abordagem política dos poemas, Iannis os investiga a partir da conexão com o tema da inspiração, nos textos platônicos. Já o terceiro artigo, o de Francisco Marshall, apesar de também tomar Homero e Hesíodo para tratar de Melpômene, ele analisa as propriedades alegóricas e simbólicas dessa Musa nas iconografias antigas e modernas. Entre os três primeiros artigos e os três últimos, temos a análise de Tereza Virgínia R. Barbosa sobre Tália, explorando a irreverência do riso e da alegria, mesmo quando a comédia serve para lidar com o desejo de vingança. Em seguida, Rafael Scopacasa, em uma perspectiva de historiador, faz um panorama de Clio no mundo greco-latino – o que mostra a riqueza do assunto, pois ele permite essa visão geral, que vai de Hesíodo (um ponto de partida para quase todos) a Plutarco. Por fim, Sérgio Alcides e Martin M. Winkler mostram como as suas duas Musas, Euterpe e Apolónia, ainda aparecem no nosso conturbado tempo presente, os seus textos podendo ser vistos, também, como estudos de recepção dessas personagens tão singulares da mitologia grega na cultura contemporânea. Enquanto Sérgio toma a indústria do entretenimento para voltar aos gregos e tratar da educação ligada ao prazer, Martin mostra a presença de diferentes Musas em uma pletera de filmes, realçando sua análise com imagens que não apenas retomam as divindades gregas, mas também transformam as atrizes em novas Musas, ressignificando o próprio termo.

Antes de concluir esta breve apresentação, gostaria de agradecer e registrar os nomes dos que ajudaram na realização do curso e desta publicação. Agradeço: aos monitores da UFMG, especialmente Arthur Villela, Diogo Andrade e Adilson Quevedo; ao Celso Vieira, pela primeira revisão e normatização dos artigos recebidos; ao Teodoro Rennó Assunção, editor-chefe da *Nuntius Antiquus*, por eventuais segundas revisões e pela inestimável ajuda, apoio e paciência com a publicação

desse dossiê, bem como às secretárias da sessão de periódicos da FALE, e à revista *Nuntius Antiquus*, que tem acolhido com tanta boa vontade as propostas de organização de dossiês, por editoras convidadas, como eu, com ênfase em trabalhos no campo dos estudos de recepção. Agradeço, também, a todos funcionários do Museu Mineiro, na pessoa da superintendente de Museus e Artes Visuais, Andréa de Magalhães Matos, pelo apoio na realização do curso; aos palestrantes, pela presença e, posteriormente, pelo envio de seus artigos. Por fim, ao numeroso público que esteve presente ao longo do curso, com suas perguntas e curiosidade sempre desafiadoras e estimulantes, e aos leitores desse dossiê, desejando que eles, aproveitando-se das análises e interpretações expostas aqui, possam sentir-se estimulados a estudar mais as velhas Musas, seja como figuras míticas individualizadas, seja como personificações ou alegorias das artes, todas elas filhas da memória, memória que estes textos também têm a finalidade de ajudar a preservar, principalmente nesses tempos tão tenebrosos, em que o obívio nos assombra ameaçadoramente. Boa leitura!

**DOSSIÊ**  
**ENSAIOS SOBRE 6 + 1 MUSAS**





## A Musa Calíope e a beleza do canto em Homero e em Hesíodo

### *The Muse Calliope and the Beauty of Singing in Homer and in Hesiod*

Antonio Orlando Dourado-Lopes

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
aoodlopes@gmail.com

**Resumo:** Retomando sucintamente o debate sobre o sentido da “inspiração divina” promovida pelas Musas na poesia hexamétrica grega, interpretamos o ‘proêmio’ da *Teogonia* de Hesíodo (versos 1-115). Partindo de um estudo de *Teogonia*, 26-28, desenvolvemos a interpretação sobre o emprego épico dos verbos *kleío* (“glorifico”), *ainéo* (“exalto”, “aprovo”) e *hymnéo* (“hineio”) para, em seguida, concentrarmo-nos na relação da Musa Calíope com a compreensão homérica e hesiódica da linguagem política. Propomo-nos a destacar a função de Calíope como mensageira da temporalidade estabelecida pelo reinado olímpico de Zeus.

**Palavras-chave:** Homero; Hesíodo; Musas; Calíope; realza.

**Abstract:** After succinctly reconsidering the debate on the meaning of the ‘divine inspiration’ furthered by the Muses in Greek hexametric poetry, we will interpret the “proem” of Hesiod’s *Theogony* (lines 1-115). Beginning with a reflection on *Theogony* 26-28, we will develop an interpretation about the epic usage of the verbs *kleiō* (“I glorify”), *ainéo* (“I praise”, “I approve”) and *hymnéo* (“I sing a hymn”) in order to concentrate on Calliope’s relation with the Homeric and Hesiodic understanding of the political language. We will propose to highlight Calliope’s role as a messenger of the temporality established by Zeus’ Olympic reign.

**Keywords:** Homer; Hesiod; Muses; Calliope; Royalty.

“Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.  
 Sprich und bekenn. Mehr als je  
 fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,  
 was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.  
 Tun unter Krusten, die willig zespringen, sobald  
 innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt.  
 Zwischen den Hämmern besteht  
 unser Herz, wie die Zunge  
 zwischen den Zähnen, die doch,  
 dennoch, die preisende bleibt.”

“Aqui é o tempo do dizível, aqui sua pátria.  
 Fala e reconhece. Mais do que nunca  
 vão as coisas embora, as vivíveis, porque  
 o que as substitui com urgência é um fazer sem imagem.  
 Um fazer sob crostas que voluntariamente espatifam-se, tão logo  
 por dentro o agir irrompe e de outro modo redefine-se.  
 Entre os martelos persiste  
 nosso coração, como a língua  
 entre os dentes, a qual,  
 ainda assim, continua sendo a que louva.”

(Rainer Maria Rilke. *Nona Elegia de Duino*)

## 1. As Musas e a glória (*kléos*) nos poemas homéricos

Em que pese a fragmentariedade de nossos conhecimentos, os dados históricos e arqueológicos disponíveis levam a supor que as Musas se tornaram conhecidas na Grécia com o desenvolvimento da tradição oral épica na Jônia, pelo menos a partir da chamada “Idade das Trevas” (séculos XII-IX a.C.). A expansão dessa tradição pela Grécia ocidental ao longo do Período Arcaico teria dado às deusas a dimensão pan-helênica que já marca as versões da *Iliada* e da *Odisseia* que nos chegaram.

Os poemas homéricos referem-se às Musas quase exclusivamente por meio de invocações da voz narrativa, na maioria das vezes através do verso formular: “Contai-me agora, Musas que tendes morada olímpica”. Ele aparece pela primeira vez na única passagem da *Iliada* que nos

informa sobre a razão de nossa dependência das Musas, quando a voz narrativa lhes solicita auxílio para o que pode ser considerado o esforço mnemônico mais intenso do poema: a enumeração dos nomes de todos os líderes aqueus que participaram da expedição a Troia.

Contai-me agora, Musas que tendes morada olímpica –  
pois deusas sois e compareceis e sabeis de tudo,  
enquanto nós apenas a glória (*kléos*) estamos ouvindo e de nada  
sabemos –  
quais os líderes dos dânaos e os chefes eram.  
A multidão, de minha parte, não direi nem nomearei,  
nem se minhas fossem dez línguas, dez bocas,  
a voz inquebrável, brônzeo coração dentro houvesse,  
se as Musas Olímpíades, de Zeus que tem a égide  
filhas, não lembrassem quantos a Ílion foram.

(*Iliada* II, 484-492)<sup>1</sup>

Destacando a autenticidade do conhecimento direto das deusas, testemunhas de tudo o que se passa, a voz narrativa nos chama a atenção para a natureza exclusivamente *auditiva* de nosso conhecimento: o que quer que consigamos saber será sempre restrito em relação à totalidade do conhecimento a que as Musas têm acesso. No estudo recente mais rico sobre a dimensão visual e espacial da *Iliada*, Clay (2011) chamou a atenção para a grande importância dos espectadores internos à narrativa, que atraem os ouvintes do poema para as vicissitudes da trama.<sup>2</sup> O

<sup>1</sup> *Iliada* II, 484-492: Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι – / ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν – / οἳ τινες ἠγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν· / πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν, / φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνεῖη, / εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο / θυγατέρες, μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον. O verso *Iliada* II, 484 é a invocação mais tradicional às Musas nos poemas homéricos, reaparecendo em II, 218; XIV, 506; XVI, 112. Cf. Krausz (2007, p. 48-73).

<sup>2</sup> Clay (2011, p. 1-37; em particular p. 3-4): “The presence of spectators, whether gods or human beings, whether distant or in the thick of the action, whether passionately involved or impartial, encourages us to see ourselves as viewers. In various ways, these internal observers model the perspectives and reactions of the external audience. The

acompanhamento à distância dos acontecimentos e, ocasionalmente, a própria participação divina contribuiria decisivamente para esse contínuo processo de sensibilização em relação aos aspectos humanos dos acontecimentos. É nessa perspectiva divina da realidade mortal que se deve projetar a misteriosa atividade das Musas homéricas:

Das suas respectivas arquibancadas, os deuses podem torcer por seus favoritos ou por sua segurança, mas as Musas imparciais ficam de prontidão para registrar os processos para a posteridade. Seu olhar nos permite, em um olhar de pássaro ou como a mira de uma arma de fogo, focalizar na rota precisa de uma flecha fatídica enquanto ela atravessa a coxa branca de Menelau em *slow motion* (*Iliada* IV, 132-40) ou no lançamento de um dardo que expõe as entranhas da vítima (CLAY, 2011, p. 4, tradução nossa).<sup>3</sup>

E, mais especificamente sobre a relação das deusas com seus discípulos *aoidói* ('cantores'), na invocação do canto II citada acima:

Acesso a esse mundo requer conhecimento de um caráter marcadamente visual, que as Musas concedem a seus discípulos e, em decorrência, a natureza visual da 're-memoração' que promovem nos poetas. O *aoidós*, por sua vez, transmite e faz

---

particular standpoint of the internal spectators defines their relation to the action; what they observe is the landscape of Troy, a setting defined by landmarks, both geographic and symbolic, on which the *Iliad's* drama is played out. The gods' panoramic viewing has the capacity to take it all in at once without a specific orientation, but at times they may adopt the perspective of the human observers, positioning themselves at the Achaean camp arrayed along the beach, or on the walls and towers of Troy. The divine audience may become passionately involved with the fate of a mortal or may contemplate the Trojan theater more dispassionately or even as entertainment."

<sup>3</sup> "From their respective grandstands, the gods may cheer on their favorites or fear for their safety, but the impartial Muses stand by to record the proceedings for posterity. Their gaze allows us take in a bird's-eye view or zero in to focus on the precise path of a fateful arrow as it pierces the white thigh of Menelaus in slow motion (*Iliad* IV, 132-40) or a disemboweling thrust of a spear".

presente à sua audiência sua visão de acontecimentos através de várias estratégias enunciativas. O percentual extraordinariamente alto de discurso direto em Homero – muito maior do que em outras epopeias tradicionais – contribui grandemente para sua vivacidade, que os antigos chamavam de *enargeia*. Porque as falas diretas de um Aquiles ou um Agamêmnon mudam o centro dêitico do momento presente da *performance*, da qual estamos participando, para o aqui e agora dos personagens: o acampamento grego em Troia no décimo ano da guerra (CLAY, 2011, p. 17, tradução nossa).<sup>4</sup>

Mesmo o conhecimento direto dos próprios participantes dos acontecimentos é limitado em comparação com o das Musas, porque os mortais não são capazes de contextualizar o que vivem no conjunto mais amplo dos antecedentes e das consequências a que somente as deusas, por sua condição divina, têm acesso.<sup>5</sup> Assim, apenas sua dadivosa intermediação dá acesso ao cantor – e, através do cantor, ao público – a *todos* os nexos inerentes ao desdobramento da narrativa, permitindo-nos compreendê-los em sua organicidade. A voz narrativa, então, celebra:

---

<sup>4</sup> “Entry to that world requires knowledge of a markedly visual character that the Muses impart to their disciples and, by implication, the visual nature of their “re-minding” of the poets. The *aoidos*, in turn, transmits and makes present to his audience his vision of events by various enunciative strategies. The extraordinarily high percentage of direct speech in Homer – much higher than in other traditional epics – contributes greatly to this vividness, which the ancients called *enargeia*. For the direct speeches of an Achilles or an Agamemnon shift the deictic center from the present moment of the performance in which we are participating to the here and now of the characters: the Greek camp at Troy in the tenth year of the War”. Ver Clay (2011, p. 15-18) para toda a reflexão.

<sup>5</sup> Ver também o estudo de Graziosi sobre a narrativa homérica, em particular (GRAZIOSI, 2016, p. 3-4): “Do ponto de vista do poeta, então, há uma diferença entre o seu próprio eu mortal e as Musas, “que são deusas, estão presentes, e sabem todas as coisas” (*Iliada* II, 485). Do ponto de vista da audiência, no entanto, o poeta descreve os eventos em Troia como se ele próprio fosse um deus: ele também parece estar presente e saber todas as coisas.”

“pois deusas sois e compareceis e sabeis *de tudo*” (*Iliada* II, 485, grifo nosso).<sup>6</sup>

Em *Iliada* II, 486, o *kléos* (‘glória’) que as Musas propiciam a poucos advém da condição única dos homens do passado, cujas proezas jamais foram superadas: eram superiores aos do presente, “tais quais agora os mortais são” (*hoíoi nyn brotoí eisin*). Essa glória, a que *kléos* e o verbo cognato *kleío* (‘glorificar’) se referem, não apenas excede as condições comuns para os feitos das gerações seguintes, mas também define os parâmetros virtualmente insuperáveis a partir dos quais eles serão valorizados e homenageados.<sup>7</sup> Os heróis da *Iliada* cultivam a

<sup>6</sup> Graziosi (2016, p. 11): “Reiteradamente, o poeta mostra que seus personagens sabem muito pouco sobre o passado, o presente e (especialmente) o futuro, ao passo que ele tem um controle completo e divino sobre tudo em todos os momentos.” A mesma autora salienta que os inúmeros detalhes mencionados ao longo da narrativa revelam que o poeta conhece todo o campo de batalha (GRAZIOSI, 2016, p. 12-21, referindo-se a CLAY, 2011). Analisando a dimensão espacial da *écfrase* do escudo de Aquiles, Graziosi (2016, p. 21) também observará: “Há muito pouca orientação sobre a transição de uma cena para outra, e por isso é difícil estabelecer quando exatamente o poeta pula fora de um círculo para o próximo. Esta incerteza sobre o arranjo exato das cenas no Escudo é uma versão específica de uma característica mais geral da narrativa homérica, que já discuti: o poeta parece estar sempre ali, presente; saltos acontecem sem muito aviso, porque transições longas e trabalhadas prejudicariam essa sensação de presença.” Sobre a importância da relação das Musas com o conhecimento ver também o comentário de Heubeck e Hoekstra (1990, *ad Odisseia* VIII, 63) e Krausz (2007, p. 59): “As invocações, assim, expressam a necessidade que o poeta tem das Musas como fontes de informação sobre fatos ou nomes determinados. O aedo recorre a elas como a fontes confiáveis de verdade, ou seja, o papel que lhes é atribuído é, sobretudo, mnemônico, já que não há nenhum exemplo de invocação em que se pede às Musas encantamento, fluência, ou beleza de canção. O aedo espera da Musa um relato verdadeiro das coisas que foram, já que elas estiveram presentes em toda a parte e sabem de tudo. O que empresta à canção uma aura de divindade, portanto, não é sua beleza nem seu encantamento, mas o fato de que se trata da verdade. O aedo sente-se como o transmissor dessa verdade divina, e não como um simples provedor de encantamento.”

<sup>7</sup> A expressão “οἰοί νῦν βροτοί εἰσιν” aparece quatro vezes na *Iliada* (V, 302; XII, 383 e 449; XX, 287) em uma cena típica descrevendo um grande feito guerreiro; não se faz referência nessas passagens a medidas objetivas para o tamanho ou outras características físicas dos heróis e em cada caso varia o que é apontado como excepcionalmente admirável. Veja-se Treu, “Die früheren Männer und die Menschen, wie sie jetzt sind”

admiração por essa tradição tanto para aprender e tentar emulá-la quanto para divertir-se nos momentos de ócio. É o que sugere exemplarmente o encontro da embaixada, integrada por Fênix, Ájax e Odisseu, com Aquiles em sua tenda

comprazendo sua inteligência com a fórminx maviosa,  
bela e muito ornada, na qual havia uma barra de prata,  
que pegou dos espólios ao destruir a cidade de Eécio.  
Com ela comprazia seu ânimo, e cantava as glórias dos homens  
(*kléa andrôn*).

(*Iliada* IX, 186-189)<sup>8</sup>

Significando tanto os feitos excepcionais dos grandes homens do passado, como aqui, quanto as narrativas que os celebram entre os pósteros, a expressão *kléa andrôn* sintetiza a experiência heroica da permanente elaboração da verdade a partir da celebração das proezas humanas: o caráter excepcional dos feitos transmitidos não impede que venham eventualmente a ser superados, redefinindo-se assim

---

(1968, p. 28-35; em particular, p. 30-32): “O fato da restrição a uma cena típica de um verso assim mostra, todavia, que de modo algum uma queixa leve e nostálgica acerca do esplendor perdido se imiscui através de toda a epopeia heroica homérica. Como seria então possível aquele ideal educacional aristocrático, segundo o qual está subentendido que o filho deve sair ao pai? Nenhum mito grego formulou o problema do ‘pai e filho’. A heroicização das grandes figuras das sagas do ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν eleva-se tranquilamente acima dos homens do tempo presente, sobre pais e filhos. Mas em geral isso não é um pensamento decadente. Apenas aqui e ali revela-se o estado de espírito, frequentemente nostálgico também em tempos remotos, acerca da transitoriedade de tudo que é belo e grande. Essas passagens nada revelam sobre a aparência daqueles – agora já homéricos – heróis. Não é dito que sua estatura supera a medida humana. Apenas sua força o faz: e o faz em uma forma específica de luta. (...) A propriedade da força é exprimida aqui e medida pela realização, o potencial por sua função.” Como exemplos, o autor cita Treu (1968, p. 31-32) *Iliada*, I, 260ss. (Nestor menciona os feitos dos heróis de uma ou duas gerações atrás). Ver também Graziosi (2016, p. 8-9).

<sup>8</sup> *Iliada* IX, 186-189: τὸν δ’ εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ / καλῆ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ’ ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν, / τὴν ἄρετ’ ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας· / τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ’ ἄρα κλέα ἀνδρῶν. Referindo-se a essa passagem, Hainsworth (1990, p. 84-88) observa que *kléa andrôn* “is the Homeric expression for what is now called heroic poetry”.

um novo horizonte de glorificação, que recria uma nova memória e, conseqüentemente, uma nova verdade (como, aliás, no trecho do poema de Rilke que serve de epígrafe a este estudo). A expressão *kléa andrôn* tem sido aproximada pelos estudiosos de uma outra, *érga andrôn te theôn te* (“obras dos homens e dos deuses”), que expressa o conjunto dos feitos memoráveis de mortais e de imortais, como empregada na ocasião em que Penélope ordena a Fêmio que cante sobre outra história:

Fêmio, muitos outros encantamentos dos mortais sabes,  
obras dos homens e dos deuses (*érga andrôn te theôn te*) que  
[os cantores glorificam.

Um desses canta-lhes, estando aqui presente, e eles em silêncio  
vinho bebam; mas cessa esse canto  
pesaroso, que sempre no meu peito o caro coração  
aflige, uma vez que maximamente atingiu-me luto inevitável.  
(*Odisseia* I, 337-341)<sup>9</sup>

Penélope refere-se ao amplo conjunto de obras (*‘érga’*) a partir das quais o canto é composto, bem como à participação, nelas, tanto de homens quanto de deuses. Expressando-se de modo mais genérico, a rainha de Ítaca evita dar a entender que interfere na prerrogativa do cantor, a quem só a Musa permite compor os verdadeiros *kléa andrôn*, bem como neles distinguir a ação humana da divina. Sem essa distinção, nenhuma glória pode ser devidamente atribuída, já que, da perspectiva homérica, a proximidade e a colaboração divina é considerada um fator de ainda maior honra dos feitos dos grandes homens do passado. Colocando-se com a devida humildade diante da insondável presença divina, tanto nos feitos dos guerreiros mortais quanto no canto dos aedos, Penélope evita ofender os deuses justamente para exercer com ainda maior legitimidade

<sup>9</sup> *Odisseia* I, 337-341: “Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας, / ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί. / τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῆ / οἶνον πινόντων· ταύτης δ’ ἀποπαύε’ ἀοιδῆς / λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ / τεῖρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.”

sua autoridade sobre Fêmio (logo sendo interrompida pela intervenção abrupta de Telêmaco).<sup>10</sup>

Por outro lado, depois de transmitida pelos mortais e a respeito de feitos de mortais, a glória também chega ao conhecimento dos deuses, como observa a voz narrativa ao apresentar o canto do aedo Demódoco na corte dos feácios:

Eles lançavam suas mãos sobre os alimentos prontos.  
 Uma vez que expulsaram o desejo da bebida e da comida,  
 a Musa incitou o cantor a cantar as glórias dos homens (*kléa andrôn*),  
 parte do canto cuja glória (*kléos*) então atingia o céu:  
 a desavença (*neikos*) de Odisseu e do Pelida Aquiles,  
 como certa vez brigaram em um abundante banquete sacrificial  
 com palavras veementes, e do soberano dos homens Agamêmnon  
 alegrou a inteligência, porque os melhores dos aqueus brigavam.  
 (*Odisseia* VIII, 71-78)<sup>11</sup>

A própria Musa “incitou o cantor a cantar as glórias dos homens” (*aoidòn anéken aeidémenai kléa andrôn*), ou seja, o que é digno de ser lembrado em seu belo canto, aqui um episódio de desavença (*neikos*) entre os dois maiores guerreiros aqueus. Como salientou Nagy em seu célebre estudo de 1979 (2. ed. 1999), *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in archaic Greek poetry*, a trama principal da epopeia tradicional grega colocava como eixo central de sua narrativa temáticas relacionadas com a *éris* (‘contenda’) e o *neikos* (‘desavença’). Na epopeia homérica,

<sup>10</sup> Ver Heubeck; West; Hainsworth (1990, p. 118) e Brandão (2015, p. 163-178), sobre a tentativa de interferência de Penélope no canto de Fêmio; ver também Malta (2018, p. 52-80), sobre as características de Telêmaco no canto I da *Odisseia*, e 250-261, sobre a autoridade de Telêmaco em relação a Fêmio.

<sup>11</sup> *Odisseia* VIII, 71-78: οἱ δ’ ἐπ’ ὀνειάθ’ ἐτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον. / αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο, / Μοῦσ’ ἄρ’ αἰοδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, / οἴμης, τῆς τότ’ ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε· / νεῖκος Ὀδυσσεύος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλεύου, / ὅς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλεῖῃ / ἐκπάγλοις ἐπέεσσιν, ἄναξ δ’ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων / χαῖρε νόφ, ὃ τ’ ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο. Para o sentido dessa passagem ver Garvie (1994, p. 252-254). Sigo esse comentário ao traduzir “θεῶν ἐν δαιτὶ θαλεῖῃ” por “abundante banquete sacrificial”, já que a expressão “banquete dos deuses” daria margem a um mal-entendido em português.

isso se verifica na trama da guerra de Troia e, na tradição hesiódica, no mito de Prometeu, em ambos os casos tendo no centro a *boulé* – i.e., o plano-vontade – de Zeus. Revela-se, assim, a dimensão negativa de uma experiência poética da verdade que valoriza os homens da perspectiva da morte e da destruição.<sup>12</sup>

Assim, frequentemente comparados com os deuses, de quem muitas vezes descendiam (exclusivamente por parte de pai ou de mãe, de modo a nascerem mortais), os heróis épicos eram mostrados tanto pelo ângulo da fragilidade constitutiva de sua mortalidade quanto pelo de sua ousadia, coragem e capacidade de auto-superação, ocasionalmente com uma imprevista ajuda divina.<sup>13</sup> Indicada principalmente pelo

<sup>12</sup> Nagy (1999, part III): “Praise, Blame, and the Hero”, que inclui os capítulos 11-15. No inglês do texto original *éris* é traduzida por ‘*strife*’ e *neikos* por ‘*quarrel*’. Ver em particular cap. 11, § 12, p. 218-219 (com referências entre parênteses à numeração da *Crestomatia* de Proclo que nos transmitiram os trechos dos *Cípria* referidos): “The ἔρις ‘strife’ and νεῖκος ‘quarrel’ then extend to the human dimension, as Paris is asked to judge which of the three goddesses is supreme (102.16-17). Paris of course chooses Aphrodite and wins Helen, whose abduction causes the Trojan War; it too is directly called ἔρις in the *Cypria* (fr. 1.5 Allen). The reference by Menelaos to Helen’s abduction in the *Iliad* motivates the Trojan War in this way: εἴνεκ’ ἐμῆς ἔριδος, ‘on account of my *eris*’ (*Iliad* III 100). So also when the doomed Hektor is about to be killed by Achilles, he calls the abduction of Helen νεῖκεος ἀρχή ‘the beginning of the *neikos*’ (*Iliad* XXII 116).” Em seguida o autor se reporta (§14, p. 219-220) ao emprego de *éris* no fragmento hesiódico 204 Merkelbach-West, que resume a trama dos *Cípria* (em particular nos versos 102-103). Para o sentido de βουλή nos poemas homéricos, ver o léxico de Cunliffe (1963, s.v.): “(1) A select council of the most important chiefs (...); (2) The deliberation or discussion in the council (...); (3) The place of council (...) (4) Counsel, concerting of measures, contriving, planning, meaning (...); (5) A conclusion, a resolve, a course to take (...); (6) What one has contrived or planned (...); (7) Counsel given, advice, what one proposes or puts forward (...); (8) One’s will, resolve, determination (...); (9) One’s mind, what one has in view or is doing (...)”.

No que diz respeito a Zeus, combinam-se os sentidos (4) e (9) acima, mas a dimensão política a que os outros remetem não deixa de estar sugerida no modo com que o deus supremo age pela influência sobre as decisões individuais e coletivas dos demais deuses e dos homens (cf. LLOYD-JONES, 1971, p. 1-54).

<sup>13</sup> Sobre a mortalidade do herói iliádico ver Dourado-Lopes (2016, p. 248-268), com a bibliografia indicada. Sobre a caracterização dos heróis homéricos a partir da noção de *kléos* (‘glória’), ver Kullmann, (1992, p. 264-271).

substantivos *aînos* (“narrativa”, “história”, “lenda”) e *épainos* (“elogio”), e pelos verbos, deles derivados, *ainéo* (“louvar”, “aprovar”, “enaltecer”) e *epainéo* (“elogiar”), essa ocasional e transitória grandeza mortal constituiu o principal eixo temático da tradição épica e de uma parte importante da poesia grega arcaica e clássica: “a sociedade indo-europeia operou no princípio de contrabalançar elogio e censura, primariamente através do *medium* da poesia” (NAGY, 1999, p. 222). A principal herdeira desse aspecto da epopeia homérica seria a lírica coral de tradição dórica (principalmente Píndaro e Baquíledes), como também mostrou Nagy no prosseguimento de sua análise.<sup>14</sup>

## 2 A deusa Memória e suas filhas

### 2.1 O canto das Musas no monte Hélicon (*Teogonia*, 1-34)

Essas breves considerações sobre a importância da experiência coletiva da glória (*kléos*) no testemunho da tradição homérica têm por objetivo subsidiar uma compreensão mais ampla do contexto a partir do qual os poemas hesiódicos elaboraram sua própria experiência poética. Os primeiros cento e quinze versos da *Teogonia*, conhecidos desde a Antiguidade como “proêmio” (*prooímion*), *i.e.* “canto introdutório” ou “prelúdio”, dão atenção inaudita às Musas.<sup>15</sup> O encontro com o cantor Hesíodo é narrado de modo sucinto e impactante:

<sup>14</sup> Nagy (1999, capítulo 12): “Poetry of praise, poetry of blame”, p. 222-242. No § 1 deste capítulo, p. 222, o autor se reporta a Georges Dumézil, *Servius et la Fortune: essai sur la fonction sociale de louange et de blâme et sur les éléments indo-européens du cens romain* (Paris, 1943), e a Marcel Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (cf. DETIENNE, 1985). Sobre o sentido do substantivo *aînos* ver o início do trecho de Pucci (1977, p. 76) citado por Nagy (1999, § 15, p. 235): “In particular, *ainos* designates a discourse that aims at praising and honoring someone or something or at being ingratiating toward a person. Accidental or not, in Homer the word always defines a polite, edifying speech that is in direct or indirect connection with a gift or a prize.” Na sequência (p. 236-242), o autor cita exemplos dos poemas homéricos e da lírica coral.

<sup>15</sup> O termo προοίμιον é formado da preposição πρό-, ‘diante de’ ou ‘antes de’, e οἶμη, (‘canto’) ou οἶμος, (‘caminho’), não se tem certeza. Seja como for, de um desses termos derivou-se o sentido metafórico de ‘verso’ (de um canto ou poema), e formou-se

Eis que elas, certa vez, a Hesíodo ensinaram belo canto  
 pastoreando ovelhas sob o Hélicon sobredivino.  
 E primeirissimamente as deusas esta fala dirigiram-me,  
 Musas Olímpíades, moças de Zeus que tem a égide:  
 “Pastores agrestes, malignas ofensas, ventres apenas!  
 Sabemos muitas mentiras dizer equivalentes a coisas verídicas  
 e também sabemos, quando queremos, verdades alardear!”  
 Assim falaram-me as moças do grande Zeus loquazes,  
 e um cetro deram-me, o broto de um loureiro viçoso  
 ceifando, admirável; e insuflaram-me um canto  
 divinatório para glorificar o passado e o futuro,  
 e impeliram-me a hinear a raça dos bem-aventurados que estão  
 [sempre sendo  
 e a elas próprias sempre primeiro e por último cantar.  
 (*Teogonia*, 22-34)<sup>16</sup>

Em vez de limitar-se a invocá-las, como nos poemas homéricos, Hesíodo narra a própria ação das Musas: o modo com que se aproximam

---

προοίμιον, ‘introdução’, ‘prelúdio’, do qual derivou-se ainda o sentido de ‘hino’, ou seja, poema em hexâmetros cantado em homenagem a um deus específico (LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, s.v. προοίμιον). Era comum os cantores da epopeia oral grega cantarem um hino a um deus antes da narrativa principal. Este termo foi empregado em relação aos primeiros cento e quinze versos da *Teogonia* de Hesíodo desde a antiguidade, que podem ser considerados um hino às Musas (West in HESIOD, 1966, p. 150-151).  
<sup>16</sup> HESÍODO. *Teogonia*, 22-34: αἶ νύ ποθ’ Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδὴν, / ἄρνας ποιμαίνονθ’ Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο. / τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον, / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο· / “ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ’ ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον, / ἴδμεν ψεῦδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ’ εἴτ’ ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.” / ὧς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτίεπειαι, / καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον / δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ’ ἐσόμενα πρό τ’ ἐόντα, / καί μ’ ἐκέλονθ’ ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων, / σφᾶς δ’ αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖδεν. Os textos gregos citados neste estudo da *Teogonia* e dos *Trabalhos e dias* são editados por Martin West (HESIOD, 1966 e 1978, respectivamente); os da *Iliada* e da *Odisseia* são editados por Helmut van Thiel (HOMERUS, 1996 e 1991, respectivamente). Esta e as demais traduções dos textos em línguas antigas e modernas são de nossa autoria, salvo indicação em contrário. Esclareço que frequentemente respeito a ordem de palavras dos textos originais gregos, de modo a procurar manter os *enjambements* e hipérbatos, muito importantes na estilística do hexâmetro dactílico antigo.

e o que lhe dizem literalmente. Mostra o canto como ação.<sup>17</sup> Pela primeira vez na poesia grega que nos chegou, um cantor (*oidós*) partilha diretamente com sua audiência em discurso direto as próprias palavras das Musas, caracterizadas como um grupo harmonioso que se desloca invisivelmente, dançando e cantando com voz inalcançável para os demais mas entendida pelo cantor graças a um privilégio divino.<sup>18</sup>

Pelo testemunho de Hesíodo, somos informados do poder singular das deusas de nos enganar (*Teogonia*, 27), com palavras comparáveis com as que descrevem a aptidão de Odisseu, na *Odisseia*, para a dissimulação e o engano – como observado, entre outros, por Arrighetti:

<sup>17</sup> Rudhardt refere-se a episódios de encontros entre deuses e homens nos poemas homéricos e na mitologia grega que permitem contextualizar a epifania das Musas no proêmio da *Teogonia* (RUDHARDT, 1996, p. 25-26). O mesmo estudioso salienta o quão significativa é a simbologia do pastoreio no encontro de Hesíodo com as Musas, a partir da qual um homem comum, em uma situação cotidiana e representativa da condição do trabalho, vive uma experiência extraordinária de contato com o divino comparável com uma possessão (RUDHARDT, 1996, p. 27-29). Ver também DOURADO-LOPES (2013), sobre a epifania nos poemas homéricos.

<sup>18</sup> A invisibilidade das Musas é ressaltada em *Teogonia*, 9-10: “Dali lançando-se, escondidas em muita invisibilidade, / noturnas caminhavam, voz de suprema beleza arremessando” (...). Sobre a tradução desses versos veja-se West em sua edição do poema (HESIOD, 1966, p. 155-156): “κεκαλυμμένοι ἤερί πολλῶν: the regular epic way of saying ‘invisible’. It is misleading to translate ἤερί ‘mist’ in such contexts: mist is something visible, and ἤερί is the very stuff of invisibility. κεκαλυμμένοι suggests a veil (κάλυμμα, καλύπτρα): cf. *Op.* 223 ἤερα ἔσσαμνέη *et sim.*” Traduzo περικαλλής por “de suprema beleza” com base no uso homérico e hesiódico de περί. Veja-se Liddell, Scott e Jones (1990, s.v. περί): “before, above, beyond, of superiority, chiefly in Epic, περί πάντων ἔμμεναι ἄλλων *Il.* 1.287; περί δ’ ἄλλων φασί γενέσθαι *Il.* 4.375; τετιμῆσθαι περί πάντων *Il.* 9.38; ὄν περί πάσης τῆν ὀμηλικῆς *Il.* 5.325 (...) in this sense frequently divided from its genitive, in understanding to be beyond them, *Il.* 17.171, cf. *Il.* 1.258, *Od.* 1.66; περί μὲν εἶδος, περί δ’ ἔργα τέτυκτο τῶν ἄλλων Δαναῶν, *Il.* 17.279 περί μὲν κρατέεις, περί δ’ αἴσυλα ῥέζεις ἀνδρῶν, *Il.* 21.214 (...)”. O caráter inalcançável de sua voz é indicado pelo emprego do substantivo feminino ὄσσα cinco vezes em *Teogonia*, 10, 43 e 65-68, como explica Collins (1999, p. 245-247): “ὄσσα is used where there is a discrepancy between what mortals and what divine beings can understand (...). The conceit lies in Hesiod’s claim to be able to limit and, by implication, to make intelligible to his audience what the Muses have taught him”.

É inútil lembrar aqui que a narrativa que Odisseu fará em seguida a Penélope é precisamente comentada pelo poeta com os termos que lemos em *Odisseia* XIX, 203: “Ele fez aparecer numerosas mentiras semelhantes às realidades (ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα)”, e que essa narrativa faz nascer lágrimas na mulher de Odisseu, assim como o havia feito o canto de Fêmio sobre o retorno de Troia dos heróis aqueus, em *Odisseia* I, 336-344.<sup>19</sup>

Observando a grande semelhança entre *Teogonia*, 27 e *Odisseia* XIX, 203, Arrighetti destaca nossa impotência diante do encanto das Musas, capazes de “dizer muitas mentiras equivalentes a coisas verídicas” (*pseúdea pollà légein etúmoisín homoíā*, 27). Bruce Heiden, por sua vez, propôs uma nova compreensão do adjetivo no neutro plural *homoíā*, que qualifica os *pseúdea pollá* (“muitas mentiras”) das Musas: em respeito ao amplo emprego homérico do termo, aqui e em outras passagens seria recomendável traduzi-lo por “equivalentes” e não, como tradicionalmente, por “semelhantes”. Ao narrar a Penélope sua acolhida fictícia em Creta pelo rei Idomeneu, Odisseu a conforta com a confirmação do êxito de sua viagem a Troia, pelo menos até Creta, bem como com a informação sobre a existência de um anfitrião poderoso que eventualmente também pode tê-lo ajudado na volta. Por outro lado, também reaviva no coração da rainha o intenso sentimento pelo marido ausente, reacendendo-lhe a esperança de seu retorno, mesmo após tanto

<sup>19</sup> ARRIGHETTI, 1996, p. 57: “Il est utile de rappeler ici que le récit qu’Ulysse fera ensuite à Pénélope est précisément commenté par le poète avec les termes que nous lisons en *Odyssée* XIX, 203: ‘Il fit paraître de nombreux mensonges semblables aux réalités (ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα)’, et que ce récit fait naître des larmes chez la femme d’Ulysse, tout comme l’avait fait le chant de Phémios sur le retour de Troie des héros achéens, en *Odyssée* I, 336-344”. Para Edwards (1971, p. 168-169), “ἴσκει does not mean ‘say’ here, so that λέγων is not pleonastic but essential to the meaning and structure of the line. Once this is accepted, there is no reason for supposing that *Theog.* 27 has provided the model for *Odyssée* 19.203, and indeed the reverse may seem more likely”. Sobre a relação entre a mentira e a ficção em Homero e Hesíodo, ver ainda o clássico estudo de Detienne (1985, p. 97-129) e, mais recentemente, Brandão (2005, em particular cap. 6, p. 113-140) e Malta (2018, p. 261-274).

tempo. Sem propriamente dizê-lo, as falsas informações do mendigo a trazem para a realidade factual e sentimental do retorno inverossímil mas já concluído do herói.<sup>20</sup>

Somos, portanto, refêns de nossa vã pretensão a reconhecer os *étyma* ('coisas verídicas'), os quais, por sua vez, passam para uma espécie de segundo plano quando, no verso seguinte, tomamos conhecimento dos *alethéa* ('coisas verdadeiras') que as Musas, "quando querem", também sabem proclamar (*Teogonia*, 27-28). Consequência não apenas do saber das deusas mas também de sua vontade, esses *alethéa* de que agora tomamos conhecimento constituem sua maior intervenção em nossa vida, de modo soberano e imprevisível. Além do mais, ao contrário dos *étyma*, os *aléthea* não são apresentados como passíveis de confusão com nada que lhes seja *homoïon* ('equivalente'), sugerindo-se assim que precisam ser compreendidos no próprio contexto de sua validade: são

---

<sup>20</sup> Para respeitar a substantivação dos neutros plurais ἔτυμα e ἀλήθεια e diferenciá-los entre si, traduzo-os respectivamente por "(coisas) verídicas" e "(coisas) verdadeiras", embora se trate de sinônimos em português. Bruce Heiden analisa as quarenta e três ocorrências de ὁμοίος na epopeia e observa que não se refere à aparência, visual ou em qualquer outro sentido, mas sim a uma *equivalência* de valor ou função em sentido amplo (HEIDEN, 2007, p. 155): "In the majority of passages the common quality of *homoïa*-things is something other than their appearance. (...) Moreover, even where *homoïos* does signify a shared quality of appearance, this shared quality rarely if ever constitutes a basis of resemblance, much less resemblance so strong that it might constitute a misrepresentation or allow one thing to be mistaken for the other." Discordo, entretanto, de parte das conclusões finais desse artigo (cf. *infra* nota 19). A compreensão do sentido de ἔτυμος na tradição épica relaciona-se com as diversas situações em que um personagem procura obter informações importantes, mas desconfia daquele que interroga. Sobre essas situações e, em particular, o emprego nelas do verbo καταλέγω ('contar', 'enumerar', 'elencar'), veja-se o estudo de Lima (2003), em particular (p. 55): "Desconfiança e engano dão o tom de boa parte dos diálogos nos poemas homéricos. Modos comuns das relações sociais, estes comportamentos caracterizam frequentemente os encontros entre inimigos ou desconhecidos, orientam os procedimentos de apresentação, de auto-identificação e de troca de informações. Nessas ocasiões aparece, recorrente, o pedido de 'dizer a verdade', que se configura não somente como dado poético, mas também como elemento ritual." Sobre a ambiguidade da palavra, ver o capítulo já clássico de Detienne (1985, p. 97-130).

úteis apenas a quem aprende com as próprias Musas a importância de sua *kalè aoidé* ('belo canto', 22).<sup>21</sup>

Retomando o debate entre Hans Joachim Mette e Ernst Heitsch sobre o sentido do neutro plural *alēthéa* em *Teogonia*, 28, Wisman posicionou-se ao lado do primeiro, acatando a derivação do adjetivo *alēthés* proposta por ele a partir do verbo *lantháno* ('passar despercebido').<sup>22</sup> Segundo o autor, a noção de 'verdade' evocada por

<sup>21</sup> Pucci (1977, chap. 1): "The true and false discourse", p. 8-44, que cita e discute diversos exemplos homéricos e a bibliografia moderna pertinente. Sobre *Teogonia*, 26-28 o autor observa que (p. 9-13) "the strong assonance – almost an anagram or a reverse reading of *ethelō* ('men') and *alēthea* emphasizes the explicit statement that truth depends only on the wish of the Muses; the Muses often tell lies that look like truths. (...) In the face of the surreptitious power of the *logos*, the impotence of man is demonstrated clearly: only the Muses can see beyond the magic mirror of *logos*. (...) using epic machinery to dramatize the encounter with a god, the poet attributes the force of reality to the Muses' trustworthiness and willingness to speak the truth. Since the Muses are the only source of truth, and since the poet will forever be unable to compare their song with 'the things as they are', he *cannot* be aware of the distortions, deflections and inventions that draw the poetic discourse into falsehood and fiction." Ver também Pucci (2007, *ad Teogonia* 28): "quando vogliamo": si qualifica spesso in questo modo quando l'erogazione che gli dèi possono fare dei loro potere: Ecate nella *Teogonia* è singolarmente caratterizzata da questa qualificazione (vv. 429, 430, 432, 439, 443,446); l'occhio de Zeus in *Op.* 268 osserva l'ingiustizia, se vuole; cfr anche *Il.*10.556; *Od.*3.231; ecc. C'è una certa assonanza palindromica fra *ἐθέλωμεν* e *ἀλήθεια* come se i due aspetti del volere e del vero fossero da vero interdipendenti: verità sottoposta all'arbitrio: il principio che l'erogazione di benefici, apanagio degli dèi, dipenda dal loro capriccio, non può non provocare nei mortali affanno e angoscia." Para uma abordagem mais recente, abrangente e crítica, ver Mantovaneli (2013, p. 122-140).

<sup>22</sup> Os estudos citados por Wisman são: HEITSCH, E. Die nicht-philosophische ΑΛΗΘΕΙΑ. *Hermes*, 90, 1962, p. 24-33, e SNELL, B.; METTE, H. J. (Hrsg.). *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955-2010, s.v. ἀληθής. O verbo *λανθάνω* (forma média *λήθομαι*; formas colaterais *λήθω* e *ἐπιλήθω*; forma prefixada *ἐπιλήθομαι*) é empregado com alguma frequência nos poemas homéricos e hesiódicos: *λάνθανω* (*Iliada* X, 279; XI, 790; XII, 203; XIII, 721 e 835; XIV, 296; XV, 461; XVII, 676; XXII, 277; XXIII, 326; XXIV, 13; *Odisseia* II, 106; VIII, 93; XI, 102; XII, 17, 220, 227 e 393; XIII, 273 e 560; XIX, 88 e 151; XXIII, 323; XXIV, 141; *Teogonia*, 471; *Trabalhos e dias*, 52, 264; fr. 343, 13 M-W); forma média *λήθομαι* (*Iliada* I, 495, 561; II, 33; IX, 259; *Odisseia* XIII, 126; XIV, 421; XVI, 156; XIX, 88, 91; *Teogonia*, 236, 547; *Trabalhos e dias*, 268 e 491); *ἐπιλήθω* (*Odisseia* XX, 85); *ἐπιλανθάνομαι* ou,

essa raiz consiste na passagem da inadvertência à atenção para com algo que já estava presente: “eu não tenho consciência de algo que já está ali, por assim dizer sob meus olhos, e que me escapa porque me acho momentaneamente incapaz de lhe dar minha atenção”.<sup>23</sup> Essa concepção de “verdade” seria tributária da vasta experiência oral das narrativas gregas, em particular tal como exemplificadas na poesia hexamétrica arcaica, em que se inserem – de modo ao mesmo tempo conformador e reformador – os poemas hesiódicos. Do íntimo entrelaçamento entre ficção e realidade formavam-se histórias que não cessavam de reelaborar-se, de modo a incluir informações objetivamente verídicas e atualizadas (*étyma*) sobre a natureza e a cultura no conjunto de narrativas tradicionais sobre os grandes homens do passado e sua relação com os deuses: “Ora, o universo ordenado da ficção narrativa cava como uma separação com o mundo da experiência sensível e permite redefinir e aprofundar a noção de verdade”.<sup>24</sup> É com base nessa combinação de ficção com realidade, tão característica da Grécia arcaica, que Hesíodo teria proposto a valorização de sua narrativa teogônica, de inspiração oriental: “a narrativa teogônica permanece ligada à evocação ficcional de acontecimentos que se inscrevem na experiência sensível do mundo, sem deixar de fazer aparecer um conjunto de articulações noéticas que não poderiam ser verificadas pelos sentidos”.<sup>25</sup>

---

na forma mais usual, ἐπιλήθομαι (*Odisseia* I, 57; IV, 455; V, 324; *Teogonia*, 102, 560; *Trabalhos e dias*, 275); o adjetivo ἐπιληθός, ‘que causa esquecimento’ (*Odisseia* IV, 221).

<sup>23</sup> Wisman (1996, p. 17): “je n’ai pas conscience de quelque chose qui est déjà là, pour ainsi dire sous mes yeux, et qui m’échappe parce que je me trouve momentanément incapable d’y porter mon attention”.

<sup>24</sup> Wisman (1996, p. 18): “Or l’univers ordonné de la fiction narrative creuse comme un écart avec le monde de l’expérience sensible et permet de redéfinir et d’approfondir la notion de vérité”.

<sup>25</sup> Wisman (1996, p. 19): “le récit théogonique reste attaché à l’évocation fictionnelle d’événements s’inscrivant dans l’expérience sensible du monde, tout en faisant apparaître un ensemble d’articulations noétiques qui ne sauraient être vérifiées par les sens”. Para a origem oriental das narrativas teogônicas, de que não poderemos ocupar-nos aqui, vejamos principalmente Burkert (2004) e López-Ruiz (2010), sobre o que não nos estenderemos aqui. No que diz respeito à relação entre essa concepção hesiódica de verdade e a dos poemas homéricos, em particular na *Odisseia*, discordo de Heiden

Se a *Iliada* atribui às Musas a onipresença (*Iliada* II, 485) que garante a exatidão e o fio condutor de uma narrativa centrada nos acontecimentos *decisivos* do grande grupo dos aqueus e dos troianos, com os respectivos colaboradores, Hesíodo caracterizará as deusas por sua exclusiva capacidade de incluir na narrativa aspectos *decisivos* da vida dos deuses que sem elas passariam despercebidos. Por outro lado, embora suas palavras em *Teogonia*, 26-28 tenham sido compostas semelhantemente aos diálogos entre deuses e mortais nos poemas homéricos, não deixam de surpreender pela aspereza.<sup>26</sup> Afastando-o dos homens comuns, o contato inaudito do pastor Hesíodo com os *alethéa* ('coisas verdadeiras') o aproxima dos adivinhos, como enaltecido pelo cetro e a coroa de louro com que as deusas solenemente lhe presenteiam, assim como pela *thés-pin aoidén* ('canto divinatório') que lhe "insuflam" nos ouvidos (*enépneusan*, 31; *Teogonia*, 29-34, para toda a cena).<sup>27</sup>

---

quando argumenta (2007, p. 171-172): "Hesiod's defense - or his Muses' defense - was not the obvious one of flattering the audience by accepting its conventional distinction between truth and lie and insisting that he stood on the right side of it. Instead, Hesiod disavowed this very distinction, perhaps hoping in this way to preempt and disable the predictable (and eventually fully realized) criticism that his stories were lies. The Muses' statement that they told 'lies equivalent to truth' claimed some of truth's authority for the poets stories whether they were lies or not." Não há nada nos poemas homéricos que justifique a interpretação de que, do ponto de vista da voz narrativa, suas histórias podem *não* ser verdadeiras. Na *Odisseia*, as histórias forjadas por Odisseu para compor seu disfarce no retorno a Ítaca seriam excepcionais justamente pelo contraste com o que a voz narrativa diz sobre ele (cf. BRANDÃO, 2015, p. 73-140). Já Hesíodo parece, ao contrário, salientar com muita ênfase em *Teogonia*, 27-28 a distinção entre as "coisas verídicas" (*étyma*) – as informações *verídicas*, mas menos decisivas – e as "coisas verdadeiras" (*alethéa*) – as verdades realmente decisivas, que condicionam as primeiras (*étyma*) – justamente para ressaltar que o conhecimento trazido por seu poema é mais importante que o de *todos* os demais. Lembremos, a propósito, que Heinz Wisman já havia ressaltado com propriedade a *impossibilidade* de se precisar em que medida haveria uma crítica à epopeia na *Teogonia* (1996, p. 17-20).

<sup>26</sup> Rudhardt (1996, p. 29): "la brutalité des paroles des Muses déroge aux conventions littéraires".

<sup>27</sup> Rudhardt (1996, p. 31): "Le sceptre et le laurier apollinien rapprochent la fonction du poète de celle du devin." A aproximação entre a figura do cantor hesiódico, com seu 'canto divinatório' (ᾠοιδῆν / θέσπιν, 31-32, em *enjambement*), e a dos adivinhos

## 2.2 O canto das Musas no Olimpo (*Teogonia*, 35-52)

Após contar sobre a experiência do que teria ouvido das Musas no monte Hélicon, Hesíodo recomeça a narrativa com um segundo canto das deusas, que entoam a Zeus para alegrar sua inteligência (*nóos*) no Olimpo (*Teogonia*, 35-52), revelando-nos que “lançando voz imortal, / a respeitada raça dos deuses primeiro glorificam (*kleíousin*) no canto / desde o começo” (*Teogonia*, 43-45).<sup>28</sup> Na segunda parte, é o próprio deus supremo que as deusas homenageiam:

Segundo, por sua vez, a Zeus dos deuses pai e também dos homens tanto começando as deusas hineiam quanto nele cessam o canto – tão mais forte é dentre os deuses e o maior em poder!

(*Teogonia*, 47-49)<sup>29</sup>

Por fim, na terceira parte de seu canto no Olimpo, as Musas homenageiam os homens e os Gigantes:

Então, dos humanos a raça e a dos poderosos Gigantes hineando, comprazem de Zeus a inteligência dentro do Olimpo as Musas Olimpíades, moças de Zeus que tem a égide.

(*Teogonia*, 50-52)<sup>30</sup>

---

na Grécia arcaica tem sido uma abordagem tradicional entre os estudiosos da *Teogonia* desde os estudos de Cornford (1952, p. 62ss.) e de Detienne (1985, p. 55-57; 1ª ed. 1967). Para os aspectos formulares de *Teogonia* 30 ver Edwards (1971, p. 75-76), para quem o encontro de Hesíodo com as Musas é narrado com uma “language which is steeped in traditional forms of expression”, citando em seguida diversos paralelos homéricos. Segundo Graziano Arrighetti (1996, p. 62-65), ao mesmo tempo em que caracteriza a verdade como algo imprevisível e inverossímil, Hesíodo emprega procedimentos de validação interna de seu discurso: definições, etimologias, polarização conceitual, especificação e nomeação de divindades e adjetivação que remete direta ou indiretamente à etimologia ou ao sentido manifesto do nome.

<sup>28</sup> *Teogonia*, 43-45: αἰ δ’ ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι / θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῆ / ἐξ ἀρχῆς (...). Sobre a distinção dos três cantos das Musas no ‘proêmio’ em função da ocasião – no Hélicon, no Olimpo e quando nascem – ver Rudhardt (1966, p. 32-33).

<sup>29</sup> *Teogonia*, 47-49: δεῦτερον αὖτε Ζῆνα θεῶν πατέρ’ ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν, / [ἀρχόμεναι θ’ ὕμνεῦσι θεαὶ † λήγουσαι τ’ αἰοιδῆς,] / ὅσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κάρτει τε μέγιστος·

<sup>30</sup> *Teogonia*, 50-52: αὗτις δ’ ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων / ὕμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

Essas três homenagens das Musas no Olimpo são narradas com os verbos *kleío* ('glorifico', forma épica de *kléo*) e *hymnéo* ('hineio'), aquele verbo em relação aos primeiros deuses (*Teogonia*, 44) e este a respeito das outras duas homenagens, primeiramente a Zeus e depois às raças dos humanos e dos Gigantes (*Teogonia*, 48 e 51). Como vimos acima, *kleío* é marcadamente homérico e intimamente vinculado ao contexto heroico da glória (*kléos*). Por sua vez, a conotação heroica de *kleío* / *kléos* diz respeito, como vimos, aos grandes homens de um passado distante e muito superiores aos do presente, os quais a *Teogonia* parece aproximar da "respeitada raça dos deuses" que as Musas "primeiro glorificam no canto / desde o começo" (*Teogonia*, 44-45, grifo nosso): colocando o adjetivo neutro *próton* ('primeiro') logo após *theôn génos aidóion* ("respeitada raça dos deuses": *Teogonia*, 44), o poeta deixa ambíguo se o termo mantém o valor de adjetivo, qualificando *génos* ('raça'), ou se adquire valor adverbial, modificando o verbo *kleío* ('glorificar'), também permitindo a interpretação de que valoriza especialmente os primeiros deuses. Assim, ainda que acolha a concepção homérica do canto que consagra os feitos memoráveis, atribuindo-os à realidade turbulenta das primeiras gerações divinas, Hesíodo não deixa de manter-se fiel à sua concepção teogônica de um sucessivo enfraquecimento das novas gerações divinas, uma concepção inexistente nos poemas homéricos. Parece-me ser esse o motivo pelo qual *kleío* refere-se apenas à primeira homenagem aos deuses (*Teogonia* 43-45), mas não àquelas a Zeus, aos homens ou aos Gigantes (*Teogonia* 47-52).<sup>31</sup>

Já o verbo *hymnéo* não aparece na *Iliada* ou na *Odisseia*, onde apenas o substantivo *hûmnos* é empregado uma única vez: quando o rei Alcínoo, dirigindo-se à rainha Arete, ordena que as servas providenciem um banho para Odisseu, a fim de que, tendo apreciado os presentes trazidos pelos feácios, "desfrute do banquete e também ouvindo o hino do canto" (*Odisseia* VIII, 426-429).<sup>32</sup> O verbo *hymnéo* é atestado pela primeira vez exatamente na *Teogonia*, como se pode conferir na tabela a seguir:

<sup>31</sup> Sobre o sentido da sucessão das gerações divinas na *Teogonia* ver sobretudo Philipsson (1944).

<sup>32</sup> *Odisseia* VIII, 426-429, em particular 427-429: ὄφρα... δαιτί τε τέρπηται καὶ αἰοιδῆς ὕμνον ἀκούων. Pucci (2007, *ad Teogonia* 11-12) observa que, além de só aparecer em

TABELA 1 – ocorrências do verbo *hymnéo* na *Teogonia*<sup>33</sup>

11-12	[as Musas] “(...) <u>hineando</u> Zeus que tem a égide e a senhora Hera / argiva, que com sandálias de ouro anda, (...)”
33-34	“(...) e impeliram-me a <u>hinear</u> a raça dos bem-aventurados que sempre são / e a elas próprias sempre primeiro e por último cantar.”
36-37	“Ei tu! Das Musas começemos, elas a Zeus pai / <u>hineando</u> comprazem sua grandiosa inteligência no Olimpo, (...)”
48-49	“(...) Zeus dos deuses pai e também dos homens / tanto começando as deusas <u>hineiam</u> quanto nele cessam o canto (...)”
50-52	“Então, dos humanos a raça e a dos poderosos Gigantes / <u>hineando</u> , comprazem de Zeus a inteligência dentro do Olimpo / as Musas Olimpiades, moças de Zeus que tem a égide.”
69-71	“Urrava à volta a terra negra / com as <u>hineantes</u> ! / Amável rumor sob os pés erguia-se / delas indo ao seu pai; (...)”
98-101	Pois mesmo se alguém tendo luto em seu recém-afligido ânimo / espantasse ao sofrer no coração, então um cantor, / das Musas servo, as glórias dos antigos homens / <u>hinear</u> e os grandes deuses que têm o Olimpo (...)”

Homero nessa única passagem da *Odisseia*, ὕμνος está aqui restrito a estar relacionado com o canto compulsório do aedo Fêmio, “que cantava por força (ἀνάγκη) junto aos pretendentes” (*Odisseia* I, 154). Ver também Brandão (2015, p. 61-69; em particular p. 62-64).

<sup>33</sup> *Teogonia* 11-12, 33-34, 36-37, 48-52 (duas vezes), 69-71, 98-101: ὑμνεῦσαι Δία τῷ αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην / Ἀργεῖην, χρυσέοισι πεδίλοις ἐμβεβαυῖαν, (...) καὶ μὲν ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων, / σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖειν. (...) τῆνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ / ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου, (...) ἀρχόμεναί θ' ὑμνεῦσαι θεαὶ † λήγουσαι τῷ αἰοιδῆς, / ὅσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κάρτει τε μέγιστος· / αὐτὶς δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων / ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου / αὐτὶς δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων / ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγίοχοιο. (...) περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα / ὑμνεύσαις, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὑποδοῦπος ὀρώρει / νισομένων πατέρ' εἰς ὄν· (...) εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκιδεῖ θυμῷ / ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰοιδὸς / Μουσάων θεράπων κλειᾶ προτέρων ἀνθρώπων / ὑμνήσει μάκαράς τε θεοῦς οἷ' Ὀλυμπον ἔχουσιν, (...). Nos *Trabalhos e dias* 1-2, 656-657 e 662: Μοῦσαι Περιήθεν αἰοιδῆσι κλειούσαι, / δεῦτε Δί' ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ' ὑμνεύουσαι. (...) ἔνθα μέ φημι / ὕμνω νικήσαντα φέρειν τρίποδ' ὠτώνεντα. (...) Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον αἰεῖειν.

As sete ocorrências de *hymnéo* na *Teogonia* podem ser distribuídas de acordo com o seguinte esquema analítico:

1. cinco ocorrências referem-se aos cantos das Musas, das quais:
  - 1.1 três ocorrências homenageiam Zeus (11, 37, 49);
    - 1.1.1 Além de constituir o próprio objeto do canto em três das sete ocorrências de *hymnéo*, Zeus também é exaltado em uma delas como seu principal *destinatário*: aquele cuja inteligência as deusas “comprazem” (*térpousin mégan nóon entòs Olúmpou*, 37);
  - 1.2 uma ocorrência homenageia “dos humanos a raça e a dos poderosos Gigantes” (51);
    - 1.2.1 Zeus também é exaltado uma segunda vez (além da apontada em “1.1”), agora fora das passagens em que é homenageado, como o principal *destinatário*: aquele cuja inteligência as deusas “comprazem” (*térpousin Diòs nóon entòs Olúmpou*, 51, retomando parcialmente 37);
  - 1.3 uma ocorrência, com o verbo empregado intransitivamente, não especifica o homenageado (70), que pode ser considerado, por analogia com as demais ocorrências, o conjunto dos deuses em geral ou os maiores deuses ou, ainda, as “raças” (*géne*) mortais dos humanos e dos Gigantes.
2. uma ocorrência de *hymnéo* refere-se ao canto do próprio Hesíodo (33);
3. uma ocorrência de *hymnéo* refere-se ao canto de um “cantor” eventual indeterminado (*aoidós*, 99), que aliviará as amarguras de “alguém tendo luto em seu recém-afligido ânimo” (*pénthos*, 98).

Como se vê, o conjunto das ocorrências de *hymnéo* descreve ações atribuídas às Musas (cinco vezes) ou a um cantor (duas vezes), supostamente inspirado por elas, para homenagear principalmente Zeus (três vezes), mas também os deuses em geral, ou “comprazer a inteligência de Zeus” (duas vezes, em uma das quais ele também é o homenageado). O destaque dado a Zeus é ainda confirmado pelas duas únicas ocorrências de *hûmnos* ou *hymnéo* nos *Trabalhos e dias*, conforme a tabela a seguir:

TABELA 2 – ocorrências do verbo *hymnéo* nos *Trabalhos e dias*<sup>34</sup>

1-2	“Musas da Piéria que com os cantos glorificai ( <i>aoidéisi kleíousai</i> ), / vinde aqui contar-nos sobre Zeus, <u>hineando</u> ( <i>hymneíousai</i> ) vosso pai!”
656-657 e 662	“Digo aqui / vencendo com um <u>hino</u> ( <i>húmnoi</i> ) levar uma trípode com alças circulares. (...) Pois as Musas me ensinaram a cantar um <u>hino</u> ( <i>hymnon</i> ) sem limites!”

O destaque dado a Zeus é, portanto, muito claro no que diz respeito à noção de “hino” / “hinear” na obra de Hesíodo, sendo essa dimensão na *Teogonia* exclusiva do proêmio.<sup>35</sup> O segundo canto das Musas no poema menciona Zeus em *Ringkomposition* (‘composição em anel’), no início e no fim (*Teogonia*, 36-37 e 51-52), e está em consonância com a homenagem ao deus nos *Trabalhos e dias*, 1-8, que empregam o verbo *kleío* apenas no início e intransitivamente, dispensando-se de mencionar os primeiros deuses – não homenageados especificamente em nenhuma parte do poema –, e respeita a distinção entre *kleío* e *hymnéo*, empregado prioritariamente para homenagear Zeus, como vimos.<sup>36</sup>

### 2.3 O canto sobre o nascimento das Musas na Piéria e sua primeira ida ao Olimpo (*Teogonia*, 53-67 e 68-103)

A homenagem a Zeus prepara o destaque que será dado à sua paternidade em relação às Musas no terceiro canto narrado no proêmio, sobre o nascimento delas na Piéria. Mencionando inicialmente a união amorosa da deusa Memória com Zeus, o canto prossegue com o canto e a dança das Musas:

<sup>34</sup> *Trabalhos e dias* 1-2, 656-657 e 662: Μοῦσαι Πιερίηθεν ἀοιδίῃσι κλειούσαι, / δεῦτε Δί’ ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ’ ὑμνείουςαι. (...) ἔνθα μέ φημι / ὕμνω νικήσαντα φέρειν τρίποδ’ ὠτώεντα. (...) Μοῦσαι γάρ μ’ ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον αἰείδειν.

<sup>35</sup> Sobre a noção de “hino” na tradição épica grega ver o estudo de Aubriot (1996). Arrighetti (1996, p. 63-64) observa que a *Teogonia* não é propriamente um hino, no sentido religioso tradicional do termo na época arcaica.

<sup>36</sup> Em vista das ocorrências do verbo *kleío* na *Teogonia*, o fato de que é empregado intransitivamente em *Trabalhos e dias*, 1 parece-me sobretudo indicar que esse poema não tratará dos primeiros deuses – em relação aos quais, como vimos, o verbo é empregado em *Teogonia*, 44 –, propiciando também, por outro lado, mais uma indicação do vínculo entre os dois poemas hesiódicos.

Gerou-as na Piéria para o Cronida pai, com ele misturando-se,  
 Memória, quando dos montes de Eleutera cuidava,  
 como esquecimento dos males e repouso das aflições!  
 Pois nove noites com ela pôs-se a misturar-se o astucioso Zeus,  
 à parte dos imortais, o sagrado leito acima adentrando.  
 Mas quando foi um ano e revolveram-se as estações  
 dos meses que se iam extinguindo e muitos dias foram cumpridos,  
 gerou nove moças, convergentes no pensamento, que do canto  
 cuidam no peito, despreocupado ânimo tendo,  
 distando pouco do ápice do cume do nivoso Olimpo.  
 Ali estão seus exuberantes coros e belas moradas,  
 junto delas as Graças e o Desejo têm moradas  
 em celebrações, por sua boca lançando amada voz  
 vão dançando, os hábitos e os costumes diligentes de todos  
 os imortais glorificam, amável voz lançando.

(*Teogonia*, 53-67)<sup>37</sup>

A deusa Memória aparece pela primeira vez aqui e depois na breve menção ao seu nascimento entre os filhos da Terra e do Céu (*Teogonia*, 135). No catálogo das amantes de Zeus, ela e suas filhas são mencionadas pela terceira e última vez no poema:

Amou em seguida Memória de bela cabeleira  
 a partir da qual Musas de bandana de ouro surgiram  
 nove, às quais agradaram as festas e o prazer do canto.

(*Teogonia*, 915-917)<sup>38</sup>

<sup>37</sup> *Teogonia*, 53-67: τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μιγεῖσα / Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα, / λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπασμα τε μερμηράων. / ἐννέα γάρ οἱ νύκτας ἐμίσγετο μητίετα Ζεὺς / νόσφιν ἅπ' ἀθανάτων ἱερὸν λέχος εἰσαναβαίνων· / ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐνιαυτὸς ἔην, περὶ δ' ἔτραπον ὄραι / μηνῶν φθινόντων, περὶ δ' ἤματα πόλλ' ἐτελέσθη, / ἢ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας, ὁμόφρονας, ἧσιν αἰοιδῆ / μέμβλεται ἐν στήθεσσι, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις, / τυτθὸν ἅπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόντος Ὀλύμπου· / ἐνθά σφιν λιπαροὶ τε χοροὶ καὶ δώματα καλά, / πὰρ δ' αὐτῆς Χάριτες τε καὶ Ἴμερος οἰκί' ἔχουσιν / ἐν θαλίῃς· ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν εἶσαι / μέλλονται, πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ / ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὄσσαν εἶσαι.

<sup>38</sup> *Teogonia*, 915-917: Μνημοσύνης δ' ἐξαῦτις ἐράσσατο καλλικόμοιο, / ἐξ ἧς οἱ Μοῦσαι χρυσάμπυκες ἐξεγένοντο / ἐννέα, τῆσιν ἄδον θαλία καὶ τέρψις αἰοιδῆς. Como lembra West, o catálogo das amantes de Zeus a partir de 881 é habitualmente considerado um

Dessa forma, a *Teogonia* não desvendará o mistério que cerca a deusa Memória, nada mais dizendo a seu respeito. O substantivo *mnéme* não é empregado nos poemas homéricos, apenas em *Teogonia*, 798 e 1114, sempre como um substantivo comum. Quanto a *mnemosúne*, derivado de *mnéme*, afora as três ocorrências da *Teogonia* mencionadas (em todas como deusa), só é utilizado mais uma vez em todo o conjunto dos poemas homéricos e hesiódicos, quando Heitor afirma aos troianos:

Mas quando então sobre as naus côncavas encontrar-me,  
que memória (*mnēmosýnē*) do fogo devastador haja,  
para que com fogo as naus incendeie, e mate os próprios  
argivos junto às naus afligidos pelo fogo!

(*Iliada* VIII, 180-183)<sup>39</sup>

O contexto sugere que a “memória” (*mnemosúne*, 181) a que Heitor se refere aqui em relação ao fogo corresponde ao conhecimento de como o fogo se comporta regularmente, em particular, dada a situação do combate, no que tange a seu poder de destruição. Não se trata, portanto, apenas de conhecer ‘algo do passado’ nem, muito menos, “o passado” em geral ou “todo o passado” (de um certo período de tempo), mas sim de retomar o *aprendizado* com uma experiência passada, de modo a se compreender o que está por acontecer. Essa única ocorrência homérica de *mnemosýne* exprime a seletividade na compreensão da experiência vivida, uma interpretação reforçada pelas diversas ocorrências do participio

---

acréscimo posterior pelos estudiosos (HESIOD, 1966, *ad* 881-1020): “The genuine work of Hesiod certainly ends before this point, but there is no general agreement on how far it goes.”

<sup>39</sup> *Iliada* VIII, 180-183: ἀλλ’ ὅτε κεν δὴ νηυσὶν ἐπι γλαφυρῆσι γένωμαι, / μνημοσύνη τις ἔπειτα πυρὸς δηϊοιο γενέσθω, / ὡς πυρὶ νῆας ἐνιπρήσω, κτείνω δὲ καὶ αὐτοὺς / Ἀργείους παρὰ νηυσὶν ἀτυζομένους ὑπὸ καπνοῦ. Kirk assim explica a formação dessa expressão (1995, *ad* 180-182): “The closest parallel to μνημοσύνη τις... γενέσθω, and then not really very similar, is *Iliad* 7.409 τις φειδῶ... γίγνεται. Abstract formations are relatively common in speeches (see p. 30-3), and no doubt the ponderous periphrasis, rather than a simple τις ... μησάσθω, is chosen for reasons of emphasis.”

perfeito *memneménos* (‘[estar] lembrado’), nas quais o aspecto verbal do perfeito exprime a conclusão rigorosa do processo de conhecimento.<sup>40</sup>

Assim como na fala de Heitor acima, o particípio *memneménos* é empregado em sua única ocorrência na *Teogonia* a respeito da cólera provocada em Zeus pelo dolo de Prometeu:

Então, sempre lembrado (*memneménos aiei*) dessa cólera  
 não deu aos freixos o ardor do fogo incansável  
 aos humanos mortais que sobre a terra habitam.

(*Teogonia*, 562-564)<sup>41</sup>

A lembrança de Zeus é evocada aqui em referência à consequência *efetiva* de sua ação, movida pela experiência do encontro com Prometeu. Assim como no canto VIII da *Iliada*, a ação de quem está “lembrado” (*memneménos*) diz respeito ao que acontecerá com o fogo desse momento em diante, no caso de Heitor, devido ao modo como os troianos incendiarão as naus aqueias, e no caso de Zeus negativamente, pois ele privará os freixos de serem atingidos por qualquer incêndio, graças a seu poder como deus da tempestade (*Zeùs Brómios*). Nesses dois exemplos, o particípio perfeito *memneménos* parece afirmar a capacidade de se *prever* em um futuro próximo o comportamento de um ente natural que, embora “inanimado” (segundo nossa concepção moderna), tem características únicas de mobilidade e de atuação sobre tudo de que se aproxima comparáveis às de um ser vivo: assim como estes precisam de nutrir-se, também o fogo depende de material combustível para existir e manter-se, podendo alastrar-se com grande velocidade. Por sua

<sup>40</sup> Sobre o aspecto “perfectivo” do sistema do perfeito na língua grega, por oposição ao aspecto “imperfectivo” do sistema do presente, veja-se Wackernagel (2009, p. 196-201 e 213-220), que observa (p. 213-214): “Furthermore, in Greek and Latin the present stem is often synonymous with the perfect stem, in that it expresses the persisting of a state resulting from the performance of the action of the verb, so that (e.g.) ἀκούειν can mean from Homer on not only ‘to be engaged in listening’ but also ‘to know as a result of having heard’ (e.g. *Il.* 24. 543, *Xen. Mem.* 3. 5. 26).” Ver também Chantraine (1953, § ), Napoli (2006)

<sup>41</sup> *Teogonia*, 562-564: ἐκ τούτου δῆπειτα χόλου μεμνημένος αἰεὶ / οὐκ ἐδίδου μελίησι πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο / θνητοῖς ἀνθρώποις οἱ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσιν.

vez, também analogamente aos seres vivos, o fogo pode desaparecer repentinamente, extinguindo-se.

A *Teogonia* e os poemas homéricos exprimem essa percepção do fogo empregando amiúde a perífrase *ménos pyrós* ('ardor do fogo') e o epíteto *akámatos* ('incansável'). Para o que nos propomos neste estudo, importa salientar que, enquanto *akámatos* é empregado nos poemas homéricos somente como epíteto do fogo, na *Teogonia* ele também é epíteto da voz (*akámatos audé*), das mãos (sempre no dativo *akamátessi audéssi*) e dos pés.<sup>42</sup> Exprime, portanto, a vitalidade do corpo humano nas suas principais manifestações ligadas à polaridade palavra-ação, valorizadas no próêmio da *Teogonia* através do canto e da dança das Musas, tanto entre os deuses quanto junto aos reis e aos cantores, entre os quais o pastor Hesíodo. Nessas manifestações, o epíteto *akámatos* ('incansável') exprime o permanente movimento que a vida reclama dos mortais, sobretudo no que diz respeito à celebração dos deuses.

A mesma ênfase no aprendizado com a experiência aparece nas seis ocorrências do participio *memneménos* nos *Trabalhos e dias*, sempre em recomendações dadas a Perses para não deixar de lembrar-

<sup>42</sup> No final do hexâmetro a expressão *ἀκάματον πῦρ* aparece em *Iliada* V, 4; XV, 731; XVI, 122; XVIII, 225; XXI, 13 e 341; XXIII, 52; *Odisseia* XX, 123 e XXII, 181; separado em dois versos em *Iliada* XV, 597-598 temos ἵνα νηυσὶ κορωνίσι θεσπιδαιῆς πῦρ / ἐμβάλοι ἀκάματον (...). Na *Teogonia*, *ἀκάματος* é epíteto do fogo em οὐκ ἐδίδου μελίησι πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο / θνητοῖς ἀνθρώποις οἱ ἐπὶ χθονὶ καιεταύουσιν / ἀλλὰ μιν ἐξάπατησεν εὐς πάϊς Ἰαπετοῖο / κλέψας ἀκαμάτοιο πυρὸς τηλέσκοπον αὐγὴν / ἐν κοίῳ νάρθηκι (563-567); da voz (αὐδή) em τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ / ἐκ στομάτων ἠδεῖα (38-39); das mãos (*χεῖρες*) na expressão ἀκαμάτησι χεῖρεςσι (519 e 747) e dos pés (πόδες) na expressão πόδες ἀκάματοι (824). No fr. 294 Merkelbach-West, verso 3, o monstro Argos consegue ficar insone graças ao "incansável ardor que a deusa [Hera] lhe lança" (*ἀκάματον δέ οἱ ὄρσε θεὰ μένος*). Sobre os diversos sentidos e a importância do campo semântico do fogo na *Iliada*, ver Graz (1965, em particular p. 346-348): "Quelques constructions de πῦρ qu'on trouve dans des discours montrent que la capacité destructrice du feu était proverbiale, et l'image du feu appliquée au combat a peut-être été offerte à Homère par la langue elle-même. (...) D'autre part, si, dans quelques expressions proverbiales, le feu est ce qui anéantit par excellence, il est aussi l'image répétée de la ruine, dans le thème de l'incendie des bateaux grecs (ou de Troie): le feu prend dans ce cas la valeur d'un véritable *Leitmotiv*, qui polarise le développement de l'action dans toute la partie centrale de l'*Iliade* (...)"

se do que deve ser feito e, sobretudo, quando deve ser feito: “mas tu, sempre lembrado (*memneménos*) da nossa recomendação / trabalha, Perses!” (298-299); “(...) então, lembrado (*memneménos*) de cortar madeira, um trabalho na época certa” (422); “(...) então, estar lembrado (*memneménos*) do arado / na época certa” (616-617); “lembrado (*memneménos*) de trabalhar a terra como te recomendo” (623); “tu, ó Perses, estar lembrado (*memneménos*) dos trabalhos / todos na época certa, sobretudo da navegação” (641-642); “se ele então começar a falar algo inconveniente ou a fazer, / seja lembrado” (*memneménos*) de fazê-lo pagar uma retribuição em dobro” (709-711); “não urinar em pé voltado para o sol, / mas estando lembrado (*memneménos*) uma vez que se ponha ou antes de nascer” (727-728).<sup>43</sup> O emprego do advérbio *aién* (‘sempre’: 298) em uma das passagens e do adjetivo *horaíos* em três (“o que acontece na época certa” ou “no momento certo”: 422, 617, 642) destaca a importância dada por Hesíodo à dimensão temporal das ações, em particular de se observar o momento oportuno para cada uma (*érgon / ergázomai*: 299, 422, 623, 642). Assim, dando recomendações de ordem prática e moral, que destacam o valor do relacionamento humano e do respeito aos deuses, a memória é evocada em todas essas passagens com forte conotação empírica, sublinhando a importância de que a experiência adquirida seja convenientemente evocada e aplicada à prática *na hora certa*. Em consonância com o que aprendemos na *Ilíada* e na *Teogonia*, os *Trabalhos e dias* empregam o participio perfeito *memneménos* para chamar nossa atenção para a vigência do reinado de Zeus, que tem por manifestações cotidianas o ciclo das estações e a vida em sociedade: importa saber o que fazer e *quando* agir.

Se por um lado a Memória é a deusa que nos faz agir bem, por outro dependemos de suas filhas para atentarmos para os bons critérios

<sup>43</sup> *Trabalhos e dias*: “ἀλλὰ σύ γ’ ἡμετέρης μεμνημένος αἰὲν ἐφετιῆς / ἐργάζεο, Πέρση” (298-299); “(...) τῆμος ἄρ’ ὕλοτομεῖν μεμνημένος ὄρια ἔργα” (422); “(...) τότε ἔπειτ’ ἀρότου μεμνημένος εἶναι / ὠραίου· (616-617); “γῆν δ’ ἐργάζεσθαι μεμνημένος ὡς σε κελεύω” (623); “τὴν δ’, ὃ Πέρση, ἔργων μεμνημένος εἶναι / ὠραίων πάντων, περὶ ναυτιλῆς δὲ μάλιστα.” (641-642); “εἰ δέ σέ γ’ ἄρχῃ / ἢ τι ἔπος εἰπὼν / ἀποθύμιον ἢ καὶ ἔρξας, / δις τόσα τεῖνεσθαι μεμνημένος.” (709-711); “μηδ’ ἄντ’ ἠελίου τετραμμένος ὀρθὸς ὀμιχεῖν, / αὐτὰρ ἐπεὶ κε δῦη, μεμνημένος, ἔς τ’ ἀνιόντα” (727-728).

de ação, devido à tranquilidade e à sensualidade com que se aproximam de nós, junto com as Graças e o Desejo. Em meio a seu apreço pelas festas, as Musas “glorificam os hábitos e os costumes diligentes de todos / os imortais” (*Teogonia*, 66-67). Essa única vez no poema em que *todos os imortais* são glorificados pelas Musas (*pánton ... / athanáton*, 66-67) destaca a dimensão educativa da celebração religiosa que promovem, valorizando a serenidade que disseminam com a delicadeza de sua presença. Como vimos nas invocações homéricas à Musa, a deusa é invocada para enaltecer sobretudo os feitos gloriosos dos homens do passado, mas em *Iliada* I, 601-611 Apolo e as deusas encantam os demais imortais, encerrando de modo festivo o que nos chegou como o ‘canto I’ do poema. Talvez por influência de cenas como essa, no “proêmio” da *Teogonia* as deusas também celebram a beleza eternamente admirável da vida dos deuses no Olimpo, tal como propiciada pelo reinado de Zeus; a diferença se restringiria ao fato de que essa beleza será contrastada, no prosseguimento da narrativa, com a turbulenta realidade anterior às vitórias de Zeus, dando ao deus supremo uma dimensão heroica que aparentemente não tinha em Homero – e que é exaltado, como vimos acima, pelos empregos específicos do verbo *hymnéo*.

O nascimento das Musas e sua celebração da existência divina dá ocasião ao relato da primeira ida ao Olimpo:

Então elas foram ao Olimpo, exultantes em bela voz,  
 com uma dança imortal. Urrava à volta a terra negra  
 com as hineantes! Amável rumor sob os pés erguia-se  
 delas indo a seu pai; ele reina no céu  
 tendo ele próprio o trovão e o incandescente raio,  
 tendo vencido em poder o pai Cronos; bem em cada coisa  
 aos imortais atribuiu as leis e indicou as honras.

(*Teogonia*, 68-74)<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Hesíodo (*Teogonia*, 68-74): αἱ τότε ἴσαν πρὸς Ὀλυμπον, ἀγαλλόμεναι ὀπι καλῆ, / ἀμβροσίη μολπῆ· περι δ’ ἴαχε γαῖα μέλαινα / ὕμνεύσαις, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὕπο δοῦπος ὀρώρει / νισομένων πατέρ’ εἰς ὄν· ὁ δ’ οὐρανῷ ἐμβασιλεύει, / αὐτὸς ἔχων βροντὴν ἠδ’ αἰθαλόεντα κεραυνόν, / κάρτει νικήσας πατέρα Κρόνον· εὖ δὲ ἕκαστα / ἀθανάτοις διέταξε νόμους καὶ ἐπέφραδε τιμάς.

Com uma narrativa entusiasmada e poderosa, as deusas deslocam-se tão logo nascem em direção ao pai, apresentado como o rei celeste, poderoso e vigilante, sempre com suas armas invencíveis ao alcance da mão. Hesíodo acrescenta os atributos que fazem de Zeus um bom governante, porque sabe legislar de acordo com cada aspecto da realidade, como se pode interpretar o neutro plural ‘*hékasta*’ quando diz que “bem em cada coisa (*hékasta*) / aos imortais atribuiu as leis e indicou as honras” (*Teogonia*, 73-74). Essa característica muito enaltecida de Zeus na epopeia grega se manifestará por sua vez no benefício que suas filhas cantoras concedem a quem as honra, conforme lemos na sequência do proêmio:

Essas coisas as Musas que têm morada olímpica cantavam,  
 nove filhas do grande Zeus nascidas,  
 Clio e Euterpe e Tália e Melpomene e  
 Tersícore e Erató e Polímnia e Urânia e  
 Calíope, ela que é a que mais se destaca entre todas,  
 pois ela acompanha os reis respeitados.  
 Quem quer que as jovens do grande Zeus vierem a honrar  
 e para ele voltarem o olhar ao nascer entre os reis de Zeus nutridos  
 vertem sobre sua língua doce orvalho  
 e de sua boca fluem palavras de mel; os povos  
 todos olham em sua direção ao atribuir juízos  
 com retos julgamentos; ele, então, falando algo sem vacilar,  
 logo mesmo um grande litígio habilmente faz cessar!  
 Pois eis por que há reis conscientes: porque ao povo  
 prejudicado na praça cumprem obras reparadoras  
 inteiramente, consolando-os com palavras suaves.  
 Indo pela assembleia, propiciam-no como a um deus  
 com reverência de mel, e sobressai entre os que se aglomeram.  
 Tal a sagrada dádiva das Musas aos humanos!  
 Pois das Musas e de Apolo que atinge à distância  
 homens são cantores pela terra e citaristas,  
 e de Zeus reis! E é próspero quem quer que as Musas  
 amarem: doce de sua boca flui a voz!  
 Pois mesmo se alguém tendo luto em seu recém-afligido ânimo  
 espanta-se ao sofrer no coração, então um cantor,

das Musas servo, as glórias dos antigos homens  
 hineará e os grandes deuses que têm o Olimpo  
 e rápido vai se esquecendo das chateações e dos cuidados:  
 nem se lembra, pois rapidamente viraram-no os dons das deusas!  
 Salve, crias de Zeus! Dai-nos o canto desejável!  
 Glorificai a sagrada raça dos imortais que são sempre,  
 os quais da Terra nasceram e do Céu estrelado,  
 e da Noite obscura, e ainda aqueles que nutriu o Mar salgado!  
 (*Teogonia*, 75-107)<sup>45</sup>

Hesíodo define pela primeira vez aqui em nove o número das Musas, atribuindo-lhes os respectivos nomes, de acordo com o aspecto da *performance* musical a que cada uma se dedica. Entende-se desde a Antiguidade que o nome ‘Calíope’ seria formado pela associação de *kállos*, ‘beleza’, e *ops*, ‘voz’, significando ‘Belavoz’, como parece sugerir o próprio poema ao colocá-lo pouco depois do verso 68, quando emprega lado a lado *ops* (‘voz’) e *kalē* (‘bela’) ao dizer: “Então elas foram

<sup>45</sup> *Teogonia*, 75-107: ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἄειδον Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι, / ἑννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι, / Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε / Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνιά τ' Οὐρανίη τε / Καλλιόπη θ'· ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων. / ἢ γὰρ καὶ βασιλευσὶν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ. / ὄντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο / γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλῆων, / τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔερσην, / τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μελιχα· οἱ δὲ νυ λαοὶ / πάντες ἐς αὐτὸν ὀρώσι διακρίνοντα θέμιστας / ἰθείησι δίκησιν· ὁ δ' ἀσφαλῶς ἀγορεύων / αἰψά τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσε· / τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς / βλαπτομένοις ἀγορῆφι μετὰτροπα ἔργα τελεῦσι / ῥηιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν· / ἐρχόμενον δ' ἄν' ἀγῶνα θεὸν ὡς ἱλάσκονται / αἰδοῖ μελιχίη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισι. / τοίη Μουσῶν ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν. / ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος / ἄνδρες αἰδοῖοι ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί, / ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι / φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥεῖ αὐδή. / εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδεῖ θυμῷ / ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰδοῖς / Μουσῶν θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων / ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν, / αἰψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδὲ τι κηδέων / μέμνηται· ταχέως δὲ παρέρταπε δῶρα θεῶων. / χαίρετε τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν αἰοιδίην / κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἑόντων, / οἱ Γῆς ἐξεγένοντο καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος, / Νυκτός τε δνοφερῆς, οὓς θ' ἄλμυρός ἔτρεφε Πόντος.

ao Olimpo, exultantes em bela voz” (*opi kalēi*).<sup>46</sup> A beleza que o nome “Calíope” exprime representa, portanto, uma característica importante do conjunto das Musas nesse proêmio, embora, como vimos, as invocações homéricas privilegiem a veracidade e a abrangência das informações transmitidas, não a beleza.<sup>47</sup>

Calíope é *hé propherestáte* (79), a “que mais se destaca” ou “a que tem maior valor” ou, ainda, “a que vem mais à frente”, um epíteto também usado depois no poema em relação ao rio-deusa Estige, no catálogo das filhas de Oceano e Tetís (*Tethús* – e não *Thétis*, a mãe de Aquiles) em *Teogonia* (361): “... e Estige, a qual vem mais à frente de todas”. Conhecemos o prestígio e o poder de Estige tanto nos poemas homéricos, onde assegura o cumprimento dos juramentos dos deuses, quanto em *Teogonia* (383-403), onde o poeta nos ensina:

Foi então, a primeira, Estige imperecível ao Olimpo  
com seus filhos por causa dos desígnios do caro pai;  
Zeus a honrou e deu-lhe presentes extraordinários.  
De um lado a pôs para ser dos deuses o grande juramento,  
de outro seus filhos para todos os dias habitarem com ele.  
(*Teogonia*, 396-400).<sup>48</sup>

Tomadas literal ou metaforicamente, as expressões “vir à frente” ou “adiantar-se”, que traduzem o superlativo *propherestáte*, têm sentido

<sup>46</sup> A mesma construção *ὅτι καλῆ* já aparece na descrição do canto em coro das Musas quando acompanham Apolo no banquete dos deuses no Olimpo (*Iliada* I, 601-604: Ὡς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἠέλιον καταδύντα / δαίουντ’, οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς ἔϊσης, / οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ’ Ἀπόλλων, Μουσάων θ’ αἰ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅτι καλῆ).

<sup>47</sup> Laks (1996, p. 83-84, notas 3 a 5). Ver também Weicker (1919, p. 1655), que remete às etimologias propostas por Diodoro da Sicília IV, 7.4 e Eustácio 10.10 e 161.33. Ver ainda Skarsouli (2006, p. 212, nota 9).

<sup>48</sup> *Teogonia*, 361: καὶ Στύξ, ἥ δὴ σφεων προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων; 396-400: ἦλθε δ’ ἄρα πρώτη Στύξ ἄφθιτος Οὐλύμπόνδε / σὺν σφοῖσιν παιδεσσι φίλου διὰ μήδεα πατρός / τὴν δὲ Ζεὺς τίμησε, περισσὰ δὲ δῶρα ἔδωκεν. / αὐτὴν μὲν γὰρ ἔθηκε θεῶν μέγαν ἔμμεναι ὄρκον, / παῖδας δ’ ἤματα πάντα ἐοῦ μεταναίετας εἶναι. (Ver LAKS, 1996, p. 83, nota 1). Sobre a importância do juramento na tradição homérica e de Estige, como sua deusa protetora, ver Dourado-Lopes (2010), com as indicações bibliográficas.

positivo aqui: a velocidade é uma qualidade almejada e admirada do corpo dos deuses. Paradoxalmente, na lista das nove Musas Hesíodo coloca Calíope por último, como se anunciada pelas oito irmãs que a antecedem, por ser a principal ou, ainda, como se a voz narrativa se aproximasse do cortejo por detrás: tendo começado pela última deusa do cortejo, chegou a Calíope apenas ao final, a mais rápida de todas. O modo como o poeta esclarece a dignidade ímpar dessa Musa continua valorizando sua mobilidade: “pois ela *acompanha* os reis respeitados” (*Teogonia*, 80, grifo nosso). Liderando suas oito irmãs (79) e movendo-se próxima aos reis (80), Calíope permanece apta a guiá-las para orientá-las.

A sequência do poema expõe como as Musas ajudam os reis, propiciando aos que as honram um encanto no uso da palavra capaz de dirimir os mais intrincados conflitos (*Teogonia*, 81-93). Quem quer que elas “vierem a honrar” (*hóntina tímésousin*, 81) fala com “palavras de mel”, “todos olham em sua direção ao atribuir juízos / com retos julgamentos” (*itheiéisin dikeísin*, 85-86) quando, “falando algo sem vacilar, / logo mesmo um grande litígio habilmente faz cessar!” (*Teogonia*, 87-88). Combinando as qualidades da fluidez maleável no discurso e a retidão objetiva na argumentação, os reis *desfazem* os danos de atos transgressores já praticados: “ao povo / prejudicado na praça cumprem obras reparadoras / inteiramente, consolando-os com palavras suaves” (*Teogonia*, 89-91). Graças às Musas, os reis logram um feito extraordinário: reverter o curso do tempo, convencendo ofensor e ofendido a aceitarem a nova versão dos fatos promovida pelas “obras que revertem”, traduzindo-se literalmente “*metátropa érga*” (*Teogonia*, 90). Livram a comunidade dos efeitos maléficis, por vezes imprevisíveis e irreparáveis, que ainda poderiam advir desses atos.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Ver Laks (1996, p. 87 e nota 21) sobre a expressão “obras reparadoras” (μετάτροπα ἔργα: *Teogonia*, 89) nessa passagem, onde compara o adjetivo neutro plural μετάτροπα com o verbo no aoristo ativo παρέτραπε (‘reverteu’ ‘inverteu’, ‘virou’), na expressão “rapidamente viraram-no os dons das deusas” (*Teogonia*, 103: ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων): “De même que la sentence judiciaire, qui concerne d’abord les parties en conflit, affecte l’ensemble de la communauté, de même la force réparatrice du plaisir poétique, qui s’adresse d’abord aux auditeurs assemblés, ne se manifeste pleinement

Chamando nossa atenção para o valor político da palavra na tradição oral épica, em particular tal como representada pela sabedoria de Nestor, Laks considera Hesíodo o elo entre uma visão mais antiga e conservadora de justiça e a *pólis* do período arcaico. Na perspectiva mais antiga caberia aos reis o veredito final porque lhes seria atribuída a responsabilidade pelo efeito que terá sobre *toda* a comunidade:

O que está em jogo no procedimento do julgamento não é, com efeito, somente a sorte das partes que se afrontam, mas a do grupo inteiro. A querela particular sempre arrisca alimentar a dissensão pública: essa é a razão pela qual o conjunto do povo está implicado no julgamento e o rei é considerado por todos o equivalente de um deus.<sup>50</sup>

Inspirado pelas Musas, o rei da *Teogonia* dirime os conflitos e atende ao anseio de toda a comunidade por uma convivência sem entraves à prosperidade. Ele acolhe suas inevitáveis vicissitudes, convence e conforta os envolvidos em litígios a partir dos parâmetros grandiosos do reinado de Zeus, com que celebra uma ordenação maior e alheia a uma “política exclusivamente prática” (LAKS, 1996, p. 88).<sup>51</sup>

Notemos que a visão dos reis a que a *Teogonia* tão positivamente se refere contrasta com a crise política que marca o poder real na *Iliada*

---

qu'à l'occasion d'une rupture de l'intégrité individuelle. (...) Au retournement des situations correspond un détournement de l'esprit.”

<sup>50</sup> Laks (1996, p. 87): “Ce qui est en jeu dans la procédure du jugement n'est en effet pas seulement le sort des parties qui s'affrontent, mais celui du groupe entier. La querelle particulière risque toujours d'alimenter la dissension publique: c'est pourquoi l'ensemble du peuple est impliqué dans le jugement et que le roi est considéré par tous à l'égal d'un dieu.”

<sup>51</sup> Laks (1996, p. 88): “Or la parole poétique entretient aussi avec la sentence judiciaire des liens substantiels, quand elle célèbre l'avènement de l'ordre Olympien que la décision des rois, si elle est juste, répète et prolonge au sein de l'histoire humaine. De ce point de vue, le chant précède incontestablement la sentence, car il fournit la justification ultime du bien-fondé des décisions juridiques particulières, et le modèle explicite sur lequel elles doivent se régler”. Ver também Nagy (1996, p. 44-47), no mesmo volume, e Stoddard (2003, p. 11-13).

ou com os infortúnios de Odisseu, o rei injustiçado e humilhado da *Odisseia*, cuja vitória sobre os violentos pretendentes de sua esposa só acontece após grande sofrimento, seu e de sua família (a morte da mãe, o desamparo do pai). O sensato rei Alcínoo poderia ser uma exceção a essa ênfase sobre a ineficiência e os sofrimentos dos reis, mas não deixa de confirmá-la com a transformação da nau feácia em montanha ao final da expedição que ele havia enviado a Ítaca.<sup>52</sup> O ponto de vista elogioso da *Teogonia* acerca dos reis também contrasta com a perspectiva crítica e desencantada dos *Trabalhos e dias*, com seus “reis comedores de presentes” (37-39).<sup>53</sup>

Desenvolvendo esse tema, Skarsouli (2006, p. 215-216) refere-se à passagem da *Política* (1321b 34-40) em que Aristóteles menciona oficiais judiciários de certas cidades chamados de *mnémones* (‘os que se lembram’) ou *hieromnémones* (‘os que se lembram das coisas sagradas’), que se encarregavam de evocar decisões jurídicas anteriores úteis para

<sup>52</sup> Sobre a perspectiva crítica e pessimista do poder real nos poemas homéricos ver principalmente Donlan (1999, p. 249-265). Ver também Christensen (2007) e Cairns, que se reporta à queixa de Penélope a Mentor em *Odisseia* IV, 386-395 (2017, p. 383-384).

<sup>53</sup> Em sua edição do poema, West sugere que a visão positiva da *Teogonia* sobre os reis poderia dever-se à ascendência dos filhos do então recém-falecido rei Anfídamas sobre o autor (in: HESIOD, 1966, p. 44-45): “First let it be noted that the eulogy of *basilēes* in *Th.* 80 ff. and 434, 430, contrasts strikingly with the attitude taken towards them in the *Works and Days*. One is tempted to find a parallel in the Kara-Kirgiz minstrels, of whom it is recorded that ‘they vary their songs according to their audience, inserting the praise of their families when singing before the wealthy ones, and bitter reproof of their arrogance when singing to the people’ (Nilsson, *Homer and Mycenae*, p. 195, from Radlov). One is tempted, in other words, to conclude that the *Theogony* was recited at some special occasion, before a king or kings. Now consider the lines that immediately follow the eulogy of kings, *Th.* 98-103. ‘For even if a man’s heart be withered with the grief of a recent bereavement, if then a singer, the servant of the Muses, sings of the famous deeds of men of old, and of the blessed gods who dwell on Olympus, he soon forgets his sorrows, nor remembers his family troubles any longer, being swiftly diverted by the goddesses’ gifts.’ What is this talk of a recent bereavement? Some special allusion seems to be intended. Van Lennep saw an allusion to the sons of Amphidamas, before whom Hesiod once sang; but he did not draw the natural conclusion that it is before them that Hesiod is now singing.”

a solução dos novos litígios.<sup>54</sup> A autora exemplifica essa categoria com a passagem em que Plutarco (*Moralia*, 297 E-F) cita um episódio no qual Tétis teria proibido a Aquiles de matar um certo jovem, de nome Tenes, que era protegido por Apolo. Tétis então ordenou a um servo que acompanhasse seu filho para lembrar-lhe dessa proibição (*hópos prosékhei kai anamimneískei*). Portanto, uma tal concepção de lembrança valoriza a capacidade de se recorrer seletiva e agilmente ao que precisa ser oportunamente lembrado.

Composição oral é baseada na criação instantânea por meio de fórmulas e padrões fixos. Esse poderia ser o sentido dos advérbios “logo” (*aípsa*), “rapidamente” (*tachéos*), “facilmente” (*rheidíos*) no texto (linhas 86, 90, 102, 103 citadas abaixo) com a *performance* tanto do rei quanto do poeta. Além do mais, essas *performances* partilham os mesmos resultados positivos: assim como o rei acha uma solução para as manifestações externas do conflito social, assim o poeta acalma os sintomas internos de dor pessoal. Eles têm a mesma habilidade de desviar a mente humana da preocupação (cf. *metátropa* na linha 89 e *parétrape* na linha 103 abaixo). Assim como o primeiro restaura a justiça, também o segundo restaura a serenidade. Quando o poeta canta, o ouvinte esquece-se de suas preocupações.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Skarsouli (2006, p. 216): “According to Aristotle, these officials recorded the decisions of the courts, and they may belong to a period when certain magistrates were charged with remembering previous decisions as a service for judges; in so far as writing did not yet exist, they were adjuncts or living ‘records’ for the magistrates. Indeed, the institution of *mnēmōn* (from *Mnēmē*, *Mnēmosunē*) expresses the social function of memory. As Gernet notes (1981, p. 235), ‘the *mnēmōn* is the person who protects the memory of the past with a view to affecting a decision in a court of law.’”

<sup>55</sup> Skarsouli (2006, p. 214): “Oral composition is based on instantaneous creation by means of formulas and fixed patterns. This could be the meaning of the adverbs ‘soon’ (*aípsa*), ‘quickly’ (*tacheos*), ‘easily’ (*rheidios*) in the text (lines 86, 90, 102, 103 cited below) with both the king’s and the poet’s performance. Furthermore, these performances share the same positive results: as the king finds a solution for the external manifestations of social conflict, so the poet calms the internal symptoms of personal

Na perspectiva da *Teogonia*, esse recurso preciso à memória justificaria a associação entre o cantor e o rei:

A transposição da função ou papel do *mnémon* de conselheiro para uma esfera jurídica mais larga pode em parte ser explicada por sua obrigação de lembrar o que não deve ser esquecido, como, por exemplo, os comandos divinos de Tétis, citados acima. Governantes – reis e juízes – são aqueles cujo dever é lembrar os preceitos de justiça e escolher a regra certa a ser aplicada em cada caso. E nós podemos supor que a lembrança é facilitada se esses preceitos estão em verso.<sup>56</sup>

A importância da memória aparece nos momentos de decisão, quando é preciso ter-se em mente um critério decisivo para se fazer a escolha correta. O exame das referências a Calíope posteriores a Hesíodo (Sólon, Empédocles e Platão) confirma o valor dado ao uso político da linguagem, combinando capacidade argumentativa e conhecimento prático, que ela continuará a representar ao longo da tradição poética e filosófica grega.<sup>57</sup>

---

pain. They have the same ability to divert man's mind from care (cf. *metatropa* in line 89 and *paretrape* in line 103 below). As the former restores justice, so the latter restores serenity. When the poet sings, the listener forgets his cares.”

<sup>56</sup> Skarsouli (2006, p. 216): The transposition of the *mnēmōn*'s function or role from counselor to a larger juridical sphere may in part be explained by his obligation to remember what must not be forgotten, as, for example, the divine commands of Thetis, cited above. Rulers–kings and judges–are those whose duty is to remember the precepts of justice and to choose the right rule to apply in each case. And we may suppose that remembering is facilitated if these precepts are in verse”.

<sup>57</sup> Skarsouli (2006, p. 220-224; em particular p. 224): “The examples of oral justice that we have examined exemplify a special kind of speech capable of expounding right choices and of persuading conflicting parties to make a peaceful settlement of their claims. As long as this type of justice is preserved intact, discord and strife, quarrels and seditions are unknown, thus giving a precise meaning to the ‘beauty’ offered by Calliope, the Muse of ‘the beautiful voice’.” Ver também Stoddard (2003, p. 13-15)

### 3 Considerações finais: a temporalidade do canto na vigência do reinado de Zeus

Vimos acima que a sensatez que as Musas propiciam aos reis é comparada por Hesíodo com a arte divinatória (*Teogonia*, 29-42). O principal aspecto em que essa comparação se verifica diz respeito ao canto ensinado pelas Musas a Hesíodo: (...) e insuflaram-me um canto / divinatório para glorificar o passado e o futuro (*Teogonia*, 31-32). A mesma expressão do verso 32 reaparece pouco depois de Hesíodo propor um recomeço do canto (*Mousáon arkhómetha*, 36), a respeito do que as Musas cantam para comprazer a “grandiosa inteligência” de Zeus no Olimpo:

Ei tu! Das Musas comecemos, elas a Zeus pai  
hineando comprazem sua grandiosa inteligência no Olimpo,  
enunciando o presente, o futuro e o passado,  
na voz convergentes (...).

(*Teogonia*, 36-39)

Ao referir-se ao que cantam as Musas no Olimpo (*Teogonia*, 38), Hesíodo fez a referência ao futuro e ao passado que as deusas cantam (*tá t'essómēna pró t'eonta*, 38) anteceder a informação sobre o “presente” (*tá t'eónta*, 38), que só os deuses ouvem. A proximidade entre as duas passagens e o fato de que essa diferença diz respeito ao contraste tão caracteristicamente épico entre mortais e imortais não nos permite negligenciar sua importância. Tem sido observado pelos comentadores que esses versos retomam a seguinte apresentação do adivinho Calcas:

Assim tendo falado sentou-se; para eles ergueu-se  
Calcas Testorides, águere em larga medida o melhor,  
o qual conhecia o presente e o futuro e o passado,  
e as naus dos aqueus conduziu em direção a Ílion  
através da adivinhação, que lhe favorecia Febo Apolo

(*Iliada* I, 68-72)<sup>58</sup>

<sup>58</sup> *Iliada* I, 68-72: Ἦτοι ὃ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔξετο· τοῖσι δ' ἀνέστη / Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος, / ὃς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, / καὶ νήεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω / ἦν διὰ μαντοσύνην, τὴν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων·

A comparação com *Iliada* I, 70 sugere que, entre os versos 32 e 38 da *Teogonia*, o primeiro traz a forma mais tradicional da expressão das dimensões do tempo, além, evidentemente, de ser a mais completa. No entanto, se em *Iliada* I, 68-72 as três dimensões do tempo são acessíveis ao adivinho e, através dele, aos mortais, a *Teogonia* reserva esse conhecimento da totalidade do tempo aos deuses, subtraindo à compreensão mortal justamente a dimensão mais imediatamente disponível: o presente.

Em suas célebres *Lições sobre sintaxe com particular referência ao grego, ao latim e ao alemão*, publicadas originalmente em 1924, Wackernagel (2009, p. 203) observou que “nas línguas indo-europeias – particularmente nas germânicas – o presente é usado ou com referência futura direta (de uma ação que faz parte firmemente do futuro) ou como um pretérito”. Após citar exemplos do emprego do tempo verbal do presente para exprimir o passado, comentou:

Compare-se também a expressão participial em *Il.1.70 hos éide tá t'eónta tá t'essómēna pró t'eónta*, “tanto as coisas que são / estavam para ser e aquelas que eram / tinham sido (*lit.*, são) anteriormente”. É perfeitamente natural que em todos esses casos a moldura temporal seja expressa por mais de uma palavra

E esclarece em nota:

O ponto em questão é que o particípio tomado para se referir ao passado (*eónta*) é um particípio presente. O uso de *pró* ‘em frente a’ para se referir ao passado sugeriria a imagem de uma figura humana movendo-se para trás através do tempo.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Wackernagel (2009, p. 203, note 2): “The point is that the participle taken to refer to the past (έόντα) is a present one. The use of πρό ‘in front of’ to refer to the past would suggest the image of the human figure moving backwards through time”. Ver também Chantraine (1953, § 281-282, p. 190-191, e § 289, p. 195), sobre o aspecto do presente, em particular (p. 295): “Aux modes autres que l’indicatif, le thème du présent est moins usuel que celui de l’aoriste, et il s’emploie pour insister sur la durée du procès”. Ver

Uma consideração mais atenta do aspecto verbal no verso homérico e nos da *Teogonia* que o retomam nos permitirá contextualizar melhor a questão. Procurando uma tradução que valorize o modo como as dimensões temporais são expressas nessas passagens, deixemos de lado a tradução convencional e ressaltemos nelas os aspectos verbais do presente e do futuro:

*Iliada* I, 70: “(...) o qual sabia (*éide*) o que está sendo, o que há de ser e o que vai ficando diante (...)”

*Teogonia*, 32: “(...) para que eu glorifique (*kleio*) o que há de ser e o que vai ficando diante, (...)”.

*Teogonia*, 38: “(...) enunciando (*eirousai*) o que está sendo, o que há de ser e o que vai ficando diante (...)”.

Observemos como esses três versos optam por se referir ao presente e ao passado com o particípio presente do verbo ser, empregando a forma simples no primeiro caso (*eónta*) e a forma prefixada *próeimi* (‘estar antes de’, ‘estar diante de’) no segundo (*pró t’eónta*). Valoriza-se a vivência que temos com a passagem do tempo nessas duas dimensões: à medida que o presente se apresenta, o passado também se refaz, ficando à frente para ser considerado “pelos olhos da inteligência” da memória (“à frente da inteligência”). Quanto a *tá t’essómēna* (‘o que há de ser’), notemos que o particípio futuro é caracterizado em grego por ser mais hipotético do que assertivo, tendo o valor de uma expectativa plausível e ainda a confirmar-se.

Assim, em *Iliada* I, 70 e em *Teogonia*, 38, que o retoma, a ordem dos termos deixa de lado a linearidade temporal da experiência objetivada, que corresponderia à sequência *passado – presente – futuro*,

---

também, sobre o futuro, Chantraine (1953, § 299-303, p. 201-204). Sobre a interação entre o aspecto e a acionalidade nos verbos indo-europeus, ver Napoli (2006, p. 45-70). Por fim, notemos que a indeterminação do futuro também é salientada na *Teogonia* por algumas ocorrências do subjuntivo, como em 96-97: “E é próspero quem quer que as Musas amarem (...)” (ὁ δ’ ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι / φίλωνται). Através do sentido hipotético do subjuntivo, Hesíodo relembra a incerteza acerca da vontade das Musas, tal como enfatizado em *Teogonia*, 28.

para substituí-la pela sequência *presente – futuro – passado*, na qual o recurso ao passado é determinado pelo que o presente lhe propõe, sucessiva e renovadamente, como condição do futuro visado, desejado. Ao repetir a fórmula sobre o passado e o futuro em *Teogonia*, 32 e 38, respectivamente sobre a perspectiva dos homens e dos deuses, Hesíodo destaca a desvantagem dos primeiros, a quem o presente (*tá t'eónta*) permanentemente escapa. Propõe, assim, que a experiência mortal é sempre parcial, alheia ao que imediatamente lhe ocorre, por oposição à divina. Como observou Rudhardt (1996, p. 38-39), “somente a imortalidade dá ao presente sua plenitude”. Por esse motivo, a memória está sempre sendo recuperada com vistas a uma ação, à próxima ação, do modo seletivo que vimos acima a respeito dos empregos do participio perfeito *memneménos*.

A beleza que a *Teogonia* atribui às Musas relaciona-se com a tradição homérica do canto que *glorifica e exalta* os deuses e os grandes feitos heroicos do passado, tal como exprimido respectivamente pelos verbos *kleío* e *ainéo*. Mas, ao lado desses importantes verbos, Hesíodo emprega com ainda maior ênfase e – tanto quanto sabemos, pela primeira vez – a celebração do hino (verbo *hymnéo*, substantivo *hûmnos*) em honra a Zeus. Conduzido pela Musa Calíope, o hino chama nossa atenção para aspectos significativos da realidade (*alethéa*) que, de outro modo, nos passariam despercebidos, mas que precisam ser sempre louvados, tal como exprimido pelo verbo *lantháno* na sua tensão com as ‘coisas verdadeiras’ (*alethéa*: *Teogonia*, 28). À frente das Musas (*propherestáte*), Calíope está sempre liderando-as rumo ao início de um novo canto, à próxima etapa de uma narrativa já iniciada ou, ainda, a uma nova história (BRANDÃO, 2015, p. 73-75). Sua liderança também é fruto da velocidade com que recorre ao conhecimento conveniente para a compreensão de cada nova situação, uma qualidade também particularmente oportuna na solução dos litígios que, segundo o poema, os reis frequentemente precisam solucionar. Assim como o aedo, que canta lembrando-se do que aprendeu, o rei decide a partir do conhecimento tradicional e dos exemplos empíricos de que oportunamente se lembra (*Teogonia*, 79-80). Em ambos os casos, é natural que haja uma expectativa, mesmo que implícita, em

relação ao prazo com que cada um desempenhará sua função, tornando a velocidade um atributo desejável.

Segundo a *Teogonia*, a procura do equilíbrio na convivência entre as diversas gerações de deuses ao longo do tempo foi favorecida pelo reinado de Zeus, cuja vitória sobre o pai Cronos e os deuses da geração deste, os Titãs, além da vitória (“cômica”) sobre Prometeu e (“trágica”) sobre Tifeu, também tiveram por consequência oferecer-nos a possibilidade de existir, inevitavelmente entre enganos e aprendizados. Retomando tanto as considerações de Wismann (1996), mencionadas acima, quanto as nossas próprias sobre os empregos homérico e hesiódico do participio *memneménos* (‘[estar] lembrado’), podemos concluir que a mensagem das Musas em *Teogonia*, 26-28 remete-nos à necessidade permanente de uma atenção especial (*alétheia*) à vigência do reinado de Zeus, convidando-nos a participar dele como ouvintes sempre à espera do que eventualmente as deusas quiserem partilhar conosco. A persistente procura desse aprendizado parece ser sugerida pela etimologia proposta muito tempo depois de Hesíodo pelo léxico bizantino *Suda* (séc. X d.C.):

‘Musa’: o conhecimento. Do [verbo] *mō* [‘procuro’, ‘investigo’], [que significa] ‘procuro’: uma vez que essa é porventura a causa de toda educação (*paideía*). Convenientemente, portanto, os antigos a chamaram ‘Musa’. São no total nove: Clio, Euterpe, Tália, Melpoméne, Terpsícore, Erató, Polímnia, Urânia, Calíope. Muitas são as Musas transmitidas pelos teólogos, porque os aprendizados (*mathémata*) e as formas de educação (*paideúmata*) têm muita variedade, e são apropriados a toda utilização.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Suda (1928-1938, s.v. ‘Musa’). Consultado online (2 ago. 2019): “Apollonius.” Suda On Line. 9 August 2014. Disponível em: <http://www.stoa.org/sol-entries/mu/1291>. Μούσα: ἡ γνῶσις. ἀπὸ τοῦ μῶ, τὸ ζητῶ: ἐπειδὴ ἀπάσης παιδείας αὕτη τυγχάνει αἰτία. εἰκότως οὖν οἱ ἀρχαῖοι Μοῦσαν αὐτὴν ἐκάλεσαν. εἰσὶ δὲ πᾶσαι ἑννέα: Κλειώ, Εὐτέρπη, Θάλεια, Μελπομένη, Τερψιχόρη, Ἐρατώ, Πολύμνια, Οὐρανία, Καλλιόπη. πολλὰς δὲ τὰς Μούσας ὑπὸ τῶν θεολόγων παραδεδοσθαι, διότι πολὺ τὸ ποικίλον ἔχει τὰ μαθήματα καὶ παιδεύματα, καὶ πρὸς πᾶσαν χρῆσιν οἰκεῖον. Sobre o verbo *μαίομαι* em Homero, ver Bechtel (1914, p. 220-221, s.v.).

Extrapolando muito do que a tradição épica arcaica entendeu como a esfera das Musas, o léxico *Suda* não deixou de reconhecer e valorizar a abertura crítica em relação ao futuro com que, graças às deusas, os homens se relacionam com o conhecimento transmitido. Ao cantar-nos sobre o passado dos primeiros deuses e a vitória de Zeus, Calíope nos coloca em relação com começos imemoriais cujas consequências não deixam de nos concernir, por terem culminado na ordenação que agora nos permite a existência, a qual chamamos de tempo.<sup>61</sup>

## Referências

### Textos antigos

HESIOD. *Theogony*. Edited with prolegomena and commentary by Martin West. Oxford: Oxford University, 1966.

HOMERUS. *Odyssea*. Recognovit H. van Thiel. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 1991.

HOMERUS. *Ilias*. Recognovit H. van Thiel. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 1996.

### Textos modernos

ARRIGHETTI, G. Hésiode et les Muses: le don de la vérité et la conquête de la parole. In: BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. (éd.). *Le métier du mythe*. Lectures d'Hésiode. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 53-70.

AUBRIOT, D. *Mythe et prière à travers Homère et quelques autres auteurs*: la démarche religieuse à l'époque archaïque. Entretiens sur l'Antiquité Gréco-Romaine. Liège: Université de Liège, 1996.

---

<sup>61</sup> Texto baseado na conferência apresentada em 26/10/17 por ocasião do seminário “9 + 2 Musas para um Museu” (Belo Horizonte, Museu Mineiro). Agradeço à Profa. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho e aos demais membros da equipe organizadora pela iniciativa e por todas as gentilezas durante a organização do evento. Agradeço também ao editor de *Nuntius Antiquus*, Prof. Teodoro Rennó Assunção, e, novamente, à Profa. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, editora deste dossiê temático, pela solicitude e pelo zelo com que estimularam e acolheram esta contribuição.

- BECHTEL, F. *Lexilogus zu Homer*. Halle: Max Niemeyer, 1914.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa (arqueologia da ficção)*. 2. ed. revista e ampliada. Belo Horizonte: Relicário, 2015. [1. ed. 2005].
- BURKERT, W. *Babylon, Memphis, Persepolis*. Eastern contexts of greek culture. Cambridge; London: Harvard University Press, 2004.
- CAIRNS, D. Homeric values and the virtues of kingship. In: MUTSCHLER, F.-H. (ed.). *The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs*. Foundation Texts Compared. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2017, p. 381-409.
- CHANTRAINE, P. *Grammaire Homérique*. Tome II: Syntaxe. Paris: Klincksieck, 1953.
- CHRISTENSEN, J. P. *The Failure of Speech: Rhetoric and Politics in the Iliad*. 2007. Dissertation (PhD) – New York University, New York, 2007.
- CLAY, J. S. *Homer's Trojan Theater. Space, Vision and Memory in the Iliad*. Cambridge; New York: Cambridge University, 2011.
- COLLINS, D. Hesiod and the Divine Voice of the Muses. *Arethusa*, Baltimore, v. 32, p. 241-262, 1999. Doi: <https://doi.org/10.1353/are.1999.0015>
- CORNFORD, F. M. *Principium sapientiae*. The Origins of Greek Philosophical Thought. Cambridge: Cambridge University, 1952.
- CUNLIFFE, R. J. *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Norman: University of Oklahoma, 1963. [1. ed. London, 1924].
- DETIENNE, M. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Pocket, 1985. [1. ed. Paris: Maspéro, 1967].
- DONLAN, Walter. The Structure of Authority in the *Iliad*. In: DONLAN, Walter. *The aristocratic ideal and selected papers*. Wauconda: Bolchazy-Carducci, 1999.
- DOURADO-LOPES, A. O. A força da palavra de Zeus. Um comentário a *Iliada*, XIX, 78-138. In: ASSUNÇÃO, T.; FLORES-JR, O.; MARTINHO, M. (org.). *Ensaio de retórica antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 165-195.
- DOURADO-LOPES, A. O. A destruição do muro aqueu no canto XII da *Iliada*: questões e interpretações. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 233-272, 2016. Doi: <https://>

doi.org/10.24277/classica.v29i1.415. Disponível em: <https://classica.emnuvens.com.br/classica>. Acessado em: Acesso em: 18 jul. 2019.

DOURADO-LOPES, A. O. A imagem dos deuses nos poemas homéricos. *Arte e Filosofia*, Ouro Preto, n. 15, p. 96-104, set. 2013.

EBELING, H. *Lexicon Homericum*. Volumen I: A-Ξ. Edidit H. Ebeling. Leipzig: Teubner, 1885.

EBELING, H. *Lexicon Homericum*. Volumen II: O-Ω. Edidit H. Ebeling. Leipzig: Teubner, 1880.

EDWARDS, G. P. *The Language of Hesiod in Its Traditional Context*. Oxford: Blackwell, 1971.

GARVIE, A. F. *HOMER: Odyssey*. Books VI-VIII. Cambridge, New York: Cambridge University, 1994.

GERNET, L. *Anthropology of ancient Greece*. Transl. by J. Hamilton and B. Nagy. Baltimore: Johns Hopkins University, 1981.

GRAZ, L. *Le feu dans l'Iliade et l'Odyssée*. IIYP, champ d'emploi et signification. Paris: Klincksieck, 1965.

GRAZIOSI, B. Inspiração divina e técnica narrativa na *Iliada*. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Belo Horizonte, 29, n. 1, p. 103-123, 2016. Doi: <https://doi.org/10.24277/classica.v29i1.409>

HAINSWORTH, B. *The Iliad: a commentary*. Volume III: books 9-12. Editor geral G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511518386>

HEIDEN, B. The Muses's Uncanny Lies. Hesiod, *Theogony* 27 and its translators. *American Journal of Philology*, [S.l.], v. 128, p. 153-175, 2007. Doi: <https://doi.org/10.1353/ajp.2007.0027>

HEUBECK, A.; HOEKSTRA, A. *A Commentary on Homer's Odyssey*. Volume II: books ix-xvi. Oxford: Clarendon Press, 1990.

HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J. B. *A Commentary on Homer's Odyssey*. Volume I: Introduction and Books i-viii. Oxford: Oxford University Press, 1990.

KIRK, G. S. *The Iliad: A Commentary*. Volume II: books 5-8. Editor geral G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

KRAUSZ, L. S. *As Musas. Poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

KULLMANN, Wolfgang. *Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von Ilias und Odyssee*. Hrsg. von R. J. Müller. Stuttgart: Hans Steiner, 1992.

LAKS, A. Le double du roi. Remarques sur les antécédents hésiodiques du philosophe-roi. In: BLAISE, Fabienne; JUDET DE LA COMBE, Pierre; ROUSSEAU, Philippe (ed.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Lille: Université de Lille, 1996. p. 83-91.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

LIMA, P. B. A “prosa” de Homero. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, Campinas, v. 3, p. 53-76, 2003.

LLOYD-JONES, Hugh. *The Justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press, 1971.

LÓPEZ-RUIZ, Carolina. *When the Gods Were Born. Greek Cosmogonies and the Near-East*. Cambridge; New York: Cambridge University, 2010.

MALTA, A. *A astúcia de ninguém. Ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.

MANTOVANELI, L. O. Hesíodo e a conquista do discurso humano: ALETHÉA e ETÉTYMA, os dois modos de dizer a verdade. 2013. 289 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

NAGY, G. Autorité et auteur dans la *Théogonie* d'Hésiode. In: BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. (éd.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 41-52.

NAGY, G. *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. 2. ed. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999 [1<sup>st</sup> ed. 1979]. Disponível em: [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_NagyG.The\\_Best\\_of\\_the\\_Achaeans.1999](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_NagyG.The_Best_of_the_Achaeans.1999). Acesso em: 18 jul. 2019.

NAPOLI, M. *Aspect and Actionality in Homeric Greek: A Contrastive Analysis*. Milano: Franco Angeli, 2006.

PHILIPPSON, P. Genealogie als mythische Form. In: \_\_\_\_\_. *Untersuchungen über den griechischen Mythos*. Zürich: Rhein Verlag, 1944. p. 7-42.

PUCCI, P. *Hesiod and the Language of Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1977.

PUCCI, P. *Inno alle Muse. Esiodo, Teogonia I-115*. Testo, introduzione, traduzione e commento a cura di P. Pucci. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 2007. (Filologia e Critica, 96).

RUDHARDT, J. Le préambule de la *Théogonie*. La vocation du poète. Le langage des Muses. In: BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. (éd.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 25-40.

SKARSOULI, Penelope. Calliope, a Muse apart: some remarks on the tradition of memory as a vehicle of oral justice. *Oral Tradition*, [S.l.], v. 21, n. 1, p. 210-228, 2006. Doi: <https://doi.org/10.1353/ort.2006.0020>

STODDARD, K. B. The programmatic message of the “kings and singers” passage: Hesiod, *Theogony*, 80-103. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, v. 133, p. 1-16, 2003. Doi: <https://doi.org/10.1353/apa.2003.0010>

TREU, M. *Von Homer zur Lyrik*. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache. “Zetemata”, 12. München: C. H. Beck'sche, 1968. [1. ed. München, 1955].

WACKERNAGEL, J. *Lectures on Syntax: With Special Reference to Greek, Latin and Germaic*. Edited with notes and bibliography by D. Langslow. Oxford; New York: Oxford, 2009.

WEICKER, G. Kalliope (Καλλιόπη oder Καλλιόπεια). In: PAULY, A.-F.; WISSOWA, G. (hrsg.). *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Band X. 2. Stuttgart: Alfred Druckenmüller, 1919. p. 1654-1655.

WISMANN, H. Propositions pour une lecture d'Hésiode. In: BLAISE, F.; JUDET DE LA COMBE, P.; ROUSSEAU, P. (éd.). *Le métier du mythe*. Lectures d'Hésiode. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 15-24.

## APÊNDICE

### **Texto original da passagem citada em tradução à nota 6 (TREU, 1968, p. 30-32)**

*Die Tatsache der Beschränkung jenes Verses auf eine typische Szene zeigt jedenfalls, daß keineswegs eine leise, wehmütige Klage um die versunkene Herrlichkeit sich durch das ganze homerische Heldenepos hindurch zieht. Wie wäre denn auch sonst jenes adelige Erziehungsideal möglich, daß der Sohn selbstverständlich dem Vater nachgeraten soll ? Kein griechischer Mythos hat das Problem der 'Väter und Söhne' gestaltet.... Die Heroisierung der großen Sagengestalten, des ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν, erhebt sie freilich über die Männer der Jetztzeit, über Väter und Söhne. Aber ein allgemeiner Dekadenzgedanke ist das nicht. Nur hier und da äußert sich die auch in frühen Zeiten häufige wehmütige Stimmung über die Vergänglichkeit alles Schön und Großen. Über das Aussehen jener – nun bereits homerischen – Helden verraten diese Stellen nichts. Es ist nicht gesagt, daß ihre Körpergröße das Menschenmaß übersteigt. Nur ihre Kraft tut das : und tut es in einer bestimmten Kampfesart. (...) Die Eigenschaft der Stärke ist hier verdeutlicht und gemessen an der Leistung, das Potentielle an seiner Funktion.*

Recebido em: 22 de abril de 2019.

Aprovado em: 23 de maio de 2019.



## Sobre Polímnia e suas irmãs

### *On Polymnia and her sisters*

Ioannis Petropoulos

Democritus University of Thrace, Thrace / Grécia

Center for Hellenic Studies, Harvard University, Nafplio / Grécia

yiannis@chs.harvard.edu

**Resumo:** O plural Μουσάων (“das Musas”) é a primeira palavra da primeira linha da *Theogonia* de Hesíodo, um poema sobre as origens do mundo e dos deuses – e o começo de Hesíodo como um poeta ensinado e “inspirado” pelas Musas. A partir de várias análises e abordagens, tanto antigas quanto recentes, esse artigo oferece uma reflexão sobre as Musas como agentes intelectuais na iniciativa de compor e apresentar poesia em *performance*. O tratamento de Platão da inspiração é contrastado com o de Hesíodo; as Musas no *Ion* servem de fonte para o criticismo do filósofo da *mimesis* com a sua *enárgeia* característica. A admissão de Hesíodo que cantores e poetas podem ser enganados pelas Musas é um indicativo da originalidade intelectual Grega, como é o conceito tradicional das Musas.

**Palavras-chave:** Musas; Polímnia; inspiração; poesia; Hesíodo; Homero; *enárgeia*.

**Abstract:** The plural Μουσάων (“from the Muses”) is the first word of the first line of Hesiod’s *Theogony*, a poem about the origins of the world and of the gods – and Hesiod’s first step as a poet taught and “inspired” by the Muses. Starting from various analyses and approaches both ancient and recent, this article is a reflection on the Muses as intellectual agents in the enterprise of composing and performing poetry. Plato’s treatment of inspiration is contrasted to Hesiod’s: the Muses in his work *Ion* are sources for the philosopher’s criticism of the *mimesis* with its trademark *enárgeia*. Hesiod’s admission that singers and poets can be misled by the Muses is an index of Greek intellectual originality, as is the traditional concept of the Muses

**Keywords:** Musas; Polymnia; inspiration; poetry; Hesiod; Homer; *enárgeia*.

Todo museu no mundo é um espaço sagrado, um santuário dedicado às Musas. Este é o sentido original da palavra ‘museu’ (μουσεῖον) (Ésquines 1.10). A *Teogonia*, poema do século oitavo antes de Cristo, atribuído a Hesíodo,<sup>1</sup> talvez já assuma que santuários para as Musas existiram naquele tempo. A *Teogonia* apresenta o primeiro e mais completo retrato das Musas na história da literatura. Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ’ ἀείδειν: “Começamos a cantar a partir das Musas do Monte Hélicon”, é o primeiro verso do poema. A composição de Hesíodo pode ser vista como equivalente ao livro do *Gênesis*. Com seus mais de 1.000 versos narrando a criação do cosmos a partir do vácuo (Χάος/*Chaos*) e a incoerência e violência dos monstros.<sup>2</sup> A primeira palavra no poema é ‘Musas’: o nome, derivado da raiz do Indo-europeu \**men-*, “pensar, se engajar em atividade mental”, significa, literalmente, “Mentalizadores(as), agentes do pensamento” (NAGY, 1990, p. 59-60, nota 38). Sem essas divindades do pensamento, música, dança e todas as belas artes não seriam possíveis.

De acordo com Hesíodo, monstros como aqueles que descendem de Fórcis e Ceto (*Teogonia* 270-336) existiam mesmo antes do nascimento das Musas. Zeus teve de superar o monstro *por excelência*, Tifeu, antes de ascender ao trono como principal divindade dos gregos e estabelecer a ordem cósmica (*Teogonia* 820-885). É impressionante que Zeus tenha triunfado sobre Tifeu com as armas providas por outros monstros, os três Ciclopes (*Teogonia* 139-141). Depois de vários casamentos, ele se casou com *Mnemosyne*, ou ‘Memória’, uma Titã e um tipo de monstro.<sup>3</sup> Ele dormiu com “Memória” de “belos cabelos” em nove noites sucessivas e criou as nove Musas (*Teogonia* 915 ss.), cada uma diferenciada por um nome alegórico, refletindo sua particular esfera de influência. Se Zeus não

<sup>1</sup> Hesíodo, Homero e todos os outros textos clássicos são citados segundo as edições da Oxford.

<sup>2</sup> O poema narra começos, diferentemente dos épicos homéricos que narram eventos *in medias res*. A *Teogonia* não é uma narrativa linear, mas antes um catálogo genealógico que contém estruturas em anel, anacronias e genealogias que debilitam a sua narrativa cronológica; cf. Rengakos (2009), especialmente as páginas 205-212.

<sup>3</sup> Os temíveis Titãs, na medida em que são os irmãos dos três Ciclopes (*Teogonia* 139-46) e os Centimanos (*Teogonia* 147-53), também deve se presumir que sejam monstruosos.

tivesse derrotado Tifeu, não haveria Justiça, nem Musas, nem discurso construído socialmente, nem música, nem dança, nem literatura, nem educação. De fato, nem *Teogonia*! Que mundo tenebroso, feio seria este!

Essas deusas residem no Olimpo, mas algumas vezes habitam a natureza bruta, o espaço selvagem: montanhas, cachoeiras, fontes, espaços abertos em geral. Elas podem, originariamente, ter sido deusas sedutoras dessa natureza bruta, selvagem;<sup>4</sup> não é acidental que Hesíodo as encontre no pé da montanha (*Teogonia* 23) e mencione dois riachos (*Teogonia* 5-6) e as fontes (*Teogonia* 3, 6) que elas habitam, nem que Aristófanes (*Rãs* 229-230) as associe a Pã, o hiper-sexualizado deus dos pastores e rebanhos que toca flauta. Hesíodo ou impôs um sentido às Musas ou herdou tal sentido já imposto, com os pés ao mesmo tempo fortes e macios, e a pele suave e virginal – como ele as descreve (*Teogonia* 3, 5, 8). Mas elas nunca deixam desaparecer sua potencialidade mais sombria, pois elas fornecem informações não apenas sobre o presente e o passado, mas também sobre o futuro (*Teogonia* 32, 38).<sup>5</sup> Que a poesia e profecia estão interconectadas, é atestado amplamente em muitas culturas na história.<sup>6</sup> Oniscientes, as Musas dão uma outra perspectiva para os mortais.

<sup>4</sup> Cf. LIMC..., 1992, VII, s.v.v. “Mousa, Mousai”, p. 658; cf. também CANCIK; SCHNEIDER, 2006, s.v. “Muses”, p. 323-324.

<sup>5</sup> Hesíodo, de fato, se apresenta (*Teogonia* 32) como um tipo de Calcas cantante (*Iliad* 1.70). Nos *Trabalhos e os Dias* (661-662), o poeta promete contar “a mente de Zeus”, ou seja, suas intenções ou planos, em relação à navegação, uma atividade da qual ele tem experiência escassa e negativa (ἀλλὰ καὶ ὡς ἐρέω Ζηνὸς νόον αἰγιόχοιο: /Μοῦσαι γάρ μ’ ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον ἀεΐδειν). Ele se refere ao conhecimento do presente; mas “a mente de Zeus” também pode abarcar conhecimento revelado do futuro. West (1978, p. 322 *ad loc.*) deixa aberta a possibilidade de que Hesíodo afirma ser capaz de prever as condições meteorológicas ou do “modo como o mundo funciona em geral”.

<sup>6</sup> O poeta-profeta é menos comum na tradição grega; cf. West, (1966, p. 166) sobre a *Teogonia* (32); Chadwick (1942), citado por West, defende que poetas-advinhos na tradição oral grega como em outras culturas tinham acesso à informação sobre o passado e o futuro. O tema do poeta como profeta ocorre em Pi. fr. 150, *Pae.* 6.6; Bacch. 9.3, citado com bibliografia por P. Murray (1996, p. 118) sobre Platão, *Ion* (534b 7); também Dodds (1951, p. 82).

As Musas da *Teogonia* se ocupam eternamente<sup>7</sup> da μουσική – abreviação de μουσική τέχνη – (de onde vem “música” em português) que aqui inclui canção (na forma de hinos tanto aos deuses mais obscuros pré-olímpicos quanto aos Olímpios) e dança: de um lado, *lógos* com o seu *rhythmós* inerente e, do outro, movimento medido. Inicialmente Hesíodo descreve estas virgens dançando no pico do Monte Hélicon (na Grécia central) no escuro da noite da seguinte maneira: “na encosta mais alta do Hélicon elas dançam belamente, despertando o desejo”<sup>8</sup> (*Teogonia* 7-8).<sup>9</sup>

Depois de terem se banhado (*Teogonia* 5), elas sempre dançam belamente – e se eu posso ousar dizer – de maneira sexy, erótica (cf. 70-71) enquanto cantam (cf. 10, 36-48, 65-70). ἡμέροεις, o adjetivo que o poeta usa acima para descrever sua dança sugere *hímeros*, o tipo de desejo físico indomável que Páris sentiu quando ele viu Helena pela primeira vez (cf. *Iliada* 3.446). Na sua casa no Olimpo, o deus do Desejo *Hímeros*, junto com as *Khárites* (“Graças”, filhas de Zeus e a Oceanida Eurínome), as observa dançando (*Teogonia* 64). Há um toque de perigo erótico na dança; as Musas do Hélicon são, afinal de contas, ninfas locais e seu banho sensual (cf. *Teogonia* 5, “pele macia”), dança e canto em uma locação remota sugerem a possibilidade de ninfolepsia; na escuridão elas podem seduzir o poeta, uma vez que ele está tomado pela sua beleza, voz e movimento.<sup>10</sup> Mas as Musas na sua versão Olímpia são também filhas

<sup>7</sup> A partir de Bakker (2005), especialmente o capítulo 8, eu noto que as Musas vão cantar eternamente enquanto o hino de Hesíodo for apresentado eternamente e o *performer* perceber, a cada ocasião, as Musas dançando no presente. Como Bakker (2005, grifo do autor) declara em outra conexão, “[s]e algo é repetido, é a *performance* da cena, não a cena ela mesma”.

<sup>8</sup> ἐνεποιήσαντο é um aoristo gnômico de acordo com a leitura padrão (ROWE, 1978, p. 41 *ad loc.*); ou como West (1966, p. 155) nota, é “atemporal”. Mas Bakker (2005), também no capítulo 8, mostra o seguinte na poesia épica e nos hinos, e.g. o *Hino homérico a Apolo* 1-13: “agora nós podemos ver o tempo do presente não como genérico ou histórico, mas como perceptual. E os aoristos não são nem gnômicos nem uma anomalia narrativa, mas perceptuais também [...]”.

<sup>9</sup> ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροῦς ἐνεποιήσαντο / καλοῦς, ἡμερόεντας.

<sup>10</sup> Cf. Pache (2010, p. 25-26): “[...] o começo do poema contém vários elementos de encontros ninfoléticos... se banhar, dançar e cantar todos evocam encontros eróticos.” Mas Pache postula que Hesíodo aqui reverte o padrão “Macho seduz fêmea”; eu sugiro

de Zeus e mantêm a sua ordem: elas mantêm o seu reinado cantando o seu triunfo sobre Cronos e sua ascensão ao reino (*Teogonia* 47-49; cf. 70-74).<sup>11</sup> A dança delas é algo ordenado, e quando os seres humanos as imitam, eles estão defendendo a beleza e a ordem desse mundo imperfeito.

O número de Musas variou através da Antiguidade. Foi Hesíodo que as definiu e caracterizou.<sup>12</sup> Estudiosos do período helenístico e poetas as (re)definiram posteriormente.<sup>13</sup> Mas é bom lembrar que a nomenclatura de Hesíodo é, de fato, uma tentativa de atribuir nomes a um conjunto unificado de fenômenos da criatividade e performance humanas. As Musas dotam o poeta com genialidade ou habilidade permanente; sua inspiração tem a forma de uma assistência temporária, implorada pelo poeta. Ele, no entanto, tem um papel consciente e autônomo na composição através da técnica – “produção” (ποιητική) assídua; aí jaz a sua “criatividade”. Na medida em que a composição é simultânea com a *performance*, as deusas ajudam o cantor-poeta a atingir a articulação na expressão (*Teogonia* 31-32, ἀδῆν/ θέσπιν, “uma voz maravilhosa”) e fluência na entrega (*Teogonia* 39-40, 96-97, etc.).<sup>14</sup> Como filhas de *Mnemosýne* (“Memória”), elas despertam a memória do cantor para temas e fórmulas,<sup>15</sup> presumivelmente não menos do que elas excitam a memória física da coreografia do dançarino. A inspiração por trás da criação e *performance* envolve uma relação religiosa, mas também profundamente intelectual entre o poeta como “servidor das Musas” (Μουσῶν θεράπων)

---

que o padrão fundamentando a passagem é “deusa local feminina seduz macho”. Este é o padrão costumeiro nos contos gregos modernos das Nereides.

<sup>11</sup> West (1966, p. 172-173) acertadamente rejeita a linha 48 principalmente porque ela não escande sob nenhuma regra.

<sup>12</sup> Desde a antiguidade se debate se na *Odisseia* (24.60), Μοῦσαι δ’ ἐννέα πᾶσαι, quer dizer “todas nove Musas” ou “Musas, nove ao todo”.

<sup>13</sup> As Musas, já intelectualizadas em Homero e Hesíodo, são ainda mais intelectualizadas em Calímaco (e.g. *Aetia* 1-2, fr 2) e Apolônio de Rodes, e a relação entre as Musas e o poeta se torna uma de colaboração acadêmica, inocente da solenidade épica ou hesiódica. Cf. Hutchinson (1988, p. 43-44).

<sup>14</sup> Cf. Murray (1981, p. 94-95) sobre as Musas e a *performance*.

<sup>15</sup> Cf. Murray (1981, p. 94) sobre as Musas e a memória na composição oral. Ver também sobre μμνήσκεσθαι abaixo.

e suas benfeitoras divinas.<sup>16</sup> As Musas são plurais porque a criatividade, produto de uma ação mental, tem muitas facetas. De muitos modos as Musas são análogas entre si: por exemplo, os nomes *Eutérpe*/"Agrado" e *Terpsikhóre*/"Agrado-dançante", ou "Agrado do coral", sugerem o "prazer de testemunhar as Musas" dançando e cantando em coro/coral (*khorós*), isto é, um grupo de dançarinos/as e cantores/as (na Grécia antiga, a tradição coral e a dança estavam interconectadas). Esses nomes também indicam o prazer produzido por um cantor mortal ou coro. *Kalliópe*/"Bela voz" e *Melpoméne*/"Cantora" são noções intimamente ligadas. A maioria dos nomes foi cunhada a partir de frases no *hýmnos*.<sup>17</sup>

O retrato das Musas que Hesíodo pinta é verbal; é um exemplo do que os antigos filósofos e literatos chamavam de *enárgeia* (ou, alternativamente, *phantasia*), quer dizer, vivacidade de apresentação, especialmente da visão poética.<sup>18</sup> Os primeiros 115 versos da *Teogonia* compõem dois hinos, ou melhor, um hino às Musas em duas partes: um dedicado às Musas do Hélicon (1-35), o outro às Musas olímpicas (36-115), suas correlatas (RENGAKOS, 2009, p. 205-206). Um hino, ou *hýmnos* (ῥμνος) ou *prooímion*/ proêmio (προοίμιον), é uma canção narrativa em louvor à divindade. O nome *prooímion* é relacionado, etimologicamente, ao verbo Indo-Europeu para "costurar", enquanto o termo *hýmnos* deriva do verbo ὑφαίνω, ou seja, "tecer" (NAGY, 2002, p. 70-98).<sup>19</sup> Uma canção é um tecido figurativo criado por um cantor apresentando-se sob a inspiração das Musas (falarei sobre a inspiração em breve). Costura, tecelagem e tecidos são parte da ideologia grega da canção (ou música).<sup>20</sup>

A abertura da *Teogonia* é um hino para as Musas que, por outro lado, estão cantando um hino a Zeus e a outros deuses, incluindo aqueles da geração primordial, Cronos, Sol, Lua, Oceano e Noite. Este hino toma

<sup>16</sup> Cf. Murray (1981, p. 94-97).

<sup>17</sup> Nessa acepção, cf. Rowe (1978, p. 46) com relação a *Teogonia*, 77-79.

<sup>18</sup> Para a *enárgeia* como uma forma de *deíxis* particularmente nos hinos homéricos, cf. Bakker (2005, p. 157); para uma abordagem cognitiva da *enárgeia* homérica, cf. Grethlein e Huitink (2017, p. 67-91).

<sup>19</sup> Especialmente a página 71 sobre a etimologia de ῥμνος.

<sup>20</sup> Cf. a referência anterior a Nagy.

cerca dos 35 versos iniciais do poema e é a primeira parte do hino maior. É uma sinfonia de combinação de vogais. Hesíodo evoca a música verbal para conjurar a beleza do coro das Musas. Essas cantoras bailarinas etéreas, envolvidas na neblina (*Teogonia* 9), ou seja, invisíveis,<sup>21</sup> descem do Monte Hélicon, Hesíodo nos diz, περικαλλέα ὄσσαν ιεῖσαι (10). Isto é, elas “emitem uma voz divina de beleza suprema” quando cantam em uníssono para louvar Zeus e os outros deuses, incluindo, na parte olímpica do hino, os heróis e os selvagens Gigantes (*Teogonia* 50).

Ao fazer isso elas estão repetindo – e vão repetir *ad infinitum* –<sup>22</sup> o que fizeram no momento após seu nascimento, quando subiram ao Monte Olimpo e pela primeira vez “hineavam” seu pai Zeus e os outros deuses (*Teogonia* 70, cf. 52 ff.). As Musas cantam hinos perpétuos, e esta é a sua primeira função. A Musa que mais me interessa é Polímnia, “muito-hineada”, ou, melhor (no sentido ativo), a que é “rica de hinos” (*Teogonia* 78). Ela condensa no seu próprio nome a música e a dança apresentada pelas Musas como um grupo. De fato, essas irmãs são um modelo de coro perfeito, cantando e dançando perfeitamente.<sup>23</sup>

Polímnia representa a ideal, eterna e recorrente *performance* de hinos pelas Musas: elas cantam “com uma mente” = “unânime” (*Teogonia* 60, ὁμόφρονας), ‘com a bela e alta voz’ (68, ὀπι καλῆ), e (e este é o detalhe mais requintado) mesmo o som alto que vem de baixo de seus pés batendo no chão é sensualmente bonito ἐρατός (70), um adjetivo que vem de Ἔρωσ.<sup>24</sup> Seu som e dança têm um magnetismo enfeitiçador. Homero muda este apelo “magnético” para as Sereias, antiMusas que cantam, mas, perversamente, não dançam (*Odisséia*, 12.52, *passim*).

<sup>21</sup> Como um narrador onisciente, Hesíodo vê as Musas.

<sup>22</sup> Cf. a nota 7 acima.

<sup>23</sup> Na literatura clássica, as Musas cantam e dançam, mas sem que elas próprias façam o acompanhamento com algum instrumento. Na arte grega antiga, elas cantam enquanto tocam uma lira, *kithara* ou *aulós*. Cf. LIMC..., 1992, VII, p. 658, s.v.v. “Mousa, Mousai”. A caixa/cofre de Cípselo (Séc. VII a. C.?) apresenta as Musas cantando alegremente à volta de Apolo; retratadas ao meio de célebres façanhas míticas e em outros eventos, alguns deles cósmicos, este coro assume aqui um papel exemplar: PAUSÂNIAS, *A Descrição de Grécia* 5.17.5-5.19.10; cf. LIMC, 1992, VII, s.v.v. “Mousa, Mousai”, p. 673.

<sup>24</sup> Cf. *Teogonia* 7-8, χοροῦς... ἡμερόεντας, discutido acima.

Platão, por outro lado, individualiza as Musas; no *Ion* a Musa é semelhante a um ímã a partir do qual Homero e seus intérpretes, os rapsodos, e seus ouvintes pendem balançando, impotentes, mas com prazer, mergulhando na irracionalidade (*Ion* 533d1-536d3). Quando recitando Homero em público, o rapsodo Íon diz que ele visualiza a cena épica e *experimenta-a* virtualmente, como ele afirma: “Quando eu relato um conto de horror, meus olhos se enchem de lágrimas, e quando é de medo ou espanto, meu cabelo se arrepia de medo, e meu coração dispara” (*Ion* 535c1 5-7); Sócrates nota que Íon alcança isto através do estado irracional de êxtase e entusiasmo, uma forma de loucura divina (*Ion* 533e.5-534a; 535b 1-c 2). A audiência de Íon, também afetada pelo “magnetismo” das Musas, é transportada também, *nolens volens*: “Eu os vejo a partir da plataforma onde estou, eu os vejo em alguns momentos chorando e se movimentado com os olhos aturdidos para mim, e espantados com a história que narro” (*Ion* 535e 1-3).

O rapsodo e a sua audiência estão, segundo o tratamento de Platão, fora de suas razões; ao longo do *furor poeticus* um *performer* pode atingir a *enárgeia*, que é uma característica da melhor *mimesis* no sentido próximo de imitação e performance.<sup>25</sup> Mas se trata de uma pseudoarte, pois está afastada da contemplação da natureza das coisas e da recoleção das Formas.<sup>26</sup> Ela põe em jogo as piores partes da alma. Nas *Leis* (IV. 719c 1- 719d 1) um poeta (ποιητής) “sentando no trípode da Musa”<sup>27</sup> se perde na insanidade “e, como a sua arte consiste na imitação, ele está compelido a contradizer a si mesmo, frequentemente, quando ele cria personagens de temperamentos contraditórios; e ele não sabe qual desses pronunciamentos contraditórios é verdade”. Ele está preso

<sup>25</sup> Platão está lançando seu criticismo irônico a todas as artes performáticas, não apenas aos rapsodos: *Ion* 532d 6-7, ἀλλὰ σοφοὶ μὲν πού ἐστε ὑμεῖς οἱ ῥαψωδοὶ καὶ ὑποκριταὶ καὶ ὄν ὑμεῖς ἄδετε τὰ ποιήματα (“mas certamente são vocês, rapsodos e atores, e os homens dos quais os poemas vocês cantam que são sábios”) cf. Platão (*República* X. 595-607), especialmente as páginas 603-604.

<sup>26</sup> Cavarnos (1973, p. 20-22), especialmente a página 22: “No caso da pseudoarte se imita objetos inferiores, captados por um poder inferior, enquanto que no caso da arte genuína se imita objetos superiores e perfeitos captados por um poder superior nos humanos.”

<sup>27</sup> ὁπότεν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται.

ao reino mutante da opinião (δόξα).<sup>28</sup> Se os deuses são bons, então as Musas não podem na sua bondade inspirar um poeta a se virar para o “seu ser mais baixo, irracional e inconsciente” (CAVARNOS, 1973, p. 22) nem fazê-lo incapaz de falar com conhecimento sequer de Homero, e ainda menos de outros poetas (*Ion* 532c 4-5).<sup>29</sup> No *Ion* as Musas são privadas do seu papel tradicional como fontes de conhecimento. Platão, de fato, inverte a função das Musas de agentes de uma arte racional para agentes da irracionalidade.<sup>30</sup> Portanto, suas Musas e a loucura que elas provocam não devem ser tomadas literalmente (CAVARNOS, 1973, p. 20); elas são antes meios para o criticismo do filósofo da *mimesis* com a sua *enárgeia* característica.

Eu retorno às Musas de Hesíodo: elas dançam vigorosamente, e suas vozes são incansáveis, ou melhor, “emitidas sem esforço” (*Teogonia* 39).<sup>31</sup> Elas inflamam dançarinos e cantores, dando-lhes uma força física e mental formidáveis, conforme dito acima. Assim, as Musas fornecem o conteúdo e estilo da poesia.<sup>32</sup> Elas instigam temporariamente não apenas a canção coral e a dança, mas também a canção solo.<sup>33</sup> Demódoco, o poeta cantor cego entre os Feácios, na *Odisseia*, é um cantor solo que toca um instrumento de corda, a cítara – mas ele não dança. Sua cegueira está alicerçada na lenda antiga de que Homero era cego.

<sup>28</sup> Também na *República* (X. 598d 6-599a 4) sobre Homero e os poetas trágicos: “[...] o bom poeta deve compor com conhecimento (ειδόμενα ἄρα ποιεῖν), se ele vai compor sobre qualquer assunto [...] suas obras [...] estão a ‘três graus afastadas’ da realidade [...]]. Elas são imagens, não realidades (φαντάσματα γὰρ ἄλλ’ οὐκ ὄντα ποιούσιν).”

<sup>29</sup> τέχνη καὶ ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγειν ἀδύνατος εἶ.

<sup>30</sup> Essa é a implicação de Murray (1981), especialmente na página 93. Platão se baseia na sua teoria da irracionalidade da inspiração pelas Musas na *Dichterweihe* (“iniciação em poesia”) de Hesíodo em *Teogonia* (22-34): Stern-Gillet (2014, p. 25-42).

<sup>31</sup> τῶν δ’ ἀκάματος ῥέει αὐδὴ. Os deuses realizarem suas ações sem esforço é uma regra na poesia grega, religião e magia. Aqui o fluxo sem esforço da voz das Musas é análogo à fluência da performance oral, que, como nota Murray (1981, p. 95), é concomitante com a inspiração.

<sup>32</sup> Cf. Murray (1981, p. 93-94) com relação a *Odyssey* 8.489, “λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἴτον ἀεΐδεις”; em relação a seu conteúdo, o canto de Demódoco sobre Odisseu e Aquiles preserva a ordem dos eventos e os conta como aconteceram.

<sup>33</sup> *Odyssey* 8. 73: μοῦσ’ ἄρ’ αἰοδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν.

Um cantor épico como Demódoco ou Homero está apto a cantar pela graça da Musa ou das Musas. “Cantar”, na tradição épica, significa “narrar”. É indiferente se uma Musa ou muitas o inspiram, pois mesmo se as Musas (plural) estão a trabalhar, elas cantam como uma (embora alternadamente, em antifonia algumas vezes). Introduzindo Demódoco, Homero afirma, no canto 8, que a Musa “amava-o [Demódoco] acima de todos os homens” (*Odisseia* 8.63), e que embora ela o tivesse cegado, ela o compensaria por isso dando a ele uma “canção doce” (64).<sup>34</sup> A habilidade de cantar (e, portanto, narrar) é aqui dita ser a compensação de um deus.<sup>35</sup> A deficiência de Demódoco faz a *enárgeia* de suas canções sobre a guerra de Troia parecer um milagre.<sup>36</sup> De fato, conforme Odisseu dirá mais tarde no mesmo livro, “a Musa ensinou fios [de narrativa] a eles [cantores] e ama o grupo de cantores” (*Odisseia* 8.481):<sup>37</sup> aqui a poesia é concebida mais como a *tékhnē* platônica,<sup>38</sup> que é possível de ser ensinada – mas ela é “ensinada” somente a alguns a quem a Musa “ama” (*i.e.* privilegia) acima de outros mortais. Tal exclusividade sugere, em último caso, um “dom” divino que o cantor desenvolve através de seus esforços.<sup>39</sup>

Continuando sua chuva de cumprimentos sete linhas depois, Odisseu repete a noção de que o aedo/*oidós* foi divinamente ensinado, e desta vez ele cita Apolo junto com a Musa: “Eu elogio você [Demódoco]: ou a Musa, filha de Zeus, ensinou você, ou Apolo” (*Odisseia* 8. 481)<sup>40</sup>

<sup>34</sup> *Odisseia* 8.62-4: κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν, τὸν περὶ μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε: ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν ἀοιδῆν.

<sup>35</sup> Murray (1981, p. 89) (“nem ele [Homero] especula sobre as razões da sua concessão”) deixa passar o fato de que Demódoco recebeu o dom da canção para contrabalançar a sua cegueira.

<sup>36</sup> Cf. a descrição do escudo de Aquiles, o qual Homero nunca viu e que inclui a cena do cerco de uma cidade (*Iliada* 18.509-40). Cf. também Petropoulos (no prelo).

<sup>37</sup> *Odisseia* 8.480-1: οὐνεκ' ἄρα σφέας οἶμας μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον ἀοιδῶν. Sobre **οἶμη** cf. Nagy (2002, p. 72, 81).

<sup>38</sup> Cf., mais uma vez, Murray (1981, p. 98-99) sobre o cantor épico como um especialista itinerante, *δημοεργός*, um tipo de artesão; a arte e habilidade dos cantores e poetas sendo denotada pelos termos *οἶδα*, *ἐπίσταμαι*, *σοφός*, *σοφία*, *τέχνη*, cf. *ῥαψωδός*.

<sup>39</sup> Cf. também Murray (1981, p. 89-90; 96-97) sobre o dom da canção das Musas; e sobre a “dupla motivação” (divina e humana).

<sup>40</sup> *Odisseia*, 8.488: ἦ σέ γε μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων.

(esta é a única passagem em Homero em que Apolo é dito claramente inspirar a poesia; na *Iliada* (1. 604) o deus é *Mousagétes*, líder, ou maestro e acompanhante do coro antifônico das Musas).

A Musa fornece ao cantor épico informações todas as vezes que ele canta: “informação” – os fatos – pode soar bem banal se associada com as Musas. Mas lembremos, por exemplo, a invocação da Musa na *Iliada* 1.1, e especialmente, a invocação das Musas como testemunhas da história na *Iliada* 2. 484-6: “Narrem a mim agora, ó Musas, que habitam as moradas olímpicas / pois vós sois deusas e estais presentes e conheceis todas as coisas, / enquanto nós não ouvimos senão rumor e nada conhecemos.”<sup>41</sup>

Homero pede para a Musa ou as Musas *dizerem* a ele todos os pormenores do catálogo dos navios: certamente, em segundos, elas fornecem as informações sobre os “29 contingentes conduzidos por 44 comandantes de 175 localidades gregas em 1.186 navios contendo talvez 100.000 homens” (JONES, 2003, *ad loc.*). Esta extrema *akribologia*, ou “exatidão de detalhe”, é possível devido às Musas que dizem exatamente o que elas viram ou ouviram na idade heroica (NAGY, 1996, p. 61).<sup>42</sup> Os versos do poeta, além disso, contêm *ipsissima verba*, as mesmas palavras faladas pelos heróis e outras personagens da *Iliada* e *Odisseia*; e “é para serem entendidos que heróis ‘falavam’ em hexâmetros dáctilos” (NAGY, 1996, p. 61).

De modo similar, Hesíodo é capaz de apresentar a longa, intrincada genealogia dos deuses através da ação das Musas que, como vimos, “inspiraram dentro de mim uma voz divina/maravilhosa para celebrar as coisas que serão e as coisas do passado” (*Teogonia* 31 ss.).<sup>43</sup> Na mentalidade grega, movimentos e pensamentos residem nas entranhas

<sup>41</sup> “ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι/ ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,/ ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.”

<sup>42</sup> Também Murray (1981, p. 93): “[...] na *Iliada* são as Musas que veem os eventos do passado, não o bardo [...] as Musas comunicam seu conhecimento ao bardo, mas não há sugestão de que elas o fazem o transportando ao passado... o poeta é visto como estando em contato com os poderes das Musas e não como tendo esses poderes ele mesmo diretamente.”

<sup>43</sup> ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδῆν/ θέσπιν, κ.λπ.

(PADEL, 1992, p. 12 ss.); assim um mortal adquire um estado de mente ou uma ideia de uma fonte externa que “sopra” a emoção ou a ideia em seu interior. Isso é, literalmente, in-spiração, ἐμπνεῖν (WEST, 1966, p. 165; com bibliografia *ad loc.*). Mas recontar genealogias divinas envolve dificuldades de uma magnitude maior do que catalogar uma armada. É por isso que antes de mencionar esse dom da inspiração das Musas, Hesíodo cita o que as Musas declararam para ele: “Nós sabemos como proclamar ficções que se parecem com a verdade;/ nós sabemos também como declarar a verdade - quando nós desejamos fazê-lo” (*Teogonia* 27-8; tradução de Dover (1988)).<sup>44</sup> Essa afirmação, que o falecido Sir Kenneth Dover caracterizou como “uma chave para a cultura grega” particularmente em respeito à abertura intelectual nas questões religiosas, é uma admissão de que muitas das coisas contadas sobre o mundo sobrenatural são verdade, mas algumas não são verdadeiras, sendo essas objeto de “preferência estética, necessidade emocional ou utilidade social” (DOVER, 1988, p. 154). A admissão de Hesíodo é um indício da originalidade grega, como também são as Musas. Como inspiradoras de poesia e música as Musas são entidades exclusivas do mundo antigo, isto é, a religião grega as inventou.

A inspiração da Musa é mais do que um mero ditado. Às Musas, o aedo (o cantor) pede que “contem” algo; o seu ato de contar faz com que ele reexperimente o que elas contam. Íon é um exemplo histriônico. Em Homero, essa reexperiência, denotada pelo verbo cognitivo μυνήσκεσθαι, determina *enárgeia*. “Lembrar”/μυνήσκεσθαι é (citando E. J. Bakker) “uma operação cognitiva dinâmica no presente” que envolve “a experiência atual de algo ‘lembrado’” (BAKKER, 2005, p. 141-142); NAGY, 2013, p. 48-71). Dessa forma, um herói na *Iliada*, como Aquiles, pode “lembrar” de algo de um passado recente ou distante (caso de *Iliada*, 9.646-8), e, no lembrar, ele pode reagir emocionalmente e até fisicamente (BAKKER, 2005). Entretanto, pelo fato de ser o *aidós* que está narrando e citando nessa narrativa, a qual as Musas lhe comunicam

<sup>44</sup> ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,/ ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.

durante sua performance, é, em última instância, ele que μιμνήσκεται *no aqui e agora*.

As Musas “ensinaram” Hesíodo, assim como elas “ensinaram” Demódoco (*Teogonia* 22; *Odisseia* 8.481). A educação pelas Musas significava que um cantor tinha acesso privilegiado a essas deusas; mas não tinha de fato a educação em suas mãos! *Mousiké*, o domínio das Musas, no tempo de Platão e Aristóteles, era sinônimo de educação, provavelmente porque a base da educação era a literatura (principalmente, a de Homero) e a dança, além de outros assuntos relacionados, como gramática e retórica.<sup>45</sup> Matemática, também parte do currículo, pertencia às Musas e estava relacionada à teoria musical. No período helenístico ou mais tarde, Polímnia era também a Musa da geometria.<sup>46</sup> Todavia, curiosamente, nunca houve uma Musa das artes visuais: nenhuma Musa inspirou os arquitetos, os pintores de vasos ou os escultores.<sup>47</sup> Por uma série de razões, as artes visuais gozavam de um prestígio social e intelectual muito mais baixo até o final da antiguidade. Polímnia cantou Zeus e inspirou homens e mulheres a cantar e dançar, mas nem ela, nem suas irmãs inspiraram Fídias ou Escopas, os dois supremos escultores. Homero e Hesíodo pintaram imagens verbais graças às Musas, e podiam contar com sua ajuda; mas as Musas, as “cerebrais”, motivaram apenas imagens mentais e não as materiais.

O Museu delas estava cheio de pinturas imaginárias, uma galeria de pinturas na mente dos poetas e nos seus espectadores. No *Político* o interlocutor de Sócrates diz assim: “E, todavia, é melhor representar qualquer ser vivo por discurso e argumento do que pela pintura ou qualquer arte, para pessoas que são capazes de seguir o argumento; mas para outras é melhor fazer isso por meio dos recursos de obras de artesanato” (PLATÃO, *Político* 277c 3-5).<sup>48</sup> O estrangeiro considera o

<sup>45</sup> Sobre a μουσική παιδεία ver, ver, por exemplo, Gagarin (2013), s.v. “Education”.

<sup>46</sup> Cf. CANKIK; SCHNEIDER (2006), Suppl. I, iv, s.v. “Muses”.

<sup>47</sup> Kristeller (1965, p. 92) nota que “[...] foi deixado para o sofista tardio Calístrato [IV ou início do século V] para transferir o conceito de Platão da inspiração para a arte da escultura em conexão com Escopas.”

<sup>48</sup> ‘Γραφῆς δὲ καὶ συμπάσης χειρουργίας λέξει καὶ λόγῳ δηλοῦν πᾶν ζῶον μᾶλλον πρέπει τοῖς δυναμένοις ἐπεσθαι: τοῖς δ’ ἄλλοις διὰ χειρουργιῶν.’

discurso superior ao desenho, provavelmente porque descrições verbais envolvem imagens mentais; *enárgeia* alcançada através da descrição verbal, ou *léxis*, é mais precisa, em último caso, do que qualquer efeito produzido por pintura material.<sup>49</sup>

## Referências

BAKKER, E. J. *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Washington, DC; Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.

CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. (ed.). *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*. Antiquity. Leiden; Boston: Brill, 2006. v. 9 (Mini-Obe).

CAVARNOS, C. *Plato's Theory of Fine Art*. Belmont, MA: Astir Publishing Company, 1973.

CHADWICK, N. K. *Poetry and Prophecy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1942.

DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: Berkeley University Press, 1951.

DOVER, K. J. The Freedom of the Intellectual in Greek Society. In: \_\_\_\_\_. *The Greeks and Their Legacy: Prose Literature, History, Society, Transmission, Influence*. Oxford: Oxford University Press, 1988. v. 2, p. 135-158.

GAGARIN, M. (ed.). *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

---

<sup>49</sup> Gostaria de agradecer a todas as pessoas que estiveram presentes na apresentação desse texto no Museu Mineiro, no ciclo *9+2 Musas para um Museu*, por suas perguntas e comentários. Meus agradecimentos especiais principalmente à Professora Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, pelo convite para apresentar, naquele ciclo, a palestra na qual este artigo foi baseado e pela tradução da mesma. Agradeço também aos Professores Pedro Ipiranga, Fernanda Lima e Celso Vieira que, generosamente, editaram versões subsequentes do texto em português.

GRETHLEIN, J.; HUITINK, L. Homer's Vividness: An Enactive Approach. *Journal of Hellenic Studies*, Londres, v. 137, p. 67-91, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0075426917000064>.

HUTCHINSON, G. O. *Hellenistic Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

JONES. P. *Homer's Iliad: A Commentary on Three Translations*. London: Bristol Classical Press, 2003

KRISTELLER, P. O. The Modern System of the Arts. In: FEAGIN, S.; MAYNARD, P. (ed.). *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1965. p. 90-102.

LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae). Zurich: Artemis: Winkler Verlag, 1992. v. VII.

MURRAY, P. *Plato On Poetry, Ion, Republic 376e-398b, Republic 595-608b*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MURRAY, P. Poetic Inspiration in Early Greece. *Journal of Hellenic Studies*, Londres, v. 101, p. 87-100, 1981. DOI: <https://doi.org/10.2307/629846>.

NAGY, G. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

NAGY, G. *Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Washington, DC; Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

NAGY, G. *Poetry as Performance, Homer and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NAGY, G. *The Ancient Greek Hero in 24 hours*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvjghtrn>.

PACHE, C. O. *A moment's ornament*. The poetics of Nympholepsy in Ancient Greece. Oxford: Oxford University Press, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195339369.003.0002>.

PADEL, R. *In and out of the mind: Greek images of the tragic self*. Princeton: Princeton University Press, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400884322>.

RENGAKOS, A. Hesiod's narrative. In: MONTANARI, F.; RENGAKOS, A.; TSAGALIS, C. (ed). *Brill's companion to Hesiod*. Leiden/Boston: Brill, 2009. p. 203-218. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789047440758\\_009](https://doi.org/10.1163/9789047440758_009).

ROWE, C. J. *Essential Hesiod: Theogony 1-232, 453-733, Works and Days 1-307*. Bristol: Bristol Classical Press, 1978.

STERN-GILLET, S. Hesiod's proem and Plato's Ion. *Classical Quarterly*, Cambridge, v. 64, n. 1, p. 25-42, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0009838813000517>.

WEST, M. L. *Hesiod Theogony*. Edited with prolegomena and commentary. Oxford: Oxford University Press, 1966.

WEST, M. L. *Hesiod Works & Days*. Edited with prolegomena and commentary. Oxford: Oxford University Press, 1978.

Recebido em: 10 de novembro de 2018.

Aprovado em: 5 de março de 2019.



## **Melpômene, cantar e dançar tragicamente**

### ***Melpomene, Singing and Dancing Tragically***

Francisco Marshall

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

marshall@ufrgs.br

**Resumo:** Após a análise histórica e fenomenológica do fenômeno cultural Musas, a partir do mito grego representado em Homero e Hesíodo, examina-se a constituição das propriedades alegóricas e simbólicas da Musa Melpômene, e sua expressão nas iconografias antigas e modernas.

**Palavras-chave:** mito; Musa; Melpômene; Jaa Torrano; iconologia.

**Abstract:** After the historical and phenomenological analysis of the Muses as a cultural phenomenon, according to the Greek myth represented in Homer and Hesiod, this paper will examine the constitution of the allegorical and symbolic attributes of the Muse Melpomene, as well as its expression in Ancient and Modern iconographies.

**Keywords:** myth; Muse; Melpomene; Jaa Torrano; iconology.

## **1 Musas?**

As Musas conectam o divino ao histórico e dão sentido ao mundo, com elaboração estética, cantando e dançando, transmitindo imagens que enlevam os sentidos e elevam a mente. Eis como os gregos conceberam o culto às Musas, filhas de Zeus e *Mnemosýne* (Memória), por meio de uma trama mítica tocando verdade, sacralidade, mundo divino, condição humana, conhecimento, arte e sociedade. Coreográficas, as Musas

impregnam o mundo com sua performance, transformam a condição humana pelo dom de visões e saberes, e garantem a sobrevivência das memórias que constituem a cultura. A anterioridade deste mito e a posição de autoridade que os mais sagrados poemas gregos dão às Musas são testemunho de seu prestígio desde as origens, e de sua longa e significativa história na cultura grega.

Em Homero e Hesíodo, podemos conhecer estes fundamentos, e compreender algo da potência das Musas. Apenas algo, pois o conhecimento pleno só é possível mediante uma interpelação das deusas, que não costumam inocular seu canto em textos de análise cultural, como este. Mas podemos nos aproximar da fonte épica, e beber algo de sua potência genética. Para este retorno à origem, devemos desconsiderar, provisoriamente, as imaginações posteriores, na poesia lírica, entre os trágicos e, sobretudo, entre os eruditos alexandrinos, bem como em toda a recepção romana, renascentista e póstera.

Preliminarmente, é preciso destituir as Musas de muitos dos atributos com que se consagraram desde a antiguidade, identificando-as como símbolos de alguns gêneros de artes e ciências.

No momento em que os primeiros poetas gregos formularam o mito das Musas, ainda não existiam muitos dos gêneros associados às Musas; os epígonos do canto épico viveram entre os séculos IX e VII a.C., ao passo que a História, associada a Clio, surge apenas no século V a.C., na obra de Heródoto; o mesmo com Erato, Musa do canto lírico, uma geração adiante de Hesíodo, e Talía e Melpômene, Musas de Comédia e Tragédia, artes da Atenas clássica, distantes no mínimo 150 anos da era épica. Urânia, ou Celeste, é estampa da Astronomia, mas refere melhor uma visão astrológica do mundo, em que a dimensão celestial preside ao mundo terreno, e dá a ele destino cósmico articulado aos astros perfeitos – um efeito da cultura babilônica na aurora da imaginação grega. Estas alegorias fazem sentido, e logo as examinaremos, mas o recuo da análise nos leva a circunstância genética ainda mais potente do que a tardia simbolização alegórica.

Primeiramente, a função das Musas. Para esta compreensão, serve-nos o privilégio de termos acesso a um dos textos mais importantes

da história do classicismo: o ensaio “O mundo como função das Musas”, de Jaa Torrano (1995), que precede sua tradução da *Teogonia* de Hesíodo. Tal como os proêmios antigos, que evocavam a Musa para ter acesso à memória olímpica, este ensaio é a chave para termos acesso à inteligência do mito antigo, e compreendermos como ele se manifesta no canto e dança das Musas. Trata-se de compreender a natureza e efeitos de um discurso que contempla a posição do homem no mundo e a misteriosa interpelação do sagrado. Aedos e rapsodos, dotados de um *kydos* (dote) e um *gêras* (talento) que os habilita ao serviço das Musas, tornam-se veículos de um contato com a verdade divina, olímpica, celebrada como mito e glória, performance e fama, poder e história. Entende-se, nisto, que há um grau superior da verdade, olímpico, e este é conhecido das Musas, transmitido por seus núncios e assim oferecido aos mortais homens, em ambiente cerimonial.

## 2 As verdades das Musas

As Musas sabem do que é relevante: os fatos e feitos notáveis no mundo, realizados por deuses e heróis. No caso heroico, tratam-se de evidências da virtude (*aretê*), que merecem glória (*kléos*); tal como a fumaça dos sacrifícios, ascende ao Olimpo o brilho de virtudes notáveis, como a piedade, a bravura e a prudência. A imagem dos feitos brilhantes ergue-se e vai encantar aos festins olímpicos, animados pelo canto e dança das Musas, as quais, benevolamente, concedem memória daqueles cantos também aos mortais, desde que consigam perceber e compreender a interpelação divina. Há neste mito, portanto, uma dimensão de verdade sagrada e de seu meio de propagação, e uma forte noção de sociedade, espelhada nos valores e ambições da aristocracia guerreira homérica e na elevada dignidade então desfrutada por profetas e rapsodos. “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,/ sabemos muitas mentiras dizer, símeis aos fatos/ e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (HESÍODO. *Teogonia*, v. 26-28).

A ambiguidade de mentira e verdade do canto das Musas exige do interpelado (cantor, ouvinte, espectador) sua qualidade de argúcia, para discernir o que se revela no mito; é o desafio semiológico do mito antigo, parte de uma epistemologia desafiadora. Em sua forma ideal, todavia, a palavra das Musas, musical e coreográfica, é inoculada na mente do cantor sob a forma de possessão, em um processo ritual em que o sujeito da narrativa, autor e garantidor de verdade e beleza, é a Musa, e o cantor, seu servo. Eis porque as obras épicas começam sempre com um hino de evocação à Musa, o proêmio, para que esta atenda ao rogo e conceda a beleza e verdade do canto. Esta evocação é o rito que antecede a possessão poética, na qual o aedo, veículo do canto, atua tal como o médium (ou cavalo) no transe espírita, porém, no caso grego, com a qualidade de obras de arte máximas, repletas de sentidos, efeitos, beleza, imagens e pensamentos, e tendo como agente da possessão a uma (ou várias) potência(s) divina(s) do mais alto e propício poder.

A celebração em canto e dança: as Musas produzem uma performance festiva, que se expande pelo espaço em uma evolução coreográfica, como dança de roda em cujo centro está um *axis mundi*, eixo do mundo, conectando a celebração com as diversas dimensões do *kósmos* organizado orbitalmente, mundos ctônico, terreno e celestial. No centro, o mundo social do canto e da dança, parte de uma festividade litúrgica, pública, na paisagem, junto a altares de Zeus. “A dança em volta da fonte (v. 3 e 4) é uma prática de magia simpatética, com que o pensamento mítico analógico crê garantir a perenidade do fluxo da fonte” (TORRANO, 1995, p. 22).

FIGURA 1 – Apolo e as Musas – que coreografia, que festa! /  
Lécito proveniente de Tanagra, do pintor de Safo



Fonte: Wikimedia Common Contributors.  
*Apollo Mousai Louvre*, 2019.

Há potente dimensão estética nesse fenômeno coreográfico. O mito das Musas nos diz que as formas elementares da cultura, propagadas pelas filhas de Memória (*Mnemosýne*) e Zeus, são formas sensíveis, estéticas, performáticas, coreográficas. Isto é o que nos leva a rememorar as Musas por suas funções e identidades estéticas; deste modo, Clío não é somente a alegoria simbólica de um gênero de literatura atento ao tempo dos fenômenos sociais e suas causas, a História, mas algo anterior, e que está inoculado também no interior do que se formou como História, ou

seja, *Kléos*, a fama proclamada, o brilho de feitos notáveis, que se alça como imagem e logo se expande como mensagem alardeada, Glória. Clio nos convida a perceber a memória também em sua dimensão estética.

### 3 Os nomes das Musas

Eis a grande vantagem de se ler os nomes das Musas em sua expressão performática, como o fez Torrano em sua tradução (v. 75-79); deste modo, temos:

Clio – Glória  
 Euterpe – Alegria  
 Talía – Festa  
 Melpômene – Dançarina  
 Terpsícore – Alegria-coro  
 Erato – Amorosa  
 Polímnia – Hinária  
 Urânia – Celeste  
 Calíope – Belavoz

Nas extremidades, dão-se as mãos Clio – Glória, a que conclama e celebra glórias, e Calíope – Belavoz, a que canta o belo verso sagrado (*épos*), elos que formam uma roda de danças, similar à pintada por Andrea Mantegna em seu extraordinário quadro *Parnassus* (1497), ou Marte e Vênus. Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegria-coro, Amorosa, Hinária, Celeste, Belavoz, eis os nomes. Significa pensarmos o *kósmos* de modo estético, e igualmente as formas culturais da memória, a que hoje chamamos de arte e ciência. Antes da invenção da História, temos a memória, em performance, com a graça de cantigas dançadas, em festa. Desde Maurice Halbwachs (1925), distinguimos História e memória, e vamos, com as Musas, entendendo melhor este fenômeno muito mais poderoso que a escrita do passado, a sua sobrevivência em formas da memória.

Destas Musas, eis-nos, por quinhão, a tratar de Melpômene – Dançarina. Por trás do nome, atua o verbo que a põe em movimento, *mélpomai*, cantar e dançar. Isto, deve-se dizer, todas as Musas e também

seus cultores, realizam; cantam e dançam, para encanto de Zeus, de todos os deuses e deusas, e da humanidade. As Musas evoluem em círculo, e possuem funções intercambiáveis e complementares. Todas filhas de Zeus e *Mnemosýne*, significa que há entre elas um nexo de poder e memória. Há unidade e diversidade, em elementos que se reafirmam. Dançarina-cantora, todavia, evolui como parte de um grupo de nove moças, e ela dança e canta a melodia ritmada que faz todas evoluírem ritualmente. Talvez mais que isso, devemos entendê-la como a que rege a música e coreografa.

Em época helenística, sob a égide dos filólogos da Biblioteca de Alexandria, cristalizaram-se as atribuições de gêneros e identidades às Musas. Deste modo, o quadro de nomes e atributos passou a comportar a seguinte expressão:

Clio – Glória – História  
Euterpe – Alegria – Música  
Talía – Festa – Comédia  
Melpômene – Dançarina – Tragédia  
Terpsícore – Alegria-coro – Dança  
Erato – Amorosa – Poesia lírica  
Polímnia – Hinária – Poesia coral – Música solene  
Urânia – Celeste – Astronomia  
Calíope – Belavoz – Poesia épica (retórica)

Os sábios de Alexandria eram sensíveis a tradições orais e textuais que lhes chegaram. Portanto, é razoável examinar a pertinência simbólica e histórica de suas elaborações, incluindo-se os jogos de associações que realizaram com os nomes e funções das Musas. Para o caso de Melpômene, há dois fatos cruciais: primeiramente, sua diferenciação face a Terpsícore, Alegria-coro, que passou a expressar a cultura coreográfica. Segundo, Melpômene associa-se à Tragédia, por oposição à Comédia, da Musa Talía – Festa. Dança e canto associados a Dioniso trágico, eis aí a segunda parte de nossa enquête, em que precisamos examinar a repercussão sobre a história cultural, especialmente em sua expressão iconográfica, onde signos e índices de identidade se desenvolveram.

A tragédia é culto de Dioniso, e possui origens complexas, que associam as tradições do culto deste deus e também dos lamentos fúnebres a heróis, com predomínio da expressão ritual musicada, cantos e danças. Há também marcas de um mundo pastoral, cultura de camponesas, seus folclores e celebrações. É possível que esta forte marca musical da tragédia grega, em sua origem e mesmo em seu apogeu em Atenas, no século V a.C., justifique sua associação com Melpômene. Note-se que no século V os grandes tragedistas, Ésquilo, Sófocles e Eurípidés, desconhecem esta associação entre tragédia e Melpômene, assim como Aristóteles, que não deixaria de comentá-lo em sua poética, se fosse fato conhecido; a associação entre Melpômene e tragédia provavelmente elaborou-se a partir do final do século IV a.C., até tornar-se assunto dos eruditos de Alexandria. Esta inflexão simbólica determinará uma modulação do significado original do nome e da função desta Musa, rumo a uma associação com o espírito da tragédia. Esta mutação simbólica terá grande efeito na fortuna iconográfica de Melpômene, desde a antiguidade.

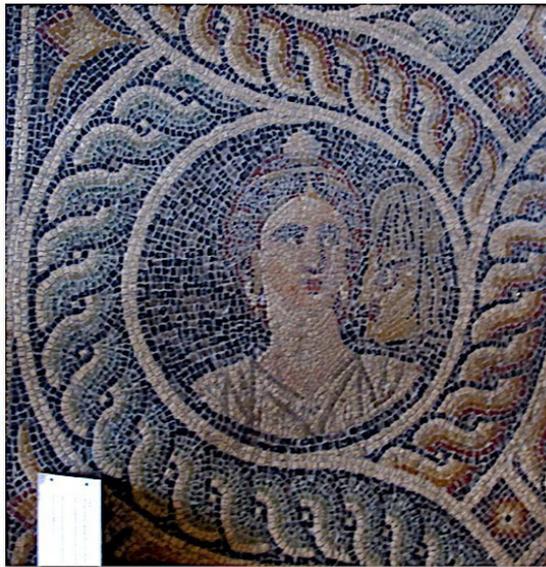
#### **4 Iconologia**

A partir do final do século IV a.C., no mundo helenístico, e do século II a.C., no mundo romano, e até os séculos IV e V d.C., amplia-se o consumo de imagens, sempre inspiradas pelos mitos gregos. Isto impregna a iconografia numismática, pictográfica (a que temos escasso acesso) e escultórica, mas sobretudo a cultura dos mosaicos e, após o final do século II d.C., também a arte funerária, na escultura de sarcófagos. Em todos esses casos, tratam-se de escolas de artistas muito bem conectadas à cultura e ao gosto das elites aristocráticas, hábeis em conciliar os modelos e memórias da tradição com os gostos e necessidades de seu contexto. São, portanto, artistas que se associam a todos os seus antecessores, inclusive aos avatares arcaicos (Homero e Hesíodo) na interpretação e representação do mito, produzindo novas versões, dotadas de sentido.

Os traços iconográficos das Musas, na arte greco-romana, funcionam em um regime de código, em que as 9 Musas se diferenciam. Esta diferenciação, obedecendo ao princípio da unidade e complementaridade das funções das Musas, não é tão rigorosa como a

diferenciação dos atributos dos deuses olímpicos; sobram similaridades entre Clio e Calíope, portadoras de um papiro a desenrolar-se, mas há uma progressiva especificação dos índices iconográficos, que permitem a identificação de cada uma. Do ponto de vista da teoria semiótica, há um código Musa, com 9 posições e cerca de duas dezenas de sinais variantes. Melpômene vale-se da associação e contraste com Talía, Musa da comédia, e, portanto, aparece portando a máscara grave, em oposição à máscara de riso sardônico (o riso cômico, bastante irônico). Eis o atributo iconográfico central de Melpômene na iconografia, que permite reconhecê-la com grande facilidade. No célebre mosaico das 9 Musas, em Rhodes, entramada com suas irmãs (as demais 8 Musas), é com esta objetividade iconográfica que aparece Melpômene.

FIGURA 2 – A representação do rosto da Musa Melpômene ao lado de seu mais forte índice de identificação, a máscara trágica. Melpômene, mosaico com máscara, *Mosaico das 9 Musas*, no Palazzo dei Gran Maestri de Rhodes. Obra romana imperial, encontrada em Cós e transposta para o Palazzo.



Fonte: Wikipedia Commons, the free media repository, *Palazzo dei gran maestri di Rodi, salle delle muse, mosaico delle nove muse da Kos 04 Melpomene. JPG*, 2018.

FIGURA 3 – A graça desta Musa feliz, resoluta e serena. Melpômene com a máscara e uma espada. Escultura romana, de Monte Calvo, séc. II d.C., na Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhagen.



Fonte: Wikipedia Commons, the free media repositor.  
*NY Carlsberg Glyptothek – Melpomene. JPG, 2014.*

Ao índice dramaturgico da Melpômene, Musa trágica, à máscara grave soma-se também uma clava similar à de Hércules, nas esculturas e também em altos-relevos dos sarcófagos. A clava sublinha a relação de Melpômene com o culto heroico, apontando para este aspecto cultural da tragédia ateniense, fortemente vinculada à memória e ao culto heroico.

FIGURA 4 – Melpômene (canto esquerdo) com máscara trágica e clava, escultura em sarcófago romano, séc. III d.C., na Villa Doria Pamphili.



Fonte: The Warburg Institute – Iconographic Database.

Naturalmente, a clava é um elemento pouco coreográfico. Sua adoção acentua o caráter pensativo da arte trágica, uma visão de mundo pessimista, sensível ao sentido aniquilatório e inconciliável do mundo, à reflexão grave. Eis porque algumas figurações de Melpômene adotam também a *Pathosformel* melancólica, com total abandono da graça cantora e coreográfica. Isto aparece em um sarcófago romano, hoje no Louvre, arte tardia, de grande maturidade e muito vinculada ao mito das Musas. Note-se como Melpômene assume a posição de dar contorno à imagem, na extremidade direita da composição, e observa o interior do friso, com toda a sua narrativa, em uma postura muito reflexiva, com sua perna direita sobre um monturo e a máscara erguida, sobre a cabeça. Ao seu lado, imediatamente, está a Musa que declara relações com o mundo celestial astronômico-astrológico e bastante científico, Urânia. Seu drapeado está estático; canto e dança cedem lugar ao pensamento.

FIGURA 5 – Melpômene (canto direito) melancólica, escultura em sarcófago romano, Sarcófago das Musas, final do séc. II d.C – início do séc. III, no Museu do Louvre, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons, the free media repository. *Muses sarcophagus Louvre MR880.jpg*, 2015.

FIGURA 6 – Sarcófago das Musas, detalhe.



Fonte: Wikimedia Commons, the free media repository. *Muses sarcophagus Louvre MR880.jpg*, 2015.

O mosaico de Melpômene, mais célebre, ganha fama por sua imagem central: o poeta Virgílio entronado, com um papiro aberto, com palavras do oitavo verso da *Eneida* *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso, quidve* – “rememora em mim as causas, qual *nume* lesado, por qual...”); do lado direito do poeta (esquerda do observador), há uma Musa desenrolando papiro, que muitos identificam como Clio, mas calha melhor vê-la como Calíope, a Musa da poesia épica, gênero do poema que o bardo Mantovano leva no colo, com atributos iconográficos similares a Clio e compatíveis com esta imagem. À esquerda do poeta está uma Melpômene, inequivocamente indiciada pela máscara trágica, que porta em sua mão esquerda. Sua mão direita, todavia, flexiona-se apoiada no trono, para conformar a clássica *Pathosformel* melancólica, índice muito eficiente para denunciar gravidade pensante.

FIGURA 7 – Mosaico de Virgílio entronado, com um volume da *Eneida*, ladeado pelas Musas Calíope ou Clio e Melpômene. Século III d.C., descoberta em 1896, em Hadrumetum (Süsh), no Museu Nacional Bardo, Tunísia.



Fonte: Wikimedia Commons Contributors, *Virgil mosaic in the Bardo National Museum (Tunis) (12241228546).jpg*, 2017.

Neste mosaico, localizado no Museu Bardo, na Tunísia, em uma cidade romana norte-africana, há detalhes iconológicos instigantes. Primeiramente, Melpômene está mais próxima de Virgílio, diretamente conectada por um ângulo que liga sua visão à mente do poeta. A máscara trágica, igualmente, olha para o ser entronado, e não para nós, espectadores. A outra Musa, por sua vez, Clio ou Calíope, não mira o poeta, mas sim a Melpômene. A memória épica e histórica informa a visão trágica com que o autor da *Eneida* pensou e retratou a formação mítica e heroica de Roma. Ademais, temos ali a caracterização de um ator trágico, vestindo as botas cuja adoção Horácio (*De arte poetica*, 278-280) atribui a Ésquilo, os *kóthornoi*, em pés cruzados que, decididamente, negam a chance de uma dança. Ator: sim, a figura parece ter gênero masculino, como era próprio do teatro antigo, e também pela morfologia de seu rosto, que destoa da delicadeza fêmea da face da outra Musa (ainda que amargurada, é delicada). Ainda assim, a figura porta diadema, o que confere sacralidade e a aproxima da representação pura da Musa. O figurino do ator, por sua vez, tem cor púrpura e elaborada ornamentação, de estilo arcaizante, o que sugere a representação ou de uma potência divina ou de um herói de ascendência olímpica, como, *e.g.*, Eneias, ou mesmo um herói identificado ao cenário cartaginês, relacionado ao cenário histórico do mosaico (BUSTAMANTE, 2007, P. 18).

Ocorre que Virgílio não escreveu tragédias, portanto, o artista autor deste mosaico produziu não um retrato ou uma alegoria simples, mas uma complexa leitura das funções de poder e conhecimento que insuflaram a mente da personalidade entronada. A glória de Virgílio é sempre proporcional à glória da *gens* Julia, de Otávio Augusto, maior beneficiária das meta-representações de propaganda contidas na *Eneida*, obra-prima das obras comissionadas. O aristocrata que comissionou esta obra beneficia-se da mesma aura simbólica, de relevância e poder, e conecta a norte-africana Hadrumetum ao cerne da memória e da identidade de Roma. A imagem de uma Musa, já canônica no momento de produção desta imagem, é suporte para uma elaborada reflexão do artista sobre os sentidos da imagem e suas dimensões de saber, memória, arte e poder.

Cesare Ripa segue engano da tradição e atribui a Virgílio os versos de Catão, em *Nomina Musarum* (conhecido como *As 9 Musas*), *Melpomene tragico proclamat maesta boatu.* (v. 4), ou, na tradução de Francisco de Quevedo (1580-1645), em seu póstumo *Parnaso Español* (1648), “*Melpomene canta fúnebres memorias de personas insignes*”. É a síntese perfeita, que conecta canto, tragédia, fama e história, e ajuda a compreender porque esta Musa facilmente transita para fora do palco dramático e vai consagrar a gravidade de memórias trágicas.

## 5 Recepção

O mito das Musas nunca desapareceu por completo após o colapso do paganismo greco-romano e ao longo do medievo. Afinal, este mito oferecia uma explicação poderosa, ainda vigente, para o fenômeno da criação artística. Dava-se por inspiração. A Musa soprava dentro do artista, produzindo inspiração em um pulmão de ideias e sentimentos, a mente inspirada. No mundo antigo, este sopro continha também verdades e imagens de um mundo celestial e olímpico, conectado ao mundo histórico em que vivemos por meio do trânsito coreográfico e cognitivo das Musas, que vinham do Olimpo dançando e assim escolhiam a alguns privilegiados para receber a verdadeira imagem de seus cantos. Elas eram autoras da narrativa; originalmente, apenas uma Musa – como Homero refere e evoca no início da *Iliada* e da *Odisseia*. Posteriormente, Hesíodo elaborou esta complexa genealogia de Zeus e *Mnemosýne*, que conforma uma verdadeira Enéade grega: 9 Musas juntas, dançando e impregnando o mundo com graça e conhecimento.

O artista romântico, mesmo que leve a obra de Homero por tudo, como o jovem e sofrido Werther (GOETHE, 1774), pensa-se como sujeito criador, em arroubos pelo mundo, e busca na paisagem, nas memórias evocadas e no poder de uma alma abrasadora a fonte para sua autoria poética. Mais que inoculação produzida por algumas entidades mágicas, a inspiração romântica é resultado do feito do artista, que segue a sua inclinação de alma e dedica-se a criar obras belas, ou a representá-las em performance. Nesta noção de inspiração e autoria, o mito das Musas jaz lá longe, como ancestral em uma linhagem em que, na era moderna, o

sujeito emancipado se afirma, e cria com sua inteligência. Ainda assim, o público que ouve as músicas de Mozart facilmente se pergunta “de onde vem tal inspiração”? Este mesmo ouvinte está pronto a associar a fonte da inspiração de artistas maravilhosos ao mundo celestial, ou a um mundo de ideias de natureza divina, o que é uma forma sobrevivente do reconhecimento de que a performance de Arte possui algo sagrado. Mito das Musas, traduzido em outras sensibilidades. Onde andarão as Musas, neste novo cenário?

Antes dos românticos, porém, foi preciso reimaginar os deuses antigos, o que levou imperiosamente a que se conhecesse o mito das Musas, donzelas dançarinas de Zeus. Esta foi a meta perseguida pelos melhores gênios da arte renascentista, de Donatello a Botticelli, de Ghirlandaio a Rafael Sanzio, de Peruggino a Ticiano. O caminho foi aberto pelos aedos florentinos, Dante, Petrarca e Boccaccio, que no século XIV elaboraram os programas e enquetes que levariam ao renascimento do paganismo antigo, em Firenze, nos séculos XV e XVI. Dante figura-se como o herói moderno, a ser guiado pelo maior bardo latino, Virgílio, e o que o move não é amor mariano, mas a paixão e o desejo por sua Beatriz, que o faz atravessar todos os âmbitos do Universo cristão, purgatório, inferno, paraíso. Logo, em sonetos perfeitos, Petrarca vai tratar de sua Laura, idealizada, um amor entre o cortês e o erótico. O erotismo, e igualmente o fogo de uma paixão pelos deuses antigos, apareceu logo na obra de Boccaccio, discípulo confesso de Petrarca (*Deorum*, 21), a *Genealogia deorum gentilium* (1350). Além de muita picardia no *Decameron* (lembança de 10 dias intensos longe da cidade e seus controles), Boccaccio foi o autor deste tratado sobre os deuses antigos, com um estudo das genealogias, mitos e atributos de grande número de entidades míticas antigas, a partir de Zeus, dos olímpicos e do mundo heroico. Estava aberto o caminho para, no século XV, com o patronato Medici, Firenze tornar-se o epicentro do neopaganismo moderno. Firenze, cidade de erudição literária, filosófica e mística, onde o Hermetismo encontrou novo e potente berço, sob a guarda de Lorenzo e a cultura de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. A flor da Toscana tornou-se, então, um local de serviço às Musas tão potente como o Parnaso havia sido na Grécia, séculos atrás.

Como resultado da forte motivação neopagã da arte renascentista italiana, revitalizaram-se os imaginários de Afrodite, Dioniso, Hermes, Apolo e Ártemis, e dos demais olímpicos: Palas Atena, Ares, Hera, Hécate, Posido e Hades, bem como de muitos heróis, entidades tópicas do mito e nomes de augustos poetas, algo divinizados pela memória. Da leitura de Homero e Hesíodo, renasceu também o conhecimento dos modos mais antigos do pensamento mítico grego. Daí decorreu o renascimento da visão das Musas, e o modo soberbo com que artistas viram, ainda melhor que os antigos, a graça e a potência deste mito. Embora este fato cultural (o renascimento da imagem das Musas) apareça em muitas obras, há duas pinturas que revelam o reencontro com a noção apresentada no início deste ensaio, as Musas em dança de roda, no centro de um universo habitado por deuses olímpicos, um pedaço da paisagem dramatizado para servir de cenário a uma coreografia sagrada: a dança das Musas, no já referido quadro *Parnassus* de Andrea Mantegna, e a dança paradigmática, com lábaros esvoaçantes contendo nomes legendados, na obra de Baldassare Peruzzi.

FIGURA 8 – Andrea Mantegna, (1431-1506), *Parnassus*, 1497, Museu do Louvre.



Fonte: Wikimedia Commons, the free media repositior. *Le Parnasse*, by Andrea Mantegna, from C2RMF retouched.jpg, 2019.

FIGURA 9 – Baldassare Peruzzi (1481-1536), *Dança das Musas*, 1514-23, Palazzo Pitti, Firenze.



Fonte: Wikimedia Commons, the free media repository, *Baldassare Peruzzi – Apollo and the Muses – WGA17365.jpg*, 2018.

A *editio princeps* (primeira edição impressa) de Homero é de 1488 e 1489, editada pelo erudito grego Demetrius Calchondyles e impressa por Bartolommeo di Libri, a expensas dos irmãos Nerli. Foi a primeira edição impressa de um clássico grego em seu idioma; em 1495, Aldus Manutius publicou a obra completa de Hesíodo, em Veneza. Ambas edições antecedem as pinturas de Andrea Mantegna (1497) e Baldassare Peruzzi (1514-23), e atingem comunidades de leitores ávidos por esta visão do sagrado, imaginada por pintores dotados de sensibilidade textual arrebatadora. As Musas reaparecem, no Renascimento, como potências de intensa pulsão coreográfica e função cósmica axial, eixo do mundo. Assim conforma-se a dança cerimonial descrita por Hesíodo, e assim estão na obra de Mantegna, compondo o centro e eixo de ações sacras que dão ordem e dinâmica à imagem, em torno da imagem central das Musas dançando. O ponto culminante da cena representada é o episódio de Ares e Afrodite, junto a um convidativo leito, no topo de uma colina em arco, o círculo cósmico; a partir dali, em um trajeto circular pela direita (do observador), encontra-se Hermes, que olha a cena, em vias de partir montado em Pégaso e, no lado oposto, Apolo (à esquerda), tocando lira; seguindo o círculo, chega-se a Hefesto, agastado com o que vê, junto a sua fornalha, em uma gruta. Eros une princípio e fim da narrativa, com

uma zarabatana amorosa. Esta obra, maravilhosa passagem do verso à imagem, é muito próxima dos versos de Hesíodo, e assombra a quem conhece as Musas, seus mitos e ritos, suas letras e imagens.

## **6 Museu**

Por fim, o que deve significar a Musa Melpômene para quem a vê em um Museu? As arquiteturas de Museus, bem como a semiologia das obras de arte, estão repletas de representações das Musas, demarcando e elevando o território das Artes. É previsível, portanto, que frequentadores de Museus encontrem em sua casa as Musas, entre as quais, Melpômene. Não há Musa para a pintura ou a escultura, pois aquele coro de dançarinas reunia artes e conhecimentos performáticos, mas há pintura e escultura para as Musas, e muita, e fazem parte dos epifenômenos das entidades imaginadas.

Encontrar Melpômene significa abrir-se a uma dupla ou tripla reflexão, que pode atingir a percepção e interpretação de todo o Museu, ou de uma quantidade significativa de obras. Primeiramente, ao ver Musa, lembramos da origem sagrada e coreográfica das artes, e o quanto estas nos conectam a visões transcendentais do mundo e da condição humana. Sabemos que as Musas são chave para um processo de inspiração em que se abrem visões mágicas de um cosmos regido por potências que inoculam saber e beleza, e podemos esperar algo desta experiência, no domínio das Musas. Este é o primeiro estágio da experiência sensível provocada pela visão das Musas, pelo encontro com sinais daquele mundo mágico: inaugurar um rito em que nos abrimos à sensibilidade sagrada e potente com que a memória nos conecta à potência da Arte, memória, conhecimento, o sagrado, a beleza e suas muitas formas, aos passos leves e musicais de coreografias cósmicas, à fonte transcendental e imanente da Arte.

Melpômene, em particular, convida nossa sensibilidade para o seu duplo campo semântico, primeiramente, como Dançarina que foi, desde os tempos de Hesíodo; dancemos, pois, mesmo que mentalmente, pensando nas melodias que animam boa parte das imagens que vemos em Museus. Após dar início à coreografia, esta Musa nos leva à tragédia,

com que a iconologia histórica a consagrou. Diante da sensibilidade trágica, Melpômene nos conduz a uma reflexão sobre a gravidade do mundo, sobre os limites e padecimentos da condição humana, sobre a difícil superação de certos conflitos que a arte pode, com coragem, representar. Melpômene não se restringe à tragédia ou à pintura, mas significa o momento em que a dança cede a um olhar melancólico, e com ele projeta-se um grau traumático nas relações entre homem e *nume*, entre memória e vida, entre gozo e pensamento. Melpômene, Musa dançarina e potência trágica, condutora em um cosmos que a Arte contempla, coreografa e reflete, Melpômene, com a profundidade de um mito do mundo feito poesia e imagem.

FIGURA 10 – Melpômene. Óleo sobre tela de Joseph Fagnani, 1869, no MET-NY.



Fonte: Wikimedia Commons, the free media repository.  
*Melpomene (by Joseph Fagnani).jpg*, 2017.

## Referências

APOLLO Mousai Louvre L27.jpg. In: *Wikimedia Commons*, 31 jan. 2019. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Apollo\\_Mousai\\_Louvre\\_L27.jpg&oldid=337181818](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Apollo_Mousai_Louvre_L27.jpg&oldid=337181818). Acesso em: 19 ago. 2019.

BOCCACCIO, G. *Genealogy of the pagan gods*. Tradução e texto crítico editado por Jon Solomon. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

BUSTAMANTE, R. M. da C. Fazem-me lembrar, ó Musa... Leituras do mosaico Virgílio e as Musas. *Phoênix*, Rio de Janeiro, v. 13, n.1, p. 292-313, 2007.

GODS & MYTHS In: *The Warburg Institute: Iconographic Database*, ©2018. Disponível em: [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/pdf\\_frame.php?image=00036552](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00036552). Acesso em: 19 ago. 2019.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Die Leiden des jungen Werthers*. Leipzig, Weygandschen Buchhandlung, 1774.

HALBWACHS, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925.

HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LA PARNASSE, by Andrea Mantegna, from C2RMF retouched.jpg. In: *Wikimedia Commons*, the free media repository, 12 jun. 2019. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:La\\_Parnasse,\\_by\\_Andrea\\_Mantegna,\\_from\\_C2RMF\\_retouched.jpg&oldid=354228341](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:La_Parnasse,_by_Andrea_Mantegna,_from_C2RMF_retouched.jpg&oldid=354228341). Acesso em: 19 ago. 2019.

MELPOMENE (by Joseph Fagnani).jpg. In: *Wikimedia Commons*, the free media repository, 12 abr. 2017. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Melpomene\\_\(by\\_Joseph\\_Fagnani\).jpg&oldid=240611829](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Melpomene_(by_Joseph_Fagnani).jpg&oldid=240611829). Acesso em: 19 ago. 2019.

MUSES sarcophagus Louvre MR880.jpg. In: *Wikimedia Commons*, the free media repository, 19 jan. 2015. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Muses\\_sarcophagus\\_Louvre\\_MR880.jpg&oldid=147097781](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Muses_sarcophagus_Louvre_MR880.jpg&oldid=147097781). Acesso em: 19 ago. 2019.

PALAZZO dei gran maestri di rodi, sala delle muse, mosaico delle nove muse da kos 04 melpomene.JPG *In: Wikimedia Commons*, the free media repository, 13 jan. 2018. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Palazzo\\_dei\\_gran\\_maestri\\_di\\_rodi,\\_sala\\_delle\\_muse,\\_mosaico\\_delle\\_nove\\_muse\\_da\\_kos\\_04\\_melpomene.JPG&oldid=279344818](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Palazzo_dei_gran_maestri_di_rodi,_sala_delle_muse,_mosaico_delle_nove_muse_da_kos_04_melpomene.JPG&oldid=279344818). Acesso em: 19 ago. 2019.

PERUZZI, Baldassare – Apollo and the Muses – WGA17365.jpg. *In: Wikimedia Commons*, the free media repository, 14 jul. 2018 Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Baldassare\\_Peruzzi\\_-\\_Apollo\\_and\\_the\\_Muses\\_-\\_WGA17365.jpg&oldid=311173530](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Baldassare_Peruzzi_-_Apollo_and_the_Muses_-_WGA17365.jpg&oldid=311173530). Acesso em: 19 ago. 2019.

RIPA, C. *Iconologia*. Madrid: Ediciones Akal, 2016. v. I e II

VIRGIL mosaic in the Bardo National Museum (Tunis) (12241228546).jpg. *In: Wikimedia Commons*, the free media repository, 6 jun. 2017. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Virgil\\_mosaic\\_in\\_the\\_Bardo\\_National\\_Museum\\_\(Tunis\)\\_\\_\(12241228546\).jpg&oldid=246766384](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Virgil_mosaic_in_the_Bardo_National_Museum_(Tunis)__(12241228546).jpg&oldid=246766384). Acesso em: 19 ago. 2019.

Recebido em: 17 de março de 2019.

Aprovado em: 6 de junho de 2019.



## A Musa de Aristófanes: passarinho cantador

### *Aristophanes' Muse: Singing Bird*

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa<sup>1</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

**Resumo:** Este artigo trata das Musas, de comédia e de Aristófanes. A associação desses três temas, todavia, vai restringi-los a um só: a Musa da comédia a quem os gregos antigos chamavam Tália. A abordagem dessa divindade na análise será como uma voz, ou melhor, como o som do riso deseducado e irreverente provocado através da alegria, da correção e até mesmo do desejo de vingança.

**Palavras-chave:** musa; comédia; som.

**Abstract:** This article is about the Muses, Comedy and Aristophanes. The association of these three themes, however, will restrict them to one: the Muse of comedy whom the Ancient Greeks called Thalia. This divinity is approached here as a voice, or rather as the sound of the impolite and irreverent laughter brought about by joy, correction, and even by the desire for revenge.

**Keywords:** muse; comedy; sound.

Neste artigo, pretendemos falar das Musas, de comédia, e de Aristófanes. A associação desses três temas, todavia, vai restringi-los a um só: abordaremos a Musa da comédia, a senhora exuberante e folgazã a quem os antigos chamavam Tália.

Como se sabe, no mundo antigo as Musas configuravam as filhas da Memória e da personificação da lucidez divina máxima, Zeus. Elas sabiam todas as coisas (HOMERO, *Iliada*, II, v. 484-492); revelavam o passado, o presente e o futuro (HESÍODO, *Teogonia*, v. 27-28).

---

<sup>1</sup> Bolsista de Produtividade do CNPq e Apoio Fapemig.

Muitos, sem dúvida, já se ocuparam em relacioná-las às variadas artes; cremos, entretanto, que seja mais importante para nós fazer notar que, entre essas deidades e, ainda, segundo o autor dos *Trabalhos e Dias* (HESÍODO, *Teogonia*, v. 79), impera a Musa Belavoz,<sup>2</sup> ou, em grego, Καλλιόπη (Calíope). Instrumento essencial para o canto e a fala, ela é quem está no comando das outras nove irmãs. Isso significa afirmar que, nas muitas funções atribuídas às Musas, elas eram, sobretudo, vozes (de comando, encantamento, sedução, caçoada, acalanto, lamento, exaltação, devoção, eclosão).

Mas o papel de Belavoz é verdadeiramente preponderante, Platão o confirma: ela é a deã, ἡ πρεσβυτάτη (*Fedro*, 259d), regente que vai à frente até da cômica Tália.<sup>3</sup> Então, que fique claro: não há Tália sem Belavoz, exceto nos mimos. Aliás, de maneira geral, podemos dizer que não há, entre as filhas de Zeus e Memória, uma que se associe à arte muda e estática e, nesse sentido, se porventura uma fosse gerada para reger a pintura e escultura, talvez ela não se fizesse ouvir.

Nesse raciocínio, vamos, como dissemos, nos apoiar em algumas reflexões de JAA Torrano (HESÍODO, 1991, p. 16, grifos nossos), que afirma:

A marca da *oralidade* está também na própria concepção de linguagem poética que Hesíodo tem e expõe nos prologais 115 versos do hino às Musas, e, sobretudo, no uso que ele faz desta linguagem e na plena certeza que ele tem do poder de *presentificação* de seu canto.

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da pólis e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/

<sup>2</sup> Devemos a tradução do nome Calíope a JAA Torrano (HESÍODO, 1991).

<sup>3</sup> Para a construção do riso a voz é essencial. O limite entre o prazer, o acinte, a irritação e a profanação do receptor é estabelecido com exatidão pelo comediante; a língua inglesa define-o como *timing*, o grego como καιρός, o português adota o adjetivo *oportuno*.

ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e *transmitida pelo canto* do poeta. É através da *audição* deste canto que o homem comum *podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais*, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que, pelo *poder do canto*, se tornam *audíveis, visíveis e presentes*. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar *todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais*, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemosyne) *através das palavras cantadas* (Musas).

As Musas faziam cantar e, por punição, calar (HOMERO, *Iliada*, II, v. 597-599). Ao dominar o som e a mudez, elas criavam o silêncio-pausa e, na conjugação dos dois, o ritmo para a dança. E se, como dizem as boas línguas, elas com desenvoltura diziam verdades, mentiras, verdades parecidas com mentiras ou mentiras parecidas com verdades (HESÍODO, *Teogonia*, v. 36-38), isso tudo era apenas estratégia para fazer o mundo acontecer pelo som, pois “[su]a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros, de restaurar e renovar a vida” (HESÍODO, 1991, p. 19).

Neste ensaio, portanto, as Musas serão tratadas principalmente como vozes cantantes, dançantes, plangentes, comandantes e, sobretudo, brincantes. Se levarmos nossas “cerebrações” por este caminho, Tália – a padroeira do riso ou, em outros termos, a que preside, regulamenta e incita a manifestação dele – seria a própria materialização (encarnação mesmo) de uma boa gargalhada. Ou não seria?

Assim as questões que norteiam nosso arrazoado serão: como surge em nossos ouvidos a Musa na comédia de Aristófanes? Qual a relação entre a forma teatral da comédia clássica aristofânica e o procedimento técnico para, através da voz de um ator que pretende fazer rir, criar a cena de um mundo à parte, transformar o espaço real do teatro em uma cidade, um jardim e até as grandes extensões siderais

ou mesmo infernais? Perguntamos partindo do princípio de que, em qualquer produção cômica antiga, o papel do dramaturgo só se achará de todo “realizado” se, ao pôr-se em cena o texto, ele for performatizado por exímios cantores-atores-bailarinos, que alcancem produzir, em seus espectadores, o efeito do riso. Admitindo-se isso, como podemos nos aproximar das indicações físicas presentes no texto para materializarmos a voz e os gestos risíveis pretendidos? Buscaremos resposta para essas perguntas, por ora, no texto da comédia *Aves*. Ao fim, encerraremos com *Acarnenses e Paz*.

Retomemos, antes, a conhecida origem desse coletivo de vozes, trupe divina e coro bailarino encenador; o que ele faz e porque ele faz *assim e assado*. As Musas, como registrou Hesíodo (*Teogonia*, v. 1-4; v. 7-10; v. 68-71), surgem do topo, são pura ἀκμή<sup>4</sup> descendo terra abaixo, irrompendo no espaço; atravessam as alturas para comunicar as notícias e belezas, as ordens e o poder dos deuses; cabe a elas afinar o mundo em sintonia com os olímpicos. De fato, Platão, em *Leis*, argumenta – através da personagem ‘ateniense’ – que a educação da humanidade deve ser conduzida pela Musa; para o filósofo, há que se treinar a alma, direcionar suas paixões, e por essa razão os deuses deram aos homens as Musas e Apolo.

[...] Αί, os deuses, condoídos da raça de fibra aguerrida das gentes, para elas estabeleceram pausas de labutas como feriados de festejos religiosos e, ainda, deram-lhes concelebrantes: as Musas, o Apolo *musagogo* e Dioniso, para que o vigor das coisas passadas lhes

<sup>4</sup> Ao utilizar o termo grego, busco seu significado nessa cultura, a saber: “ἀκμή, ἡ I. *a point, edge*: proverb., ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς on the razor’s edge (v. ξυρόν); ἀμφιδέξιοι ἀκμαί *the fingers of both hands*, Soph.; ποδοῦ ἀκμαί *the toes*, Id. II. *the highest point of anything, the bloom, flower, prime*, of man’s age, Lat. *flos aetatis*, ἀκμή ἡβης Id.; ἀκμή βίου Xen.; ἐν ἀκμῇ εἶναι = ἀκμάζειν, Plat.; ἀκμή ἔχειν, of corn, to be ripe, Thuc.; also of time, ἀ. ἡρος the spring-prime, Pind.; ἀ. θέρος *mid-summer*, Xen.; ἀ. τῆς δόξης Thuc.; periphr. like βία ἀκμή Θησειδῶν Soph. III. καιρός like, the best, *most fitting time*, Trag. ἔργων, λόγων ἀκμή *the time for doing, speaking*, Soph. ἀκμή ἐστι, c. inf., ’tis *high time to do*, Aesch.; ἐπ’ ἀκμῆς εἶναι, c. inf., to be on the point of doing, Eur.; ἐπ’ αὐτὴν ἤκει τὴν ἀκμὴν ’tis come to *the critical time*, Dem.” (LIDDELL-SCOTT, 1888).

fosse restaurado nos festejos junto com os deuses.<sup>5</sup>  
(PLATÃO, *Leis*, 653d).

Depois de terem ajustado, afinado e temperado o mundo, as Musas produzem os sons das festas e se colocam como expressão harmônica e equilibrada da raça humana. Os responsáveis pela manifestação das Musas são os parceiros de Apolo e Dioniso, os que encordoam e amanham o mundo como se estivessem afinando uma lira ou qualquer outro instrumento musical; são os educadores das gentes, os poetas. Eles, em parceria com as Musas, temperam e depuram o mundo ao equilibrar tons graves, agudos, oscilantes e alternados. Neste sentido, a harmonia – a reorganização do mundo extenuado – é uma ação divina que repercute na alma (PLATÃO, *Timeu*, 47c-e). O papel das filhas da Memória com Zeus é retirar do mundo criado os sons indesejados, os ruídos, a cacofonia, e organizar o fluxo do tempo de modo a gerar um ambiente acústico belo e agradável para o corpo que age, se move, dança, marcha e luta. Para Platão, cantar e dançar com destreza é sinal de uma educação bem-sucedida guiada pelas Musas e por Apolo (BOBONICH, 2010, p. 122).

Stephen Halliwell confirma que dança e coro de dança (*χορεία* e o *χορός*) são elementos essenciais na cultura grega e mormente no teatro antigo, seja para a tragédia, seja para a comédia. Ao tratar do riso na dança, ele sustenta que:

[e]m uma cultura calcada na dança como era a da Grécia antiga, a zombaria, como qualquer outra coisa, poderia ser coreografada: a energia e a expressividade do movimento corporal ritmado (incluindo os gestos manuais, a *cheironomia*, um importante elemento na

---

<sup>5</sup> Todas as traduções apresentadas, exceto se mencionado, são de nossa autoria. [...] θεοὶ δὲ οἰκτίραντες τὸ τῶν ἀνθρώπων ἐπίπονον πεφυκὸς γένος, ἀναπαύλας τε αὐτοῖς τῶν πόνων ἐτάξαντο τὰς τῶν ἑορτῶν ἀμοιβὰς τοῖς θεοῖς, καὶ μούσας Ἀπόλλωνά τε μουσηγέτην καὶ Διόνυσον συνεορταστὰς ἔδοσαν, ἵν' ἐπανορθῶνται, τὰς τε τροφὰς γενομένας ἐν ταῖς ἑορταῖς μετὰ θεῶν.

dança grega) intensificam a comunicação do ridículo. (HALLIWELL, 2008, p. 35).<sup>6</sup>

Tomemos, pois, como certo que na comédia a aliança entre o gesto e a voz (ou a ausência consciente de um desses) cria, sob a regência de Tália, a cena cômica e lembremo-nos de que também para o riso a voz é necessária, senão indispensável. Como seria a voz divertida, brincante e risível das Musas (e em particular de Tália)? Tudo depende de tradução; por meio dela um texto se faz solene, jocoso, grave, sutil. Cabe ao tradutor estabelecer, conscientemente, sua meta.

E nossa meta, neste momento e artigo, é buscar o riso e materializar Tália. Para tanto, vamos dessacralizar Hesíodo, resgatar sua intimidade com as Musas, sua oralidade e sua ruralidade pastoril zombeteira. Começamos por supor as Musas pueris como passarinhos cantantes<sup>7</sup> e traduzimos, com este pensamento, o testemunho daquele que, parece, foi o primeiro a nomear as Musas.

Dessacralizando o texto, vamos verter o catálogo dessas vozes cantantes assim:

Toavam tais coisas as Musas regentes da mansão  
olímpica, nove filhas do grão Zeus germinadas,<sup>8</sup>  
Cardelina,<sup>9</sup> Calandra,<sup>10</sup> Seriema,<sup>11</sup> Saracura,<sup>12</sup>

<sup>6</sup> “In a dance culture like that of ancient Greece, mockery like everything else could be choreographed: the energy and expressiveness of rhythmic bodily movement (including manual gesture, *cheironomia*, an important element in Greek dance) intensify the communication of ridicule.”

<sup>7</sup> Os nomes dos pássaros foram definidos com base na obra de Heringer (1968).

<sup>8</sup> Todos os endereços relativos aos cantos das aves abaixo arroladas tiveram acesso em 31 jan. 2019. A maioria está no *Oiseaux des pays méditerranéens* (OISEAUX..., 1999).

<sup>9</sup> Para ouvir Il Cardelino (pintassilgo): <https://www.youtube.com/watch?v=AkcLygl6xTU>. Além, é claro, de Vivaldi: <https://www.youtube.com/watch?v=Tyu3MPIW9do>.

<sup>10</sup> Para ouvir a Calandra (cotovia): [https://www.youtube.com/watch?v=jF5kWaY9HyQ&list=OLAK5uy\\_nSRw\\_HRcP4E0fSPydvS4y2iLrQpsEn-TE&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=jF5kWaY9HyQ&list=OLAK5uy_nSRw_HRcP4E0fSPydvS4y2iLrQpsEn-TE&index=4).

<sup>11</sup> Para ouvir a Seriema: <https://www.youtube.com/watch?v=h12MDyWHH8E>.

<sup>12</sup> Para ouvir a Saracura: <https://www.youtube.com/watch?v=CnVIMONdf7k>, <https://www.youtube.com/watch?v=M5ONLOmQNN8>

Corrupio,<sup>13</sup> Quiriquiri,<sup>14</sup> Eleonora,<sup>15</sup> Isabelina<sup>16</sup> e  
Carminda, de todas a primeiríssima.<sup>17</sup>  
(HESÍODO, *Teogonia*, v. 75-79).

Para desautomatizar os nomes atribuídos às Musas, mudamos suas possibilidades expressivas, abrindo um novo campo semântico. O nome grego Tália foi traduzido por “Seriema”, o de Euterpe por “Calandra”, ave de bico forte e unha grande, voo curto e rasteiro, *sabiá do sertão*; de Melpômene por “Saracura” (a que sara e cura toda a gente?), o de Calíope por “Carminda” (a única que – na tradução – não é passarinho ‘de verdade’, mas um arquétipo de todas as vozes de canto, um *carmina*) etc. A estratégia visou o enigma, o mistério, sobretudo para Saracura e Seriema, e cremos ter alcançado nosso intento, pois para sabê-las é preciso ouvi-las. Sugerimos associações ainda entre corrupio, que é brinquedo de criança, e corrupião, que é um passarinho cantador do sertão e que alguns conhecem como concriz ou sofrê. Também associamos Erato, Musa da poesia erótica, ao falconídeo quiriquiri, sugestão do nome feminino Quitéria, um apelido de Afrodite. Se você, leitor, achou graça nessa estratégia, ficamos felizes, materializamos Tália.

Contudo, cumpre entender que as Musas são duplamente voláteis. Homero, na abertura de seu grande poema bélico, menciona apenas uma, e a chama Θεός, deusa. Boris Maslov (2016, p. 420; 423) afirma que:

Na *Iliada*, a(s) Musa(s) aparece(m) com quatro competências distintas. A “deusa” do verso de abertura do canto 1, mais memorável, é convocada

<sup>13</sup> Para ouvir o Corrupião: <https://www.youtube.com/watch?v=4pxhbtNwi5o>.

<sup>14</sup> Para ouvir o Quiriquiri: <https://www.youtube.com/watch?v=kZVaGaqX3zw>.

<sup>15</sup> Para ouvir a Eleonora Falco: [https://www.youtube.com/watch?v=cSmSIbuU8A&index=21&list=OLAK5uy\\_nSRw\\_HRcP4E0fSPydvS4y2iLrQpsEn-TE](https://www.youtube.com/watch?v=cSmSIbuU8A&index=21&list=OLAK5uy_nSRw_HRcP4E0fSPydvS4y2iLrQpsEn-TE).

<sup>16</sup> Para ouvir uma Isabelina (Picanço): [https://www.youtube.com/watch?v=x7U7jssYqFo&index=75&list=OLAK5uy\\_nSRw\\_HRcP4E0fSPydvS4y2iLrQpsEn-TE](https://www.youtube.com/watch?v=x7U7jssYqFo&index=75&list=OLAK5uy_nSRw_HRcP4E0fSPydvS4y2iLrQpsEn-TE).

<sup>17</sup> ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἄειδον, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,  
ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαῦται,  
Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε  
Τερψιχόρη τ' Ἔρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε  
Καλλιόπη θ'· ἥ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων.

para “cantar a ira de Aquiles, filho de Peleu”. [...]. Depois, encontramos as Musas como um coro que se apresenta no Olimpo, acompanhado pela lira de Apolo (*Il.* 1, v. 604). Em terceiro lugar, é dito que elas encontraram o “trácio Tâmiris”, mítico citaredo, que, junto com Lino e Orfeu, é indicado como filho de uma das Musas. Segundo a *Iliada* (2, v. 595-600), para punir Tâmiris, por ter ele se gabado de que poderia vencê-las ao cantar, as Musas o mutilaram, tiraram dele o *thespesie \ aoide \* (o canto divino), e privaram-no da habilidade de tocar a cítara. [...]

Por fim chegamos à quarta – e mais significativa – competência no contexto em que as Musas aparecem na *Iliada*, marcada pela fórmula que preenche um verso inteiro: Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι (“Dizei-me j’ agora, Musas regentes olímpicas de mansões,...”), e que, geralmente vem seguida por outra fórmula de meio verso “quem primeiro fez [algo]” ou “como isso primeiro aconteceu” (2, v. 484; também 2, v. 491; ὅς τις δὴ πρῶτος, 11, v. 218; 14, v. 508; ὄππως δὴ πρῶτον, 16, v. 112). A instância mais familiar desta fórmula ocorre no início do Catálogo das Naus (2, v. 484), que, em performance oral, deve ter causado certo efeito de milagre mnemônico. Em todos esses casos, a função da invocação às Musas como dispositivo diegético é inconfundível: pelo menos o poeta não seria capaz de elencar tudo isso se as Musas não o “lembrassem” (μνησαίαθ’, 492) de uma informação particular qualquer.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> In the *Iliad*, the Muse(s) make their appearance in four distinct capacities. Most memorably, it is the “goddess” of the opening line of Book 1, called upon to “sing the anger of Achilles, son of Peleus.” [...] Secondly, we encounter the Muses as a *choros* performing on Olympus, to the accompaniment of Apollo’s lyre (*Il.* 1.604). Thirdly, the Muses are said to encounter the “Thracian Thamyris” – a mythical kitharode who, along with Linus and Orpheus, is reported to be a son of a Muse. According to *Iliad* 2.595–600, to punish Thamyris for his boast that he would overcome them in singing,

Mas a Musa da *Odisseia* parece habitar um mundo diferente – para dizê-lo, recorreremos, novamente, a Maslov (2016, p. 426). Ela aparece sete vezes e, em cinco, está sozinha. O caso mais expandido é o de Demódoco, no canto 8. Outro exemplo (que permitirá a transição para o estudo de Aristófanes) é o do canto 24, trecho que relata a cena do funeral de Aquiles. No excerto percebemos dois coros, o das Nereidas e o das Musas; além deles, o poeta menciona uma Musa cantando *a cappella*:

Em roda, de pé, as *bambinas* do deão do mar,  
marejadas carpideiras, cobriam-te de infinda maresia.  
E as nove Musas todas, belas vozes alternadas,  
ciciavam! Ali não se concebia nenhum dos argeus  
sem choro! Aí, então, aguda uma Musa languiu.  
Sete noites e dias – e, na mesma, mais dez – a ti  
pranteamos; deuses imortais e humanos mortais.  
(HOMERO, *Odisseia*, 24, v. 58-62).<sup>19</sup>

---

the Muses maimed him, took from him the *thespesie\ aoide\* (divine song), and deprived him of the ability to play the kithara. [...]

Here we come to the fourth – and the most significant – context in which the Muses appear in the *Iliad*. It is the full-line formula Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι (“Now tell me, Muses who hold Olympian dwellings”), usually followed by another half-line formula “who was the first [to do something]” or “how this first happened” (2. 484; also 2. 491; ὅς τις δὴ πρῶτος, 11. 218; 14. 508; ὅπως δὴ πρῶτον, 16.112). The most familiar instance of this formula occurs in the beginning of the Catalogue of Ships (2.484), which, in an oral performance, must have had the effect of a mnemonic miracle. In all those cases, the function of the address to the Muses as a diegetic device is unmistakable: unless the Muses were to “remind” (μνησαίαιθ', 492) the poet of a particular piece of information, he would not be able to provide it.

<sup>19</sup> ἀμφὶ δέ σ' ἔστησαν κοῦραι ἄλιον γέροντος  
οἴκτρ' ὀλοφυρόμεναι, περὶ δ' ἄμβροτα εἶματα ἔσσαν.  
Μοῦσαι δ' ἑννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπι καλῆ  
Θρήνεον· ἔνθα κεν οὔ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας  
Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια.  
ἐπὶ δὲ καὶ δέκα μὲν σε ὁμῶς νύκτας τε καὶ ἦμαρ  
κλαίονεν ἀθάνατοὶ τε θεοὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι

Para ouvir as cigarras: <https://www.youtube.com/watch?v=v2qksq1Fs-s>; [https://www.youtube.com/watch?v=J-OiP2Uq3\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=J-OiP2Uq3_8).

De novo a tradução.<sup>20</sup> Nela as Nereidas são *bambinas* (feminino do estrangeirismo “bambino”); o conjunto de Musas que “trila”, por oposição àquela única que sola agudo, entre passarinhos e outros bichos, assemelha-se mais, nos parece, a cigarras que ciciam. Sobre uma textura coral homogênea uma solista se levanta e incita o choro de deuses e homens, que dura dezessete dias e noites. A escolha pretendeu realçar a paisagem sonora que Homero propôs: bruma<sup>21</sup> marinha, som de ondas, lamentação fúnebre aguda de uma voz que se destacou como em um coro de cigarras que vozeiam. De fato, também Platão reúne Musas e cigarras. Ouçamos Sócrates, no *Fedro* (tradução de José Ribeiro Ferreira):

Diz-se que outrora, antes do nascimento das Musas, as cigarras eram homens. Mas, quando as Musas surgiram e apareceu o canto, alguns dos homens dessa época sentiram-se de tal maneira arrebatados pelo prazer da música que, à força de cantar, descuidaram o alimento e a bebida, e morreram sem dar por isso. Deles nasce então a raça das cigarras, que recebeu das Musas o privilégio de nunca precisar de alimento desde a nascença, mas de se dedicar de imediato ao canto até à hora da morte, sem comer nem beber. Depois, vão junto das Musas, anunciar a cada uma quem as honra aqui na terra. Assim, a Terpsícore informam-na sobre os que têm homenageado nos coros, de modo a torna-la mais benévola; a Érato,

<sup>20</sup> A tradução foi pautada em Schafer, que, por sua vez, cita Marius Schneider ao propor um exercício de prática musical no capítulo intitulado “Quando as palavras cantam” de *O ouvido pensante* (1991, p. 212): “A ideia para esse exercício, deve ser acrescentado entre parênteses, foi sugerida por uma afirmação de Marius Schneider, quando escreve: ‘É preciso que se tenha ouvido para se perceber como os aborígenes são capazes de imitar os barulhos de animais e sons da natureza de maneira tão realística. Eles, inclusive, costumam fazer ‘concertos da natureza’, nos quais cada cantor imita um determinado som (ondas, vento, árvores lamentosas, gritos de animais assustados), ‘concertos’ de surpreendente magnitude e beleza.’”

<sup>21</sup> Bruma: † Vênia pelos mortos de Brumadinho, em 25 de janeiro de 2019, pelos que se foram por negligência de governos corruptos e uma indústria irresponsável que atuaram em Minas Gerais, apesar do alerta de Mariana em 05 de novembro de 2015.

sobre os que a honram em matéria de amor, e às outras do mesmo modo, segundo a modalidade de honrarias de cada uma. Mas a Calíope, a mais veneranda, e à que vem a seguir, Urânia, informam sobre os que passam a vida filosoficamente e honram a arte que lhe é própria, porque, dentre as Musas, são sobretudo elas que, ocupando-se do Céu e das questões divinas e humanas, cantam com a mais bela voz.<sup>22</sup> (*Fedro*, 259b-d).

Viver do canto e da festa, quer para as cigarras,<sup>23</sup> quer para os poetas, é fábula de Esopo conhecida. Mas vejamos um caso paradigmático, supostamente real, comentado por Halliwell (2008, p. 36).

Vida normal, cotidiano grego – já estamos chegando perto da comédia ática, que critica a sociedade com suas destacadas personagens em Atenas: Demóstenes narra um episódio, historicamente construído, no discurso *Contra Cónon*. Trata-se de um ato de *hýbris* cometido pelo general ateniense imprecado contra o adversário Aríston. Diz o texto que certa vez Aríston foi atacado por seus inimigos – entre eles Cónon – e que eles o despiram, espancaram e enxovalharam com todo tipo de insultos; depois, estando Aríston caído ao chão quase morto, Cónon, incitado pelos companheiros de agressão, bateu os cotovelos como asas e cantou, mimetizando um galo vitorioso. Nessa cena de violência

<sup>22</sup> λέγεται δ' ὡς ποτ' ἦσαν οὗτοι ἄνθρωποι τῶν πρὶν μούσας γεγονέναί, γενομένων δὲ Μουσῶν καὶ φανείσης ᾠδῆς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε ἐξεπλάγησαν ὑφ' ἠδονῆς, ὥστε ἄδοντες ἠμέλησαν σίτων τε καὶ ποτῶν, καὶ ἔλαθον τελευτήσαντες αὐτούς· ἐξ ὧν τὸ τεττίγων γένος μετ' ἐκεῖνο φύεται, γέρας τοῦτο παρὰ Μουσῶν λαβόν, μηδὲν τροφῆς δεῖσθαι γενόμενον, ἀλλ' ἄσιτόν τε καὶ ἄποτον εὐθὺς ἄδειν, ἕως ἂν τελευτήσῃ, καὶ μετὰ ταῦτα ἔλθον παρὰ μούσας ἀπαγγέλλειν τίς τίνα αὐτῶν τιμὰ τῶν ἐνθάδε. Τερψιχόρα μὲν οὖν τοὺς ἐν τοῖς χοροῖς τετιμηκότας αὐτὴν ἀπαγγέλλοντες ποιοῦσι προσφιλεστέρους, τῇ δὲ Ἐρατοῖ τοὺς ἐν τοῖς ἐρωτικοῖς, καὶ ταῖς ἄλλαις οὕτως, κατὰ τὸ εἶδος ἐκάστης τιμῆς· τῇ δὲ πρεσβυτάτῃ Καλλιόπῃ καὶ τῇ μετ' αὐτὴν Οὐρανίᾳ τοὺς ἐν φιλοσοφίᾳ διάγοντάς τε καὶ τιμῶντας τὴν ἐκείνων μουσικὴν ἀγγέλουσιν, αἱ δὲ μάλιστα τῶν Μουσῶν περὶ τε οὐρανὸν καὶ λόγους οὖσαι θεῖους τε καὶ ἀνθρωπίνους ἰᾶσιν καλλίστην φωνήν.

<sup>23</sup> Para saber mais sobre as cigarras, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=0JJz36rSob0>. Ao fim do vídeo é possível também ouvir o coro com suas eventuais solistas. Ver ainda: <https://www.youtube.com/watch?v=oqys8IKsu4s>.

e ultraje constatamos também o riso e a performance de um coletivo. A harmonia de forças opositoras (Cónon e seus comparsas) sobre um indivíduo (Ariston) culmina com um escárnio que se concretiza em canto e dança. Ora, na situação descrita pelo orador, Tália seria a conjugação entre voz e riso, a corporificação de uma feliz, desmedida e sonora risada, um *καχασμός*, *kakhasmós*, uma cascalhada!

Depois do riso desagravante, ocorrido na ordem do dia, o equilíbrio, a pausa. Chegou a vez de Aristófanes. Antecipamos que, para entender Tália, a Musa da gargalhada grega, vamos percorrer as ocorrências da palavra “Musa” nos textos das comédias aristofânicas. Vejamos em primeiro lugar a peça *Aves*, encenada em 414 a.C., a que mais se utiliza da qualidade sonora da poesia para fazer rir. Advertimos, porém, que Aristófanes não se prende ao nome Tália para sua Musa. Os dois protagonistas da peça, Fiado e Confiado, conversam com Tereu, o rei trácio – transformado em poupa, esposo de Procne, a rouxinol.

Fiado: Óia í, outro passarim aí, ó!

Confiado: Ói, por Zeus, outro... e que penugem sestrosa ele tem!  
O ciganomusa, *avis rara*, alpinista quem será?

Poupa (Tereu)<sup>24</sup>: Um nome bom pra ele era *satyra tragopan*<sup>25</sup>!  
(ARISTÓFANES, *Aves*, v. 274-277).<sup>26</sup>

Importa destacar o riso zombeteiro de Fiado, Confiado e Tereu sobre o pássaro exótico que chega à cena. Associados à debochada Tália – enumeram as características da personagem que chega, trazendo pão para a sátira: ela é forasteira, lembra, segundo o soberano, um persa.

<sup>24</sup> Para ouvir a vocalização da poupa (upupa): <https://www.youtube.com/watch?v=wWRm6H4z-Hk>. A poupa tem plumagem meio rosada e asas largas riscadinhas de preto e branco; o bico é comprido e recurvo, a crista, também rosada, é grande e tem pontinhos pretos. O canto é típico; o cheiro de seu ninho é forte e desagradável.

<sup>25</sup> Para ouvir o *satyra tragopan*: <https://www.youtube.com/watch?v=CsIleXRTxS4>.

<sup>26</sup> Ευελπίδης: ἕτερος ὄρνις οὐτοσί.

Πισθέταιρος: νῆ Δί' ἕτερος δῆτα χούτος ἔξεδρον χροάν ἔχων.

τίς ποτ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις ἄτοπος ὄρνις ὀρειβάτης;

Ἔποψ: ὄνομα τούτῳ Μῆδός ἐστο.

Nossa opção foi remeter o leitor para o *satyra tragopan*, o faisão de chifre carmesim.

A história da peça, todavia, precisa ser recordada: Fiado e Confiado (Evelpídes e Psistéro), dois velhos atenienses insatisfeitos com os rumos da política na cidade, saem floresta afora para procurar Tereu, o rei trácio que foi transformado em poupa pelos deuses. Estes queriam daquele a indicação de uma *pólis* melhor. É que Tereu, pássaro sendo, voava por toda parte e sabia como ninguém onde haveria bons ares para viver. Os lugares arrolados, porém, não agradam; os velhos desistem de buscar ajuda e resolvem seguir outra direção: vão criar, com a passarada reunida, uma nova *pólis* situada entre o céu e a terra. Interpondo-se entre homens e deuses, os dois protagonistas – com auxílio das aves – vão obstaculizar o acesso dos que vivem cá e lá. Todos, se desejarem transitar de lá pra cá e de cá pra lá, deverão pagar pedágio. A partir desse ponto, o coro passarineiro fará o papel de leva-e-traz. Assim, os pássaros assumirão o lugar das Musas... Observemos, portanto, a curiosa montagem que faz Aristófanos nos vv. 684-690; ela é uma paródia de Homero e Hesíodo. O dramaturgo, na fala do corifeu que reedita uma cosmogonia ornitológica, exorta os homens de forma bastante parecida com aquela das Musas na *Teogonia*. Comparemos:

Pastores indigestos, engasgos, barrigas só,  
muita falsidade com o real pareada sabemos contar  
e sabemos, inda, se nos apraz, desenredos nunciar.  
(HESÍODO, *Teogonia*, v. 22-24).<sup>27</sup>

Essas Musas, meio esnobes, são as que nasceram da fala de Hesíodo e que dançavam no monte Helicão. As que veremos em Aristófanos, contudo, vêm com outra roupagem. Surgem como coro (nisso não há novidade; é tal e qual na *Teogonia*); agora, porém, são aves e como tal podem ser muito mais ríspidas e grosseiras – e igualmente pedantes. Elas têm um tom rude e agreste de passarinhos selvagens. Sua

<sup>27</sup> ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,  
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.

fala coral, contudo, recorda a exortação dos bardos jônios, Hesíodo e Homero:

Ora vamos, vara varoa de vida apagada qual ramagem de foias,<sup>28</sup>  
 fracoides, bonecos de barro, miragem de rama oca,  
 efêmeros-mofinos-desalados mortais, machos de fantasia,  
 prestai tento em nós, os imortais, que sempre somos,  
 os etéreos, os envelhecíveis, os de imperecíveis tramas,  
 pra que de nós, das supimpas coisas, tudo direito escuteis.  
 (ARISTÓFANES, *Aves*, v. 684-690).<sup>29</sup>

Marquemos, portanto, que, em *Aves*, quando a Musa fala, ela faz parte de um coro que também dança, lembremo-nos do comentário de Halliwell (2008, p. 35). Eis a segunda característica da Tália de Aristófanés: em meio a suas companheiras, ela, como deusa-Musa-poeta-mediadora entre gente mortal e deuses imorredouros, tem a função de anunciar caminhos, seduzir; corrigir como antecipou Platão, exortar, ensinar. De fato, Tália, mesmo rindo, corrige cruelmente. Estes animais, voadores como as vozes de homens e bichos, que agora fazem o papel de Musas, explicam que o cosmo foi gerado de um ovo. Pássaros-deuses, eles aconselham aos homens invocá-los como potências divinas:

então, se a nós deuses alcunhais,  
 já podeis contar com Musas videntes  
 pra prever ventos, frente fria, verão,  
 e tempinho bão; sem escapulidas  
 nem imposturas de altas alturas lá  
 perto das nuvens, tal qual fosse um Zeus!  
 Mas, ajudadores, vos daremos a vós  
 e aos seus filhotes e aos filhos dos filhotes

<sup>28</sup> Observem aqui os homens tratados como “geração de folhas”, tal qual no símile homérico (*Iliada*, VI, v. 145-151).

<sup>29</sup> ἄγε δὴ φύσιν ἄνδρες ἀμαυρόβιοι, φύλλων γενεᾷ προσόμοιοι,  
 ὀλιγοδρανέες, πλάσματα πηλοῦ, σκιοειδέα φύλ' ἀμενηνά,  
 ἀπτῆνες ἐφημέριοι ταλαοὶ βροτοὶ ἄνδρες εἰκελόνοιροι,  
 προσέχετε τὸν νοῦν τοῖς ἀθανάτοις ἡμῖν τοῖς αἰὲν ἐοῦσιν,  
 τοῖς αἰθερίοις τοῖσιν ἀγήρως τοῖς ἄφθιτα μηδομένοισιν,  
 ἴν' ἀκούσαντες πάντα παρ' ἡμῶν ὀρθῶς περὶ τῶν μετεώρων

rica-saúde  
 tranquilidade, vida e paz,  
 vigor, riso, **fartura** e danças  
 e leite de passarins. Aí será até  
 entediante, de tanta beleza,  
 de tanto que todos esbanjareis!  
 (ARISTÓFANES, *Aves*, v. 723-736, grifo nosso).<sup>30</sup>

Destacamos o substantivo θαλία (traduzido por “fartura”) que, etimologicamente e segundo Chantraine (1970, p. 420), remete à ideia de exagero, abundância, alegria, bom humor e festa. O radical θαλ- insere o termo no campo semântico do termo “florescência”, “proliferação”. Como forma verbal, θαλιάζω significa rejubilar-se. Beeks (2010, p. 531) complementa: θαλλός, no masculino, é galho verde, especialmente o da oliveira, cheio de brotos; a palavra, juntamente com o seu feminino, “folhagem”, carrega o significado de “oferta”, “presente”. O feminino θαλλώ, em Pausânias (9, 35, 2 *apud* BEEKS, 2010, p. 531), nomeia a deusa do crescimento, da expansão, do alargamento da face que mostra os dentes e abre uma boca dilatada que gargalha. Tália é, pois, desmedida na face, na barriga que se sacode ao rir, na abundância de cores vibrantes, na voz que espouca estridente. Tália é igualmente a explosão aspirada de um theta /θ/ que se eleva em alfa /α/, escorre em lâmbda /λ/, agudiza em /ι/ e se espria em /α/. Citamos Raymond Murray Schafer (1991, p. 224):

<sup>30</sup> ἦν οὖν ἡμᾶς νομίσητε θεοῦς,  
 ἔξετε χρῆσθαι μάντεσι Μούσαις  
 αὔραις ὄραις χειμῶνι θέρει  
 μετρίῳ πνίγει· κούκ ἀποδράντες  
 καθεδούμεθ’ ἄνω σεμνυόμενοι  
 παρὰ ταῖς νεφέλαις ὥσπερ χῶ Ζεῦς  
 ἀλλὰ παρόντες δάσομεν ὑμῖν  
 αὐτοῖς, παισίῳ, παίδων παισίῳ,  
 πλουθυγείαν  
 εὐδαιμονίαν βίον εἰρήνην  
 νεότητα γέλωτα χοροὺς θαλίας  
 γάλα τ’ ὀρνίθων. ὥστε παρέσται  
 κοπιᾶν ὑμῖν ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν:  
 οὕτω πλουτήσετε πάντες.

As vogais, como diziam os antigos humanistas rabínicos, são a alma das palavras, e as consoantes, seu esqueleto. Em música, são as vogais que dão oportunidade ao compositor para a invenção melódica, enquanto as consoantes articulam o ritmo. Um foneticista define a vogal como o pico sonoro de cada sílaba. É a vogal que fornece asas para o voo da palavra.

A partir de Schafer é fácil notar como Aristófanes faz seu espectador-ouvinte rir e voar pelos ares e *paisagens sonoras*<sup>31</sup> de Atenas. Aristófanes confirma estas estratégias de criação de sentidos na mesma peça *Aves*, em fala coral que invoca a divindade em estudo:

Musa florestal,  
 tiu tiu tiu tiu tiu tiu tinx,<sup>32</sup>  
 ô colorada, contigo eu  
 nos bosques e cumes de montes,  
 tiu tiu tiu tinx,  
 no que pouso por cima do freixo folhudo  
 tiu tiu tiu tiutinx,  
 da goela amarela gorjeios,  
 santos trinos a Pã alvorejo  
 pra *serramãe* rodopios imponentes,  
 totototototototoinx,  
 o Frínico, lá mesmo, feito abelha  
 sugava o pólen de gorjeios ambrosíacos pra

<sup>31</sup> Conceito criado por Raymond Murray Schafer (2001, p. 366): “Paisagem sonora: O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente”;

“Uma paisagem sonora é um conjunto de sons ouvidos num determinado lugar. Uma crônica sonora é um conjunto de sons ouvidos em sequência temporal” (SCHAFER, 1991, p. 214).

<sup>32</sup> Para ouvir o Tuitui: <https://www.youtube.com/watch?v=iJ8iRkugKk4>.

porfioso trazer a melosa canção.  
 Tiu tiu tiu tiutinx.  
 (ARISTÓFANES, *Aves*, v. 737-752).<sup>33</sup>

Eis Tália: divertida, colorida e sublime, repleta de cantos passarinheiros. Agradável de ouvir, sedutora com sua bela e gorda voz. Ao fim e ao cabo, como afirma Adriane Duarte, *Aves* é “uma comédia sobre o poder das palavras” (DUARTE, 2000, p. 15) e, acrescento, é uma comédia sobre o poder das palavras *cantadas e dançadas*, ou seja, das *μοῦσαι*. Desse modo, é claro, e regida pelas Musas, é que há, nessa comédia, inclusive, a invocação que parodia o velho aedo homérico. Ele chega, entra em cena e é logo-logo escorraçado. O poeta, antes de se ir, proclama ser servidor das Musas, ágil compositor de ditirambos e partênios. Para ele, a Musa é ligeira, célere em inspirar: “Mas um dito veloz de Musas vem / qual chispa dum galope d’éguas” (ARISTÓFANES, *Aves*, v. 924-925).<sup>34</sup>

Pela frase do personagem, podemos desde já entender que Tália e suas companheiras são também entidades competitivas (qual éguas em corrida) que não hesitam em punir uma insana provocação (mantenha-se em mente a história de Tâmiris antes mencionada). Personalidades com

<sup>33</sup> Μοῦσα λοχμαία,  
 τὶὸ τὶὸ τὶὸ τὶὸ τὶὸ τιοτίγξ,  
 ποικίλη, μεθ’ ἧς ἐγὼ  
 νάπαισι καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις,  
 τὶὸ τὶὸ τὶὸ τιοτίγξ,  
 ἰζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου,  
 τὶὸ τὶὸ τὶὸ τιοτίγξ,  
 δι’ ἐμῆς γέννους ξουθῆς μελέων  
 Πανὶ νόμους ἱεροῦς ἀναφαίνω  
 σεμνά τε μητρὶ χορεύματ’ ὀρεῖα,  
 τοτοτοτοτοτοτοτοτοτιγξ,  
 ἔνθεν ὡσπερεὶ μέλιττα  
 Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν αἰε  
 φέρων γλυκεῖαν φῶδάν.  
 τὶὸ τὶὸ τὶὸ τιοτίγξ.

<sup>34</sup> ἀλλά τις ὠκεῖα Μουσάων φάτις  
 οἴαπερ ἵππων ἀμαρυγά.

*timing*, καίριαi, oportunas, rápidas, atinadas, incisivas e brilhantes, elas, em Aristófanes, voam como os pássaros. A coreografia aliada ao canto parece ser atributo dessas divindades, v. 737, ou mais precisamente, da Musa que preside a exuberância vegetativa e que se aproxima mais de nossa Musa em particular, a gargalhada que dança numa boca sorridente e frouxa sempre acompanhada das irmãs. Tália mostra-se vibrante de cor, intumescida pela abundância, cruel, sagaz, veloz. Em Tália estão presentes os códigos visuais, táteis, cinéticos, sonoros. Nesses movimentos físicos, ela é objetiva, concreta, surge da batida dos pés que marcam ritmos e da voz potente que, cheia de júbilo e força, deseducadamente, deixa-se lançar no ar.

Resta, por fim, reconhecer que Tália não se limita. Ela está em todo e qualquer lugar de riso. Aristófanes manifesta uma vez mais sua presença em *Acarnenses* (v. 655-658; v. 661-675), para fazer a justiça acontecer:

Ei! Mas vós não haveis de deixá-lo ir! É que rindo se faz juízo.  
Ele diz que vos há de ensinar o bem, o tanto pra ser feliz,  
sem bajular, nem humilhar no preço, nem abusar,  
nem sacanear, nem babar, mas ensinar o bão do melhor.<sup>35</sup>

[...]

Pois o bem e o juízo comigo também  
vão lutar e nunca me hão de pegar sendo,  
pra co'a cidade, tal qual ele é:  
frouxo e depravado.

Ô inflamada Musa Acarna incendiária,  
vem pra cá, pra trazer pujança feroz,  
e tal qual faísca que salta de braseiro ri-  
jo atizada por sopro faustoso,  
na hora em que a sardinha preparada se  
vai fritar e se mistura molho flambante  
e se grelha, assim, petulante

<sup>35</sup> ἀλλ' ὑμεῖς τοι μή ποτ' ἀφῆσθ'· ὡς κωμωδήσει τὰ δίκαια.  
φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὅστ' εὐδαιμόνας εἶναι,  
οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτεινῶν μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατύλλων,  
οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.

vem pra mim, com um canto mais rude  
e, pujante, baixa no teu conterrâneo aqui!<sup>36</sup>

E em *Paz* (v.774-790) para construir a harmonia:

Musa, tu, então, deixa logo as pelejas e comigo,  
teu amigo, dança,  
louva deuses e bodas de machos, banquetes e  
farturas dos bãos! Ocupa-te do que, dès do início, é pra ti.  
E se te chega por aí um *Requebrado*,  
com ladainhas, pra c'os meninos dançares,  
escuta não, segue companhia  
deles não,  
mas chama eles todos de  
codorna da casa, dançarinos  
de goela comprida,  
raça nanica de cabaças, insossa invencionice.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> τὸ γὰρ εἴ μετ' ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον  
ζύμμαχον ἔσται, κοῦ μὴ ποθ' ἄλω  
περὶ τὴν πόλιν ὧν ὥσπερ ἐκεῖνος  
δειλὸς καὶ λακαταπύγων.  
δεῦρο Μοῦσ' ἐλθὲ φλεγυρὰ πυρὸς ἔ-  
χουσα μένος ἔντονος Ἀχαρνική.  
οἶον ἐξ ἀνθράκων πρηνίνων φέψαλος ἀν-  
ήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρία ῥιπίδι,  
ήνικ' ἂν ἐπανθρακίδες ὡσι παρακείμεναι,  
οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,  
οἱ δὲ μάπτωσιν, οὕτω σοβαρὸν  
ἐλθὲ μέλος ἔντονον ἀγροικότερον  
ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.

<sup>37</sup> Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ  
τοῦ φίλου χόρευσον,  
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαΐτας  
καὶ θαλίας μακάρων· σοὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει.  
ἦν δέ σε Καρκίνος ἐλθὼν  
ἀντιβολῆ μετὰ τῶν παιδῶν χορεῦσαι,  
μῆθ' ὑπάκουε μῆτ' ἔλθῃς  
συνέριθος αὐτοῖς,  
ἀλλὰ νόμιζε πάντας  
ὄρτυγας οἰκογενεῖς γυλιαύχενας ὄρχηστὰς  
ναννοφυεῖς σφυράδων ἀποκνίσματα μηχανοδίφας.

Resumindo, arrematando e concluindo: Aristófanes, via de regra, apresenta e invoca a Musa para seu concerto de gargalhadas reunindo bichos que cantam, gorjeiam, ciciam, cacarejam, garganteiam, relinham (outros muitos não foram discutidos aqui: os que coaxam, zumbem, berram...), de todos lança mão para nos fazer rir. Ele cria, na verdade, uma paisagem sonora, que se forma para afinar o mundo, sintonizar frequências moduladas entre homens e homens, entre homens e deuses. Ele recorre, particularmente em *Aves*, aos sons da vida natural dos ares e, a partir de vocalizações onomatopaicas de todo tipo, produz sons intensos (como o da seriema), intermitentes (tal qual a poupa), contínuos (assim como as cigarras), suaves (igualzinho à cotovia) etc., sons que provocam *páthe*, *πάθη*, emoções violentas e transformadoras. Isso tudo é possível porque

cada som evoca um encantamento. Uma palavra é um bracelete de encantamentos vocais. Consideradas individualmente, suas letras (fonemas) contam ao ouvinte atento uma complicada história da vida. (SCHAFER, 1991, p. 216).

Quanto mais a língua se torna civilizada, tanto menor a quantidade de exclamações e interjeições, menos os risos e inflexões que a voz adota. O linguista Otto Jespersen conjecturou sobre as razões para isso: “Agora, é uma consequência do avanço da civilização que a paixão, ou, ao menos, a expressão da paixão seja moderada, e, desse modo, podemos concluir que a fala dos homens não civilizados e primitivos era mais apaixonadamente agitada que a nossa, mais parecida com o canto.” (SCHAFER, 1991, p. 235).

Como podemos liberar a linguagem de seu sarcófago impresso? Como podemos quebrar os ataúdes cinzentos de murmúrios e permitir que as palavras uivem da página, como que possuídas por espíritos? Os poetas tentaram. (SCHAFER, 1991, p. 236).

Sem dúvida Aristófanes conseguiu enfeitiçar pelo som, integrou fala, canto, ritmo, movimento e melodia, e soltou o espírito do riso: Tália, um passarinho cantador em *Aves*. O mundo gargalhou (e gargalha), cacarejou (e cacareja) até a barriga doer! Por isso, vida longa a Aristófanes, vida longa também para a Musa Tália! Ó fauna, flora e ares, fazei vênias para a beleza que vem do alto!

## Referências

ARISTÓFANES. *Aves*. Edição bilingue com tradução, introdução, notas e glossário de Adriane Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. Edition by F. W. Hall and W. M. Geldart. Oxford: Clarendon Press, 1907. v. 1, 2.

BEEKES, R. S. P. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden/Boston: Brill, 2010.

BOBONICH, C. *Plato's "Laws": A Critical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Les Éditions Klincksieck, 1970. v. II.

DUARTE, A. Palavras Aladas: As Aves de Aristófanes (Introdução). In: ARISTÓFANES. *Aves*. Edição bilingue com tradução, introdução, notas e glossário de Adriane Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 11-26.

HALLIWELL, S. *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483004>.

HERINGER, R. *Dicionário dos animais do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1968.

HESIOD. *Theogony, Works and Days*. Edition by Martin West. Oxford: Oxford University Press, 1999.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução, introdução e notas de JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOMERI. *Iliadis*. Oxford: Oxford University Press, 1989. t. I, II.

HOMERO. *Odyssey of Homer*. Introduction and commentary by W. B. Stanford. London: St Martin Press, 1987. v. I.

LIDDELL-SCOTT. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1888.

MASLOV, B. The Genealogy of the Muses: An Internal Reconstruction of Archaic Greek Metapoetics. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 137, p. 411-446, 2016. Doi: <https://doi.org/10.1353/ajp.2016.0020>.

OISEAUX des pays méditerranéens. Direction artistique de Jean Claude Roche. [S. l.]: Fremeaux & Associés, 1999. CD 2.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997.

PLATO. *Laws*. Introduction, translation and commentary by Susan Sauvé Meyer. Oxford: Oxford University Press, 2015. v 1; 2.

PLATO. *Laws*. Translation by R. G. Bury. London: Harvard University Press, 1961. t. 1, v 1-6.

PLATO. *Platonis Opera*. Edition by John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.

SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHAFFER, R. M. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, Magda Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

Recebido em 30 de janeiro de 2019

Aprovado em 20 de março de 2019



## Clio

### *Clio*

Rafael Scopacasa

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
rafaelsco@hotmail.com

**Resumo:** De Hesíodo até Plutarco, Clio parece ter sido imaginada como a Musa que proporciona *kléos* – que glorifica e traz renome. Este artigo oferece um breve panorama de algumas referências a Clio na literatura greco-latina. Aspectos da relação de Clio com a História e os historiadores também são comentados.

**Palavras-chave:** Clio; Musas; literatura; historiografia.

**Abstract:** From Hesiod to Plutarch, Clio seems to have been characterized as the Muse of praise (*kléos*). This article presents a brief overview of references to Clio in ancient Greek and Latin literature. Aspects of Clio's connection with History and the historians are also discussed.

**Keywords:** Clio; Muses; literature; historiography.

## 1 O nome de Clio

Para o nome de cada Musa, dizem eles, os homens encontraram uma razão apropriada: Clio é assim chamada porque o louvor que os poetas cantam em seus encômios confere grande glória (*kleos*) àqueles que são elogiados. (DIODORUS, *Biblioteca Histórica* 4.7, tradução minha.)<sup>1</sup>

O trecho acima, de Diodoro Sículo (século I a.C.), expressa uma teoria comum na antiguidade: de que o nome de Clio (*Kleíō*) estava

---

<sup>1</sup> Todas as citações de textos antigos são traduções feitas pelo autor, a partir das edições inglesas listadas na bibliografia.

associado à palavra grega *kléos*, normalmente traduzida para o português como “fama”, “louvor”, “glória” ou “renome” (literalmente, “aquilo que se ouve”). Pela sua associação com *kléos*, o nome de Clio estaria também próximo dos verbos gregos *klúein* (ouvir), *kleieîn* (louvar) e *kaleîn* (chamar, conchamar).

Tanto quanto sabemos, a mais antiga referência a Clio encontra-se no poema *Teogonia* de Hesíodo, provavelmente composto no século VII a.C. Naquela época, os gregos acreditavam que somente os deuses podiam saber de certas coisas – tais como os segredos sobre as origens do universo e dos próprios deuses. É justamente disso que trata o poema de Hesíodo: a palavra “teogonia” pode ser traduzida literalmente como “geração divina/ dos deuses”. Por isso, logo no começo do poema, Hesíodo pede a ajuda das Musas, um tipo especial de deusas que tinham o dom de lembrar-se de absolutamente tudo (passado, presente e futuro). Hesíodo apresenta a si mesmo como uma espécie de instrumento, através do qual a voz das Musas pode chegar até o seu público, e o conhecimento sobre a origem dos deuses e do universo pode chegar até os mortais.

Ao invocar as Musas e pedir o seu auxílio essencial, Hesíodo as nomeia individualmente: além de Clio, temos Polímnia, Urânia, Terpsícore, Tália, Melpômene, Calíope, Euterpe e Erato. Para o classicista Martin West, é possível que Hesíodo tenha inventado esses nomes especificamente para a *Teogonia*, possivelmente de improviso (WEST, 1966, p. 180). Se aceitarmos essa hipótese, poderíamos especular que Hesíodo imaginou Clio como a Musa que proporciona *kléos* – que glorifica e traz renome. Do ponto de vista histórico, sabemos que o conceito de *kléos* era importante na sociedade grega da época de Hesíodo. Em particular, fama e renome parecem ter sido valores especialmente caros à nobreza grega do século VII a.C., para quem Hesíodo provavelmente compôs o seu poema originalmente. Eram esses aristocratas que pagavam o poeta para criar canções que os divertissem e, ao mesmo tempo, celebrassem a sua visão de mundo e os seus valores.

De fato, *kléos* é o grande objetivo de vida dos heróis que povoam os mais antigos poemas gregos que conhecemos, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Ambas são atribuídas a Homero, poeta um pouco anterior a Hesíodo,

que viveu provavelmente na segunda metade do século VIII a.C. *Kléos*, como valor inestimável, está presente sobretudo na *Iliada*, poema que narra o último ano da Guerra de Troia. *Kléos* é o que buscam os heróis dessa história, não importa em que lado da guerra eles se encontram. Aquiles, Ajax e Pátroclo, mas também o troiano Heitor: todos querem ganhar renome para si próprios e serem lembrados após a morte. Esta é a maneira que poderão se aproximar da imortalidade, continuar vivendo na memória dos homens. Em Homero, portanto, *kléos* é o máximo que um mortal pode almejar. Trata-se do mais próximo que um mortal pode chegar da condição divina.

## 2 Clio e os poetas

Depois de Hesíodo, reencontramos Clio em poemas gregos do período clássico (séculos V e IV a.C.). Mais especificamente, Clio está presente nas “odes de vitória” dos poetas Píndaro e Baquilides. Esses eram poemas compostos para elogiar os vencedores das competições nos jogos pan-helênicos, entre eles os jogos olímpicos. Não apenas a pessoa do vencedor e sua família eram louvados, como também as suas cidades de origem. Para tanto, Píndaro e Baquilides invocavam Clio como fonte de inspiração e conhecimento.

A Grécia antiga era um mundo de cidades-Estado, muitas delas com suas próprias leis, governos e territórios. As cidades tendiam a guerrear entre si por causa de disputas e competição por recursos naturais limitados, como terra e água. Nesse contexto geopolítico um tanto violento, os jogos pan-helênicos eram ocasiões de extrema importância, não somente do ponto de vista religioso e esportivo, mas também politicamente. Realizados periodicamente nos quatro grandes santuários do mundo grego (de Zeus em Olímpia e Neméia, de Poseidon em Corinto e de Apolo em Delfos), esses jogos forneciam um valioso contexto para que as várias cidades-Estado gregas se reunissem em um ambiente pacífico e de “trégua”. Eles ofereciam uma plataforma importante para que relações diplomáticas fossem renovadas, e para que o sentimento de união e comunidade entre os gregos fosse reforçado –

fenômeno que estudiosos modernos denominam “pan-helenismo” (ver MITCHELL, 2007).

Tomemos, como exemplo, um trecho inicial da terceira ode epinícia de Baquilides, feita em homenagem a Hierão, de Siracusa (uma poderosa cidade grega na Sicília), que havia vencido a corrida de carruagens nos jogos olímpicos de 468 a.C.:

Clio, que dá doces presentes, canta os louvores da mais fértil senhora da Sicília, Deméter, e de sua filha de guirlandas de violeta, e dos cavalos velozes de Hierão, competidores de Olímpia; pois eles aceleraram com a vitória majestosa e com Aglaia pelo [rio] Alpheus [que corre perto do santuário de Olímpia] [...], onde fizeram do filho de Deomomenes um homem próspero, um vencedor ganhando guirlandas. (BACCHYLIDES, *Ode epinícia n.3*, linhas 1-8, tradução minha.)

No trecho acima, Clio é chamada para “cantar os louvores” da deusa Deméter e sua filha Perséfone, em vista de sua associação com a Sicília, terra natal do vencedor. Aqui temos Clio sendo invocada para fazer aquilo que ela faz melhor: conferir *kléos* e louvar (*kleieîn*), não somente as deusas mas, por extensão, toda a Sicília.

Uma imagem semelhante de Clio como conferidora de boa fama aparece na ode epinícia n.12, também de Baquilides, escrita em homenagem a Teisias de Egina, vencedor da luta greco-romana nos jogos do santuário em Neméia, no Peloponeso:

Como um habilidoso timoneiro, ó Clio, rainha da canção, guia meus pensamentos agora em um curso reto, se é que você o fez antes. Pois Vitória rainha manda-me ir até a próspera ilha de Egina, até meus amigos hospitaleiros, adornar a cidade erguida por deuses e a luta de pernas fortes em Nemea (BACCHYLIDES, *Ode epinícia n.12*, linhas 1-8, tradução minha.)

Mais uma vez, é a Clio que o poeta recorre para “adornar” (*kosmésai*) o local de origem do vencedor: no caso, trata-se da ilha

de Egina, próxima a Atenas. Também significativa é a caracterização de Clio como “rainha do canto” ou do “hino” (*humnoánassa*). Clio é apresentada aqui como aquela que melhor transmite, através do canto, as boas qualidades do objeto louvado.

Assim como Baquilides, Píndaro menciona Clio nas suas odes de vitória. Lá ela aparece como responsável pela “luz” que ilumina Aristocleides de Egina, vencedor do *pankrátion* (uma espécie de luta livre) em 475 a.C.:

Pela graça de Clio em seu adorável trono e por causa de seu espírito vitorioso, a luz brilhou sobre você desde Neméia, Epidauro e Mégara. (PÍNDAR, *Ode neméia n.3*, linhas 83-84, tradução minha.)

Clio continuou a ser homenageada entre poetas gregos nos séculos seguintes. Nós a encontramos na obra de Calímaco, que viveu no século III a.C. em Alexandria, onde trabalhou como estudioso e pesquisador na famosa biblioteca daquela cidade. Calímaco escreveu obras em prosa como as *Pinakes*, uma espécie de catálogo comentado das obras contidas na biblioteca de Alexandria. Interessava-se também pelo passado: no seu poema *Aetia*, que chegou até nós em estado fragmentário, ele relata uma série de curiosidades sobre várias cidades do mundo grego e sobre os costumes obscuros associados a algumas delas.

Clio aparece nesse poema como fonte de conhecimento detalhado de tais “histórias locais” e suas peculiaridades. O narrador, por exemplo, lhe faz perguntas um tanto específicas, do tipo: “Por que motivo Haliarto, a cidade de Cadmo, comemora a Teodesia, um festival cretense, às margens de Cissousa?” (CALLIMACHUS, *Aetia*, livro 2, linhas 87-88, tradução minha).

Ela também fornece explicações longas e detalhadas sobre acontecimentos obscuros do passado e seus resultados curiosos no presente; por exemplo, ao esclarecer por que os cidadãos de Messana (cidade grega no sul da Itália) não comemoravam um fundador específico, dado que havia uma controvérsia sobre quem havia fundado a cidade:

Mas quando os construtores fizeram fortes as torres de madeira com ameias, e as colocaram ao redor da foice de Cronusa – pois em uma caverna está escondida sob a terra a foice com a qual ele [Cronos] cortou os genitais de seu pai – eles [os dois fundadores] brigaram a respeito da cidade. Um desejava ... e o outro, na oposição, discordou. Eles brigaram um com o outro. E eles foram para Apolo e perguntaram a quem a nova fundação deveria pertencer. E ele disse que a cidade não deveria ter nem Perieres nem Cratamenes como fundador. O deus falou, eles ouviram e saíram; a partir de então, até hoje, a cidade não invoca seu fundador pelo nome. E os magistrados convidam-no assim ao sacrifício: “Seja quem for que construiu a nossa cidade, que tenha misericórdia e venha à festa; pode trazer dois e mais. Nenhum sangue de boi foi derramado”. (CALLIMACHUS, *Aetia*, livro 2, linhas 69-85, tradução minha.)

### 3 E os historiadores?

Clio é popularmente conhecida hoje como a Musa da História. Entretanto, na antiguidade, a questão era mais complicada. Nas obras de Calímaco mencionadas acima, Clio já parece adquirir um certo caráter “histórico” ao narrar fatos curiosos sobre as fundações de cidades como Messana e Haliarto – um tipo de saber que poderia ser chamado de “história local”.

Ao que parece, a associação de Clio com a História só começa a ser formulada mais explicitamente em textos da época romana, cerca de 300 anos depois de Calímaco e 700 anos depois de Hesíodo. Tomemos, por exemplo, o poema épico “Argonautica” de Valerius Flaccus, composto em latim por volta de 70 d.C.: “Clio...para ti, ó Musa, foi confiado o poder de conhecer os corações dos deuses e o modo como as coisas vêm a ser” (VALERIUS FLACCUS, *Argonautica*, livro 3, linha 15).

Mais explícito, talvez, é o seguinte trecho da obra “Tebaida”, do poeta romano Statius/ Estácio: “Começa, Clio que jamais esquece, pois todas as eras estão sob a sua tutela, e todos os anais cheios de narrativas do passado” (STATIUS, *Tebaida*, livro 10, linha 630).

Por outro lado, Clio continuou sendo reconhecida como a Musa conferidora de louvor e fama. Também na época do império romano, o filósofo grego Plutarco afirmava:

Clio proporciona aquilo que é referente ao louvor (*enkomiastikón*), pois louvores são chamados ‘*kléa*’; e Polímnia proporciona aquilo que é referente à história (*historikón*), pois [seu nome] é a lembrança de muitas coisas (PLUTARCH, *Quaestiones Convivales* 9.14, tradução minha.).

Ao lembrar que Clio estava associada à celebração elogiosa de pessoas e feitos, Plutarco parece, curiosamente, atribuir a “história” para uma outra Musa, Polímnia – cujo nome ele parece interpretar como sendo uma junção das palavras *polú* (muito) e *mneme* (memória). Testemunhos como esse revelam a fluidez da maneira como as Musas eram imaginadas no mundo antigo.

O que os romanos – e antes deles, os gregos – chamavam de “história” era um tanto diferente daquilo que nós entendemos por esse termo hoje. Por exemplo, muitos historiadores gregos e romanos estavam preocupados, principalmente, em explicar as causas de grandes conflitos e guerras; ao passo que hoje a História é entendida como um empreendimento mais amplo, que explora as transformações no comportamento humano no tempo (a questão é muito complexa: para uma discussão mais aprofundada ver MARINCOLA, 2011).

A palavra grega *historía* está associada à ideia de investigação, inquérito, indagação. Ela possui grande destaque na obra de Heródoto de Halicarnasso (484 – 425 a.C.), cujo grande objetivo era explicar as causas do conflito entre os gregos e os persas – as chamadas “guerras persas” de 490-479 a.C. Por muito tempo Heródoto foi popularmente conhecido como o “pai da História”, mas hoje em dia sabemos que os gregos não inventaram o estudo do passado. Textos provenientes das grandes civilizações do Oriente Próximo (tais como os assírios, babilônios e hebreus) nos mostram que o registro, interpretação e análise de eventos passados já era feito muitos séculos antes de Heródoto nascer (ver VAN DE MIEROOP, 1999).

Para aqueles acostumados a pensar em Clio como a Musa grega da História, pode chamar atenção o fato de que ela não parece ser mencionada por Heródoto ou pelos outros autores gregos hoje considerados “historiadores”, como Tucídides e Xenofonte. À primeira vista, o fenômeno se explicaria pelo fato de que Heródoto e Tucídides escreviam em prosa, enquanto as Musas eram normalmente invocadas por poetas – ou seja, aqueles que compunham textos em verso e métrica.

Contudo, pode haver mais uma explicação, que tem a ver com o próprio conceito de História tal como ele se configurou no pensamento grego do século V a.C.. Tanto Heródoto quanto Tucídides se apresentavam como detentores de um conhecimento que não vinha dos deuses, mas do trabalho árduo de observação e investigação (*historia*: ver acima) que eles próprios afirmavam realizar. Se Heródoto pretendia explicar por que gregos e persas foram à guerra, Tucídides foi ainda mais ambicioso, desejando descobrir algo como as “leis universais” que explicariam as causas de todas as guerras, a partir de um exame da guerra do Peloponeso, que ele acreditava ser a maior de todas. Tanto em um caso quanto no outro, o grande mérito de Heródoto e Tucídides, nas palavras deles próprios, era justamente o de não depender inteiramente de deuses para adquirir conhecimento valioso. Esses autores aparentemente não validavam o seu próprio saber como revelação divina, pelo menos não exclusivamente. Ao contrário, eles usavam novos métodos de validação e legitimação do conhecimento que independiam das Musas: Heródoto fez bastante uso de relatos orais de outros: daí o seu uso frequente de frases como “eu escutei/ ouvi dizer” (*akoé*) e “dizem que...” (*légetai*). Escrevendo em meados do século V a.C., Heródoto vivia numa sociedade grega que ainda era predominantemente oral: isso explicaria a sua aceitação do “ouvir dizer” como método legítimo de investigação e coleta de evidências. Já Tucídides procurou demonstrar a veracidade de seu relato sobre a guerra do Peloponeso a partir do princípio da “autópsia”, isto é, do testemunho ocular: para ele, a melhor maneira de compreender um determinado acontecimento é testemunhá-lo de primeira mão, com os próprios olhos (HARTOG, 1980). Assim, Tucídides legitimava a sua própria narrativa da guerra do Peloponeso, já que participara dela como comandante ateniense.

Como vimos, Clio continuou sendo invocada entre os gregos até a época romana. Contudo, entre aqueles gregos que podemos chamar de historiadores, Clio parece ter tido menos importância do que poderíamos, talvez, esperar. Ela que, como as outras Musas, era tradicionalmente invocada como deusa reveladora de saber para os mortais, aparentemente não ocupava o primeiro plano no mundo do investigador autônomo.

## Referências

BACCHYLIDES. *The Poems and Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1905.

CALLIMACHUS, MUSAEUS. *Aetia, Iambi, Hecale and Other Fragments. Hero and Leander*. Edited and translated by C. A. Trypanis, T. Gelzer, Cedric H. Whitman. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973. (Loeb Classical Library 421)

DIODORUS. *Diodorus of Sicily in Twelve Volumes with an English Translation by C. H. Oldfather*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1989. v. 4-8

HARTOG, F. *Le miroir d'Hérodote*. Paris: Gallimard, 1980.

MARINCOLA, J. *Greek and Roman Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MITCHELL, L. *Panhellenism and the Barbarian*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2007.

PLUTARCH. *Plutarch's Morals*. Translated from the Greek by several hands. Corrected and revised by William W. Goodwin. Boston: Little, Brown, and Company, 1874.

PINDAR. *The Odes of Pindar including the Principal Fragments with an Introduction and an English Translation by Sir John Sandys, Litt.D., FBA*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1937.

STATIUS. *Thebaid, Volume I: Thebaid: Books 1-7*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004. (Loeb Classical Library, 207)

VALERIUS FLACCUS. *Argonautica*. Translated by J. H. Mozley. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934. (Loeb Classical Library 286)

VAN DE MIEROOP, M. *Cuneiform texts and the writing of History*. New York: Routledge, 1999.

WEST, M. L. *Theogony*. Oxford: Clarendon, 1966.

Recebido em: 12 de janeiro de 2019.

Aprovado em: 10 de março de 2019.



## Euterpe, atenção e deleite

### *Euterpe, Attention and Delight*

Sérgio Alcides

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
sergioalcides@uol.com.br

**Resumo:** Entre as nove filhas de Zeus e Mnemósina, Euterpe era conhecida como a Aprazível, que espalha alegria, e tinha como principal atributo iconográfico o aulo, um instrumento de sopro. Na Antiguidade tardia, ela foi apontada como a Musa ora da música, ora da poesia lírica. Originalmente, porém, as irmãs não tinham alçadas específicas: elas se incumbiam conjuntamente de inspirar os artistas, assim como a fruição das artes. Essa tarefa se ligava à *paidéia* grega, ideia de “educação” na qual o aprendizado não exclui o prazer. A consideração das condições presentes do contato com objetos artísticos, em face da onipresente indústria do entretenimento, suscita a discussão do papel das Musas – e de Euterpe em particular – na preservação da faculdade humana da atenção, indispensável à experiência estética.

**Palavras-chave:** Euterpe; Musas; inspiração; atenção; experiência estética.

**Abstract:** Among the nine daughters of Zeus and Mnemosyne, Euterpe was known as the Delightful one, the one who brings joy, and had as her main iconographic attribute the *aulos*, a wind instrument. During late Antiquity she was declared the Muse either of music or of lyric poetry. Nevertheless, originally there were not specific domains for each of the sisters: they were supposed to jointly inspire the artists, as well as the enjoyment of the arts. Their task was related to the Greek *paideia*, an idea of “education” in which learning does not exclude pleasure. Considering the present conditions for the contact with artistic objects, given the widespread entertainment industry, a discussion is elicited about the role of the Musas – and Euterpe’s in particular – in the preservation of the human faculty of attention, indispensable to aesthetic experience.

**Keywords:** Euterpe; Musas; inspiration; attention; aesthetic experience.

A aparição da Musa ofusca: muitos *flashes* disparam em volta dela, uma descarga de perguntas gritadas, gente que se acotovela em busca do melhor ângulo de visão. Ela mal compreende tantos apelos, enquanto se dirige, olímpica, até o púlpito. Os *flashes* aumentam, os gritos também. Ela está posando, talvez queira proferir algumas palavras. Sorri, experiente, complacente. Põe as mãos para trás, a fim de mostrar melhor o traje. É um conjunto chamativo, justo no corpo, azul-escuro com estampas coloridas. O paletó cobre uma blusa, também preta, mas rendada, por onde transparece o mármore da pele. Tigres agarram as pernas das calças e as abas e as mangas do paletó, bordados com linha dourada, em competição com a tintura da cabeleira mosaica: línguas muito vermelhas para fora, dentes afiados e gulosos reluzindo. Também é amarelo o laço bufante que se derrama sobre o ansiado colo, onde se nota um discreto pingente de ouro. Flores vermelhas na lapela, chamativas, entre outros motivos em azul-marinho, preto e verde.

Não mais solene do que o necessário, a cantora se vira para mostrar as costas do paletó. Outra bateria de *flashes* atíça um tigre a mais. Acima dele, uma grande âncora branca e vermelha, com quiasmas em azul-claro: a imagem de uma firmeza estável no meio de tanto rebuliço, feita de um bom conhecimento das profundezas. E, atravessando tudo, de ombro a ombro, para quem soubesse algum grego, a ampla inscrição em vermelho berrante: “Εὐτέρπη”. É aquela que bem deleita (εὖ, “bem” + τέρειν, “agradar”). Ou seja: Euterpe, a Aprazível.

Em posição estudada, mas não exatamente hierática, ela joga o peso do corpo sobre uma das pernas, com as mãos na cintura, saltos altos, mas não demais, com que pisa o tapete extravagante, roxo. Enquanto olhares e lentes se deliciam atrás dela, volta-se para a parede contraposta: um tabique branco, onde sobressaem os nomes de potentes patrocinadores: além de Pandora (a joalheria), a Mercedes-Benz, a American Airlines, a American Express e outras marcas. E o nome do grande acontecimento: “Billboard Women in Music” (cf. MADONNA..., 2016 [↗](#)).

Entre a chusma de repórteres, está a jovem Katherine Cusumano, da revista *W*, pertencente ao grupo americano Condé Nast. Bem aparelhada, ela busca uma conexão para consultar o oráculo. “Euterpe

era a Musa da música na mitologia grega antiga”, escreve, depois de “googlar”. Na edição de 11 de dezembro de 2016, a jornalista especializada em moda informa: “Madonna, Rainha do *Pop* e Mulher do Ano, está entre as Musas”. E acrescenta: “Graças a Alessandro Michele” (CUSUMANO, 2016).

Trata-se de um estilista da grife italiana Gucci, que desenhou o conjunto usado por Madonna no grande dia. Ela estava prestes a receber o prêmio máximo da celebração das Mulheres na Música, oferecido anualmente pela revista musical de Hollywood, em Nova York. “Obrigada, Gucci, pelo traje lindo!” – escreveu a cantora, ao publicar uma foto no *Instagram*. Era o lugar para esclarecer a inscrição indecifrável. “Em grego, quer dizer: a Deusa da Música, que traz ALEGRIA!”

Os fãs responderam nos comentários: “U R THE GODDESS AND IT’S UNIVERSALLY TRUE”, afirmou @george\_loves\_life, em letras garrafais, acrescidas de vários *emoticons* carinhosos (cf. [SEM título], 2016 [🔗](#)). “Sei bellissima”, elogiou @crestastefaniasc, com razão. “Più passano gli anni e più diventi bella”. E @rickyandreas exclamou: “You are the light our hope”. Este estava inspirado; comeu a vírgula e acabou dizendo mais: ela é a luz-esperança que tanto importa para uma coletividade (que ele evoca usando o pronome *our*, e pela qual – como os vates antigos – ele fala).

Possa a Musa ainda trazer alegria e incitar aos mortais a elevação que o nome de “humanos” só pode almejar graças a uma inspiração dela mesma – dela e de suas irmãs, que formam o coro das nove filhas de Zeus e Mnemósina. Tarefa complicada, entre cliques e clagues, *flashes* e *hashtags*, que visam à Musa ao mesmo tempo que desviam dela a atenção de seus servidores. O clarão dos refletores ameaça a luminescência que ela própria emite desde tempos imemoriais.

O *showbizz* é um contexto difícil para a Musa. São muitos apelos simultâneos, o tempo todo, e raramente suaves. A invocação se tornou uma indústria. Seu serviço é requerido já, com máxima urgência, em toda a parte, em todos os instantes, para todos os fins. Só mesmo uma equipe dá conta de tantas encomendas, tanta solicitação aflita e inadiável. Para ter acesso à Musa, é necessário invocar primeiro sua assessoria de

imprensa, marcar hora para o frenesi. Era mais fácil ser só deusa do que ser também celebridade.

Boa filha de sua mãe, ela fora criada para lembrar a verdade, cujo conhecimento detém, como inquilina do Olimpo e conviva dos deuses. Mesmo Euterpe, a Deleitosa, dançava conforme a *mousiké*, ou seja: tudo o que estava na alçada mental e emocional das Musas, todos os muitos dons que somente elas podiam conferir aos humanos. Alegria não precisa ser falaz. Porque a ninguém tinha ocorrido a ideia de alguma contradição entre a verdade e o deleite, ou de que o prazer pudesse ser falso, não sendo vicioso. Euterpe e suas irmãs ensinaram a ficção a Hesíodo: “Sabemos dizer fingimentos que se assemelham a verdades” (*Teogonia*, vv. 27-28). E desse modo o verdadeiro se despreendeu da mera factualidade.

Mas trata exatamente desta a maioria das solicitações que hoje atormentam a Musa. Que pensa ela sobre o lançamento do satélite? Aprova a volta dos chapéus? Pretende assistir às Olimpíadas? Gostou da entrega dos Oscars? Alguma palavra sobre a eleição de “Bozo”? Lamenta ou não o divórcio do galã? Enquanto seu álbum sobe nas “paradas”, exige-se da Musa a revelação de suas opiniões em geral: ela caiu refém da *doxa*. Às vezes, tem vontade de dizer apenas: *Leave me alone!* – como fazia certa colega sua, tempos atrás.

Além disso, a cantora sente falta da companhia das Graças (como ela, muito apazíveis), que no coro junto com as filhas da Memória representavam a lindeza, a delícia e a abundância gratuitas do mundo natural. O negócio da Musa não tem mais gratuidade; meia entrada para estudantes, se tanto. O acesso não sai barato: o *download* custa um preço. O cachê da Musa é alto: não é disso que ela se queixa. O problema é a redução de seus talentos a valores. Nem o hálito divino é hoje tão excepcional que não se possa reproduzir em milhares de frascos a serem vendidos *online* ou não, na terra, por manequins, e no céu, por aeromoças, *duty free*. Por trás do canto delicioso, ouve-se o ritmo atordoante das asas pretas: uma esquadrilha de trezentas harpias vem recolher os lucros – as arrebatadoras, as abastecedoras contábeis do Inferno.

A cantora ainda se lembra do instante em que inspirou a certo vate malogrado uns versos que já têm mais de dois mil anos, mas até hoje estalam como pão fresco:

De duro ferro é a última das raças,  
E, nessa idade do filão mais baixo,  
Tudo irrompeu de pior e mais sacrílego;  
Pudor, verdade e fê se despediram,  
E em seu lugar vieram instalar-se  
A fraude e o dolo, a injúria e a violência,  
E o celerado amor à propriedade.

(OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, vv. 127-131).

Era a Idade do Ferro. Cismando, a deusa se pergunta o que teria escrito o poeta se tivesse chegado a conhecer a Idade do Níquel...

No fundo, ela não sabe mais a quem serve nem por quem é servida. A ordem antiga era bem cômoda quanto a isso. As Musas foram criadas para o deleite dos deuses, que valorizavam a harmonia das danças e das vozes concertadas, e apreciavam o canto das façanhas humanas. Os mortais, cultuando-as, poderiam através dos seus favores alcançar uma nesga de glória, tornando-se – ainda que momentaneamente – também criadores.

Mas a cosmologia não resistiu à ascensão dos cosméticos. As notas musicais passam pelos ouvidos humanos como o *blush* pelas bochechas. Euterpe não se manifestou sobre a tradução de seu nome por “Alegria”, numa edição brasileira da *Teogonia* (HESÍODO, 2007, p. 107); mas certamente não foi ela quem inspirou a opção tomada em inglês por Martin West, que a chamou de “Entertaining” (HESÍODO, 1988, p. 64). É verdade que *térpein*, significando “agradar”, “alegrar”, “aprazer”, “deleitar”, “deliciar”, admite a tradução por “entreter”. Ocorre que esse verbo, na nossa cultura, atrai o contágio de noções dificilmente compatíveis com os afazeres da Musa, sobretudo a ideia de preenchimento casual do tempo livre, na folga, ou a anestesia da consciência, durante o trabalho manual ou repetitivo: a fruição do simbólico vivida como atividade inespecífica, inessencial, incolor e inócua.

Na Grécia antiga, Euterpe e suas irmãs eram padroeiras da *paidéia* – ou, mal traduzindo, da educação (MURRAY, 2004, p. 379 *et seq.*). Sua ação se dava conforme a virtude indicada no nome de cada uma: a que afama (Clio), a que apraz (Euterpe), a que reverdece (Talia), a melodiosa (Melpomene), a que apraz dançando (Terpsícore), a adorável (Érato), a de tantos hinos (Polímnia), a celestial (Urânia) e a de bela

voz (Calíope). Conjuntamente, elas exerciam uma influência decisiva e definitiva na vida de todos os cidadãos instruídos. Isso pressupunha uma relação nada superficial com a *mousiké*, e principalmente nunca isenta de consequências (VERNANT, 2007, p. 363 *et seq.*). O vínculo estabelecido era de compromisso existencial. A Aprozível não se desviava dessa tarefa, porque nem era concebível o “entretenimento” que de algum modo não constituísse aprendizado.

Neste sentido, mais termos em grego se apresentam à jaqueta da Musa. Um dicionário etimológico registra a ocorrência, em obras de Eurípides e Platão, do substantivo *amousía*, significando “falta de instrução”, relacionado ao adjetivo iônico e ático *ámousos* – literalmente, “sem Musas” – para designar a pessoa que não recebeu educação (BEEKES; BEEK, 2010, “Μοῦσα, f.”). Em outros autores, dá-se o verbo *mousóomai*, “ser conduzido e educado pelas Musas” (BEEKES; BEEK, 2010). Embora não exista acordo sobre a etimologia da palavra grega *mousa*, esses vocábulos contribuem para reforçar o nexa entre as Musas e a raiz indo-europeia \**men-*, da alçada do pensar e da atividade intelectual (SEMENZATO, 2017, p. 7). Descendem daí, por exemplo, o verbo grego *mantháno* (“aprendo”), o latino *memorare* (“recordar”, “contar”) e o italiano *dimenticare* (“esquecer”), assim como o substantivo alemão *Meinung* (“opinião”, “ideia”), o inglês *meaning* (“sentido”) e o português *mente* (assim como a *mentira*). Revendo as muitas tentativas de decifração etimológica da palavra (algumas bem fantasistas), Semenzato recolheu em conjunto “as noções de desejo, aspiração, mistério, memória, união, atração, ataque e água” (SEMENZATO, 2017, p. 9). Mas ela também poderia listar a de “atenção”: “ação de fixar o espírito em algo” (HOUAISS; VILLAR, 2001, “atenção, s. f.”). É como já foi definida a raiz indo-europeia da Musa: “fixar o espírito sobre uma ideia, uma arte” (BRANDÃO, 1986, v. I, p. 202).

A fixação do espírito sobre o que quer que seja deve ser o problema contemporâneo mais crucial. Isto, se não for a própria subsistência de qualquer foro mental e emocional denominável de “espírito”, dilacerado como Orfeu numa rede infinita de elos e hiperligações, ou assediado como Penélope por incessantes mensagens publicitárias. Toda uma indústria planetária do entretenimento está vendendo diversão: “digressão”, “desvio”, “desatenção”. Só Euterpe e suas irmãs podem subtrair uma

pessoa da imensa massa de amusados. Inspiradoras dos artistas, elas também ensinam a fruir a arte e o mundo, estendendo a corda do arco certo da atenção humana.

Euterpe, entre todas, se encarrega de conjugar o esforço e a delícia. Depois de tanto tempo, a Musa ainda não compreende direito como foi que um dia separaram o prazer e o cultivo, ou como foi que a edificação passou a ser razão de tédio.

Aliás, depois que a inspiração virou trabalho e o canto, produção, a própria deusa conheceu o aborrecimento. Que faz ela depois do expediente? Assiste à televisão? Joga no computador? Entra no *Facebook* para postar *selfies* com Dante ou Anna Akhmátova?

Diz um erudito que só o “sopro do espírito” pode afugentar as harpias (BRANDÃO, 1986, v. I, p. 237). Em sentido figurado, as nove irmãs eram as divindades mais propícias a esse fim, como inspiradoras das artes. Euterpe, contudo, também o era em sentido literal. Uma tradição atribui a ela a invenção do aulo (*aulós*). Em grego, o termo designava diferentes instrumentos de sopro, como certos tipos de flauta, ou outros mais parecidos com o oboé moderno.

A flauta dupla em particular se tornou o principal tema da iconografia da Musa. Ainda que outras fontes creditem a invenção a Atená. Diz o mito que a deusa cívica fez o instrumento (em latim chamado *tibia*) com ossos de um cervo, no que terá inventado também a *auletiké* – a arte de tocar os sopros (WILSON, 1999, p. 60 *et seq.*). Entretanto, a filha favorita de Zeus não gostou nada de ver sua imagem refletida, ao assoprar seu invento: o rosto desfigurado pelas bochechas infladas lhe parecera um horror. Desgostosa, atirou longe a flauta indecorosa. O sátiro Mársias, então, livre de maiores escrúpulos com o decoro, tomou-a para si e aprendeu a tocá-la, descobrindo o deleite físico e com frequência sensual dos sons que podia espalhar pelos ares.

O rosto inflado da deusa guerreira aparece com muita graça num vaso datado de meados do século IV a. C., pertencente à Coleção Colombo, do Museu Arqueológico Nacional, de Florença (MANF, 2013). Ela deixa o escudo e a lança de lado, para experimentar a melodia, sentada diante de uma pequena oliveira (Figura 1).

FIGURA 1 – Atená tocando o aulo. Cratera, cerâmica de figuras vermelhas. Itália, 375-350 a. C. Coleção Colombo, Museu Arqueológico Nacional, Florença.



Fonte: CRATERE..., 2013.

A mesma pose, com outros atributos iconográficos, é frequente na representação de Euterpe, seja quem for a verdadeira inventora. Um exemplo mais antigo se vê numa píxide de cerâmica do Museu de Belas Artes de Boston, de procedência ática, datada de 460-450 a. C. (MFA). A Atriz está aqui em círculo, a fundo branco, junto de cinco irmãs, em volta da peça que não tem mais do que 15 centímetros de diâmetro (Figura 2). Outros instrumentos se harmonizam no concerto, como a fórninx (uma cítara em forma de crescente), a sírinx (que é a flauta de Pã) e a lira. Esta se vê na mão esquerda de um pastor-poeta que, segundo informa o museu, não é Hesíodo (como se pensava) e sim Arquíloco.

FIGURA 2 – Euterpe, do “Pintor Hesiódico”. Píxide, cerâmica de fundo branco. Grécia, Atenas, 460-450 a. C. Museu de Belas Artes, Boston.



Fonte: PYXIS..., c2019.

“Píxide” é hoje uma palavra preciosa (rara como a coisa que designa). Para as mulheres gregas da Antiguidade foi um termo corriqueiro (*pyxís*), ligado a um objeto do cotidiano. Em geral era um vaso cilíndrico, que tinha tampa e servia para guardar joias ou cosméticos. Ninguém precisa ser Madonna para ter no quarto uma caixinha parecida com essa, na qual se depositam fragmentos da identidade de uma mulher, que junto do seu corpo contribuem para formar a imagem da pessoa, singular e intransferível, e na ausência dela se transformam em metonímias imperfeitas, memórias. Esse item da intimidade, como testemunha o exemplar de Boston, poderia oferecer uma oportunidade a mais para contemplar o laço estreito entre as Musas e a criatividade humana. Mais que isso, a presença reiterada dessa relação no dia a dia.

A Musa que hoje atrairá milhares de seguidores no Instagram também fez sucesso na rede social dos vasos gregos antigos. Neles, o tesouro maior está por fora, com as narrativas mitológicas que envolviam o valor de uso dos recipientes. Assim como na píxide de Boston, cada um revela um aspecto da inseparabilidade entre a religião, as artes e a

vida prática na cultura grega, em todos os cômodos da casa, do quarto à cozinha, assim como na viagem final ao Hades, em urnas funerárias.

Outra imagem de Euterpe com a flauta dupla está num vaso da Coleção Lamberg, hoje no Museu de História da Arte, de Viena. Ela aparece aí em duo com Terpsícore, que dedilha uma cítara do tipo dito *testudo*, cujos braços são feitos de chifres (LA BORDE, 1813, p. 11-12, prancha XI). Diante das duas irmãs, acha-se Apolo, marcado pela coroa de louros, de pé, hierático, em atitude de profunda concentração (Figura 3). O que sobressai, aí, além do vínculo com o deus também chamado *Mousaguêtes* (o “líder” das Musas), é a ênfase que o artista pôs na audição musical, com o vulto estático do deus apoiado em seu báculo, pressupondo-se todo um movimento interior provocado pela *symphonía*: a consonância mosaica.

FIGURA 3 – Apolo ouve o concerto de Terpsícore e Euterpe. Cratera de sino, cerâmica de figuras vermelhas. Itália, Apúlia. Coleção Lamberg, Museu de História da Arte, Viena.

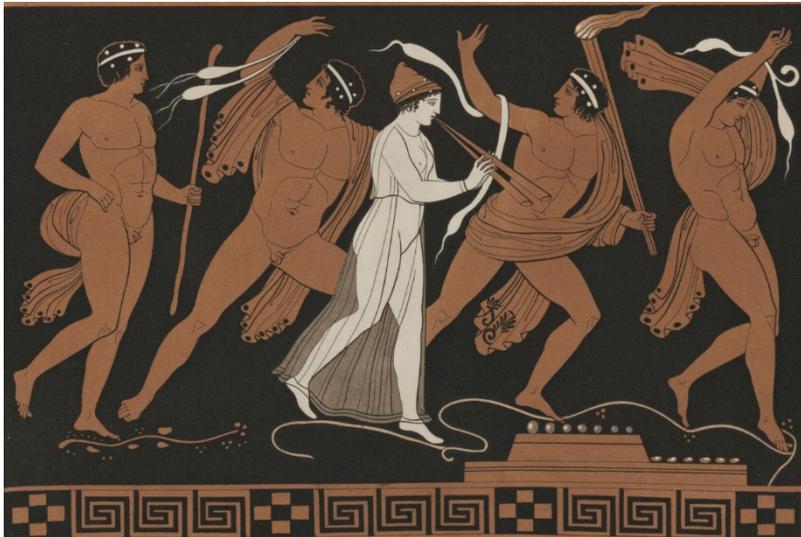


Fonte: La Borde, 1813, prancha XI

A pintura é feita com a técnica de “figuras vermelhas”, indicando datação posterior aos finais do século VI a.C. Outro vaso da mesma época elabora uma imagem de fruição musical bem diferente, na qual a

presença e o movimento dos corpos integram com a maior intensidade toda a experiência dos participantes (LA BORDE, 1813, p. 47-48, prancha XXXII). A cena é de uma bacanal (Figura 4). Euterpe encarna aí numa mênade que segue um cortejo de foliões, assoprando o aulo e trajando e uma túnica transparente representada com grande habilidade, além de um engraçado barrete frígio. Os quatro foliões ostentam insígnias da iconografia associada às festividades de Baco: a tocha, os ramos de árvores, as bandeirolas, a flauta dupla que segundo algumas fontes era o instrumento preferido do deus do vinho (LA BORDE, 1813, p. 47-48, prancha XXXII). Os rapazes acompanham a musicista dançando animadamente: o que a antecede e o que vem depois dela olham para trás, chamando o último, enquanto avançam; à frente de todos, o primeiro se contorce, curvando as costas com languidez, braços erguidos adiante, joelhos dobrados em passos de forte expressividade, que, pelo gestual evocado, quase fazem o jarro cantar sozinho um ditirambo. Este principalmente, mas as outras quatro figuras também, denotam a máxima concentração na cena que vivem, em estado de aparente ebriedade.

FIGURA 4 – Bacanal. Cratera, cerâmica de figuras vermelhas. Grécia. Coleção Lamberg. Museu de História da Arte, Viena.



Fonte: La Borde, 1813, prancha XXXII.

No primeiro caso, os corpos estão presentes apenas para indicar uma “ausência” ou um alheamento de tudo o que não fosse a música: e é esta a forma do compromisso existencial figurada. No segundo, a forte presença corporal e o dinamismo da dança manifestam outra variação da intensidade com que a ação das Musas enlaça os mortais e a experiência das artes. São dois modos, contrastantes, mas de maneira nenhuma opostos ou excludentes, de plena imersão estética. Ambos, mesmo diversos, opõem-se igualmente à noção de “entretenimento” hoje associada ao contato com objetos artísticos, do reino simbólico. E manifestam, com maior ou menor envolvimento corporal, a atenção esperta que as Musas almejam incitar.

A Apreciação não se conforma com o desperdício de seus eflúvios num mero passatempo mercantil, descomprometido, que esteriliza a fecundidade das artes. Não se trata de comparar, como faria o elitista, “Like a Virgin” com uma canção qualquer de Schubert. Uma sonata de Mozart soando no elevador ou uma sinfonia de Vivaldi numa “praça de alimentação” encerram o mesmo valor estético de qualquer outra forma de poluição sonora. Já o “metaleiro” aficionado tem em comum com o melômano mais exigente o envolvimento profundo que ambos dedicam à música: para um e para o outro, o que entra pelos ouvidos se calca para sempre na pessoa, adensando a vida interior do indivíduo. Independentemente da qualidade dos resultados artísticos, o esforço musaico não se completa sem uma qualidade específica da fruição, da experiência. Sem ela, a *paidéia* vira um chiclete.

Na fruição mora o perigo. O tédio contemporâneo da Musa, diante dos *flashes* e dos *paparazzi*, tem a ver com uma longa memória de repressões. Os potenciais disruptivos do prazer estético nunca foram ignorados pelos poderes estabelecidos. Nos tempos clássicos de Atenas, a delícia melodiosa do aulo chegou a ser proibida; num contexto fortemente centrado na palavra do orador, cresceu a desconfiança frente a um instrumento que calava a boca do musicista, aliciando a audiência de maneira às vezes extática (WILSON, 1999, p. 87). Platão expressou reservas à entrada dos auletas na cidade ideal: “Não fazemos nada de extraordinário”, diz Sócrates, “se preferimos Apolo a Mársias, e os instrumentos de um aos do outro” (PLATÃO, *República*, 399e).

A passagem alude à desmedida do sátiro auleta, que lançou ao deus da lira um desafio musical. O prêmio de quem vencesse seria poder fazer o que quisesse com o perdedor, que obviamente não foi o senhor de Delfos. Para Mársias, a consequência foi ser esfolado vivo.

As palavras de Sócrates sobre o caso documentam a crescente “polarização – chegando por vezes à hostilidade – entre a lira e o aulo” (WILSON, 2000, p. 69). Já vimos, porém, que essa dissonância não existe do ponto de vista infenso à normatividade do pintor do vaso duplamente deleitável de Euterpe e Terpsícore (Figura 3). É a perspectiva mais afim à das filhas de Mnemósina. No que concerne especificamente à Aprazível, que foi apontada como a Musa da música e, em algumas fontes, da poesia lírica, a canção exprime o modo mais pleno da consonância entre as cordas (que liberam a voz para o canto) e o sopro (que inebria, mas harpias espanta).

A atribuição de especialidades às nove irmãs se deu tardiamente, e em detrimento da tradição arcaica de concebê-las como um coro de executantes e inspiradoras das várias artes, sobretudo a poesia, o canto e a dança. Originalmente, a ênfase era posta na ação conjunta das irmãs (MURRAY, 2004, p. 367). Um comentador moderno observa como os autores helenísticos se contradizem uns aos outros a respeito da alçada de cada Musa – discussão que para ele não passava de uma “tolice de pedantes”, a qual podia ser refutada com “um conhecimento bem reduzido da literatura clássica” (ROSE, 1990, p. 144).

Divindade auletrida, facilitadora do “sopro do espírito”, a Musa da música terá inspirado nos tempos modernos um enorme repertório, que vai desde os solos e os duos até os concertos sinfônicos liderados pela flauta, o clarinete, o oboé, o trompete ou até o saxofone e a trompa. Um exemplo brasileiro, entre mil, poderia ser a ária-choro das “Bachianas Brasileiras nº 6”, de Villa-Lobos, composta em 1938 para flauta e fagote. Duas virtudes justificam a lembrança: primeiro, o aspecto lírico da obra, que atrai o ouvinte de imediato na vida interior que a Musa pretende nutrir; segundo, a forma dialogal adotada, através de uma exploração audaciosa da técnica do contraponto, que vem aqui ressaltar a complexidade da experiência do próprio “eu”, que tem mais de um timbre lá dentro, e nunca menos que duas melodias entrelaçadas.

Uma terceira razão poderia ser a confessada admiração do compositor pela música de Pixinguinha, à qual Villa-Lobos dedicou tanto estudo quanto a qualquer manual de harmonia clássica (MALTA *et al.*, 2016). A autoridade do autor de “Carinhoso” sobre o dos “Choros” reforça o interesse modernista pelas fontes populares como um meio de renovação da arte erudita. Não é crível que o coro de Apolo endosse a falácia de uma indistinção entre o popular e o erudito, dada a natureza diversa dessas tradições (por mais que se interseccionem) e dos seus meios de reprodução e circulação. Mas nada indica que as Musas favoreçam o equívoco inverso dos que propõem uma hierarquia entre os dois gêneros, cedendo a palma ao erudito (às vezes denominado, com ridículo esnobismo, de “música séria”).

— “Aff!” — diria Euterpe, num suspiro, talvez lixando as unhas, diante de uma questão que não poderia parecer-lhe mais fútil. Um de seus alunos mais aplicados é justamente o grande Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, cujo primeiro instrumento foi a flauta. Também ele sabia apontar o caminho para a vida interior através de sugestões melódicas assopradas com habilidade. Muitas obras suas exploram a consonância entre as cordas e o sopro, ignorando a rivalidade ática mencionada acima. Uma peça que pode ter sido inspiradora para Villa-Lobos é o “choro melódico” “Sofres porque queres”, que Pixinguinha compôs com outro flautista importante, Benedito Lacerda, e que em 1917 foi apresentado como “tango” em gravação da Casa Edison do Rio de Janeiro (Odeon, 121.364; VASCONCELOS, 1964, v. 1, p. 87). A nota melancólica mais enfatizada na ária-choro surge aqui acompanhada pelo violão sincopado, que tem sete cordas como a lira de Terpsícore. Bem-humorada, a Musa também terá inspirado, nesse caso, o impagável título da composição.

Certamente o inspirou, pensando bem: o choro todo transpira essa qualidade conversacional característica dos gêneros líricos, tão frequentemente voltados para a imitação do diálogo interior, em que o “eu” descobre uma segunda pessoa ora na própria consciência, ora na figuração de alguém que partiu ou – arquetipicamente – na Musa. Aí se embasa Northrop Frye para definir a lírica como “elocução ouvida a

furto” (1973, p. 245). Mas é interessante frisar melhor que o decisivo nesse modo de a definir é a fruição – coisa que o teórico canadense não enfatiza tanto, ao tomar essa ideia de empréstimo às “Reflexões sobre a poesia”, de John Stuart Mill.

A oitava então põe num mesmo plano os dois campos que as fontes helenísticas atribuíam a Euterpe: a música e a poesia lírica. Esta, com frequência, alude ao vínculo imemorial entre a palavra e a melodia, mesmo quando voltada para a leitura silenciosa, que soa apenas na consciência do leitor, que – quando muito – move os lábios diante do texto, sem emissão exterior. “Sonzinho” foi o nome dado a uma das formas mais fecundas e longevas da poesia lírica, o *sonetto*, criado por juristas e “notários” da corte siciliana de Frederico II, na primeira metade do século XIII. Para não mencionar a *canção*, forma também silente que se destaca em obras de mestres como Dante, Petrarca, Garcilaso de la Vega, Camões e *ene* outros, em várias línguas.

A poesia moderna herdou essa ambivalência entre o som e o silêncio, que o lirismo tende a realizar como conversa oferecida furtivamente a uma audiência. A cantora pode então ser objeto não tanto de uma invocação (já vimos como ela anda assoberbada de solicitações do tipo), mas de uma interlocução. É assim que ela assume a posição mística do “amado” no primeiro poema de *Citas y comentarios*, de Juan Gelman (1994 p. 1), no qual o poeta veste a *persona* de Santa Teresa d’Ávila:

el alma inundada por esta suavidad/como si todo  
el hombre / interior exterior / a uno se fuera  
y suavidad ésa le echaran  
en la medula a todos los huesitos [...]

(GELMAN, 1994, p. 1.)

O “amado” exerce o influxo mosaico sobre a santa, o qual resulta no poema. O tom de súplica envolve a narrativa do episódio, em que a vida interior se reconcilia com o “todo” do indivíduo. A presença da Musa inunda o poeta de uma suavidade fluente: ele é sua flauta de “ossinhos”; ela preenche os “tutanos” dele:

[...] esta vida  
 que me vivís / los tuétanos que vosme  
 conversás en silencio como patria  
 o gran olor suavísimo  
 que no se sabe dónde está / ebriedad  
 que nada intenta / ni querer / ni pedir  
 sino que me besés con besos de tu boca [...]  
 (GELMAN, 1994, p. 1.)

A Musa está *vivendo* a vida ao poeta, numa transitividade indireta. Ela lhe está *conversando* sua intimidade. Nessa interlocução imaginária, o silêncio da Musa é a pátria do poeta. A falta de uma resposta objetiva não deixa de propiciar a ele a ebriedade erótica que motiva o poema.

Porém vem mais para o final o trecho mais crucial para a consideração dos feitos de Euterpe: porque sin vos / ¿qué soy sino desastres? / ¿a dónde /voy a parar desviado de vos? [...] (GELMAN, 1994, p. 1).

Sem a Musa, o poeta se extravia, à mercê da má estrela. Os “desastres” são também a perda do estro, do furor criativo, que para ele significa a impossibilidade de ser quem se é: a perda de si mesmo.

Nas interrogações finais do poema de Gelman, subjaz a problemática fundamental da criação artística, que atravessa os séculos e todas as teorias, inesgotável, e para a qual o mito das Musas pretendia oferecer uma resposta – a qual manifesta, ela própria, um testemunho da criatividade humana. No fundo, trata-se “daquele lugar misterioso, situado fora ou dentro do poeta, do qual emana a inspiração artística” (LEVY, 2012, p. 902).

A questão se torna dramática nos tempos modernos, quando a resposta mítica passa a ser, em si mesma, inaceitável. O primado das ciências e de uma razão pragmática, que se ergueu lentamente a partir do século XVII, impõe uma barreira teórica: o que for misterioso fica fora de cogitação. Nem por isso o problema deixou de interessar aos artistas que também se dedicaram a refletir sobre seu ofício.

Para Benjamin Britten, membro da corte de Euterpe como Musa da música, a criação artística contrabalança o peso da ciência na vida moderna. Por isso mesmo, diz ele:

[...] o importante nas artes não é a parte científica, analisável da música, e sim aquele algo que dela emerge, mas a transcende, algo que não pode ser analisado porque não está *nela*, mas é *dela*. É uma qualidade que não pode ser adquirida pelo simples exercício de uma técnica ou um sistema: tem a ver com personalidade, dom, espírito. O que chamo bem simplesmente de – magia (BRITTEN, 2003, p. 260).

Outra vez, o “sopro do espírito” – agora por meio de um compositor famoso por, entre outras obras, um quarteto de oboé e cordas (*Phantasy Quartet, op. 2*). A afirmação estonteia os especialistas, os acadêmicos, cuja autoridade depende precisamente da ênfase na parte explicável e analisável que Britten olímpicamente relega a segundo plano. O trecho, parte de um discurso proferido quando o compositor recebeu o prêmio Aspen, em 1964, mostra que o tema da inspiração pode ser rejeitado em teses e dissertações, mas continua relevante para o público, assim como para os artistas.

O aspecto mágico de que fala Britten interessou a Wallace Stevens como “elemento irracional” na poesia, em ensaio de 1936. “O que nos interessa”, diz ele, “é o processo particular da mente racional que reconhecemos como irracional no sentido de que se dá inimputavelmente” (STEVENS, 1997, p. 782). O americano toca aqui no tema da responsabilidade pela criação artística, cuja aferição se torna mais complexa em vista da impossibilidade de controle autoral sobre “a transação entre a realidade e a sensibilidade do poeta, a partir da qual surge a poesia” (STEVENS, 1997, p. 781). Fica implícito um lugar para Euterpe como Musa da poesia lírica. Diante disso, mas sublinhando a recepção estética, Stevens também relativiza a primazia da análise: “Quando achamos na poesia aquilo que nos dá uma existência momentânea num plano requintado, é necessário perguntar pelo sentido do poema?” (STEVENS, 1997, p. 786).

“Requintado”? O poeta se refere a um plano *exquisite* – palavra bem difícil de traduzir. Etimologicamente, trata-se de um participio passado do verbo em latim *exquirere*, cujo sentido literal seria “rebuscar” (mas sem a conotação pejorativa existente em português).

Seria o adjetivo “esquisito” na primeira acepção dada pelo Houaiss (“difícilmente ocorrente; incomum, raro, precioso, fino”) – que, no entanto, não é nada usual no português brasileiro (HOUAISS; VILLAR, 2001, “esquisito, adj.”). As acepções registradas no dicionário Oxford enfatizam a excepcionalidade que o adjetivo pretende indicar, seja no uso das faculdades racionais, seja na excelência das artes: é aquilo que foi cuidadosamente procurado, o engenhoso, o seletivo, bem-escolhido, o acurado ou exato, notavelmente elaborado, levado a um alto grau de perfeição ou acabamento. Mais pertinentes a essa ocorrência são em particular a quinta acepção (“De consumada excelência, beleza ou perfeição, a ponto de excitar intenso deleite ou admiração”) e a terrível sexta (“Na dor, no prazer, etc.: Intenso, agudo, fundo”) (SIMPSON; WEINER, 1989: “exquisite, a. and n.”).

O termo se aplica à escolha vocabular de Stevens, no trecho citado: a uma elaboração artística *exquisite*, corresponde uma experiência igualmente intensa de um prazer, às vezes doloroso, na esfera da fruição estética. Quando se alcança essa correlação, é que Euterpe deve andar por perto.

O influxo de Euterpe, se atentamos bem para seus frutos, eleva-nos acima do plano comum, sem requinte, sem escolha, para uma “existência momentânea” superior, que é quando se dá a experiência estética. Talvez a força dessa intensidade, que às vezes alcança a contemplação da tragédia, explique os olhos vidrados da Musa, em muitas representações. Por exemplo, num mosaico de Tarragona do século II d. C. (MNAT, s. d.). Euterpe olha para uma direção indefinida, que pode ser o “lugar misterioso” de um prazer “esquisito” que enlaça os indivíduos através da arte e lhes dá forma interior, a depender da atenção que cada um estiver disposto a dispensar (Figura 5).

FIGURA 5 – Euterpe. Mosaico, opus vermiculatum sobre lajota. Catalunha, Tarragona, Villa Romana dels Munts (Altafulla), 3º quartel do século II d. C. Museu Nacional Arqueológico, Tarragona.



Fonte: MOSAIC..., c2019.

Também vidrado é o olhar do menino Angenor de Oliveira, aos onze, doze anos de idade (Figura 6). Mas, diferentemente da Euterpe tarraconense, o olhar dele alcança o espectador em cheio, atravessando a objetiva fotográfica e um século de distância. É o futuro Cartola, inesquecível compositor da Mangueira, no Rio de Janeiro, autor de um samba que resume os esforços da Musa – pela música e pela letra. “Cordas de aço” terá sido composta em 1968, por um artista calejado, sexagenário ou quase, de vida quase nunca fácil e reconhecimento mais do que tardio. Foi a faixa final do LP consagrador, lançado pelo selo Marcus Pereira em 1976 (OLIVEIRA, 2017).

FIGURA 6 – O compositor e poeta mangueirense Cartola (Angenor de Oliveira) por volta dos 12 anos de idade. Rio de Janeiro, ca. 1920.



Fonte: Cartola..., c2019.

No estúdio, Cartola cantou acompanhado de músicos excepcionais. O diálogo entre o violão e a flauta ficou a cargo dos lendários Dino 7 Cordas e Altamiro Carrilho. Este faz uma curta introdução alusiva ao desfecho da melodia, cadenciada pelo conjunto percussivo e sobretudo os bordões do violonista. Com a entrada da voz encorpada, experiente do compositor, o aulete interfere em pontos dramáticos, sublinhando, comentando a letra cantada e excitando a ebriedade tão temida e perseguida, ao contraponto do incessante dedilhar do citaredo. “Ah, esse bojo perfeito”, diz o poeta, referindo-se ao próprio instrumento, e através dele à sua arte, e a flauta retorna em crescendo para dar a máxima intensidade ao diálogo: “Só você, violão, compreende por que / perdi toda a alegria”. O ouvinte atento então já está completamente capturado,

e experimenta a ambivalência do prazer estético: “sofres porque queres”, dirá a si mesmo.

Euterpe comparece com o prazer doce-amargo que a canção suscita, a custo da alegria perdida do poeta. A arte compreende a razão e é a interlocutora diletta, como é tão frequente na lírica, desde tempos imemoriais, para quem ele ainda confessa a esperança de uma redenção: “Aquela mulher / até hoje está nos esperando”, afirma; e a pontuação da flauta começa a descender para os graves, bem quando a melodia cantada sobe para o agudo: “Na madrugada / iremos para casa cantando”. A ambivalência da atividade musaica se arranja assim, nessa faixa, num *xis*.

É o *xis* do problema, diria outro sambista de renome. Inclusive porque, na repetição, a gravação termina com novo reconhecimento da perda, em melodia decrescente, acompanhada pela flauta, que desce junto.

Poucos anos após essa gravação, Cartola é homenageado, como colega, por Carlos Drummond de Andrade, em sua coluna no *Jornal do Brasil*. O poeta-cronista relata a situação de ouvir, de passagem, na rua, um samba do mangueirense. Alude à obra-prima “O mundo é um moinho” (do mesmo LP de 1976); reflete sobre como os mortais são moídos nessa roda, mas adverte: “Alguns, como Cartola, são trigo de qualidade especial”. É o antigo lugar-comum da arte como alimento, nutrição não para o corpo, mas para o espírito. O autor de *Sentimento do mundo* finaliza com a explanação da *paidéia* almejada por Euterpe:

[...] O som calou-se, e “fui à vida”, como ele gosta de dizer, isto é, à obrigação daquele dia. Mas levava uma companhia, uma amizade de espírito, o jeito de Cartola botar em lirismo a sua vida, os seus amores, o seu sentimento do mundo, esse moinho, e da poesia, essa iluminação (ANDRADE, 1980).

Cartola morreu três dias depois. Mas não sua companhia, preservada pela Musa, nas pessoas de seus admiradores. E agora mesmo, se quisermos, ele ainda está cantando, com Dino e Altamiro, que também se foram, e ainda estão tocando – no rádio, no LP, no CD, no *Youtube*, no *Spotify*. Um botão pode acioná-los, ou um clique. Uma vez dado o

comando, eles vivem – desde que a nossa mente se atenha e aceite a inspiração.

Essa razão existencial é o que Euterpe excita e inspira, encarnada em auletrida arcaica ou cantora *pop*, livre ou não da armadilha da *doxa*. Que os tempos atuais não lhe sejam muito favoráveis apenas acentua a sua virtude insubordinável e constante através dos tempos.

À memória do Prof. Junito de Souza Brandão

## Referências

ANDRADE, C. D. de. Cartola, no moinho do mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1980, Caderno B, p. 7.

BEEKES, R; BEEK, L. (org.). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden, Londres: Brill, 2010. 2 v.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.

BRITTEN, B. On Receiving the First Aspen Award. In: BRITTEN, B. *Britten on Music*. Edição preparada por P. Kildea. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 255-263.

CARTOLA (compositor) – Wikipédia, a enciclopédia livre, c2019. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cartola\\_\(compositor\)#/media/Ficheiro:Cartola-1920.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cartola_(compositor)#/media/Ficheiro:Cartola-1920.JPG). Acesso em: 08 jul. 2019.

*CRATERE a figure rosse di produzione italiota, particolare*: Athena che suona l'aulos – 375-350 a.C. Firenze, Museo Archeologico Nazionale: La Magna Grecia in mostra. Florença, 27 mai. 2013. Disponível em: <https://museoarcheologiconazionaledifirenze.wordpress.com/2013/05/27/>. Acesso em: 31 jan. 2019.

CUSUMANO, K. Madonna, Queen of Pop and Woman of the Year, is Among the Muses. Thanks to Alessandro Michele. *W*, Nova York, 11 dez. 2016. Disponível em: [www.wmagazine.com/story/madonna-gucci-billboard-women-in-music-awards](http://www.wmagazine.com/story/madonna-gucci-billboard-women-in-music-awards). Acesso em: 18 dez. 2018.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

- GELMAN, J. *De palabra*. Poesía III (1973-1989). Madri: Visor, 1994.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de J. Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HESÍODO. *Theogony and Works and Days*. Tradução, introdução e notas de M. L. West. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- HOUAISS, A; VILLAR, M. (org.). *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss e Objetiva, 2001. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 31 jan. 2019.
- LA BORDE, A. *Collection des vases grecs de Mr. le Comte de Lamberg expliquée et publiée par...* Paris: Didot l'Ainé, 1813. v. 1.
- LEVY, G. Muse. In: GREENE, R. (org.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4. ed. Princeton NJ: Princeton University Press, 2012. p. 901-903.
- MADONNA attends the Billboard Women in Music 2016 event on Dec. 9, 2016 in New York City. [Images & Video's]. In: MADONNA Extreme, 9 Dec. 2016. Disponível em: <http://madonnaextreme.blogspot.com/2016/12/madonna-womenoftheyear-december-9-2016.html>. Acesso em: 31 jan. 2019.
- MADONNA. Postagem no Instagram [SEM título], 9 dez. 2016. 1 Fotografia, color. *Instagram*: @madonna. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BN0CWnSB8Rg/>. Acesso em: 31 jan. 2019.
- MALTA, P. P.; ARAGÃO, P.; LOPES, P.; PAES LEME, B. Pixinguinha e Villa-Lobos. *Rádio Batuta*, Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, 5 mar. 2016. Programa radiofônico. Disponível em: <https://radiobatuta.com.br/programa/pixinguinha-e-villa-lobos/>. Acesso em: 31 jan. 2019.
- MOSAIC d'Euterpe. *Tarragona*, ©2019. Disponível em: <https://www.mnat.cat/obra/17/mosaic-deuterpe/>. Acesso em: 31 jan. 2019.
- MURRAY, P. The Muses and their Art. In: MURRAY, P.; WILSON, P. (org.). *Music and the Muses*. The Culture of *Mousike* in the Classical Athenian City. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 365-392.
- OLIVEIRA, M. Cartola, 1976, Discos Marcus Pereira. Disponível em: <https://sambaderaiz.org/albums/cartola-1976/>. Acesso em: 31 jan. 2019.

OVÍDIO. *Metamorphoses*. Tradução de F. J. Miller. Cambridge MA: Harvard University Press, 1971.

PLATÃO. *Repubblica*. Edição preparada por G. Reale e R. Radice. Milão: Bompiani, 2009.

*PYXIS (round box with cover) depicting a herdsman with six muses*. Boston, ©2019. Disponível em: <https://www.mfa.org/collections/object/pyxis-round-box-with-cover-depicting-a-herdsman-with-six-muses-154001> . Acesso em: 31 jan. 2019.

ROSE, H. J. *A Handbook of Greek Mythology*. Including its Extension to Rome. Londres: Routledge, 1990.

SEMENZATO, C. *À l'écoute des Muses en Grèce archaïque*. La question de l'inspiration dans la poésie grecque à l'aube de notre civilisation. Berlim: De Gruyter, 2017. Doi: <https://doi.org/10.1515/9783110534795>.

SIMPSON, J.; WEINER, E. (org.). *Oxford English Dictionary*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1989. Disponível em: [www.oed.com](http://www.oed.com). Acesso em: 31 jan. 2019.

STEVENS, W. The Irrational Element in Poetry. In: STEVENS, W. *Collected Poetry & Prose*. Edição preparada por F. Kermode e J. Richardson. Washington DC: The Library of America, 1997. p. 781-792.

VASCONCELOS, A. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964. 2 v.

VERNANT, J-P. Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique. In: VERNANT, J.-P. *Oeuvres*. Paris: Seuil, 2007. v. 1, p. 239-611.

WILSON, P. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WILSON, P. The Aulos in Athens. In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. (org.). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 58-95.

Recebido em 4 de março de 2019.

Aprovado em 12 de abril de 2019.



## The Tenth Muse: Cinema

### *A décima Musa: Cinema*

Martin M. Winkler

George Mason University, Fairfax, Virginia / United States

[mwinkler@gmu.edu](mailto:mwinkler@gmu.edu)

**Abstract:** In Classical Antiquity, the nine Muses were the patron goddesses of all arts and sciences and the inspiration for creative minds, especially poets. With the march of technology until today, their realm has significantly expanded. Jean Cocteau, among others, added a tenth Muse to the original nine: that of the cinema. This article surveys various films in which one or more of the Muses play major parts; it also pays homage to the actresses who portray them and to others who may be regarded as their screen relatives.

**Keywords:** classical mythology; films about antiquity; Hesiod; Homer; Muses in film; Polyhymnia; Terpsichore.

**Resumo:** Na Antiguidade Clássica, as nove Musas eram as deusas patronas de todas as artes e ciências e a inspiração para as mentes criativas, especialmente a dos poetas. Com o desenvolvimento da tecnologia até hoje, seu reino se expandiu significativamente. Jean Cocteau, entre outros, adicionou uma décima Musa às nove originais: o cinema. Este artigo inspeciona vários filmes nos quais uma ou mais das Musas têm um papel representativo; e também homenageia as atrizes que as interpretam e as que podem ser vistas como suas parentes na tela.

**Palavras-chave:** mitologia clássica; filmes sobre a antiguidade; Hesíodo; Homero; Musas no cinema; Polímnia; Terpsícore.

*Mênin aeide, thea and Andra moi ennepe, Mousa, polytropon:* these words open our oldest works of literature, Homer's *Iliad* and *Odyssey*. The epic poet calls upon a Muse for inspiration to sing about the wrath of Achilles during the Trojan War and about the return of Odysseus from that war. Homer did not identify his Muse or Muses, indicating that all of them are present at the origin of human arts and culture. In

Homer's epic poems, powerful gods—Hades, Zeus, Helios—are named a few lines later, but the beginnings of Western literature start with the nine sisters. Ladies first! One of the *Homeric Hymns*, addressed to the Muses and Apollo, their leader (*Mousagetês*), explains why:

With you, Muses, I begin, and with you, Apollo, and you, Zeus;  
since from you, Muses, and far-shooting Apollo  
the singers of tales here on earth and the musicians descend,  
as from Zeus do the kings. Hallowed is he whom the Muses  
love, for sweetly sung speech flows from his mouth.  
Greetings, you children of Zeus, and honor my song, too.  
I, in turn, will be mindful of you and of other song.<sup>1</sup>

Accordingly, Apollo was frequently depicted together with the Muses. The marble statues of him and the Muses now in the Vatican's Museo Pio Clementino (in the Hall of the Muses, of course) and the charming frescoes by Baldassare Peruzzi in the Pitti Palace in Florence (FIGURE 1) and by Rafael in the Vatican (FIGURE 2) are just a few of countless such representations.<sup>2</sup> Although some ancient sources mention two, three, four, five, seven, or eight Muses, the canonical number nine for the daughters of Zeus and Mnemosyne, the goddess Memory, came to overshadow all others.<sup>3</sup> The Greek Muses were also associated and eventually identified with the Italic Camenae (Livius Andronicus, *Oduisia* 1.1). Our earliest detailed account of inspiration by the Muses occurs in Hesiod, who states that he received his poetic gifts from them when he was a young man tending his flocks on Mt. Helicon (HESIOD, *Theogony*, 22-34). This mountain, together with Olympus and Parnassus, has been closely associated with Muses and poetry at least since then.

---

<sup>1</sup> *Homeric Hymns* 25 (“To the Muses and Apollo”), my translation. These hymns were attributed to Homer in Antiquity (hence their collective name) but are of a later date. Lines 2-5 of this one are taken from Hesiod (*Theogony* 94-97). My term *musicians* (a word derived from *Muse*) is, in the original, “kithara players” and indicates lyric rather than epic poetry.

<sup>2</sup> Except for screenshots, which are identified, all illustrations are either in the public domain, taken from the author's collection, or used by permission. Images appear in accordance with fair-use regulations.

<sup>3</sup> So already in Hesiod (*Theogony* 75-79).

FIGURE 1 – Baldassare Peruzzi (Pitti Palace, Florence)



FIGURE 2 – Rafael (Vatican)



## 1 Jean Cocteau and the Tenth Muse

In the march of time from Archaic Antiquity to our age there also occurred a significant march of technology, one that has made a number of new media available to creative artists. The chief among technological marvels today is our ability to tell stories in moving images. So the cinema and later developments like television and digital media necessitate, as it were, an increase in the number of the Muses. Jean Cocteau, as poet, playwright, painter, draughtsman, screenwriter, film director, and occasional actor a master of both verbal and visual arts, addressed himself to this need when he personified the cinema as “the tenth Muse.” He was right to do

so. Here are some of his words in homage to this new Olympian: “FILM, the new Muse” (1920) (COCTEAU, 1992, p. 23); “the Muse of Cinema, whom the nine sisters have accepted into their close and strict circle” (1953) (COCTEAU, 1992, p. 123); “the Muse of Cinema is the youngest of all muses” (1959) (COCTEAU, 1992, p. 56).<sup>4</sup> Lotte Reiniger, the cinema’s great artist of silhouette films (*Scherenschnitt*), once created an image of the traditional nine Muses joined by her new sister, whom Reiniger charmingly christened Cinoterpe (FIGURE 3). Who could resist her?

FIGURE 3 – Lotte Reiniger, Cinoterpe



<sup>4</sup> Cocteau (1992, p. 176-177) provides a characterization of “the young Muse of Cinema” and “her sacred mission.” See further Fraigneau (1972, p. 12-13). Cocteau was not the only one, and may not have been the first, to call the cinema the tenth Muse; see further examples in Marcus (2007, p. xiii-xv). Scholars continue the tradition, e.g. Pucci (2005) and Galletti (2007).

The following pages introduce a few specific incarnations of the Muses on screen, under the aegis of Terpsichore as played by Rita Hayworth in *Down to Earth* (1947) (FIGURE 4).<sup>5</sup> Hayworth was regularly apostrophized in divine terms: “Rita Hayworth... is... one of many embodiments of our most prevalent national myth—the goddess of love” (*LIFE’S* Cover, 1947).<sup>6</sup> So I invoke her in pseudo-Homeric but sadly unmetrical words: *Mousas moi ennepe, Rita, polytropas kinêmatographikas!*

FIGURE 4 – Rita Hayworth (painting by Ned Scott)



---

<sup>5</sup> This image preceded and introduced Sargeant (1947), one of the most amusing and revealing contemporary articles on this film.—Here and below, I incorporate some material from Winkler (2009, p. 70-121) (chapter titled “Divine Epiphanies: Apollo and the Muses”).

<sup>6</sup> The same page credits the painting here reproduced to “Ned Scott for Columbia Pictures,” the studio that released the film. A photo of Hayworth (not as a Muse) appears on this issue’s cover.

## 2 New Life for the Muses

Just how the cinema may make it possible for classical Muses to come to our screens is demonstrated in the feature-length Disney cartoon *Hercules* (1997). It begins with views of a museum's dusky storage room, in which various classical works of art seem to have been leading a sleepy and forgotten existence. In the center of the room the camera finds a large amphora—not too accurate in its proportions—that shows Hercules and the Nemean Lion. On its neck we discern a painting of five female figures, with a Meander decoration underneath. These women, it will soon turn out, are the Muses. Presumably, animating nine would have posed too complex a challenge to the film's creators. Coming from multicultural America, they are dark-skinned and will move to a gospel beat. These Muses seem to have been awakened by the orotundity of the voice of off-screen narrator Charlton Heston, who had previously played famous figures from Biblical and Classical Antiquity: Moses, Ben-Hur, John the Baptist. They hear his portentous introduction to the story about Hercules and react with indignation: "We'll take it from here, darling!" Accompanied by Motown music, the ladies introduce themselves to viewers: "We are the Muses, goddesses of the arts and proclaimers of heroes." Soon after, one of them jumps out of her picture frame; another bends down, lifts up part of the Meander band as if it were a carpet, and arranges it as a flight of stairs. The Motown Muses descend (FIGURES 5-6). They will reappear at appropriate intervals in the film to comment on its action, forming a clever kind of Greek chorus. The Meander also reminds us of a filmstrip. The association of Muses and cinema could not have been expressed more charmingly. *Hercules* is not a lesson in mythology—no film ever is—but it is a witty and irresistible Americanization. Beckmessers, be gone! As one of the five had told the narrator earlier: "Lighten up, dude!" Viewers of this and all other myth-based films would be well advised to heed her words. Reader, remember them, too, as you proceed! Two Muses, as we will see next, were granted particularly remarkable screen incarnations.

FIGURES 5-6 – *Hercules* (1997), screenshots



### 3 Terpsichore Comes to Broadway

As mentioned, Rita Hayworth played Terpsichore in *Down to Earth* (FIGURE 7). One poster showed her in full flight (FIGURE 8). A poster for the Italian release, titled *Bellezze in cielo* (“Heavenly Beauties”), is especially charming. It combines the classical with the modern (FIGURE 9). A Broadway producer is in rehearsal for a musical

to be called *Swinging the Muses*. The American singer-dancers who play the Muses on stage introduce them to those in the audience who may need a little help with classical mythology: “we’re the goddesses who / bring art and culture to you.” Then the American Terpsichore takes over:

The jive is that from way back when  
our kiss could inspire many men  
to sing, to dance, to act, to paint;  
it’s up to us if they is or ain’t.  
For instance, take a chick like me;  
they call me Terpsichore.  
I’m the goddess of song and dance;  
I put the ants in the dancers’ pants.

FIGURES 7-8 – *Down to Earth* (1947), posters

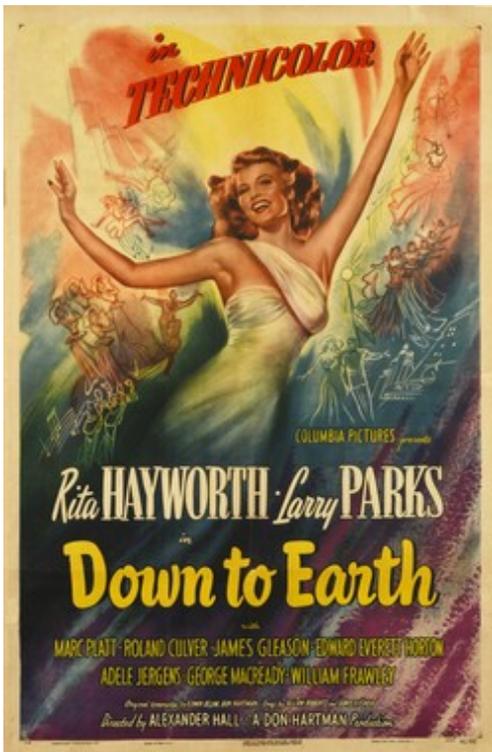


FIGURE 9 – *Down to Earth* (1947), Italian poster



Is that a way to characterize the divine ladies? It is, if you are a 1940s hipster; it ain't if you are the real Terpsichore. The latter finds out about the show and is outraged (FIGURE 10). She is fluent in English, of course; screen Muses never have a problem with modern languages. Disguised as a modern mortal, she comes down to earth to teach the brash producer some of the basics about things classical. These include nectar and ambrosia, but unfortunately her screenwriters are a bit unclear on these particular concepts. Since this is Hollywood, a romance between

the producer and the Muse ensues, and they even get to live happily ever after. Their intentionally nonreligious Hereafter echoes director Alexander Hall's earlier comedy *Here Comes Mr. Jordan* (1941), which dealt with reincarnation. Before the happy ending, Rita gets to dance in a pseudo-classical "Greek Ballet," the film's biggest production number. Its music was specially composed by Mario Castelnuovo-Tedesco and staged in classical architecture under somber lighting to convey to audiences a sense of awe and high seriousness before the glory that was Greece (FIGURE 11). Cultcha galore! We even see love goddess Rita surrounded by bronze Cupids. The ballet counterbalances one of the most bizarre numbers in "Swinging the Muses" and in the history of screen musicals. The down-to-earth Muse—she is such in both senses of the term—proposes to marry not one but two men! The lyrics include statements such as "This can't be legal; it sounds too good!" and "Get out the *ipso*, look up the *facto*!" One of the prospective bridegrooms observes to the other: "This must be the new thing that everybody's talking about." The Americanized Muse provides a reason for her bigamous proclivities: "I'll get two kisses from two pairs of lips, / two little mink coats in case one rips." She must have been infected with modern materialism: a touch of two minks! Too bad that the sassy number is musically and choreographically rather undernourished. But the stage set for their Home Sweet Home displays an appropriate maxim: ZEUS BLESS OUR HOME. Toward the end of this song two more men drop in. But any danger of immorality is banished forthwith, and the middle-class citizens in the audiences of either "Swinging the Muses" or *Down to Earth* need not be shocked by such potential double bigamy. Terpsichore makes it clear that there will be no bedroom hanky-panky for any of the men. Their marital duties will be restricted to household chores.

FIGURES 10-11 – *Down to Earth* (1947), screenshots

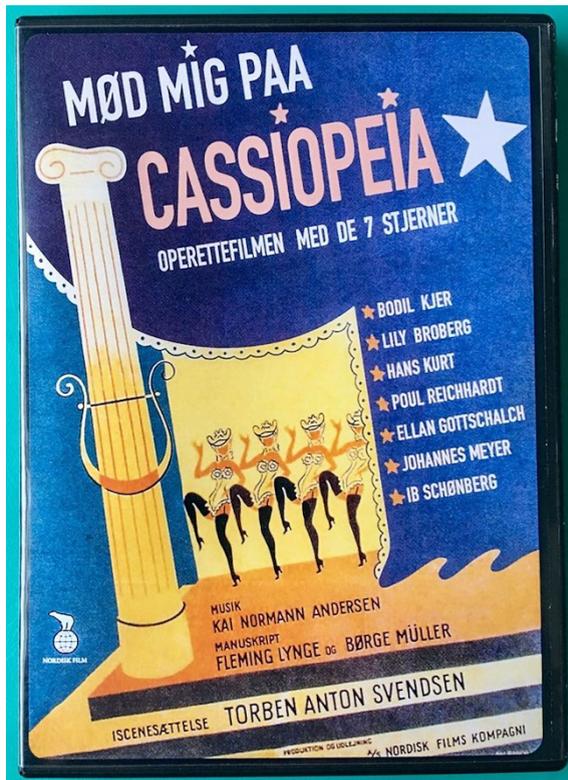


#### 4 Polyhymnia Finds Love in Copenhagen

In 1951, Polyhymnia descended to Denmark's capital in Torben Anton Svendsen's *Mød mig på Cassiopeia* ("Meet Me on Cassiopeia",

FIGURE 12). Cassiopeia is Polyhymnia's favorite retreat. A young composer is struggling to write a score for a stage musical. Not the least reason for his composer's block is the fact that his ex-wife, whom he still loves, is the star of the show and that he will have to appear with her on stage. Fortunately, he has an aunt knowledgeable about mythology. She advises him to call on Polyhymnia for inspiration because this particular Muse "takes care of composers." She then magically materializes in his apartment (FIGURE 13). Since she is played by beautiful Bodil Kjer, he is quite smitten with her (FIGURE 14). Unlike Hollywood's swinging Muses, Polyhymnia has never been in love, as her virginal white dress indicates. She has never even been kissed, but she is ready: "Venus says that kissing is wonderful."

FIGURE 12 – *Meet Me on Cassiopeia* (1951), poster on DVD cover



The film's plot is smarter than viewers might at first expect. The budding romance between composer and Muse does not work out because of the former's wife. But since this, too, is a romantic musical-comedy, Polyhymnia clearly deserves a sweetheart. He appears in the shape of a dashing aviator, who genuinely falls for her, as she does for him. Zeus, who is a bit of a meddling parent, has become concerned about his daughter's earthly adventures and comes down to earth as well. But he gets tipsy, loses his lightning bolt, the source of his supernatural powers, and develops a thing for the aunt. He forces Polyhymnia to leave the earth but cannot stop her love for the aviator. So the daring young man in his flying machine ascends up, up, and away to meet her on Cassiopeia. Zeus' thunder forces him to return. Is their romance doomed? Not at all, for in a charming final twist the aviator meets a pretty stewardess who looks exactly like his Polyhymnia.

The film has two musical highlights. One is the jaunty "Raise Your Hat and Swing Your Cane," which the composer performs in the presence of a bevy of bathing beauties. The other is "Between Heaven and Earth," Polyhymnia's solo number about her solitude at a moment when she feels abandoned. She is alone on a dark and deserted theater stage. "A Muse on her own has a hard time in this world. / She's not in her place between heaven and earth," she begins, then waxes philosophical: "The life of a Muse, what is it worth? / It's just a speck of dust between heaven and earth." Accordingly, her conclusion is pure melancholy: "No, Muses should stay at home far away in their world; / their hearts are broken between heaven and earth." This Muse got the blues. Which male in the audience would not want to rush up to the screen and into the film to comfort her? Fortunately, such will not be necessary. The composer had already told her: "Nothing is impossible in love." This is an impeccably classical maxim. In Virgil's famous words: "Love conquers all."<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Virgil, *Eclogues* 10.69: *omnia vincit amor*.

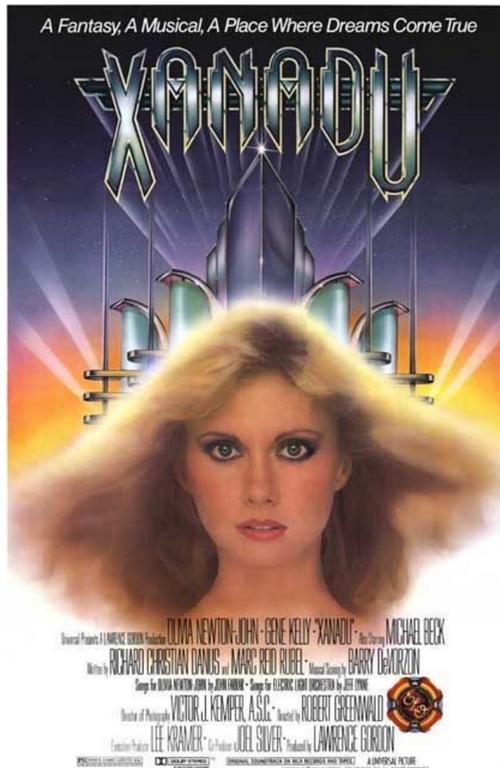
FIGURES 13-14 – *Meet Me on Cassiopeia* (1951), screenshots

### **5 Two Different Muses: One Razzie, One Crazy**

Terpsichore was to come down to earth in Hollywood again, but the result is disappointing to all who remember Rita's theophany. The Muse in Robert Greenwald's romantic musical-comedy *Xanadu* (1980) is played by Olivia Newton-John, a cutie who is largely personality-free (FIGURE 15). It also does not help that the film is set in disco-era Los

Angeles. A young man who paints advertisements for a living tears up one of his drawings, and a scrap hits a large outdoor mural with an image of the nine Muses. These magically come to life and even get to sing about it: “I’m alive... Suddenly I am here today.” One Muse, moving not on boogie-woogie, boogie-woogie dancing shoes but on roller skates, approaches him, kisses him, and disappears. Of course he is smitten. Romance is inevitable when, inevitably, he finds her (FIGURE 16). She, too, is ready to inspire: “I’m not as I appear to you. Have you ever heard the expression ‘kissed by a Muse’? I am – I’m a Muse... I come from Mt. Helicon. I’m a daughter of Zeus. I have eight sisters.” These, too, are multicultural: white and Latina (FIGURE 17). But there are no black Muses, as Disney’s five would later be.

FIGURE 15 – *Xanadu* (1980), poster



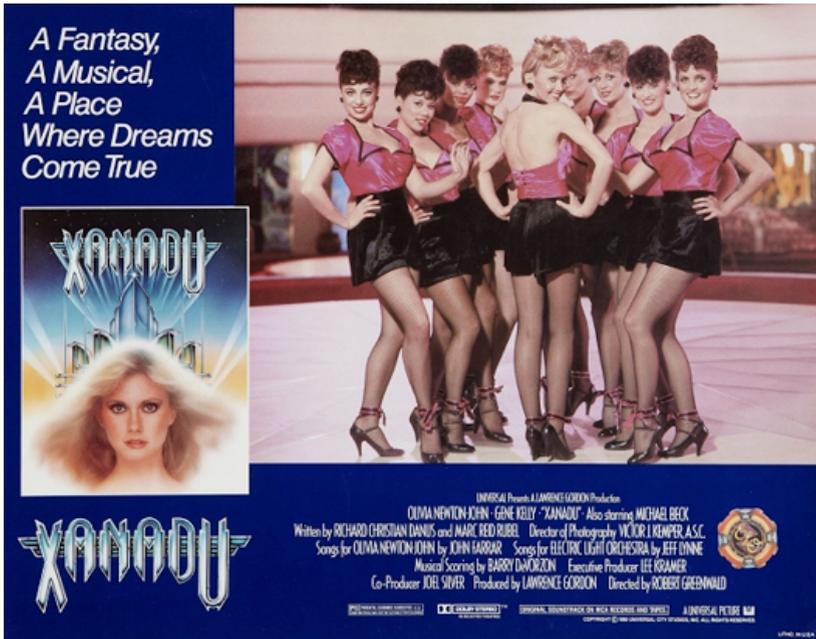
As was Polyhymnia, this Terpsichore is aware that a Muse should not love a mortal: “We’re not supposed to feel emotion or show any feelings. Muses are just supposed to inspire. I fell in love... It was a mistake. I broke the rules.” Still, she confesses: “I’ll love you forever.” The mural eventually turns out to be a kind of supernatural entrance to, or exit from, the Muses’ realm. The young man enters and encounters the power of an unseen and not too bright Zeus, who grants Terpsichore to stay with her man, but only as a mortal.

FIGURE 16 – *Xanadu* (1980), lobby card



*Xanadu*, the eponymous disco, is not the stately pleasure dome that literate viewers might have expected, and *Xanadu* did not make film history except in one regard. It inspired the Razzie Awards, a kind of anti-Oscar for Worst Achievement. Greenwald won the first Worst Director award. Apparently he and his screenwriters had not been kissed by any Muse. In *Xanadu* the Muses have come way, way down.

FIGURE 17 – *Xanadu* (1980), lobby card



Faithful friends of the divine nine who watch Albert Brooks’s comedy *The Muse* (1999) for the first time may be chagrined at its double-twist ending (FIGURE 18). Brooks, who also co-wrote the script, plays a successful Hollywood screenwriter who suddenly finds out that his career is over because the screenplay on which he is currently working is considered weak. But help is at hand. A fellow screenwriter introduces him to a Muse called Sarah Little—she is not identified by any classical name—who is played by sex symbol Sharon Stone. One type of poster is reminiscent, probably intentionally, of seductive Mrs. Robinson in Mike Nichols’s *The Graduate* of 1967 (FIGURE 19). Now things begin to look up for the writer, and the Muse even moves in with him and his wife. But Sarah expects expensive presents. The helpful friend explains that, if disappointed, she may turn her basic instinct for inspiration into the opposite: “You don’t want to piss off a Muse... If you get them angry, they could do the opposite of what they’re supposed to do... You

might never think of another idea again.” The writer’s wife has figured this out, too: “The happier she is, the better Muse she is. Don’t you want the best Muse you can get?” Appropriately, the Italian release was marketed under the title *La dea del successo* (“The Goddess of Success”; FIGURE 20). Funny moments involve famous directors James Cameron and Martin Scorsese, both playing themselves, as Sarah’s clients. She advises Cameron against a sequel to his monster hit *Titanic* of 1997: “I just don’t see you going back to the water any time soon.”

FIGURE 18 – *The Muse* (1999), poster

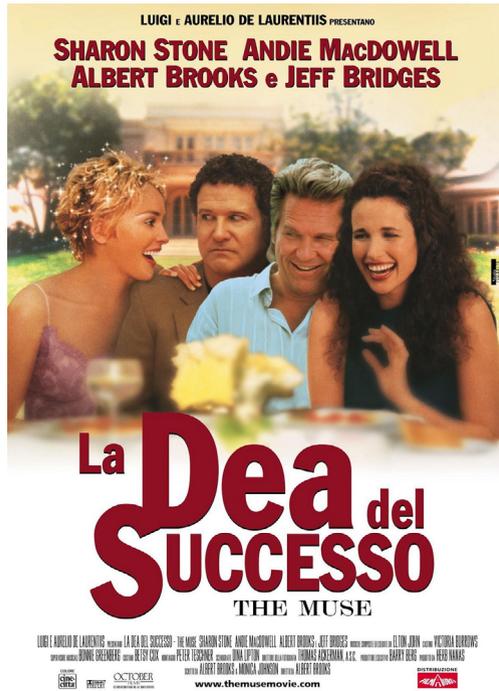


FIGURE 19 – *The Muse* (1999), lobby card



“In Goddess We Trust” proclaimed posters for the film. But the goddess turns out to be a phony: an escaped mental patient with multiple-personality disorder. That is the first twist. Then the writer’s script is accepted for production after all. The second twist, on which the film ends, reveals Sarah, under another name, as his new studio boss. She is still a material girl.

FIGURE 20 – *The Muse* (1999), Italian poster



## 6 A Muse for and from the Imagination

With *The Inner Life of Martin Frost* (2007), American novelist, screenwriter, and director Paul Auster exemplifies how, in today's multimedia era, literature and images mutually reinforce each other.

Novelist Martin Frost has finished a project and takes a break in a secluded country house, where he begins writing a new story. Inexplicably he finds a beautiful young woman next to himself in his bed. She calls herself Claire Martin. They fall in love even before he realizes that she is his Muse. They enter into a passionate affair and decide to stay and live together. But on their drive to Martin's home in the city Claire mysteriously leaves him. He cannot bear her loss and returns to the solitary house, where he encounters Claire in dreams and visions (FIGURE 21). Martin then meets Anna, a second Muse, who

is helping a hopeless amateur with *his* writings. Martin becomes her Svengali, and she stays with him. Claire, Anna, and presumably several other such Muses are sent to assist and inspire writers, and they assume an appearance that reflects their authors' intellectual levels. They also take on the first name of the individual they are to inspire as their own last name. Martin is an accomplished author, so Claire is very attractive. Anna, assigned to a mere scribbler, looks drab and is almost catatonic; only her association with Martin changes her into a pretty girl. These Muses leave their authors once their mission is accomplished and are then assigned to other writers. So they constantly assume and relinquish different bodies.

FIGURE 21 – *The Inner Life of Martin Frost* (2007), promotional photograph



Auster had first written a screenplay for a short film, which he has summarized as follows:

The story of Martin Frost, a writer, and a mysterious woman who turns out to be his muse... But Claire isn't a traditional muse. She's an embodiment of the story Martin is writing, and the more he writes, the weaker she becomes—until, when he comes to the last word of the text, she dies. He finally figures out what has been happening and burns the manuscript in order to bring her back to life.

Auster eventually expanded his script into a feature film: “Martin brings Claire back to life—and then what? That’s where the story would start to get even more interesting, I felt.”<sup>8</sup>

Anna makes Claire’s return to Martin possible. Claire, we learn, had been forced to leave him against her will. Now she defies the powers of the otherworldly realm to which she and Anna belong. She informs Martin that certain conditions apply: “For the time being, I’m trapped between here and there.” Then Claire finds a clever way to outwit the invisible powers and to go with Martin. Or does she?

The film’s ending is highly complex. The sound of typewriter keys being struck fades in, and a cut reveals a typewriter in medium close-up. The camera zooms into a tight shot, and the volume on the soundtrack increases accordingly. But the typewriter we see is not being used; its keys are not moving, and there are no hands. The typewriter appears on a black screen as if it were floating in space. The effect is surreal. Another cut shows us an extreme and realistic close-up, from a different angle, on Martin as he is typing. Auster then dissolves to another close-up on Martin, his face turned almost directly to the camera as if he were looking out of the film’s story. A second dissolve takes us to an extreme long shot of Martin’s car moving along a country road. Wisps of fog at the top of the frame imbue the image with a supernatural aura. The car leaves the frame. After a cut to an empty black screen, the end credits roll.

---

<sup>8</sup> The quotations are from “The Making of *The Inner Life of Martin Frost*” (2006, interview with Céline Curiol), in Auster (2007, p. 1-19), on p. 1 and 2.

All along, viewers have willingly suspended their disbelief in this modern, and at first realistic-looking, supernatural tale and have accepted the existence of Muses who appear from a different world. Everything cohered beautifully. But now we no longer know. Only on second viewing will we realize that the love story between Martin and Claire did not happen. There were no Muses. The only reality is of a solitary Martin writing his story involving Muses and then returning home. The film's title contains the decisive clue: the plot is about a writer's inner life, his creativity. Romantically inclined viewers may wish that it were not so, not least since elegant, charming, and beautiful Irène Jacob plays Claire. This Muse did not come down to earth but from the imagination. But then, all Muses do. Even Hesiod is unlikely to have encountered actual Muses and unlikely to have wanted his listeners and readers to believe that he had.

## 7 The End; or: In the Beginning

There are other films with other Muses, not all of them as classical or intriguing as most of those we have met here. They may be redheads like Rita, brunettes like Bodil, or blondes like Olivia and Sharon, but they will probably never be what Pindar called them: “violet-locked Muses.”<sup>9</sup> Even so, the cinema provides us with a wide, if not an infinite, variety of Muses. Many famous actresses never embody Terpsichore, Polyhymnia, or any of the others. Their beauty is inspiring nonetheless, even without kisses. So I feel obliged to include a wholly subjective list of my own favorites—in fact, two lists. As already mentioned, besides the Greek Muses there were the Roman Camenae. Horace once referred to both together as “Greek Camenae.”<sup>10</sup> For this reason my lists are in Greek and Latin, with the names of actresses translated accordingly, sometimes literally, sometimes imaginatively (FIGURES 22-23).<sup>11</sup> This is my token of gratitude to these ladies for the pleasure of their company over many years.

<sup>9</sup> Pindar, *Isthmian Odes* 7.23: *ioplokoï Moïsaï*.

<sup>10</sup> Horace, *Odes* 2.16.38: *Graïae...Camenae*.

<sup>11</sup> Both figures are reproduced from Winkler (2017, p. xiii-xiv). The book is dedicated to the actresses referred to in these lists, just as my earlier book (WINKLER, 2009) was dedicated to their leader Apollo.

FIGURE 22 – *The new Greek Muses*

ΤΑΙΣ ΤΟΥ ΜΑΡΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΑΙΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑΙΣ

ΤΑΙΣ ΝΥΝ ΟΛΥΜΠΙΑΙΣ

ΑΙ ΕΙΣΙΝ

ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ ΧΟΡΤΑΞΕΙΑ – ΝΕΑ ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ

ΒΟΔΙΑ ΚΙΗΡ – ΝΕΑ ΠΟΛΥΜΝΙΑ

ΚΛΑΥΔΕΤΤΗ ΚΟΛΒΗΡ – ΝΕΑ ΚΛΕΙΩ

ΛΟΥΙΣΑ ΜΙΚΡΟΠΟΤΑΜΟΙ – ΝΕΑ ΕΡΑΤΩ

ΦΡΑΝΣΟΑΣΗ ΔΟΡΑΗΑΚΗ – ΝΕΑ ΟΥΡΑΝΙΑ

ΧΑΡΙΣ ΚΕΛΛΙΑ – ΝΕΑ ΕΥΤΕΡΠΗ

ΣΙΜΩΝΗ ΣΙΜΩΝ – ΝΕΑ ΘΑΛΕΙΑ

ΚΑΠΥΣΙΝΗ – ΝΕΑ ΚΑΛΛΙΟΠΗ

ΑΥΔΡΙΑ ΕΠΚΑΙΟΥΣΑ – ΝΕΑ ΜΕΛΙΟΜΕΝΗ

ΙΕΡΑ ΗΔΕ Η ΒΙΒΛΟΣ

FIGURE 23 – *The new Roman Camenae*

CAMENIS MARTINI CINEMATOGRAPHICIS

NOSTRI AEVI

QVAE SVNT

DANIELA DARIOEA

MARGARITA GARBO

LILIANA GIS

IOANNA HARLO

VERONICA LACVS

CAROLA LONGOBARDA

LORETTA NOVELLA

SILVIA SIDNIA

NORMA TONSTRIX

SACER HIC LIBER

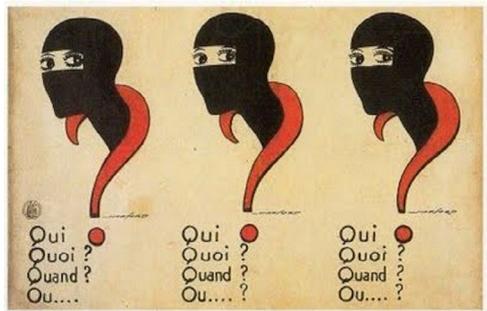
I would, however, be remiss if I omitted a Muse who takes us back to (almost) the beginnings of cinema. All cinephiles owe gratitude to Musidora, the earliest celluloid Muse. Her name means “Muses’ Gift.” It was the *nom d’écran*, as we may call it, of French actress Jeanne Roque (FIGURES 24-25). Roque seems to have been kissed by the Tenth Muse, for she later became a screenwriter, producer, and director. Posthumously she was the subject of a book and an hour-long documentary film, both called *Musidora: la dixième muse* (CAZALS, 1978, 2013).

FIGURES 24-25 – Promotional photographs of Jeanne Roque



Musidora turned into an eternal star in 1915, when she played Irma Vep in Louis Feuillade’s serial *Les vampires* (FIGURES 26-27). This is a thriller, so the titular vampires are not nocturnal bloodsuckers but a criminal gang masterminded by Mlle. Vep, famously dressed in a tight black catsuit, to which vampire-like “wings” could be added (FIGURES 28-29).

FIGURES 26-27 – *Les Vampires* (1915), posters



FIGURES 28-29 – *Les Vampires* (1915), screenshots

Olivier Assayas's *Irma Vep* (1996) with Hong Kong superstar Maggie Cheung in the title part is an affectionate tribute to our friend Irma, to Feuillade's film, and to silent cinema in general (FIGURE 30). *Irma Vep* is an anagram of *vampire*. This word in turn gave rise to the concept of the *vamp*, one of the most attractive, if often dangerous and destructive, manifestations of the fair sex on screen.

FIGURE 30 – *Irma Vep* (1996), poster



A case in point may be *Muse* (2015), a ten-minute film with Kat Graham, star of the American television series *The Vampire Diaries* (2009-2017). The short was directed by Darren Genet, who photographed many of the series' episodes and directed a few. The poster for *Muse*, a homage to French cinema in stylish black and white, is suitably *film noir*-ish (FIGURE 31). And is there not a reverse kind of inspiration since we read there: "She became his masterpiece"? Classical overtones here are minimal, but no matter: How impoverished the cinema would be without its vamping ladies!

FIGURE 31 – *Muse* (2015), poster

This particular gift provided by Musidora is indeed immortal. And irresistible. So, to close this brief tribute, I can do no better than to adapt the words of the Homeric Hymn quoted above to our Tenth Muse:

With you, Muse, I begin...since from you...  
the makers of films here on earth and their tales descend.  
Greetings, you new child of Zeus!

Or, more briefly and again in unmetrical Homeric terms: *Kinêma moi ennepe, Mousa polytropê!* And with this, dear reader, we bid our farewell to Rita and her sisters (FIGURE 32).

FIGURE 32 – *Down to Earth* (1947), screenshot



## References

AUSTER, P. *The Inner Life of Martin Frost*. New York: Picador / Holt, 2007.

CAZALS, P. *Musidora: la dixième muse*. Paris: Centre National de la Cinématographie, 2013 (65 minutes).

CAZALS, P. *Musidora: la dixième muse*. Paris: Veyrier, 1978.

COCTEAU, J. *The Art of Cinema*. Edited by A. Bernard and C. Gauteur. Translated by R. Buss. London: Boyars, 1992.

FRAIGNEAU, A. *Cocteau on the Film: Conversations with Jean Cocteau*. Translated by Vera Traill. New ed. New York: Dover, 1972.

GAGETTI, E. Omero e la decima Musa: le mura di Troia. In: COLPO, I.; FAVARETTO, I.; GHEDINE, F. (ed.). *Iconografia 2006: gli eroi di Omero*. Rome: Edizioni Quasar, 2007. p. 269-279.

LIFE'S Cover. *LIFE*, New York, p. 29, 10 Nov. 1947.

MARCUS, L. *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

PUCCI, G. Orfeo e la decima Musa. In: GUIDORIZZI, G.; MELOTTI, M. (eds.). *Orfeo e le sue metamorfosi*. Rome: Carocci, 2005. p. 168-178.

SARGEANT, W. The Cult of the Love Goddess in America. *LIFE*, New York, Nov. 10, 1947. p. 81-82, 85-86, 89-90, 92, 94, 96.

WINKLER, M. M. *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WINKLER, M. M. *Classical Literature on Screen: Affinities of Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Recebido em: 16 de setembro de 2018.

Aprovado em: 17 de novembro de 2018.

**VARIA**





## O zurro do burro: apontamentos sobre Λούκιος ἡ ὄνος

### *The Donkey's Braying: Notes About Λούκιος ἡ ὄνος*

Igor B. Cardoso

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
igorbcardoso@gmail.com

**Resumo:** A transformação mágica de humanos em animais é tema recorrente na literatura antiga. O artigo propõe investigar a singularidade dessa metamorfose em *Lúcio ou o asno* – narrativa ficcional em prosa –, a partir da compreensão de elementos políticos específicos ao século II, a saber, a valorização da tradição e cultura helênicas sob o patrocínio dos imperadores antoninos. Para tanto, o ideal platônico de filósofo rei será cotejado com o conceito de cidade interior proposto por Marco Aurélio. A conclusão é de que a ficcionalidade da narrativa em prosa, invenção própria do período pesquisado, foi capaz de expressar um comportamento político que evidencia os silêncios e o não dito oriundos de uma nova consciência do tempo histórico.

**Palavras-chave:** *Lúcio ou o asno*; romance grego; helenismo; Império Romano.

**Abstract:** The magical transformation of humans into animals is a recurring theme in ancient literature. The article proposes to investigate the singularity of this metamorphosis in *The Ass* – a fictional narrative in prose – from the understanding of specific political elements to the second century, namely, the valorization of Hellenic tradition and culture under the patronage of the Antonine emperors. For this, the Platonic ideal of philosopher king will be compared with the concept of Marcus Aurelius' inner city. The conclusion is that the fictional narrative in prose, a peculiar invention of this period, was able to express a political behavior that shows the silences and the unspoken coming from a new awareness of historical time.

**Keyword:** *The Ass*; Greek novel; Hellenism; Roman Empire.

*Λούκιος ἢ Ὄνος* (*Lúcio ou o asno*) é uma narrativa em prosa ficcional atribuída por vezes a Luciano de Samósata ou a Pseudo-Luciano. De todo modo, a obra é datada do século II. Trata-se da metamorfose de um homem em burro, com a conseqüente perda da capacidade de significar, da fala, mas não da consciência humana, pois o animal continua a pensar. O tema remete à chegada de Ulisses e de seus companheiros à ilha de Circe, que por meio de um *phármakon* transformou-os, com a exceção de Ulisses e Euríloco, em porcos:

Ela os levou para dentro e ofereceu-lhes cadeiras e tronos, e misturou-lhes, depois, louro mel, queijo e branca farinha em vinho Pirâmnio; à bebida assim feita, em seguida, mistura droga funesta (*phármaka lygrá*), que logo da pátria os fizesse esquecidos.

Tendo-lhes dado a mistura, e depois que eles todos beberam, com uma vara os tocou e, sem mais, os meteu na pocilga. Tinham de porcos, realmente, a cabeça, o grunhido, a figura e as cerdas grossas; mas ainda a consciência (*noûs*) anterior conservavam.

(*Odisseia*, X, 233-240)

As diferentes versões sobre uma mesma história indicam os usos de um tema corrente na Antiguidade e que no século II sofreu reinvestimento de outra ordem. Ao perceber que séculos mais tarde Agostinho ainda se preocupava em buscar explicações para os relatos que, na transformação do homem em animal, retirava-lhe a forma humana, mas não a alma, Brandão argumentou que as histórias de Luciano (bem como de Apuleio) constituíram uma espécie de “experiência mental”, tornada como verdadeiro problema de ordem natural e filosófica (BRANDÃO, 2011, p. 67).

Isso significa que, para além dos propósitos da narrativa de entretenimento, aproveitando-se de relatos bastante conhecidos, o romance que visava ao prazer fazia parte de uma demanda latente na sociedade. Experimentar sem regramentos, como numa brincadeira, imagens hipotéticas, sob o fundo da ficcionalidade, dava vazão para que temas espinhosos, de difícil solução ou de consenso, pudessem emergir.

O início da narrativa de *Lúcio ou o asno* é revelador nesse sentido. Saindo a trabalho de Patras, a fim de entregar uma carta em Hípatе, mas com o objetivo ainda maior de lá “encontrar alguma dessas mulheres peritas em artes mágicas, e presenciar algo de incrível (*parádoxon*), como, por exemplo, uma pessoa a voar ou a transformar-se em pedra” (*Lúcio*, 4), Lúcio – protagonista que narra em primeira pessoa, fazendo-se confundir com o próprio autor da obra – dá o tom da prosa já de início, ao anunciar uma história extraordinária, apenas possível porque se coloca na voz de um (ex-)humano que passou por uma contrametamorfose. Isto é, narra porque é um ex-burro humano.

Observando que Agostinho cogitava Apuleio ter experimentado a metamorfose narrada em *O asno de ouro*, Brandão concebe a narrativa em primeira pessoa como parte do programa próprio de um narrador-tirano,

que não se representa como tal, ao ocultar sua liberdade pura e dar a entender que concede a seu recebedor o mais alto grau de liberdade, embora seja ele, o narrador, o único responsável por aquilo que focaliza ou não, por como apresenta, representa e julga o mundo que narra (BRANDÃO, 2010, p. 24).

Assim que se metamorfoseia em burro, ao ser besuntado com uma droga, Lúcio exclama ter permanecido “aquele mesmo homem Lúcio” (*ánthropos ekeínos ho Loukios*), mantendo “sentimentos (*phrénas*) e inteligência (*noûn*), exceto a fala (*phonês*)” (*Lúcio*, 15). Já de início o autor impõe ao leitor o estranhamento da identidade de quem ali narra, já que “aquele homem” marca a um só tempo a distância e a permanência de um passado: “se o leitor crê nele, acredita no animal, até porque o livro é a *ego-narrativa* de um burro! Se não crê no burro, não pode acreditar em Lúcio” (BRANDÃO, 2005, p. 156).

Não por acaso, ao final da história, Lúcio, já tendo passado pela contrametamorfose, assim se anuncia diante do governador da província: “Por pai – disse eu –, tenho eu, Lúcio, a [...], pai também de meu irmão Gaio. Ambos temos em comum os outros dois nomes. Eu sou escritor de histórias e outras coisas (*historiôn kai állon eimì singrapheús*), ele, poeta elegíaco e bom adivinho. Nossa pátria é Patras, na Acaia” (*Lúcio*, 55).



Não é de se surpreender que a primeira reação ao reconhecimento da animalidade do homem seja justamente a perda da voz humana (*phonèn anthrópou*) e, conseqüentemente, da capacidade de censurar Palestra, de acordo com o que desejava, por ela ter se enganado com as diferentes drogas. O grunhido de porco dos homens metamorfoseados em Homero indica que se tratava de um assunto já corrente na Antiguidade. O que parece decisivo agora é que a primeira perda da identidade humana seja acompanhada, em seguida, de infortúnios de um homem na pele de um burro que desvelam a precariedade da condição social e humana.

Apesar de Palestra conhecer o antídoto para contrametamorfosear Lúcio de volta em humano, alguns salteadores, durante a noite, assaltam o estabelecimento, levando o burro consigo. Daí em diante, acontecem os mais variados sofrimentos que o colocam, a todo instante, defronte à “dança da morte (*thánaton orkhoúmenos*)” (Lúcio, 19). Vendo um de seus pares burros, por estar esgotado com o trabalho de carregar peso sem medida, ser executado com uma espada, cortando-lhe as pernas rentes e sendo lançando, ainda palpitante, num precipício, Lúcio começa a perceber um mundo antes desconhecido. Sempre a ser zurzido como castigo e não menos a ser ameaçado de morte, o pavor diante de seu próprio fim ensina-o a ser insensível à dor (Lúcio, 22).

Isso porque, ao pedir socorro, exclamando “Ó César! (ὦ Καῖσαρ)”, exigindo a onipresença do imperador para as circunstâncias mais penosas, a única coisa que conseguia pronunciar, debaixo de sucessivos golpes de varapaus, não passa de um prolongado e sonoro zurro, saindo-lhe da boca apenas um lamento: “ó! (ὦ)” – “o César é que não havia meio de acompanhar e até por via disso apanhava, por estar a denunciar [os bandidos] com o zurro”.<sup>1</sup> Semelhante ao escravo, sendo audível, mas jamais decifrável, a *phoné* do burro pertence à comunidade da linguagem apenas sob a forma da compreensão, não da sua posse:

<sup>1</sup> No original: “τὸ δὲ Καῖσαρ οὐκ ἐπηκολούθει. ἀλλὰ μὴν καὶ δι’ αὐτὸ τοῦτο ἐτυπτόμην ὡς προδιδούς αὐτοῦς τῆ ὀγκηθμῶ. μαθῶν οὖν ὅτι ἄλλως ἐβόων, ἔγνω σιγῇ προῖέναι καὶ κερδαίνειν τὸ μὴ παῖεσθαι” (Lúcio, 16). Também em Apuleio, desejando-se defender de uma suspeita de latrocínio dizendo “não fiz”, não pode emitir mais que um “noooooon” (*Metamorfoses*, 7).

“o escravo é aquele que participa da comunidade da linguagem apenas sob a forma da compreensão (*aisthesis*), não da posse (*héxis*)”, acredita Aristóteles (*Política*, 1254b). Por conseguinte, César é onipresente apenas como silêncio. Manifestação recíproca da ausência do *lógos*? Vejamos...

A dor sentida por Lúcio enquanto burro se vinculava ao incessante trabalho a que era submetido, transportando carregamentos, e que ao menor sinal de fraquejo era imediatamente açoitado. Em um dos episódios de sua longa saga, sequestrado e trabalhando como escravo, recebe a promessa de não mais trabalhar (*érgon*) por parte de uma donzela, que posteriormente também é sequestrada e conta com Lúcio, o burro, para fugir das mãos dos bandidos (*Lúcio*, 23). Entretanto, sendo pegos no momento da fuga, um dos bandidos sugere como punição que abrissem a barriga do burro e, retirando-lhe as vísceras, inserissem a donzela dentro, com a cabeça para fora do animal, a fim de que não sufocasse logo; em seguida, propõe cozinhá-los juntos, e alerta:

Reparem, meus amigos, no requinte desta tortura; primeiro, coabitar com um burro; depois, no pino do verão e sob um sol ardentíssimo, ir assando dentro do animal, ir morrendo com uma fome que mata lentamente, e sem ao menos poder dar a morte a si própria – para já não falar do mais que sofrerá, à medida que o burro vai apodrecendo e ela se vê misturada com o pivete e com os vermes. Por fim, os abutres penetrarão através do burro e, tal como fazem a este, despedaçá-la-ão, talvez ainda com vida (*Lúcio*, 25).

Nesse plano de tortura seguido de morte, o homem, na pele de um burro, deveria ser feito de “túmulo para uma garota inocente” (*Lúcio*, 26). Sem que o plano tenha fim, justamente para que a narrativa do mundo de sofrimento pudesse ter continuidade, a trama prossegue com o desenvolvimento da visibilidade dos modos de articulação entre as maneiras de fazer e os modos de *pensabilidade* de suas relações. O romance desenha aos poucos, a partir de novas cores, formas da

subjetividade política, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento.<sup>2</sup>

Isso quer dizer que o prolongamento da narrativa, com a sucessão de novos infortúnios, permite estender novos limites para pensar a condição da perda de humanidade. Por isso, de maneira súbita, soldados (*stratiotôn*) apareceram na madrugada, antes que o plano fosse colocado em prática para salvarem ambos. Porém, também subitamente, a recompensa que o burro recebe dos noivos para descansar do trabalho e ter um campo repleto de éguas é facilmente desfeita, pois logo o atrelam ao moinho para trabalhar moendo trigo e toda espécie de cevada, o que o deixa, longe dos pastos, “magro e feio” (*Lúcio*, 28).

Vale a pena, apesar de longo, visitarmos um dos relatos do burro em relação ao trabalho a que era submetido:

[M]andavam-me com muita frequência lá acima, ao monte, para transportar lenha no lombo, o que era o cúmulo dos meus males: em primeiro lugar, tinha de escalar uma alta montanha, por um caminho terrivelmente escarpado; depois, o monte era pedregoso e eu ia desferrado, e ainda por cima mandavam comigo, como meu condutor, um rapazola infame, que de cada vez tentava um novo meio de acabar comigo: primeiro, ainda que eu corresse a valer, zurzia-me, não com um simples pau, mas com um que tinha nós muito juntos e salientes, e, para mais, batia-me sempre no mesmo ponto da coxa, de forma que, de tanta paulada, a coxa, naquele lugar, ficou em carne viva... e o fulano vá de arrear sempre na chaga. Depois, punha-me no lombo uma carga tal, que mesmo para um elefante era penosa de suportar. A própria descida do monte era dolorosa, e também aí me batia; e se via a carga a descair e a

---

<sup>2</sup> A relação entre estética e política refletida aqui tem o suporte em RANCIÈRE, 2009, p. 13, embora entenda que o regime estético da arte, ao contrário do que afirma o autor, possa ser compreendido em parte – e não na sua totalidade – pelas produções culturais da pós-Antiguidade.

inclinar-se para um dos lados, em vez de retirar parte da lenha e passá-la para o lado mais leve, a fim de restabelecer o equilíbrio, não fazia nada disso, mas antes apanhava no monte umas pedras enormes e punha-as de contrapeso na parte mais leve da carga, aquela que tendia para cima (*Lúcio*, 29).

Millar (2004, p. 319) observou que o mundo do *Asno de ouro* de Apuleio é entrecortado com retratos e fragmentos variados de um mundo complexo, por vezes, pouco visível, mas intimamente presente nas estruturas de poder do Império. De modo não muito diferente, *Lúcio ou o asno* deixa entrever o mundo do trabalho e, com ele, os embates entre ricos e pobres, pessoas comuns e autoridades, revoltas e ordenamentos públicos.

Mais do que dor e sofrimento, o trabalho também é associado ao esforço inútil, tendo o burro de suportar pedras como contrapeso, ao invés de a carga sobre o lombo ser simplesmente distribuída com mais equidade. Dor e sofrimento são como parte de um processo que não visa necessariamente à produção, sobre o qual não é possível dizer, mas somente compreender e obedecer.

Isso porque “a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material” (RANCIÈRE, 2009, p. 64). Aristóteles já deixava claro que, sendo a vida ação, e não produção, o escravo seria não mais do que um auxiliar em relação aos instrumentos de ação, o que caracterizaria sua natureza e sua função:

Um ser humano pertencente por natureza não a si mesmo, mas a outra pessoa, é por natureza um escravo; uma pessoa é um ser humano pertencente a outro se, sendo um ser humano, ele é um bem, e um bem é um instrumento de ação separável de seu dono [...]. Mandar e obedecer são condições não somente inevitáveis mas também convenientes (*Política*, 1254a).

O processo de naturalização dos modos de fazer estava tão intimamente articulado aos modos de ser, que, a despeito do importante papel dos escravos nas crises políades da Antiguidade, não se cogitava, tanto na Grécia quanto em Roma, o rompimento definitivo dessa prática e categoria conceitual (JOLY, 2005, p. 40). Isso porque, entre vários outros fatores, o tempo livre que o escravo possuía, sabia-se amplamente, pertencia ao seu senhor (DABDAB TRABULSI, 2001, p. 120).

No Império Romano, a expressiva acumulação de bens e de riqueza junto à expansão comercial não se tornou forte o suficiente para produzir formas alternativas que rompessem com a lógica tradicional da exploração escravista. Isto é, mesmo com toda a grandeza material, cada vez mais a guerra se mostrou aos olhos dos romanos como atividade produtiva mais eficiente, num ciclo infundável já exposto por Aristóteles cuja convenção se definia com “tudo que é conquistado na guerra pertence aos conquistadores” (*Política*, 1255a). É certo que haveria disputas no entendimento da *phýsis* que determinaria quem poderia ser considerado escravo ou livre. O que se convinha, contudo, era que as pessoas de posses, em situações difíceis, tivessem empregados que assumissem os encargos, “enquanto elas se dedicassem à política ou à filosofia” (*Política*, 1255b).

O descompasso entre o que dizia Aristóteles e o mundo do século II reside na ruptura do laço que ligava a nobreza ao ambiente pequeno-camponês, apesar das continuidades de divisões no mundo do trabalho, sustentados por um insistente aparato de contenção por forças militares. Incapaz de reinvestir a acumulação de riquezas, num grau nunca antes visto, houve paradoxalmente um recuo de improdutividade e uma consequente dissipação dos bens:

não relacionado a qualquer contexto produtivo, mas apenas comercial e de conquista, obtido por Roma unicamente graças à expansão de um domínio político sem paralelos. Uma concentração enorme, mas fadada a se anular em uma abundância e consumo que não deixavam entrever nada além de si, em uma opulência que apenas podia redundar no luxo dos privilegiados e na representação de uma força política ilimitada (SCHIAVONE, 2005, p. 145).

Tradicional engrenagem motriz na produção do sustento e opulência das camadas mais abastadas, a difusão da escravidão-mercadoria com a desvalorização do trabalho e da materialidade transformadora, mantendo por conseguinte como que um vínculo externo ao desenvolvimento econômico, gerava um curto-circuito de contornos políticos, não confundidos com instituições ou sistemas administrativos, mas entendidos como dano à ordem vigente pela instituição no espaço comum de uma parcela dos sem-parcela, isto é, com a fundação da contingência ao nomear os desiguais como iguais.<sup>3</sup>

Entretanto, o burro apenas zurra ruídos que ninguém compreende, objetaria alguém com razão. A antiguidade não escondeu o segredo de fazer ver e fazer dizer, o que congrega o poder privilegiado de tornar algo visível e outro não, por meio da palavra. Não à toa que para Aristóteles o único entre todos os animais a possuir o *lógos* seja o ser humano, que transpassa a *phoné* para indicar (*semaínein*) a dor e o prazer:

a palavra está aí para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. É isso que é próprio dos homens, em comparação com os outros animais: o homem é o único que possui o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto. Ora, é a comunidade dessas coisas que faz a família e a *pólis* (*Política*, 1253a).

Isto é, o animal apenas *semaínein*, mas jamais define o que é bem ou mal, justo e injusto e, portanto, não pode participar das decisões de

---

<sup>3</sup> Entendo política aqui com Rancière: “Existe política quando a contingência igualitária interrompe como ‘liberdade’ do povo a ordem natural das dominações, quando essa interrupção produz um dispositivo específico: uma divisão da sociedade em partes que não são ‘verdadeiras’ partes; a instituição de uma parte que se iguala ao todo em nome de uma ‘propriedade’ que não lhe é absolutamente própria, e de um ‘comum’ que é a comunidade de um litígio. Tal é em definitivo o dano que, passando entre o útil e o justo, proíbe qualquer dedução de um para o outro. A instituição da política é idêntica à instituição da luta de classes. A luta de classes não é o motor secreto da política ou a verdade escondida por trás de suas aparências. Ela é a própria política, a política tal como a encontram, sempre já estabelecida, os que querem fundar a comunidade com base em sua *arkhé*” (1996, p. 32).

uma *pólis*. Destituído do *lógos*, o “encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação” é uma forma de legitimação da sua exclusão de participação no comum, pois um “mundo comum é sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2009, p. 63-64). Por isso que o que faz com que uma palavra seja entendida como discurso ou ruído seja justamente a capacidade de di-visão social, a disputa pela nomeação como instituição do mundo: “todo agente social aspira, na medida de seus meios, a este poder de nomear e de constituir o mundo nomeando-o” (BOURDIEU, 1996, p. 81).

Acredito que o zurro do burro não pode ser entendido senão como intrusão forçada do ruído na comunidade de linguagem, que afirma, por conseguinte, a própria existência. Aquele que não tem direito de ser contado como ser falante consegue ser contado ao fazer que César exprima a fala muda ao socorro e, portanto, a ordem destituída da Antiga eficácia. Lúcio mostra a contradição de dois mundos alojados num só: “o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada” (RANCIÈRE, 1996, p. 40).

Como o Ulisses homérico, que não leu Agostinho, o herói luciânico também não leu os iluministas do século XVIII nem os liberais abolicionistas do XIX, muito menos Karl Marx. A tomada da palavra não é a consciência de si que afirma o seu próprio. Essa é provavelmente uma grande confusão na qual muitos intérpretes incidem ao não encontrarem na Antiguidade a esperada consciência de pertencimento de classe. Thompson diz com sabedoria que consciência de classe é algo daninho, “inventado por intelectuais deslocados, visto que tudo o que perturba a coexistência harmoniosa de grupos que desempenham diferentes ‘papéis sociais’ deve ser lamentado como um sintoma de motim injustificado” (THOMPSON, 2010, p. 11).

Entendida como ocupação do lugar onde o *lógos* deseja definir outra natureza para a *phoné*, a tomada da palavra em *Lúcio ou o asno* mostra algo *aquém* da tomada de consciência, a saber, a radicalidade da partilha do sensível: para se instituir *politicamente*, a *phoné* deve ser, antes de tudo, um *lógos*, ainda que, e por isso mesmo,

não reconhecida, pois ela é ao mesmo tempo a *phoné* e o *lógos* desse animal já contrametamorfoseado. Política é fazer ver o invisível, é dar existência ao estranho dentro do regime já instituído, com as ferramentas dispostas pelo jogo, que, ao movimento do próximo lance, é ele próprio modificado. A instituição da *phoné* no espaço do *lógos* visa alterar as regras do jogo. A cultura dos primeiros séculos de nossa era deve ser entendida, portanto, não como “rebaixamento das formas superiores da cultura clássica colocada à disposição das massas, mas como surgimento de domínios culturais entre classes dominantes e dominadas” (CARRIÉ, 2010, p. 471).

Porém, é possível, por fim, que se indague, uma vez mais, pelo silêncio do imperador. Pode-se creditar a ele a sinceridade da impotência frente aos infortúnios inesperados que aparecem durante a vida. A marca da ausência ou ao menos da distância frente ao pedido de socorro poderia ser compreendida como fragilidade própria da humanidade diante da morte que, subitamente, aparece. O imperador Marco Aurélio não deixou de fazer uma boa acolhida da morte, tratando-a como parte da vida:

A decomposição é em si mesma um fenômeno como a juventude, a velhice, o crescimento, a maturidade, o aparecimento dos dentes, da barba, das cãs, a fecundação, a gravidez, o parto e quantas outras operações naturais trazem as quadras da sua vida. Portanto, diante da morte, a atitude do ser humano que raciocina (*ánthropón esti lelogisménon*), não é recebê-la com revolta, violência ou soberba, mas aguardá-la como uma das operações naturais. Como aguarda agora que o nascituro saia um dia do ventre de tua esposa, assim acolhe a hora em que sua alma escapará desse invólucro. Se deseja um preceito simples, que toque o coração, nada o conformará melhor com a morte do que examinar de que objetos você vai separar e com quais caracteres deixará de estar misturada sua alma. Não é absolutamente mister se desavenha com eles, mas que zele por eles e os suporte com brandura, não esquecendo, embora, que os homens que deixará não cultivam os

seus princípios. Com efeito, se algo pode retê-lo e prender à vida, seria apenas a concessão de conviver com pessoas de princípios iguais. Veja, porém, quanto exaura a divergência de vistas no convívio, a ponto de dizer: oxalá mais cedo venha, ó morte, para que eu não acabe por me esquecer de mim mesmo (*Meditações*, IX, 3).

No século II, muitos se sentiriam à beira da morte? Alguns dizem que sim, denominando o período de época da angústia, atentando inclusive para o alto número de relatos de suicídios (DODDS, 1975, p. 50). Não menos importantes seriam os inúmeros desejos de morte, nunca concretizados, pelos heróis e heroínas dos romances frente ao mundo que se apresenta em ruínas. O retiro para si com o desapego ao mundo sensível exterior seria uma forma de preparação à morte frente ao mistério da natureza que coloca o universo em constante metamorfose (HADOT, 1997, p. 310-313).

Bowie acredita que os estudiosos exageraram na constatação de que as narrativas ficcionais representariam mitos helenísticos, expressão da solidão do homem ou procura pela união com outro ser humano ou divino (BOWIE, 1999, p. 45). Whitmarsh credita à sanha teleológica moderna para encontrar na pretensa angústia uma fratura na cultura grega que explicaria o mundo que estaria por vir, isto é, o cristão (WHITMARSH, 2011, p. 224). Há uma questão metodológica, que parece central nessa discussão, quando observadas diferentes fontes, qual seja: os conselhos morais e de vida, os tratados filosóficos, os encômios de Estado e etc. não têm o mesmo estatuto das narrativas em prosa ficcionais.

Além disso, concordo com Brandão, para quem:

[S]e o mundo helenizado, sobretudo nos primeiros séculos de nossa era, registra um crescente interesse pelo sobrenatural – e em especial por todas as formas de revelação – é porque esse interesse responde a expectativas existentes, a partir de determinadas formas de visão de mundo, isto é, a revelação é parte integrante do imaginário, compõe a rede de representações sociais e não apenas constituiu

um meio de fuga fácil em vista de conturbações ameaçadoras (BRANDÃO, 1991, p. 107).

Quando a filosofia alçou vôos a se institucionalizar historicamente, a aporia formada com a política, colocada desde Platão como graça que se recebe como favor divino para articulação e proporção entre *érgon* e *lógos*, foi traduzida não como fundação da *pólis* ideal e possível, mas em termos do recolhimento de si para si mesmo. Vejamos que, segundo Platão, “a virtude não seria nem por natureza nem coisa que se ensina, mas sim por concessão divina (*theía moíra*), que advém sem inteligência àqueles aos quais advenha” (*Mênon*, 99e). Apesar de contestada a autoria, a *Carta VII* mostra, se não indícios de participação e postura de Platão frente aos acontecimentos políticos em Sicília, ao menos um entendimento médio compartilhado acerca do que se esperava da postura de um filósofo em relação à política, o que a torna ainda mais interessante: “Mandou dizer que se deve ter em conta que o seu pensamento é o mesmo que tinha também Díon, e nessa altura exortava também a mim a colaborar, quanto eu pudesse, tanto em ação (*érgon*) como em palavra (*lógos*)” (*Carta VII*, 323d).

Assim, de acordo com Maria Graça Augusto,

Platão considera a ‘ação do político’ uma *θεία μοίρα* e que nesse campo em que o acaso e a necessidade se complementam – e que é também o espaço da *πόλις* – o filósofo deve encontrar uma forma de ação capaz de intervir na *πόλις* através do seu *ἔργον* e de seu *λόγος*, das suas obras e de suas palavras (AUGUSTO, 1989, p. 75).

Em outras palavras, apesar de ser considerada por Platão a busca individual pela conduta em vida, a justiça (*dikaiosýne*) visa à preparação para a construção da reta *politeía*. A ligação entre *πολιτεία* e a *δικαιοσύνη* supõe, portanto, uma *ação* que compromete o outro, de modo que o sair da caverna pelo filósofo está intimamente ligado a seu retorno, que consiste justamente em agir, mas não mais só.

No século II, a cidade justa possível se deslocou em relação à imagem atemporal da cidade ideal. Por isso, a reta *politeía* foi realizada

no interior de cada indivíduo. Talvez tenha faltado ao Imperador a intuição de que, no governo de um *imperium*, fosse preciso dar um passo além da “vontade divina”, para que a *politeia* justa e possível não deixasse de ser constantemente reinventada, isto é, não deixasse de ser utopia. Sem ela, abandonou-se o conflito próprio da relação entre filosofia e política, com a renúncia do retorno à caverna.

Além disso, estamos muito longe aqui da época da bela morte (*kalòs thánatos*) sobre a qual os cantos fúnebres tucídideanos celebraram e que Homero cantou, figurando os corpos tombados na guerra iliádica. Não se poderia confundir nela a vontade da morte, pois as virtudes expostas por Aquiles ou Heitor tinham como único sentido a sua perpetuação como memória viva na comunidade. Vernant (1978) entendeu que, para tanto, a bela morte se inscrevia dentro de um código de honras e valores a fim de singularizar a excepcionalidade do heroísmo que ultrapassava a morte e a fama dos comuns. De modo diferente, mas reservando algumas semelhanças, Sócrates também se dispôs à morte, mas somente como radicalização da coerência em vida para enfrentar a aporia entre política e filosofia numa cidade que experimentava uma crise de graves dimensões (*Apologia de Sócrates*, 29d).<sup>4</sup> Em Marco Aurélio, não havia bela morte

---

<sup>4</sup> A respeito das acusações que Sócrates sofreu, de ter corrompido jovens e instituído a crença em divindades que não faziam parte da cidade, Claude Mósse explica que “a acusação de introdução de novas divindades (*daimon*), mesmo que não fundamentada, ganhava terreno fértil em uma cidade que lançava suspeitas contra toda forma de pensamento que se desviava tanto de tão poucas normas” (MOSSÉ, 1990, p. 116). Essa reação exagerada se dava à crise política vivida em Atenas após a Guerra do Peloponeso: “fazendo das leis uma construção humana reveladora de interesses divergentes e não mais a ordem imutável exigida pelos deuses, os sofistas colocaram a nu a realidade do fato político, lhe contrapondo uma ordem da natureza que, na melhor das hipóteses, lhe escapava e, na pior, se opunha a ele. Esta crítica radical se conjugou com as consequências desastrosas da guerra do Peloponeso para, por duas vezes, pôr em questão a democracia ateniense. Desde então compreende-se melhor que, com o restabelecimento do regime na cidade, os homens que a governavam quisessem também restabelecer a coerência do sistema, reconstruir esta unidade por um tempo partida: donde os processos de impiedade, a retomada do decreto de Péricles sobre a cidadania em vigor e a recusa de introduzir na Cidade os metecos que, tal como Lísias, haviam no entanto trabalhado pela restauração da democracia, a transformação das leis, etc.,

que assegurasse um fim excepcional, restando apenas encontrar um modo de encarar a vida (e a morte) com mais tranquilidade – os sussurros vindos do Hades luciânico não deixavam que se esquecesse: o reino de Hades é o reino da *isotimía*.

A diferença com relação ao pensamento filosófico do Imperador, contudo, reside no fato de que, para os heróis romanescos que passam a estar na mesma condição daqueles que sequer são donos do próprio tempo, vulneráveis às novidades impostas pela *Týkhe* (*Quéreas e Calírooe*, IV, 4, 2), a luta para a inscrição da vida na narrativa dos *ánthropoi* ganha uma dimensão de indeterminação da identidade própria e social, sobre a qual MacAlister chamou atenção. Pois somente no contato com um sistema caótico e imprevisível, construído num mundo carente do papel social e estranho ao *éthos* aristocrático, que os protagonistas têm condição, como recurso último, de iniciativa e controle de si, ao caminharem em direção à morte. Não se trata exatamente de um desejo de morte, pois cercar-se dela faz parte de um processo de reinvestimento da vida como provação para a tomada de decisão. Em outras palavras, tratava-se da capacidade de arrancar da *Týkhe* o próprio destino, de afirmar contra todas as incertezas impostas pela deusa a certeza da identidade própria: “eu *nada* sou” (MACALISTER, 2005, p. 30-53).

Nos romances, o corpo que quase experimenta a morte, sempre se safando no *exato momento*, faz-se existir como grito inaudito, a condição para dizer com *parresía*. Por isso, no romance de Cáriton, Calírooe deixa ver que jamais poderia convencer Dionísio a deixá-la retornar à pátria para encontrar seu amado Quéreas. Com a ficcionalidade, podia-se inserir o extraordinário ao meio da ordem instituída, fazendo ouvir um discurso onde só tinha lugar o barulho, fazendo ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho, mas também fazendo ver o discurso como o discurso surdo e cego ao objeto que lhe é apresentado no comum. O *nada* é tomado de existência que, encontrado fora da pátria, é partilhado

---

fatos que marcaram os primeiros anos do século IV e que, tanto quanto os esforços para restaurar a hegemonia ateniense no mar Egeu, são reveladores do espírito que, então, animava os dirigentes da Cidade” (1990, p. 145). Mas não concordo com Mossé sobre a cidade idealizada por Platão ser um Estado totalitário (1990, p. 146).

com o retorno à cidade, onde passa a habitá-la e denunciá-la como seu outro – também um nada.

O silêncio no qual Marco Aurélio se recolhe, entendido como cidade interior, não pode ser confundido com a *phoné* da qual se exige *lógos*, pois só ela pode aprofundar o desentendimento entre os iguais contra a ordenação dos (in)diferentes pelo *lógos*. Só a literatura, como escrita, poderia inventar um povo que falta, pôr em evidência essa possibilidade de vida.<sup>5</sup> A lembrança do mau governo de Júlio César, que serve como referência de governo injusto, feita por Marco Aurélio, “cuidado para não se *cesarizar*” (*Meditações*, VI, 30), é reinvestida de sentido pelo romance com a alusão a todos os imperadores, todos os que possuem o poder de fazer instituir a ordem, como César. “Ó César!” pode ser entendido, enfim, como a denúncia contra todas as autorrepresentações nas quais os imperadores buscavam legitimar publicamente a imagem privada de homem culto, fazendo-se a um só tempo pupilos e mestres do filosofar e do governar.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre a saúde da escrita, assim escreve Deleuze: “Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no “caso Nietzsche”. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro [...], mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis” (DELEUZE, 2008, p. 13-14). E sobre o fim último da literatura: “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”)” (2008, p. 15).

<sup>6</sup> Não é possível creditar ingenuamente a Marco Aurélio o recolher-se na simplicidade e candura, longe dos olhos alheios (*Meditações*, II, 15), pois se o Imperador escreveu realmente para seus próprios olhos, o processo de auto orientação nunca poderia ser completo: escritos privados são sempre condicionados pela consciência da ameaça da exposição. *Meditações* “é um texto no qual o público foi repetidamente vazado ao privado e vice-versa” (WHITMARSH, 2001, p. 223), de modo a influenciar a posterior recepção e reprodução da auto representação da imagem de Marco Aurélio.

A sensação de mal-estar durante o Império em virtude, em grande medida, do descompasso entre acumulação material e ausência de reinvestimento das forças produtivas foi expressa pela mentalidade da elite apenas como temor do devir: “a desagregação ideal e ética que se podia acompanhar foi por muito tempo o pesadelo de uma parte dos grupos dirigentes, que sempre tiveram presente esse perigo – a zona escura da opulência imperial” (SCHIAVONE, 2005, p. 154).

Guarinello qualifica, sinteticamente, a distância entre riqueza e pobreza no Império Romano dos primeiros séculos da era comum:

[O] custo da integração não deve ser esquecido: a imposição de um poder único, a marginalização da pobreza, a repressão violenta de qualquer contestação, a criação de margens e bordas fronteiriças em muitas áreas rurais dentro do próprio Império, a incapacidade de integrar populações para além do *limes*. A integração propiciada pelo Império não representou, assim, um consenso, nem a paz geral que muitas vezes se propunha, mas um sistema de exploração contra o qual as alternativas eram escassas, dada a imensa dispersão geográfica e cultural dos insatisfeitos, dada a falta de alternativas viáveis ao Império. As revoltas dos judeus, a ascensão do cristianismo, propondo um novo ordenamento da vida em meio às cidades do Império, a literatura apocalíptica e o banditismo generalizado são exemplos de como a integração se fez à custa da maioria da população. Por outro lado, a única fronteira aberta, no interior do Império, era a do enriquecimento. Três ou quatro séculos de prosperidade, resultante da liberação das forças de integração no interior do Império unificado, que explicam muito sobre sua razoável estabilidade. A incapacidade de transformar essa integração econômica e cultural numa verdadeira integração social, numa comunidade de interesses, explica, talvez, e em parte, sua progressiva dissolução como unidade política (GUARINELLO, 2010, p. 127).

Não por acaso, a ficção (teatral e escrita) é marca de um “regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições das palavras, de desregulamentação das partilhas do espaço e do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 18); já a ficcionalização perverte mesmo as balizas que denunciam o desentendimento da linguagem e do mundo, afirmando-se não mais que diversão, sobre o domínio do irrealizável. A atração fantástica, que na ficcionalidade ganha novas proporções, trai o leitor no momento mesmo em que ele é seduzido a se deixar levar por essa zona obscura da opulência e do prazer com uma narrativa que visa *exclusivamente* ao entretenimento.

Entendo que a invenção do romance tenha sido um dos mecanismos mais complexos e férteis de reinvestimento da política, em tempos de desestruturação dos espaços tradicionalmente marcados pela disputa, como forma de se contrapor às operações de agregação e consentimento das coletividades, à distribuição dos lugares e funções e aos sistemas de legitimação dessa distribuição.<sup>7</sup> As narrativas em prosa ficcionais foram capazes de instaurar espécie de regime democrático ao meio do *imperium*, ao compartilhar, pelo menos como condição mínima, o mundo sensível dos comuns aos *aristói* de uma cidade, ao fazer aflorar os valores de uma elite que teme dizer em nome do que fala.

Narrar é a capacidade de ocultar para melhor evidenciar; é oferecer ao leitor, como a um tirano, o nome daquilo que não se tem. Não parece absolutamente fortuito que, segundo Luciano, a história, cujo corpo se perfaz simplesmente pela *diégesis* (*Como se deve escrever a história*, 55), deva inscrever seu nome visando à posterioridade, pois somente no futuro o historiador poderia ser reconhecido como aquele que era “seguramente um homem livre e totalmente franco, nada bajulador, nada servil, mas verdadeiro em tudo” (*Como se deve escrever a história*, 61). A história deveria ser construída, por conseguinte, como o farol do arquiteto de Cnido:

---

<sup>7</sup> Isto é, nos termos explorados por Rancière, entendo que os romances atuem como força política contra o ordenamento da polícia, essa operação social de consentimentos, de significações, de funções (RANCIÈRE, 1996, p. 41).

Quando construiu a torre de Faro, a maior e mais bela de todas as obras, para que daí fossem enviados sinais luminosos aos navegantes sobre uma vasta extensão do mar, evitando que fossem lançados na costa de Paretônio – que é, pelo que se diz, muito difícil e da qual não se pode escapar sem que se caia nos recifes – portanto, após ter construído o farol, inscreveu seu nome por dentro, nas pedras, pôs sobre elas um estuque de gesso, para ocultá-lo, e inscreveu então o nome de quem reinava, sabendo que, no fim de muito pouco tempo, como aconteceu, as letras se apagariam com o estuque e apareceria a inscrição: “Sóstrato, filho de Dexífanos, cnídio, aos deuses salvadores, para os que navegam”. Desse modo, não teve ele em vista o seu presente nem a sua breve vida, mas o nosso presente e o futuro, enquanto a torre ficar de pé e perdurar sua arte (*Como se deve escrever a história*, 62).

Resoluto de que o presente era composto por um público excessivamente afeito a quem narrava, Luciano não teve dúvidas de escolher, para não ser o único sem voz (*mónos áphonos*), a rolar o seu tonel, não de modo a escrever história ou discorrer sobre os acontecimentos, mas a fim de participar da construção da obra do historiador, “se não da inscrição, pelo menos tocando a argamassa com a ponta do dedo” (*Como se deve escrever a história*, 4). A ficcionalidade parece ter sido a radicalidade última de inscrever a *phoné*, em vista dos leitores futuros, contra o nome de quem reinava.

## Referências

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1985.

ARISTOTLE. *Politics*. Edited by W. D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1957.

AUGUSTO, Maria Graça M. *Politeia e Dikaiosyne*: um estudo das relações entre a política e a utopia na República de Platão. Rio de Janeiro: IFCS; UFRJ, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*: o que falar quer dizer. Tradução de Sergio Miceli *et al.* São Paulo: EDUSP, 1996.

BOWIE, Ewen. The Greek novel. In: SWAIN, Simon (ed.). *Oxford reading in the Greek novel*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*: narrativa e mimese no romance grego. Brasília: UnB, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Mente humana em corpo bestial. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 63-73, set-dez, 2011. Doi: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.3.63-73>

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O narrador-tirano: notas para uma poética da narrativa. *Gragotá*, Niterói, n. 28, p. 11-26, 2010.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A adivinhação no mundo helenizado do segundo século. *Clássica*, São Paulo, n. 4, 1991, p. 103-121. Doi: <https://doi.org/10.24277/classica.v4i4.579>

CÁRITON DE AFRODÍSIAS. *Quéreas e Calirroe*. Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Lisboa: Cosmos, 1996.

CARRIÉ, Jean-Michel. Elitismo cultural e “democratização da cultura” no Império Romano Tardio. Tradução de Deivid Valério Gaia. *História*, São Paulo, v. 28, n. 1, 2010, p. 456-474. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742010000100027>.

DABDAB TRABULSI, José Antonio. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008a.

DODDS, Eric B. *Paganos y cristianos en una época de angustia*: algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurélio a Constantino. Traducción J. Valiente Malla. Madrid: Cristiandad, 1975.

GUARINELLO, Noberto Luiz Nero. Ordem, integração e fronteiras no Império Romano. Um ensaio. *Mare Nostrum*, São Paulo,, v. 1, p. 113-127, 2010. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2177-4218.v1i1p113-127>

HADOT, Pierre. *La citadelle intérieure: introduction aux Pensées* de Marc Aurèle. Paris: Fayard, 1997.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HOMERUS. *Odyseea*. Edited by P. von der Muhll. Basel: Lichtenhahn, 1962.

JOLY, Fábio Duarte. *A escravidão na Roma antiga: política, economia e cultural*. São Paulo: Alameda, 2005.

LUCIAN. *Lucian with an English Translation*. Edited by K. Kilburn. Cambridge: Harvard University Press, 1959. (v. VI).

LUCIAN. *Lucian with an English Translation*. Edited by M. D. Macleod. Cambridge: Harvard University Press, 1961 (v. VII).

LUCIANO. *Como se deve escrever a história*. Tradução, notas apêndices e o ensaio “Luciano e a história” de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

LUCIANO. *Luciano II*. Tradução do grego, introdução e notas Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MACALISTER, Zuzanne. *Dreams and Suicides: the Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*. London; New York: Routledge, 2005. E-book

MARCO AURÉLIO. *Meditações*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores, v. 5).

MARCUS AURELIUS ANTONINUS. *The meditations of the emperor Marcus Aurelius*. Oxford: Clarendon Press, 1944.

MARCUS AURELIUS. *M. Antonius Imperator ad se ipsum*. Edição de Jan Hendrik Leopold. Leipzig: Keyboarding, 1908.

MILLAR, Fergus. The world of the *Golden Ass*. In: \_\_\_\_\_. *Rome, the Greek world, and the East*. Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 2004. v. 2: Government, society, and culture in the Roman Empire.

MOSSÉ, Claude. *O processo de Sócrates*. Tradução de Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

PLATÃO. Apologia de Sócrates. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos III: socráticos*. Tradução e notas de Edson Bini. Bauru: Edpro, 2008.

PLATÃO. *Carta VII*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução e notas de José Trindade Santos e Juvino Maia Jr. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2008.

PLATÃO. *Mênon*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: ECO Experimental Org.; Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

SCHIAVONE, Aldo. *Uma história rompida: Roma Antiga e Ocidente Moderno*. Tradução de Fábio Duarte Joly. São Paulo: USP, 2005.

THOMPSON, Edward. *A formação da classe operária inglesa*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. v. 1: A árvore da liberdade.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37846>.

WHITMARSH, Tim. *Greek Literature and the Roman Empire: The Politics of Imitation*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

WHITMARSH, Tim. *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511975332>.

Recebido em: 8 de novembro de 2018.

Aprovado em: 8 de março de 2019.





## Propércio e as Artes Visuais

### *Propertius and the Visual Arts*

Mariana Marchini Leite Rodrigues

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil  
marianarodrix@gmail.com

Paulo Martins

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil  
paulomar@usp.br

**Resumo:** Nas elegias de Propércio é possível notar uma alusão recorrente ao universo das artes visuais que se manifesta de forma diversa, ora através da descrição de monumentos artísticos, como na elegia 2.31, ora através da citação de pintores, como na elegia 3.9, ou, ainda, a partir das inúmeras descrições dos personagens, Cíntia e Propércio, que mostraram possuir forte influência temática de pinturas e esculturas na sua composição, como na 1.3. Valendo-se de tal alusão, o presente artigo visa a compreender qual seria o conceito de arte visual que estaria presente nas elegias de Propércio, a partir da seleção e análise das elegias em que este tema estava em mais larga medida presente. Ainda, conforme mostraremos, as referências articuladas pelo elegíaco, para além de auxiliarem na compreensão quanto à concepção de Propércio acerca das artes visuais, o que confere mais uma perspectiva do conceito de arte circulante na Antiguidade Clássica, exercem uma função primordialmente metapoética, de modo que Propércio acaba por revelar também a concepção artística acerca de sua própria poesia.

**Palavras-chave:** Propércio; artes visuais; elegia; Antiguidade Clássica; pintura; escultura.

**Abstract:** It is possible to notice a recurrent allusion to the universe of visual arts in Propertius' elegies. These references have different ways of appearing through the elegiac poems: it can be through an accurate description of artistic monuments, as occurs in 2.31; it can be through the quotation of artists, as in 3.9; and, also, through the description of both characters, Cynthia and Propertius, that received a strong iconographic influence of paintings and sculptures in their construction, as we can observe in elegy 1.3. Considering these frequent allusions to visual arts, this article

aims to comprehend the concept of both visual and poetic art that appears in Propertius' works, through the selection and analysis of some of the elegies in which it was possible to observe a significant presence of these allusions. Therefore, in addition to the understanding of Propertius' perception of visual arts, which give us a diverse and new perspective concerning the concept of art on Classical Antiquity, this article contributes to the study of Propertius own poetic program, since the concept of art expressed by him can also be observed in his own poems. Thus, it was possible to observe that visual arts play a metapoetic role in his poetry, revealing Propertius' own poetic concerns.

**Keywords:** Propertius; visual arts, elegy; Classical Antiquity; painting; sculpture;

## Introdução

É possível notar uma alusão recorrente ao universo das artes visuais nas elegias de Propércio, que se manifesta de forma diversa: ora através da descrição de monumentos artísticos, como o Templo de Apolo na elegia 2.31, ora através da citação de pintores, como na elegia 3.9, ou, ainda, a partir das inúmeras descrições de Cíntia, a amada, e de sua relação com Propércio, o amante, que mostraram possuir forte influência temática de pinturas e esculturas na sua composição, como na 1.3. Valendo-se de tal alusão, o presente artigo visa a compreender qual seria o conceito de arte visual, mas também poética, que estaria presente nas elegias de Propércio, a partir da seleção e análise das elegias em que este tema estava em mais larga medida presente.

Diz-se visual e poética porque, faz-se necessário esclarecer, é próprio da prática romana do gênero elegíaco a metapoesia, o que nos permite afirmar que para além de Propércio elucidar sua concepção a respeito das artes visuais, o autor também acaba por afirmar a sua própria concepção poética. Destarte, para que se possa entender como o conceito de arte visual, tal como aparece nas elegias de Propércio, respalda e assegura a sua própria concepção poética, deve-se antes entender que a metalinguagem na poesia erótica romana é um traço distintivo do gênero, como já nos mostrou João Angelo de Oliva Neto:

O sujeito amoroso é poeta: entenda-se, existir é ser poeta, a vida é a poesia, *o livro de elegias é o mundo*. Quando o poeta elegíaco diz que não faz guerra, está dizendo que não faz poemas de guerra, ou seja, poemas épicos e heroicos. Quando diz que faz amor, está a dizer que faz elegias amorosas. (OLIVA NETO, 2013, p. 123, grifos nossos).

Valendo-se de tal característica, a saber, da presença das artes visuais na elegia de Propércio na maior parte das vezes dizer respeito também de sua própria, procuramos entender como cada uma das maneiras de se referir ao mundo das artes pictóricas e escultóricas, que é vário, evidenciam um traço de sua poética – buscando, ao final, elaborar qual seria a concepção de arte que estaria presente na poesia do elegíaco, que englobaria, é claro, tanto a arte poética como a visual.

Ao estabelecer um recorrente diálogo entre arte poética e visual (seja através da qualidade imagética de suas elegias, seja através da citação a pintores, escultores e seus estilos), Propércio mostra-se afinado com uma concepção de arte que entende a composição poética como sendo muito próxima da composição de pinturas e esculturas, aproximando-se, assim, de Aristóteles, Horácio e, principalmente, dos poetas alexandrinos, que sabidamente foram de grande influência na poética properciana. Enquanto Horácio aproxima os dois campos artísticos através da fórmula *ut pictura poesis* (“como a pintura, a poesia”) (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1981), equiparando as regras de composição de uma poesia ao de uma pintura,<sup>1</sup> Aristóteles (MARTINS,

---

<sup>1</sup> De forma correta, um dos pareceristas nos atentou para o fato de que as relações entre pintura e poesia estabelecidas por Horácio pela fórmula *ut pictura poesis*, embora presentes, são feitas de modo esquivo. Segundo ele, Horácio “[n]a abertura do poema, ele realiza por escrito aquilo que diz ser risível na pintura, portanto ironicamente confirmando e desconfirmando as similaridades; já no trecho em que diz *ut pictura poesis*, ele não compara modelos compositivos, mas apenas descreve modelos de contemplação de obras pictóricas, sem dar muita clareza como esses modelos se aplicariam à poesia”. Assim, ainda que haja, de fato, a comparação entre poesia e pintura em sua *Ars Poetica*, Horácio não deixa claro sob quais aspectos ambas as artes podem ser aproximadas.

2008, p. 75-98; MARTINS, 2013a) o faz em diversos momentos, estando um deles na *Poética*, com a observação de que o objeto da imitação deve variar conforme o gênero, tal como ocorre com pinturas:

Os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. (ARISTÓTELES, 1993, 1448a).

Entretanto, é na leitura dos poetas alexandrinos que encontramos a recorrente referência a pintores e escultores – e até mesmo discussões sobre os seus estilos:

Como Propércio olhou para os poetas Alexandrinos como modelos para seu estilo e conteúdo, e como os Alexandrinos escreveram poemas que comentaram obras de artes visuais, é bastante provável que esses predecessores gregos estimularam o interesse de Propércio no que diz respeito aos seus comentários às belas artes. (WILLIAMS, 2006, p. 291, tradução nossa).

Ademais, deve-se considerar que a presença de elementos comuns às artes plásticas na poesia de Propércio também sofreu interferência da significativa mudança estética pela qual passava a cidade romana, no século I a.C. Conforme Roma conquistava novos territórios, principalmente a partir do século II a.C., saqueava, dentre outras coisas, as obras de arte que ali encontravam. Tais obras, em um primeiro momento, significavam antes de tudo um sinônimo de conquista e poder do que um interesse sobre arte (POLLITT, 1978, p. 155)<sup>2</sup> em si, já que eram representações materiais das conquistas territoriais romanas. Para se ter uma ideia em números da transformação ocorrida no espaço, em 65 anos havia 285 estátuas de bronze, 230 de mármore e 1423 vasos de prata

---

<sup>2</sup> “A razão para trazer essas obras de arte para Roma era, em primeiro lugar, para fazer uma ‘impressão visual do seu triunfo e também para ser um ornamento da cidade’” (POLLITT, 1978, p. 155, tradução nossa).

em Roma (POLLITT, 1978, p. 156).<sup>3</sup> Encontra-se, como resposta a esta transformação, diversos testemunhos, ora positivos, ora negativos, do impacto que a chegada dessas obras tinha em um povo que até então possuía a severidade e austeridade em alta conta – o que significa dizer que a arte não ocupava, ainda, um espaço capital nas cidades, já que representariam a “futilidade” ou o “lazer” de alguma forma inútil para um povo que se orgulhava da sua *seueritas*. Em Plutarco vemos um relato interessante sobre como um setor da sociedade reagiu à chegada das obras de arte em Roma, obtidas através de saques. Informa o biografista que Marcelo, o saqueador de Siracusa, alimentou o povo romano – até então um povo sem cultura e vulgar, como Eurípides classifica Hércules – com um gosto para o lazer e a fala ociosa e, nesse sentido, teria afetado a opinião corrente sobre as artes e sobre os artistas, fazendo com que o povo passasse a gastar seu tempo discutindo essas coisas (Cf. PLUTARCO, *Marcellus*, 21).

Com o tempo as obras que eram saqueadas incorporaram-se à cultura romana a ponto de, ao final da República, ser possível observar o estabelecimento de um verdadeiro “mercado de arte”, talvez o primeiro de toda a história do Ocidente (POLLIT, 1978, p. 161-162).<sup>4</sup> Os homens mais ricos e poderosos da República passaram a possuir sua própria coleção, através da qual demonstravam poder econômico e político. Tinham, por consequência, *conneiseurs* e comerciantes a sua volta, como demonstra, por exemplo, a leitura das cartas de Cícero a Ático, bem como a leitura de suas Verrinas. Nessa última, vale lembrar, Verres, um general romano, é acusado de saquear as obras de arte das cidades gregas que conquistava, o que nos elucida a crescente importância que a posse de esculturas e pinturas passaram a possuir na sociedade romana.

---

<sup>3</sup> “Tito Lívio parece nos dar um inventário oficial quando ele menciona o número de estátuas em posse: 285 de bronze e 230 de mármore” (POLLITT, 1978, p. 156, tradução nossa).

<sup>4</sup> “O que nós viríamos a chamar ‘mercado de arte’ apareceu pela primeira vez na história do Ocidente, e talvez na do mundo, no final da República romana” (POLLITT, 1978, p. 161-162, tradução nossa).

Otávio Augusto, todavia, tomou uma atitude diferente diante das obras de arte que chegavam e que já estavam na cidade, declarando-as “propriedade” pública e passando a usá-las a serviço do principado. No governo de Augusto, a exposição de obras e a produção de imagens estavam necessariamente relacionadas com a ideia de propagação e, por consequência, consolidação de poder. Os saques realizados nas cidades traziam para Roma esculturas e pinturas que, estando publicamente expostas, demonstravam a expansão e dominação territorial do Império, ao passo que a emulação de tais obras por autores romanos ratificava o poder de Augusto, que financiava grande parte da produção imagética e poética. Nesse sentido, as obras de arte, para além de ornamentarem a cidade, assumiram a função principal de passar mensagens de cunho político (Cf. MARTINS, 2011, *passim*; MARTINS, 2017b).

Dito isso, é inegável a constatação de que o mundo visual em Roma passava por uma significativa transformação. Propércio, desse modo, a despeito de seu interesse pessoal, cuja prova mais fiel é sua obra elegíaca, figurava como um dos poetas do círculo de Augusto, o que certamente contribuiu para que obras pictóricas e escultóricas da época aparecessem em suas elegias.

Valendo-se desse contexto, que é tanto teórico, como nos mostrou Aristóteles e Horácio, como histórico, com a mudança estética do espaço romano, nos foi possível analisar algumas de suas elegias, das quais iremos destacar aqui a 1.2, 1.3, 2.6, 2.12, 2.31, 3.9, e, a partir disso, entender qual seria a concepção de arte presente em Propércio.

### **Da presença das artes visuais na elocução poética: Elegia 1.3**

A elegia 1.3 de Propércio é exemplar quando se pretende analisar a presença das artes visuais não de maneira explícita, isto é, através da citação de pintores ou referências às obras, mas, sim, através da construção de imagens poéticas que estão pautadas em iconografias de pinturas e esculturas. Este procedimento se dá, na maior parte das vezes, a partir do retrato de figuras mitológicas, que invariavelmente são comparadas a Cíntia, e possuem, no seu modo de construção, forte qualidade imagética. Tal qualidade, para além do ornamento, dá aos

leitores a capacidade de visualizar a cena que está sendo descrita por Propércio, contribuindo para a construção do *ethos* de seus personagens e da sua própria concepção poética.

Na terceira elegia de seu primeiro livro, o elegíaco nos apresenta, logo de início, três exemplos mitológicos,<sup>5</sup> ou símiles, que se mostram como tais pelo uso do comparativo *qualis*, e acabam, assim, por inserir o leitor num universo mitológico único, visto que o objeto de comparação, Cíntia, é de alguma forma adiado para o final da primeira parte. Ou seja: quando se inicia a leitura da elegia há primeiro a apresentação do universo mítico para só depois, nos últimos dois versos da dessa parte, a figura de Cíntia aparecer como o objeto de comparação. Os leitores, nesse sentido, são convidados a contemplar antes o mundo amplo do mito, heroico e superior, para só depois esse mundo se reduzir para a figura de Cíntia (CURRAN, 1966, p. 191),<sup>6</sup> que representa uma situação mundana, como é próprio do gênero elegíaco.

Assim, a contemplação das heroínas e, em seguida, de Cíntia, é a posição que o leitor obrigatoriamente passa a ocupar – e é esta mesma posição que ocupa Propércio quando chega com “os passos bêbados de Baco” e se depara com Cíntia adormecida. É como se o *ego* elegíaco e o leitor compartilhassem, enfim, a posição de observador diante da mesma cena – a de Cíntia dormindo como dormiam as heroínas mitológicas. Note, por exemplo, a expressão *uisa mihi*, que confirma a posição de observação não só de Propércio, mas também do leitor (sendo *mihi* um pronome possessivo da primeira pessoa do singular, facilmente se opera uma ampliação do pronome da persona elegíaca, Propércio, para quem o lê, nós, leitores).

Faz-se necessário pontuar, todavia, que há uma semelhança entre a *puella* e as três figuras mitológicas que extrapola o fato de estarem dormindo. Todas elas estão construídas de maneira estática, possuindo, nesse sentido, uma espécie de imutabilidade/permanência da obra de arte.

<sup>5</sup> Para entender o conceito poético-retórico Antigo de *exemplum*, cf. MARTINS, 2009, p. 91.

<sup>6</sup> “Nós não recebemos nenhum indício, apenas somos convidados a contemplar esse mundo heroico” (CURRAN, 1966, p. 191, tradução nossa).

Explicamos: talvez uma das principais diferenças entre a arte visual e a poética reside na dimensão espacial daquela frente à dimensão temporal desta, o que significa dizer que enquanto a poesia organiza as ações temporalmente, a imagem o faz espacialmente. Por conta disso, quando uma imagem se predispõe a organizar ações temporalmente, ela, muitas vezes, opera uma composição que permita, em uma só cena, traduzir a sequência narrativa a qual faz referência.<sup>7</sup> O momento escolhido pelo artista que compõe uma pintura ou uma escultura deve ser, portanto, aquele que melhor permita tanto adivinhar um passado como supor um futuro – o que melhor deixa adivinhar a totalidade da ação. Este momento é chamado por Lessing de “o momento fecundo”.<sup>8</sup> Esta aparente limitação, que se dá muito por conta do suporte material em que está inserida a arte visual, não ocorre na poética, já que não há uma restrição temporal para lhes uma estabilidade e permanência de objetos próprios das artes visuais. Note-se, ainda, que o estabelecimento de sequências narrativas, afinal estamos diante do discurso, logo do *discurrere*. Assim, ao voltarmos à elegia 1.3, observamos justamente que os três exemplos fazem referência a três mitos não de maneira narrativa, isto é, não se busca compor uma sequência de ações das heroínas, mas sim retratá-las a partir de uma única cena, conferindo- os exemplos são construídos com uma sintaxe extremamente comprimida, em que cada um ocupa apenas dois versos – um dístico, o que evidencia a dimensão visual e não narrativa da cena ali construída. Dessa forma, parece-nos que estas cenas “estáticas” dialogam com os epigramas efrásticos clássicos e helenísticos que serviam como linguagem complementar às estátuas e relevos (MARTINS, 2017a). Enfim, são como imagens que passam uma seguida da outra – sendo a última delas a imagem de Cíntia. O acúmulo dessas cenas contribui, pois, para a construção da persona poética por contiguidade.

---

<sup>7</sup> Cf. Reflexão feita por Lorenzo Mammi no X Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ORYjj1GT6I&t=848s>. Acesso em: 05 set. 2017.

<sup>8</sup> Cf. Reflexão feita por Lorenzo Mammi no X Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ORYjj1GT6I&t=848s>. Acesso em: 05 set. 2017.

Especificamente no caso da elegia 1.3, nos três primeiros *exempla* mitológicos, constrói-se uma referência aos mitos em que homens, quando observam mulheres dormindo, acabam sendo seduzidos e fascinados por tal imagem. Ao olharmos para a produção de pinturas e esculturas, observamos que a iconografia de Ariadne dormindo é muito recorrente, variando principalmente entre o abandono de Teseu e a chegada de Baco. Da mesma maneira, Edônide representa uma bacante, também invariavelmente retratada adormecida e sendo encontrada por sátiros ou por simples passantes. Embora nenhuma obra de arte com Andrômeda adormecida tenha chegado até nós, é dentro do paradigma estabelecido pelos dois outros exemplos, o da sedução amorosa pela observação da amada, que essa figura está inserida. Por conta disso, é bastante possível que Propércio esteja, aqui, inventando uma composição que poderia ser facilmente visualizada pelo seu público, especialmente porque diz respeito ao momento do mito em que Andrômeda, após ser libertada dos rochedos por Perseu, desfalece nos braços do herói e por ele é admirada (VALLADARES, 2005, p. 222).<sup>9</sup>

Não se deseja aqui afirmar absolutamente que o elegíaco copiou uma obra específica, antes, pretende-se propor uma interferência iconográfica de imagens que circulavam amiúde na cidade. Tais obras eram conhecidas não só por Propércio como também por seus leitores, o que possibilitava a identificação das obras de arte com as elegias, permitindo, assim, a visualização daquilo que está sendo dito por Propércio. Esta hipótese ganha força quando observamos esculturas e pinturas cuja iconografia de Ariadne e de bacantes está construída na mesma posição em que estão retratadas na elegia, o que demonstraria que Propércio tinha esse conhecimento imagético em mente e valeu-se dele na construção dos *exempla* míticos. Algumas delas são do período da Grécia Clássica e Helenística, mas este tipo de retrato ganhou

---

<sup>9</sup> “É bastante possível que ele está aqui inventando uma composição que poderia ser facilmente visualizada pelo seu público, especialmente pelo fato de que ela pretendia fazer parte de uma tríade cujo motivo iconográfico comum é o da adormecida, sedutora e despida mulher sendo observada por um ávido admirador” (VALLADARES, 2005, p. 222, tradução nossa).

crescente popularidade em Roma, como demonstram as pinturas parietais (MCNALLY, 1985), ou pinturas vasculares, ou esculturas. Vemos abaixo quatro exemplos de imagens, as duas primeiras de Ariadne e as duas últimas de uma bacante, em que é possível observarmos ambas as figuras retratadas tal e qual as encontramos em Propércio:

FIGURA 1 – Pintura Parietal - Afresco de Dionísio e sua *entourage* descobrindo Ariadne adormecida – Museo Archeologico Nazionale di Napoli - MANN 9271<sup>10</sup>



Fonte: Foto por Paulo Martins

<sup>10</sup> © IAC – Imagens da Antiguidade Clássica. Disponível em: [www.iac.fflch.usp.br](http://www.iac.fflch.usp.br), Acesso em: 05 set. 2017.

FIGURA 2 – Pintura parietal - Afresco de Dionísio e sua *entourage* descobrindo Ariadne adormecida - Pompeia, Casa dei Capiteli Colorati - VII,4,31-51 – Museo Archeologico Nazionale di Napoli - MANN 9278<sup>11</sup>



Fonte: Foto por Paulo Martins

---

<sup>11</sup> © IAC – Imagens da Antiguidade Clássica. Disponível em: [www.iac.ffeilch.usp.br](http://www.iac.ffeilch.usp.br), Acesso em: 05 set. 2017.

FIGURA 3 – Mênade Adormecida, tipo Hermafrodito adormecido – Museu Nacional Arqueológico de Atenas<sup>12</sup>



Fonte: Wikipédia.

FIGURA 4 – Mênade adormecida - Pintura da Casa do Citarista em Pompeia<sup>13</sup>



Fonte: Foto por Paulo Martins

<sup>12</sup> NAMA – Statue of a sleeping Maenad. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:NAMA\\_-\\_Statue\\_of\\_a\\_sleeping\\_Maenad\\_04.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:NAMA_-_Statue_of_a_sleeping_Maenad_04.jpg) Acesso em: 05 set. 2017.

<sup>13</sup> © IAC – Imagens da Antiguidade Clássica. [www.iac.fffch.usp.br](http://www.iac.fffch.usp.br), Acesso em: 05 set. 2017.

Não resta dúvida, portanto, que os exemplos são construídos de maneira visual para o leitor, para que ele possa partilhar com Propércio a observação de Cíntia adormecida. A força visual dos primeiros versos da elegia 1.3 pode ser ainda corroborada se considerarmos que, como bem nos lembra Boucher (1965, p. 266, tradução nossa): “A menção de um gesto, uma pose, ou até um pequeno detalhe poderia facilmente evocar um nome, enquanto um nome poderia evocar uma associação pictórica com uma força que dificilmente poderíamos imaginar.”

Assim estabelecida, a força visual e a dinâmica entre a imagem de Cíntia e a observação de Propércio, e por consequência dos leitores, é corroborada pela parte estrofe do poema.

Então, sem ter perdido ainda meus sentidos,	<i>Hanc ego, nondum etiam sensos deperditus omnis,</i>
Tentei acariciá-la sobre a cama:	<i>Molliter impresso conor adire toro;</i>
E embora Amor e Liber, duríssimos Deuses,	<i>et quamuis duplici correptum ardore iuberent</i>
Me comandassem, preso pelo ardor,	<i>hac Amor hac Liber, durus uterque Deus</i>
A possuí-la ao leito com suave braço,	<i>subiecto lauiter positam temptare lacerto</i>
A beijá-la e depois pegar em armas,	<i>osculaque admota sumere arma manu</i>
Eu não ousava perturbar o seu repouso,	<i>non tamen ausus eram dominae turbare quietem</i>
Temendo as crueldades que eu provara;	<i>expertae metuens iurgia saeuitiae</i>
Assim fiquei eu fixo – olhinhos bem atentos –	<i>sed sic intentis haerebam fixus ocellis</i>
Como Argos sobre os novos chifres de Io.	<i>Argus ut ignotis cornibus Inachidos.</i>

(PROPÉRCIO, 2014, 1.3.11-20)

Por mais que deseje tocá-la, o *ego* elegíaco não ousa perturbar o sono de sua senhora (*non tamen ausus eram dominae turbare quietem*). O último dístico, enfim, confirma a posição de Propércio diante de Cíntia, que é aquela que se tem diante de uma obra de arte visual: contemplação. Isto é evidenciado pelo uso de *fixus ocellis* e corroborado pela introdução de outro *exemplum* mítico, a mito de Argo e Io. O gigante Argos fora encarregado por Hera de vigiar Io. Ele, enquanto dormia, mantinha cinquenta de seus cem olhos abertos. Nesse sentido, pode-se pensar até mesmo em uma construção hiperbólica por parte de Propércio, com a intenção justamente de evidenciar a sua posição de observador diante da cena que está sendo descrita no poema. Se na primeira parte há a construção de Cíntia a partir de três exemplos míticos, que a situam no

campo das artes visuais, e o estabelecimento de Propércio como seu observador, na segunda parte acompanha-se a descrição da “resposta emocional do ego elegíaco frente à visão de Cíntia adormecida” (CURRAN, 1966, p. 190, tradução nossa). Esta resposta emocional, como fica claro com a leitura dessa última parte, é a fascinação e o envolvimento com a imagem, que exerce um poder de sedução diante de quem a observa. Isto, por fim, ratifica a existência, nos vinte primeiros versos, da construção de uma dinâmica própria das artes visuais, que ocorre a partir da posição de Cíntia e Propércio: a *puella* ocupa o lugar da imagem e o *ego* elegíaco o lugar da contemplação que lhe é própria, o que significa dizer que, para além da simples visão, a interação com uma obra de arte visual pressupõe, como toda outra arte, uma resposta emocional que se segue de sua observação. Já chamara atenção para isso Aristóteles, em sua *Poética*, ao dizer que a obra de arte deve suscitar terror ou piedade, gerando uma purificação da alma por meio dessas emoções (ARISTÓTELES, 1993,1452a4), o que deixa compreender que toda a contemplação artística gera algum tipo de perturbação, ou resposta emocional, diante de quem a contempla.

A contemplação de obras de arte, enfim, parece estar associada à própria contemplação amorosa, pois não somente é isso que vemos no caso específico de Propércio e Cíntia, o amante que observa sua mulher adormecida, como é também isso que podemos observar na iconografia das pinturas e esculturas. Deuses, heróis e Propércio observam suas amadas e é exatamente essa visão que os seduz. Assim, fica evidente que o poeta, para o qual o olhar será guia no amor (“Os olhos são guias no amor”) (PROPÉRCIO, 2014, 2.15. 12), procura aproximar o olhar atento e prolongado que se tem para uma obra de arte ao olhar que se tem para a amada, bem como a resposta emocional que se segue dessas duas experiências – a sedução e o prazer, evocados pela figura dos deuses Líber e Amor, no verso 13.

As duas primeiras partes, enfim, situam Cíntia e Propércio na esfera das obras de arte visuais, o que nos permite afirmar que o poeta, além de associar a visão de uma obra de arte à visão amorosa, confere a Cíntia um caráter fundamentalmente mimético. Isto porque a *domina*, aqui, não se encontra comparada simplesmente a figuras míticas, mas

sim ao modo como tais figuras encontram-se representadas em obras de arte – o que significa dizer que Cíntia não é como essas personagens simplesmente, ela é, sim, como tais figuras estão retratadas em pinturas e esculturas. Dessa forma, observa-se a construção de um símile, de uma mimese e, com isso, o elegíaco nos propõe, como em tantas outras elegias, que se olhe para Cíntia não como figura real, mas, ao contrário, como uma figura mimética – tal como olhamos para quadros e esculturas. Dentre outras coisas, a comparação com obras de arte que retratam cenas mitológicas – e não com cenas mitológicas por si, evidencia que o olhar amoroso que Propércio confere a Cíntia é não outro senão aquele que se tem ao olhar obras de arte.

Por fim, ao considerarmos a característica metapoética do gênero elegíaco latino, entendemos que na elegia 1.3 Propércio constrói seus personagens a partir da iconografia de obras de arte, o que não só possibilita a visualização daquilo que está sendo descrito, mas também contribui para assinalar uma das principais características de sua composição poética: a qualidade mimética da figura de Cíntia.

### **Da presença das artes visuais na citação de artistas: Elegias 1.2 e 3.9**

Nas elegias 1.2 e 3.9 encontramos a citação de pintores e escultores gregos, bem como de suas obras (com a exceção da 1.2, que não faz referência a nenhuma obra específica). O objetivo, então, é entender como Propércio articula cada uma dessas referências dentro de suas elegias, isto é, qual é o significado que essas citações adquirem dentro de sua obra e como elas compõem a visão do elegíaco sobre o próprio fazer artístico.

A primeira a ser observada foi a 3.9, certamente desrespeitando a cronologia, mas obedecendo à importância que as referências aos artistas gregos e suas obras possuem na elegia. Nela, Propércio escreve a Mecenas e opera uma *recusatio*, buscando justificar o porquê de não escrever versos épicos. Nesta justificativa, há presente a ideia de que cada artista deve destinar-se ao que faz de melhor – “nem tudo vem a todos igualmente” (PROPÉRCIO, 2014, 3.9.7). É nesse contexto que Propércio inicia a segunda estrofe, na qual cita Lisipo, v. 9 (Cf. PLÍNIO,

*Naturalis Historia*, 34.37; 34.40-1; 34.51); Cálamis, v. 10 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 33.156); Apeles, v. 11 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.75-6; 35.79-97); Parrásio, v. 12 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.64-5; 35. 67-72); Mentor, v. 13 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 33.154); Mis, v. 14 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 33. 155); Fídias, v. 15 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 34. 53-4); e Praxíteles, v. 16 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.122-3). Com o cânone de artistas, Propércio procura demonstrar como cada um deles foram expertos em suas respectivas artes, o que justificaria, ao final, a escolha do elegíaco em fazer versos de amor – e não épicos.

O cânone properciano de artistas coloca Lisipo como o primeiro, enfatizando uma característica importante do artista, a saber, uma mimese mais próxima do real, como apontou Williams (2006, p. 294, tradução nossa): “Ele enfatiza o famoso realismo de Lisipo, incluindo seu retrato psicológico e realístico: ‘É glória de Lisipo moldar estátuas com todo fogo da vida’.”<sup>14</sup>

Williams chama atenção, dessa maneira, para a característica que chamou de “realismo” – termo, ao nosso ver, inadequado – da obra de Lisipo, a qual Propércio parece fazer referência. Se considerarmos, ainda, o verbo pelo qual Propércio caracteriza o escultor, *effingere*, consegue-se chegar ainda mais próximo da concepção artística presente em Lisipo louvada no início da elegia 3.9. O significado do verbo *effingere* seria tanto o de moldar como o de fingir:

O verbo *fingere* é um dos mais abundantes no léxico da representação, a se levar em conta suas derivações substantiva (*fictio*, *figura*) e verbal (*effingere*, *effigies*). Seu campo possui três frentes possíveis: modelar em barro e em qualquer matéria (*figulus* é o oleiro – *fictilis*, algo modelado no barro); moldar, esculpir, reproduzir traços característicos (daí, *fictor* é o escultor e *figura*, aparência) e, por fim, imaginar, inventar, *fingir* (*fictum* é a mentira e *fictio*, a invenção ou suposição). (MARTINS, 2011, p. 116).

<sup>14</sup> *Gloria Lysippo est animosa effingere signa.*

A constatação, então, de que o verbo *effingere*, utilizado por Propércio, abarca tanto a concepção técnica da arte, que, na escultura é a modelagem com os dedos, bem como a concepção teórica, que é de fingimento da realidade, é particularmente importante para entendermos o conceito chamado por Williams de *realism* na Antiguidade. Na crítica literária moderna, o conceito de realista está invariavelmente diluído na concepção de Realismo do século XIX ou, o que é pior, no entendimento de que uma arte realista necessariamente fala de um sujeito que existiu e que, por meio de sua obra, expressa e narra suas experiências pessoais. Temos o cuidado, então, de deixar claro que “a arte realista” à qual Propércio se refere não é a concepção moderna de realismo (e nem poderia sê-lo por obviedade). É, sim, a concepção Antiga de realismo, chamada por Allen de *sincerity* ou, ainda, de *fides* (ALLEN, 1950). A *fides*, explica o acadêmico, é a impressão de sinceridade suscitada pela própria técnica artística, envolvendo, naturalmente, uma relação entre o artista e o público, cujo estabelecimento se dá pelo estilo da obra de arte.

Esse conceito, aliado ao significado do verbo *effingere*, nos dá a exata noção de que a arte antiga valorizava a técnica artística para que se chegasse numa representação que, justamente, forjasse o real (daí a importância de entendermos que o conceito da palavra *effingere* abarca justamente estas duas noções, isto é, a de técnica e a de fingimento). Assim, poderíamos entender que o dito “realismo” na Antiguidade estaria pautado nestas duas premissas fundamentais: a técnica e o fingimento da realidade que dela advém. Este conceito será retomado adiante, a fim de que, após observarmos mais atentamente os outros artistas citados por Propércio na elegia 3.9, possamos compreendê-lo com mais vagar. Em princípio, nos deteremos nessa ressalva, cuja importância é fundamental para que a palavra realismo não seja mal interpretada, confundindo-se com aquilo que não é.

Propércio, então, ao mencionar o estilo de Lisipo, acaba também por dialogar diretamente com o poeta helenístico Posidipo, que escreveu uma série de nove poemas sobre escultura tendo como elo entre cada um deles a referência ao escultor. Assim como faria Propércio, Posidipo destaca o estilo de Lisipo, encorajando-o contra o que chamou de artistas arcaicos (WILLIAMS, 2006, p. 293).

A menção a um estilo mais próximo do real fez com que fosse possível entender a escolha de Propércio na sua listagem de artistas, já que é uma característica que podemos encontrar em todos eles, em maior ou menor grau. A título de exemplo, tomemos Fídias e Apeles. Este último, vale notar, aparece em mais de uma elegia de Propércio. Na elegia 3.9, vemos as seguintes referências aos dois artistas:

*In Veneris tabula summam sibi piscit Apelles*      por sua Vênus Apeles clama primazia (v. 11)  
*Phidiacus signo se Iuppiter ornat eburno*      se enfeita de marfim o Júpiter de Fídias (v. 15)  
 (PROPÉRCIO, 2014, 3.9 11 e 15)

Apeles, bem como Lisipo enquanto escultor, era um pintor conhecido por uma pintura extremamente próxima da realidade:

Apeles, um pintor de Cos na época de Alexandre, o Grande, era especialmente famoso pela sua pincelada e *pelo naturalismo da sua cor*.<sup>15</sup> O conceito desse toque (que é o mais natural) deve ter agradado Propércio. (RICHARDSON JR, 2006, p. 151, tradução e grifos nossos).

Apelles era o preferido entre os poetas helenísticos [...] Em Herodas, diz-se que Apeles *pintou a carne de forma que parecia aquecida com a vida*. (WILLIAMS, 2006, p. 294, tradução e grifos nossos).

Para a análise da obra de Fídias, tomemos duas fontes antigas distintas, Cícero e Plínio, bem como de uma fonte moderna, Erwin Panofsky, que comenta a acepção de arte na Antiguidade em seu texto *Idea: A Evolução do Conceito de Belo* (PANOFSKY, 2000). Plínio, na *História Natural*, ao falar de Lisipo, comenta que Fídias teria sido o precursor da escultura grega – e aí podemos observar que Plínio opera também uma listagem dos escultores gregos, atribuindo-lhes valores e comparando-os. Para Plínio, como parece ocorrer com Propércio e com

<sup>15</sup> Para ocorrências que demonstram o reconhecimento do naturalismo presentes na obra de Apeles, cf. PROPÉRCIO, 2014, 3.9.11; PLÍNIO, *Naturalis Historia*, 5.97.

Posidipo, Lisipo é o que mais contribuiu para a perfeição da estatuária, embora Fídias tenha sido o primeiro a explorá-la. Compara, também, Policeto a Fídias, novamente colocando este último como o precursor da perfeição no que diz respeito à escultura (PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.49; 35.54; 35.56).

Já Panofsky, ao comentar a crítica platônica à arte de seu tempo, explica que muito provavelmente grande parte dela estava direcionada, ou poderia ser entendida, como uma crítica à obra de Fídias. A crítica platônica reside principalmente no fato de o escultor não estar preocupado com a proporção real e verdadeira dos objetos retratados, mas, sim, com a proporção sensível do objeto, já que era conhecido por distorcer as proporções das figuras a fim de que ao olho humano elas de fato parecessem proporcionais:

Segundo uma poesia conhecida de João Tzetzes, Fídias, que enquanto “ótico” e “geômetra” levava em consideração a redução das coisas situadas a grande altura, acabou por conferir a uma estátua de Atena proporções objetivamente inexatas [...] ora, essa obra poderia ter fornecido a Platão um exemplo típico dessa arte inferior – tem-se quase a impressão de que sua crítica visa explicitamente a escultura de Fídias – que é censurada por querer considerar as deformações de perspectiva e deste modo fazer valer não “as proporções efetivamente existentes”, mas “aquelas que dão a ilusão de serem belas”. (PANOFSKY, 2000, p. 11).

A crítica de Platão, que visaria principalmente o tipo de arte realizada por Fídias, que buscava, como vimos, distorcer as proporções reais em prol de uma aparência sensível harmônica, é surpreendentemente atenuada por Cícero – dizemos surpreendentemente, pois é notório a predileção ciceroniana pelas ideias platônicas. No Orador, Cícero compara o fazer artístico de Fídias ao do próprio orador. Afirma o arpinate que esse escultor quando realizou tanto seu Júpiter como sua Minerva não tinha diante de si modelo que pudesse utilizar a partir do sentido da visão, assim viu-se obrigado a se valer de sua própria mente a fim de usar seu próprio modelo de beleza extraordinária, guardado em sua imaginação (CICERO, 1997, 9).

Com isso, é possível notar que Propércio parece valorizar o que foi chamado de “realismo artístico”, presente principalmente em artistas do período clássico e helenístico grego. Não obstante, isso parece ser também um estilo que busca explorar em suas elegias, já que invariavelmente o elegíaco procura construir suas personagens, Cíntia e Propércio, de maneira bastante próxima ao real – conferindo-lhes não somente traços físicos e de vestimenta, bem como algumas referências históricas e temporais que contribuem para a construção verossímil do que está sendo representado. Diz-se verossímil pois, como dito acima, não se pretende propor que a arte de Propércio, bem como de Lisipo, Fídias e Apeles, seja realista do modo que nós, modernos, tomamos como realista, de modo que toda a carga histórica da palavra favorece a uma má interpretação do conceito de arte antigo. Por conta disso, voltamos à definição de Allen (1950), que matiza de forma excepcional a questão da “impressão de realidade” na Antiguidade.

Como dito acima, a impressão de realidade suscitada pelas obras antigas, sejam elas poéticas, pictóricas ou escultóricas, é um produto do estilo, o que significa dizer que é a mobilização de convenções genéricas visando a uma construção verossímil (ou o mais próximo da realidade possível). Nesse sentido, Propércio parece estar absolutamente consciente desse processo, tanto é que introduz diversos elementos que produzem o efeito de realidade – não com o intuito de que algum de seus leitores realmente os considerassem verdadeiros, mas, sim, que fossem capazes de gerar uma identificação necessária com a realidade – para que fossem possíveis. Assim, o que almeja o elegíaco não é efetivamente descrever suas próprias experiências, mas descrever as experiências amorosas de modo mais realista possível, ou, seguindo a nomenclatura de Allen, do modo mais sincero possível, para que as elegias conseguissem exprimir de maneira fidedigna a própria experiência amorosa:

A função particular da elegia amorosa romana era dar à experiência típica uma forma pessoal, como Propércio e Ovídio mesmo declararam. As suas elegias contam da sua experiência no amor, mas elas são também uma anatomia do amor, cada amante pode reconhecer o seu próprio amor na experiência do poeta. A excelência que

estamos acostumados a achar em Propércio reside na realização vívida e pessoal da convenção [...] *Elas criam a impressão de um sentimento apaixonado, mas nós não devemos esquecer que essa impressão é um produto do estilo.* (ALLEN, 1950, p. 157, tradução e grifos nossos).

O trecho de Allen nos elucida não somente o processo de composição das elegias, mas a própria concepção artística da Antiguidade – que também está presente em Lisipo, Apeles e Fídias – ou, ao menos, assim parece ter sido entendido pelas fontes romanas antigas. O *Orador* de Cícero explica o processo de composição das obras de Fídias de forma muito semelhante a que Allen explica a de Propércio: embora em Cícero esteja presente a concepção da ideia platônica, para a qual Fídias teria olhado ao compor suas obras, o que não está absolutamente presente no trecho de Allen, ambos entendem a composição artística Antiga como uma “apresentação”, diria João Adolfo Hansen, particular que diz respeito a uma experiência coletiva – que, se em Cícero é a *ideia*, em Allen é a simples experiência compartilhada. O que importa destacar é que não há presente o entendimento de que as obras de Fídias, de Propércio ou de qualquer outro escultor e/ou poeta tenham se valido de experiências verdadeiras, de pessoas específicas, mas, sim, que buscaram construir, a partir de uma ideia/experiência comum, um retrato mais “realista”, mais fidedigno, mais verossímil possível. Esta construção, vale dizer, se dá pela técnica de composição, que não somente leva em conta os preceitos genéricos, mas também a própria capacidade do artista em realizá-los, seu *ingenium*.

Em *De Inventione* (CICERO, 1997, 2.2.2-3), vemos mais um relato de Cícero que assegura a concepção artística explicitada acima, elucidada de maneira bastante eficaz por Allen. Neste tratado, vemos Cícero descrever o processo de composição da pintura de Helena, do pintor Zeuxis. Ao observar essas passagens do início do II Livro, podemos afirmar que a beleza pode ser transferida do modelo para a pintura e assim, ao nosso ver, Cícero está delimitando justamente a verossimilhança.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> “A transferência da verdade para a existência representada, conseguida da observação da realidade concreta, é a delimitação de uma verossimilhança ciceroniana [...] *Mesmo se fosse um retrato de um modelo existente e, como tal, baseado na realidade*

A segunda questão que devemos elucidar sobre o trecho de Cícero diz respeito justamente ao outro elemento apontado por Allen como primordial para entender a arte antiga, em parte responsável pela construção da verossimilhança: a técnica artística. Por exemplo, chama atenção que em Cícero o fato de que Zeuxis tenha a consciência de sua capacidade da técnica para corrigir a realidade – e por isso mesmo não escolhe apenas um modelo, mas cinco, pretendendo, através de sua arte, unir o que há de mais bonito em cada uma delas dentro da obra de arte (MARTINS, 2013a, p. 232). Assim, vemos que este trecho de Cícero, presente em *De Inventione*, assegura a concepção artística antiga, chamada de “realista” por muitos, tal como fora descrita por alguns estudiosos (ALLEN, 1950; MARTINS, 2009; WIKE, 2002), além de nos fazer compreender exatamente a qual arte Propércio parece estar fazendo referência ao citar cada um desses artistas gregos.

A conclusão a que chegamos, então, a partir da análise deste breve cânone properciano de artistas gregos, é que, novamente, a valorização do estilo realista de cada um deles, para além de servir para a *recusatio* épica, indica-nos um estilo que também está presente na própria elegia de Propércio. Se, na elegia 3.9, há a justificativa e a defesa de uma escolha poética, a de fazer elegias, parece-nos natural que encontremos diversas características metalinguísticas, já que, ao fim e ao cabo, é este mesmo o propósito de Propércio com esta elegia: falar de sua arte. Assim, ao destacar os artistas gregos que excederam em suas artes, e ao fazer referência aos seus estilos, como é o caso de Lisipo, o elegíaco está também se referindo ao próprio fazer artístico.

Com esta análise, faz-se possível entender mais claramente a referência a Apeles na elegia 1.2 (Cf. MARTINS, 2016, p. 205-227), em que o elegíaco, ao criticar ironicamente Cíntia pelo excesso de enfeites, compara a beleza sem ornamentos à beleza dos painéis do pintor. Entendemos que a crítica é irônica pois, ao defender a beleza

---

*visual e concreta, ainda sim seria uma representação que, mediada por um pintor; é e sempre será constituída de idiossincrasias, estando, assim, sempre na esfera da verossimilhança, não importa o quanto seja baseada em um modelo – que pode até ser histórico, e não mítico”* (MARTINS, 2013a, p. 231, tradução e grifos nossos).

sem ornamentos, Propércio também parece estar defendendo a “arte sem técnica” – o que contrasta absolutamente com a comparação aos painéis de Apeles, cuja característica, como já vimos, era uma técnica que seria capaz de produzir uma obra extremamente “realista”. Este contraste, também presente em outros momentos da elegia, evidencia que, em verdade, Propércio valoriza a técnica artística para a construção de um retrato “realista”, verossímil e fidedigno, bem como faz Apeles. Ainda, evidencia, além do próprio estilo do elegíaco, a condição absolutamente mimética da figura de Cíntia, já que ela é comparada não simplesmente às heroínas retratadas por Apeles, mas à própria representação de Apeles, à própria mimese – bem como mostramos na elegia 1.3. Assim, Propércio nos indica, mais uma vez, que se deve olhar para Cíntia como resultado da representação – assim como olhamos para os quadros de um pintor. Devemos, portanto, entender Cíntia como o resultado de uma técnica artística, cujo intuito é, mesmo, a produção de *fides* a partir de uma representação o mais verossímil possível do que seria a amada.

### **Da presença das artes visuais como um conceito: Elegia 2.6**

A elegia 2.6 é particularmente interessante quanto ao modo como as artes visuais aparecem ali retratadas – já que, ousamos dizer, é a única em que se pode extrair um conceito aparentemente *teórico* de arte, e de sua função, das elegias de Propércio. Isso porque, até aqui, vimos que as referências ao mundo das artes visuais diziam respeito, principalmente, à própria concepção do elegíaco sobre o fazer artístico – seja ele visual ou poético. Nesse sentido, as referências às obras pictóricas e escultóricas, bem como a seus artistas, pareciam estar a serviço da própria concepção poética do elegíaco – e, a partir da análise de cada uma das elegias em que isso ocorria, nos foi possível entender como Propércio, assim como Horácio, considerava a composição poética como muito próxima da composição de pinturas e esculturas.

Em 2.6, entretanto, vemos que há a referência às artes visuais de maneira distinta a começar pela visão pejorativa que transparece dos versos 27-31, acusando os artistas atuais de pintarem e espalharem pelas casas cenas obscenas, responsáveis por corromper as jovens mulheres.

Ademais, pode-se extrair desta crítica um conceito de arte muito próximo ao que encontramos em Aristóteles se pensarmos principalmente na concepção particular do filósofo expressa na *Poética* em relação ao conhecimento adquirido através da apreciação artística. Vamos, todavia, começar pelo início que é verdadeiramente a aparente mudança de opinião de Propércio sobre os artistas e sua produção.

Para entender a crítica que Propércio realiza às artes visuais de sua época, precisamos entender a posição da elegia 2.6 na história entre Cíntia e Propércio. Ainda que não seja absolutamente linear, a narrativa amorosa entre as personagens passa neste momento a retratar a separação de Cíntia e Propércio. A 2.5, com o dístico *nunc est ira recens, nunc est discedere tempus:/si dolor afuerit, crede, redibit Amor*, já nos indica esta separação. É neste contexto que a 2.6 deve ser lida – e, de fato, Propércio inicia a elegia comparando Cíntia às três famosas cortesãs gregas, Laís, Taís e Frine. A comparação serve para criticar Cíntia e seu comportamento despudorado, que, segundo nos conta a elegia 2.5, estaria “na boca de Roma” (*hoc uerum est, tota te ferri, Cynthia, Roma/et non ignota uiuere nequitia?*). Com isso, Propércio passa a atribuir o comportamento devasso de Cíntia à própria crise moral romana – que, no principado de Augusto, fora alvo de crítica e de reforma. Assim, Propércio chega, finalmente, às artes visuais, as quais critica por retratarem cenas obscenas, que não devem ser mostradas às jovens mulheres. Sobre isso, Williams afirma que:

Propércio refere-se ao realismo dos artistas contemporâneos a ele, quando os contrasta desfavoravelmente com pintores mais antigos, observando que *as novas pinturas parietais em Roma têm um impacto muito negativo em seus espectadores já que suas cenas são realisticamente eróticas [...]* O tema básico de Propércio é um ataque à infidelidade sexual, imoralidade e falta de punição, que ele acredita que tais pinturas realistas e imorais incentivem. (WILLIAMS, 2006, p. 300, tradução e grifos nossos).

Fica claro, então, que Propércio acredita que as pinturas não apenas retratam a “crise de costumes morais” romana, mas encorajam-na, sendo responsáveis pela própria corrupção moral. Esta visão, ao que parece, está bastante próxima da visão de Aristóteles, já que pressupõe que o público se compraz da mimese e, a partir disso, aprende com ela – positivamente ou, como é o caso em Propércio, negativamente.<sup>17</sup>

No capítulo IV da *Poética* (1993, 1448b14), Aristóteles afirma que os homens sentem prazer com o imitado, que é a obra de arte. Para elucidar tal questão, o filósofo se vale de uma comparação com as artes visuais, cuja contemplação suscitaria prazer. Para ele, o prazer da contemplação da mimese está no fato de que ela é responsável por gerar conhecimento (ARISTÓTELES, 1993, 1448b27-28) sobre o mundo que está a sua volta. Assim, é preciso que o observador estabeleça uma conexão entre a imagem e o que está sendo representado, conseguindo identificá-la como experiência possível e, assim, compreendê-la. O prazer, então, estaria justamente na compreensão que advém da representação:

Assim, não é um conhecimento de primeira mão que a mimese oferece ao espectador, mas tão somente a confirmação de algo apreendido previamente por meio da experiência que então torna-se compreensível pela representação. O prazer oferecido pela mimese é, portanto, o de passar do domínio das ocorrências não aferidas para o conhecimento. (VALLADARES, 2005, p. 214, tradução nossa).

Na *Política*, Aristóteles parece reconhecer que o prazer e o conhecimento adquiridos através da contemplação artística deveriam ser decorosos a cada idade, de sorte que Páuson é contraindicado para educação dos jovens, ao contrário do que ocorreria com a pintura de Polignoto, que por ser elevada, é digna de observação por aqueles que ainda não perfizeram a sua educação (MARTINS, 2008, p. 79).

---

<sup>17</sup> Para estabelecer a relação entre o que é dito pelo elegíaco e a filosofia de Aristóteles sobre arte, ver: ARISTÓTELES, 1993; VALLADARES, 2005; MARTINS, 2008, p. 75-98; WILLIAMS, 2006 e VELOSO, 2004.

Vemos aqui, então, que Propércio exprime, na elegia 2.6, uma visão muito semelhante a Aristóteles, já que considera que as pinturas seriam responsáveis por ensinar a traição e a obscenidade às jovens romanas (“já corrompeu os nobres olhinhos das jovens/e apresentou-lhes a libertinagem”; PROPÉRCIO, 2014, 2.6, 29-30). Além disso, também se alinha ao pensamento aristotélico quando classifica as pinturas como obscenas, lembrando-nos da divisão de gêneros que Aristóteles opera para a poesia, em superior, inferior e iguais a nós, mas que também abarca a pintura, como fica claro na própria *Poética*: Os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: “Polignoto representava homens superiores; Páuson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós” (ARISTÓTELES, 1993, 1448a).

A partir deste trecho vemos que Aristóteles, ao dividir os gêneros da poesia, vale-se de uma comparação com pintores, deixando claro que a poesia e a pintura podem retratar homens superiores, inferiores ou iguais a nós. Propércio, então, ao classificar as telas como obscenas, está claramente nos mostrando que a mimese não é, definitivamente, de homens superiores a nós – e por isso mesmo não deveria ser contemplado por mulheres, já que elas aprendem com o comportamento retratado (assim como Aristóteles aconselha aos jovens a não observar as pinturas de Páuson).

Como disse ao início, Propércio, na elegia 2.6, está aparentemente operando uma crítica às pinturas de seu tempo. Todavia, discordando de Williams, tendemos a considerar esta crítica de maneira irônica. Ainda que o gênero elegíaco não seja efetivamente baixo, mas médio, por tratar de pessoas iguais a nós, ele certamente tem diversas passagens eróticas. O retrato de *puellae* sem pudor, que traem e amam muitos homens, é típico do gênero elegíaco – e, se lembrarmos novamente da posição da elegia 2.6, vemos que há uma sequência de elegias que acusam Cíntia de sua infidelidade. Ainda, se voltarmos ao livro I, também conseguimos alguns exemplos em que Propércio destaca a falta de pudor de sua amada, como na 1.1 6-7, em que diz que aprendeu a odiar as moças castas. Na 1.2, ainda, também observamos a presença de rivais, no verso 25, enquanto na 1.8 vemos Propércio acusando Cíntia de ter viajado para as Baías com

outro. Enfim, o que pretendemos propor é que a crítica de Propércio às artes romanas, que retratam moças sem pudor, é também um jogo com a própria matéria de sua poesia – que também as retratam.

Esta hipótese é reforçada pela própria comparação de Aristóteles entre pintores e poetas (ARISTÓTELES, 1993, 1448a), reproduzida acima, e também na fórmula horaciana *ut pictura poesis*, que de alguma forma abarcam de maneira bastante satisfatória a concepção artística na Antiguidade, segundo a qual pintura e poesia estariam, de alguma forma, relacionadas. Sobre essa relação, podemos pensar:

Quando Simônides e Horácio aproximam a pintura da escultura, eles sugerem que *as estruturas de composição de ambas as artes devem ser observadas a partir do mesmo ponto de vista, já que têm o mesmo referente* (objeto de imitação), apenas operando o mesmo mecanismo, imitação, que, no entanto, resulta em diferentes tipos de composição, pois são artes diferentes. [...] *Poeta e pintor compartilham o mesmo conjunto de qualidades* – não há qualidade mostrada por uma que também não é mostrada pelo outro. Então, para Aristóteles, o pintor e o poeta não estão apenas no mesmo nível, mas também a função deles como imitadores é realizada da mesma maneira. (MARTINS, 2013a, p. 223; 225, tradução e grifos nossos).

Essa constatação, nesse sentido, nos dá um breve relato da relação entre pintura e poesia na Antiguidade, visto que se considerava que ambas partiam do mesmo referente, o objeto da imitação, e utilizavam do mesmo mecanismo, a própria imitação. Assim, se é verdade que Propércio alinha-se à filosofia aristotélica, presente tanto na *Política* quanto na *Poética*, ao dizer que a arte pode ensinar, e, portanto, a arte dita despudorada pelo poeta seria a responsável pela corrupção moral das *puellae*, é também verdade que vemos presente em sua poesia o retrato do mesmo tipo de matéria. Então, a única conclusão possível a que podemos chegar é que, ao observarmos o recorrente diálogo que Propércio propõe entre arte poética e visual em sua poesia, mostrando-se absolutamente consciente

da similitude entre ambas, o elegíaco está criticando na pintura aquilo que corresponderia a sua poesia, o que, novamente, nos faz pensar em uma forte ironia presente em tal crítica.

Assim, ao contrário de Williams, cuja opinião é de que Propércio estaria verdadeiramente preocupado com os costumes morais de sua época, tendemos a ler a elegia 2.6 e a concepção artística que nela se exprime como uma *brincadeira*, um *ludus* ou um *iocus* com a própria matéria de sua poesia. A arte, para Propércio, pode sim dar prazer, e pode também ensinar, e a matéria que a elegia fundamentalmente preocupa-se em ensinar é o amor – e o amor jovem, que é naturalmente despudorado e altamente erótico. O elegíaco, então, parece se valer da proximidade entre pintura e poesia apontada por Aristóteles, a saber, a de que ambas são divididas em gêneros e, já que a arte gera conhecimento, cada representação cabe à certa idade e/ou pessoa, para justificar e criticar o comportamento não apenas de sua personagem, Cíntia, mas de outras mulheres na sociedade romana (das quais Propércio se vale para criar sua *puella*). Entretanto, tal crítica nos parece profundamente irônica, já que as telas obscenas que enfeitam os templos são como a sua poesia e retratam a mesma matéria: o amor por uma moça que ensina a odiar a castidade – “até que me ensinou sem pejo a odiar moça casta” (PROPÉRCIO, 2014, 1.1.6).

### **Da presença das artes visuais na construção de écfrases: Elegias 2.31 e 2.12**

As elegias 2.31 e 2.12 operam as artes visuais de maneira distinta das apresentadas anteriormente, motivo pelo qual preferimos tratá-las separadamente. A relação entre pintura e poesia, na Antiguidade, deu-se na maior parte das vezes a partir da construção de écfrases, sendo a primeira encontrada na *Iliada* de Homero, o escudo de Aquiles (HOMERO, *Iliada*, 18.478-608). Para entender, então, como Propércio opera a construção de écfrases nas suas elegias, é necessário retomarmos algumas questões concernentes a esse mecanismo poético-retórico tão utilizado na literatura greco-latina.

A primeira questão que devemos ter em mente ao tratarmos dessa matéria é que o conceito de écfrese é inseparável do de descrição, o que também o torna inseparável do de narratividade “de maneira que a écfrese é sempre narrativa” (MARTINS, 2017a, p. 169). Ademais, devemos pensar em dois tipos distintos de écfrese: a *hipotática* e a *paratática*. A écfrese hipotática, ou interventiva, é aquela que se dá pela suspensão da narrativa e de sua progressão natural em que o personagem, ou narrador, é tomado de espanto e/ou fascinação diante daquilo que observa, e nós, leitores, somos convidados a observar aquilo que o personagem vê. Esta observação se dá principalmente porque a écfrese opera a descrição, ou narração, desenvolvendo um tempo e espaço próprios, distintos da narração interrompida. Todavia, não se deve pensar exatamente em interrupção, já que isso “retiraria dela o que possui de movimento” (MARTINS, 2017a, p. 170). Assim:

Creio que na écfrese interventiva trabalha-se com dois movimentos: a) o movimento do fluxo da narração continente e b) o fluxo da própria narrativa ecfrástica. Enquanto o primeiro movimento, isto é, o movimento do fluxo da narração continente tem de ser suspenso obrigatoriamente pela intervenção da écfrese – uma *interventive ekprasis* – o próprio moto da écfrese passa a intervir e nela mesma um movimento passa a ser representado no cerne dessa écfrese hipotática. (MARTINS, 2017a, p. 170).

Já a écfrese paratática, ou autônoma, é aquela que se configura como um gênero poético. Isso se dá por um processo progressivo de independência: embora houvesse, desde o século VI a.C., epigramas que acompanhavam esculturas e pinturas e descreviam-nas, os poetas helenísticos foram responsáveis pela sua autonomização, isto é, descolaram a écfrese das obras e passaram a compor epigramas que descreviam obras de arte sem necessariamente precisar da existência específica de uma. Assim, passaram de “breves legendas que se aplicavam a ‘traduzir’ estátuas” (MARTINS, 2017a, p. 165) para um gênero poético independente. Outra característica importante deste tipo de écfrese é que

o espectador e o leitor se tornam um, já que “os mesmos olhos que leem são os que observam a imagem” (MARTINS, 2017a, p. 166) que está sendo descrita por este tipo epigramático.

Tal divisão, todavia, é pensada para casos ortodoxos, isto é, em que claramente poderíamos dizer: esta é do tipo hipotática, como o fazemos com a descrição do escudo de Aquiles, na *Iliada* de Homero, e esta é do tipo paratática, como o fazemos com os “quadros” de Filóstrato, em *Imagines*. Entretanto, se pensarmos no caso das écfrases de Propércio, conseguiríamos abarcá-las dentro das duas categorias. Se considerarmos, por um lado, que há uma narrativa poética em curso, composta pela sucessão de poemas, que possuem, sim, progressividade, ainda que não linear, teríamos a 2.12 e a 2.31 como uma interrupção no fluxo de tal narrativa, sendo, elas mesmas, outras narrativas que desenvolvem um fluxo temporal e espacial próprios. Por outro lado, podemos considerá-las como poemas autônomos e unitários, o que efetivamente são, e, assim, entendê-las como um gênero independente, isto é, poemas ecfrásticos – não estando, portanto, subordinados a qualquer outra narrativa. Consideramos fundamental expor, ainda que de maneira breve, como pensei em cada uma dessas elegias dentro das definições aqui apresentadas de écfrase.

Antes, ainda, cabe dizer que a função da écfrase não é apenas descrever vividamente um objeto, configurando-se também como um elemento de *ornamento* e de *argumentação* do texto:

A figuratividade da imagem descrita [...] não lhe rapta o mesmo tipo de valor, comportando-se em acordo ao *dulce et utile* horaciano, na medida que o *dulce* lhe garante o deleite (*delectare*) textual, produzido por virtudes que lhe emprestam sabor e vividez, enquanto o *utile* lhe advém do caráter probatório e didático (*mouere et docere*) do texto ecfrástico, que empresta caráter visual ao texto. (MARTINS, 2017a, p. 170).

Voltando, agora, à elegia 2.12, podemos considerá-la uma écfrase porque, ainda que não se refira a uma obra específica, ou ao menos não se tem como saber se Propércio estaria olhando para uma obra específica (e

nem isso nos interessa), há a descrição da iconografia do Cupido, a partir da qual Propércio justifica o comportamento e a condição do amante. Algumas características importantes dessa elegia devem ser observadas para que se possa considerá-la como uma écfrase, analisando-a mais detalhadamente na sua proximidade com pinturas (MARTINS, 2013b, p. 70). Vejamos:

No segundo verso, a interrogativa direta (*nonne putas*) especifica a possibilidade de julgamento da audiência e insere o leitor (segunda pessoa do singular) no texto, ele que se torna parte do jogo elegíaco, como um juiz ativo e presente (*putas*) do produto poético-pictórico. Além disso, a elegia segue o modelo de convenção da écfrase, pois traz à atenção do interlocutor que está presente na pintura desses versos, expondo didaticamente sua auctoritas dupla: pictórica e elegíaca. (MARTINS, 2013b, p. 83).

Ao retornarmos, então, à distinção entre écfrases hipotáticas e paratáticas, conseguiríamos pensar na 2.12 como uma écfrase hipotática, que suspende a narrativa de Cíntia e Propércio e passa a ser uma outra narrativa – a da descrição das imagens pelas quais o Cupido está retratado. Todavia, como é comum neste tipo de écfrase, vemos que ela mantém uma relação com a narrativa que está suspensa: assim como em Íon (Cf. DUARTE, 2014, p. 35-50), de Eurípedes, em que a écfrase das tapeçarias da tenda “representam a própria ordem da terra que está sendo reestabelecida com o final da tragédia” (MARTINS, 2017a, p. 170), ou mesmo no canto 7 da *Odisséia* (Cf. MARTINS, 2014, p. 19-34; Cf. MARTINS, 2013b), em que a écfrase funciona como a ligação entre o país dos Feácios e Ítaca, a écfrase 2.12 de Propércio relaciona-se com a coleção de poemas, pois descreve vividamente, a partir dos elementos simbólicos presentes na representação pictórica do Cupido, a condição do amante elegíaco retratada nas elegias do Livro I e II.

Tal descrição, ainda, por ser écfrase e, portanto, dar à descrição, que é textual, uma imagem, serviria muito bem para a argumentação dentro da poesia de Propércio, argumentação essa que estaria em função de representar o comportamento amoroso. Assim, ao descrever uma

imagem de maneira ecfástica, Propércio dá ao texto uma imagem – que é absolutamente mais comprobatória e carrega consigo uma capacidade de elucidar o que está sendo escrito no texto.

Entretanto, também poderíamos considerar a 2.12 como uma écfrase paratática, já que, como foi dito, podemos tomá-la como um poema independente e unitário. Devemos, também, considerar a já comentada predileção de Propércio pelos poetas helenísticos, além da já conhecida relação entre o epigrama e a elegia, que são gêneros que tiveram a mesma origem. Sendo assim, parece-nos evidente que Propércio conhecia o gênero ecfástico também como independente, e a composição da elegia 2.12, por se tratar da descrição vívida de obras pictóricas que retratam o Cupido, sem funcionar, necessariamente, como “legenda” para uma obra, pode e deve ser considerada como um exemplo de écfrase paratática.

No caso da elegia 2.31, observamos ser igualmente possível os dois tipos de classificação. Os critérios para classificá-la como hipotática serão os mesmos, ou seja, interrompem o fluxo da narração composta pela coletânea das elegias. Note que, neste caso, vemos que o próprio Propércio nos avisa que haverá algum tipo de interrupção, como nos demonstra a leitura do primeiro dístico:

*quaeris, cur ueniam tibi tardior? Area Phoebi*      Queres saber por que me atraso? O magno César  
*porticus a magno Caesare aperta fuit.*                      a Febo dedicou um áureo pórtico

(PROPÉRCIO, 2014, 2.31.1-2)

O ego elegíaco, então, apresenta aos seus leitores o motivo de estar atrasado, que será a própria matéria desenvolvida na elegia: a inauguração do Templo de Apolo por César. Para além de ser um indício da transformação visual pela qual passava Roma na época de Augusto, em que pinturas e esculturas estavam dispostas aos olhos de todos – assunto já comentado neste artigo, o aviso de Propércio pode ser entendido como um indício da própria interrupção da narrativa, que dará lugar à écfrase.

Bem como ocorre na elegia 2.12, também podemos considerar a elegia 2.31 como paratática, pelos mesmos motivos já citados e que não retornaremos para não nos fazermos repetitivos. O que é

importante destacar, e que foi objeto de estudo na elegia 2.31, é que nela conseguimos observar que a écfrase, de fato, não se trata apenas de descrição. É aceite que a descrição, embora seja uma definição possível para écfrase, não basta, já que ela se trata da condução dos olhos de alguém para algo realizada pelo enunciador. Explicamos: valendo-se das definições de écfrases feitas por teóricos antigos, Teão, Afítônio, Nicolau e Ps.-Hermógenes, entendemos a definição de écfrase como um “logos periegemático”, ou seja, como uma condução do olhar ao redor de algo, ou, ainda, como um olhar que percorre algo. Valendo-se disso, entende-se que a elegia 2.31 é singular, já que ela efetivamente nos avisa que irá fazê-lo, nos avisa que nos contará sobre uma obra arquitetônica, o Templo de Apolo, que fascinou o enunciador:

O primeiro é a explicitação de um comando ecfástico, isto é, o enunciador se propõe textualmente como alguém que irá dirigir o enunciatário pelos *bosques da ficção*, ou melhor, pelos caminhos e descaminhos da narrativa. [...] Converte-se o enunciador ecfástico nos olhos do enunciatário. Soma o narrador em si mesmo os olhos que lhe são próprios, os do “eu” e os que lhe são alheios, os do “tu” discursivo. (MARTINS, 2017a, p. 180).

Desse trecho compreendemos duas questões importantes sobre a écfrase: a) que ela, na maior parte das vezes, possui um enunciador que se propõe a conduzir a observação e b) que há a união entre enunciador e enunciatário – o que “faz seu discurso ganhar validação argumentativa, já que de saída coopta o enunciatário a ver com seus olhos” (MARTINS, 2017a, p. 181). Se voltarmos, enfim, à elegia 2.31, vemos que Propércio estava absolutamente familiarizado com o conceito de écfrase tal como os Antigos o entendiam, já que não apenas anuncia que irá mostrar ao leitor o Pórtico de Apolo, recém-inaugurado, como efetivamente o descreve de maneira vívida, conseguindo, assim, unir o olhar testemunhal do ego elegíaco com o olhar, digamos, “textual” do leitor. Desta união resulta a visualização daquilo que está sendo narrado textualmente, aproximando, ao máximo, a palavra da imagem. Com isso, Propércio também atinge

seu objetivo argumentativo, tal como afirmamos ocorrer na elegia 2.12, ainda que de maneira distinta. Se, na 2.12, a éfrase assumira função argumentativa dentro da própria experiência amorosa, na 2.31 a éfrase argumenta a favor de um elemento extranarrativo, isto é, o poder de Augusto. Isso porque, ao fim e ao cabo, acaba por promover, mais uma vez, um dos feitos de Imperador – a grande obra arquitetônica do Templo de Apolo, bem como as obras de Míron que ali estavam, e isto é feito a partir da condução do olhar do leitor para a sua grandeza (o que, indiretamente, fala em favor do poder de Augusto).

## Conclusões

O objetivo do texto, como já foi dito, foi entender como Propércio articula as referências às artes visuais na sua poesia, buscando, também, compreender a forma como elas se integravam com sua poética. Para isso, realizamos análises das elegias 1.2, 1.3, 2.6, 2.12, 2.31 e 3.9, brevemente comentadas neste artigo, que se valem das artes visuais de maneira distinta, segundo a divisão aqui proposta: as artes visuais na elocução poética; as artes visuais na citação de artistas; as artes visuais como um conceito; as artes visuais na construção de éfrases.

No primeiro caso observamos o uso das artes visuais na construção imagética de suas personagens, Cíntia e Propércio, feitas a partir da iconografia de obras que circulavam no mundo romano e que eram conhecidas pelo público de Propércio. A conclusão a que pudemos chegar a partir desta análise está principalmente no âmbito da compreensão da poética do elegíaco, visto que, além da visualização provocada pela construção dos personagens de forma imagética, Propércio parece também descrever Cíntia como uma obra de arte, como resultado de uma construção poética. Tal interpretação nos leva a outra conclusão: Propércio, assim como Horácio, equipara os dois tipos de mimese, a poética e a visual, entendendo ambas como resultado de uma técnica, de uma *ars*.

O uso das artes visuais na citação de pintores também se mostrou determinante para a compreensão da poética do elegíaco, já que, ao se referir a artistas gregos e seus estilos, acaba por indicar para o leitor não

apenas a sua predileção artística, mas o modo como vê (e realiza) a sua própria arte. Tendo sempre em mente a recorrente metalinguagem da elegia romana, pudemos, através da análise das obras de artistas citados por Propércio, compreender uma característica importante de sua obra: o realismo. Em termos de um conceito artístico que se pode extrair de tal análise, observamos ser ele muito próximo do que ocorre na elegia 1.3, ainda que se manifeste de maneira distinta: Propércio vê a obra de arte, seja ela poética ou visual, como um resultado da técnica do artista, como resultado de sua habilidade em compreender os modelos genéricos e reproduzi-los da forma mais verossímil possível.

Quanto ao que chamamos de “as artes visuais como um conceito”, observou-se como Propércio deixa transparecer de maneira evidente um conceito *teórico* de arte muito próximo da visão aristotélica. Explicamos, antes, a decisão de chamar este tipo de referência às artes visuais pelo nome de “conceito”: ainda que se possa extrair um conceito artístico de todos os usos que o elegíaco faz das artes visuais em sua poética, é na elegia 2.6 em que é possível observar mais claramente a referência a um conceito teórico sobre arte, o que só ocorrera em outros casos de maneira indireta, isto é, a partir da análise que tais referências ganhavam dentro da poética de Propércio. Neste caso, ao contrário, vemos o elegíaco exprimir claramente um conceito artístico presente em Aristóteles, segundo o qual a arte geraria prazer e conhecimento.

Por fim, demonstramos como Propércio parece estar consciente do conceito de *écfrase*, valendo-se dela como mais uma maneira de aproximar poesia e imagens visuais. Sem dúvida, a *écfrase* foi o procedimento em mais larga medida utilizado pelos autores antigos quando se desejava operar a visualização de algum objeto, aproximando o texto, que é lido, da imagem, que é observada. Tal procedimento, então, seria capaz de operar uma visualização diante do que é narrado. A partir da análise das elegias em que há presente a construção de *écfrases*, a conclusão a que pudemos chegar foi como Propércio as utiliza de maneira argumentativa, seja atuando dentro da estrutura narrativa formada pelas elegias, como na 2.12, seja atuando com um propósito extranarrativo, como na 2.31. Neste último caso conseguimos observar como as artes

visuais (e poéticas) carregavam sempre a função de assegurar o poder imperial, principalmente na época de Augusto – na qual Propércio estava escrevendo.

Não pretendemos, entretanto, elaborar um único conceito artístico que estaria presente em Propércio, por dois principais motivos a) ele é um poeta, e não um teórico, o que faz com que as referências a conceitos artísticos não estejam elaboradas a ponto de podermos descrevê-lo como um único, como podemos, por exemplo, em obras como a de Aristóteles e de Platão e b) o conceito de arte em Propércio, por estar diluído entre as suas elegias, mostrou-se vário: elogia uma arte mais próxima do real, alinha-se a alguns conceitos horacianos e aristotélicos, bem como mostra-se versado em convenções poéticas como a éctrase, aproximando o texto da imagem. Assim, se é que se pode tirar uma única conclusão, as referências às artes visuais na poesia de Propércio valem-se de uma premissa artística básica presente na Antiguidade, resumida por Horácio de maneira bastante satisfatória: a poesia é como a pintura. E, para Propércio, a arte visual e a arte poética são decorrência de uma técnica, cujo resultado deve ser o mais verossímil e fidedigno possível, para que possa, como está em Aristóteles, gerar prazer e conhecimento.

## Referências

ALLEN, A. W. Sincerity and the Roman Elegists. *Classical Philology*, v. 45, n. 3, p. 145-60, 1950. DOI: <https://doi.org/10.1086/363303>.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética. 1993.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

BOUCHER, J. P. *Études sur Properce: Problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: E. de Boccard, 1965.

CICERO. *Brutus. Orator*. Translated by H. M. Hubbell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. (Loeb).

CICERO. *On Invention. The Best Kind of Orator. Topics*. Translated by H. M. Hubbell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949. (Loeb). DOI: [https://doi.org/10.4159/DLCL.marcus\\_tullius\\_cicero-de\\_inventione.1949](https://doi.org/10.4159/DLCL.marcus_tullius_cicero-de_inventione.1949).

CURRAN, L. Vision and Reality in Propertius 1.3. *Yale Classical Studies*, n. 19, p. 187-206, 1966.

DUARTE, A. Cena e cenografia no Íon de Eurípedes. *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1, p. 35-50, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v18i1p35-50>.

MARTINS, P. Augusto como Mercúrio enfim. *Revista de História*, São Paulo, v. 176, p. 1-43, 2017b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.116333>.

MARTINS, P. Constructing Cicero. *Nuntius Antiquus*, v. 9, n. 2, p. 221-37, 2013a. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.9.2.221-237>.

MARTINS, P. *Elegia Romana: Construção e Efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009.

MARTINS, P. Espelhamento Metapoético: Propércio 1.2 e 2.1. *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 31, p. 205-227, 2016. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.61336>.

MARTINS, P. *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*. São Paulo: EDUSP, 2011.

MARTINS, P. Odisseia 7.79-135: ‘uma éfrase’. *Letras Clássicas*, v.18, n. 1, p. 19-34, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v18i1p19-34>.

MARTINS, P. *Pictura Loquens, Poesis Tacens*. 2013. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b.

MARTINS, P. Polignoto, Pauson, Dionísio e Zêuxis – Uma leitura da Pintura Grega Clássica. *PhaoS*, v. 8, p. 75-98, 2008.

MARTINS, P. Uma visão periegemática sobre a éfrase. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2017a. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v29i2.425>.

MCNALLY, S. Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art. *Classical Antiquity*, v. 4, n. 2, p. 152-92, 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/25010832>.

OLIVA NETO, J. A. *Dos Gêneros da Poesia Antiga e Sua Tradução em Português*. 2013. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PANOFSKY, E. *Idea: a evolução no conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PLINIO. *Naturalis Historia, Volume IX: Books 33-35*. Translated by H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952.

POLLITT, J. The Impact of Greek Art on Rome. *Transactions of the American Philological Association*, v. 108, p. 155-74, 1978. DOI: <https://doi.org/10.2307/284245>.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização e tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

RICHARDSON, JR., L. *Propertius Elegies I-IV*. Edited, with introduction and commentary by L. Richardson, Jr. Norman. Oklahoma: University of Oklahoma Press and American Philological Association, 2006.

VALLADARES, H. The Lover as a Model Viewer. In: GREENE, E.; ANCONA, R. (ed). *Gendered dynamics in Latin Love Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

VELOSO, W. *Aristóteles Mimético*. São Paulo: Discurso, 2004.

WIKE, M. *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*. New York: Oxford University Press, 2002.

WILLIAMS, M.F. Propertius on Art (Prop. III, 9,9-16; II, 3, 41-44; II, 6, 27-34; II, 12, 1-12; II, 31: Epigram, Aristotle, and the New Posidippus). In: DEROUX, C. (ed). *Studies in Latin Literature and Roman History XIII*. Bruxelles: Édition Latomus, 2006.

Recebido em: 21 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 8 de maio de 2019



## The Making of Merovingian Paris: The Christianization of a Gallo-Roman City

### *O Fazer-se da Paris Merovíngia: a cristianização de uma cidade galo-romana*

Tomás Pessoa<sup>1</sup>

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil  
tomasap@superig.com.br

**Abstract:** The present paper intends to analyze the Christianization of the city of Paris and its growing importance in the Merovingian period. The article begins with an introduction of the context of the Gallo-Roman city and the transformations that happened during the final centuries of the Roman Empire. In the third section, the Merovingian Paris will be examined (6th-7th centuries), specifically its three most important churches. Finally, in the final section of the paper, the process on which Paris, a relatively unimportant city at a regional level until the sixth century, became one of the most important cities in Merovingian Gaul will be explained. The consolidation of the Merovingian royal power and the Christianization of the city were part of the same process.

**Keywords:** Paris; Merovingians; Christian City.

**Resumo:** O presente trabalho pretende analisar a cristianização da cidade de Paris e sua crescente importância no período merovíngio. O artigo começa com uma introdução sobre o contexto da cidade galo-romana e as transformações que ocorreram durante os últimos séculos do Império Romano. Na terceira seção, a Paris Merovíngia será considerada (VI-VII d.C.), especificamente suas três mais importantes igrejas. Finalmente, na seção final, será explicado o processo pelo qual Paris, uma cidade relativamente sem importância em nível regional até aquele momento, transformou-se em uma das mais importantes cidades na Gália Merovíngia. A consolidação do poder real merovíngio e a cristianização da cidade foram partes de um mesmo processo.

**Palavras-chave:** Paris; Merovíngios; Cidade Cristã.

---

<sup>1</sup> Bolsista FAPERJ.

## 1 Introduction: From Lutetia to Paris

The first reference to Gallic Lutetia, an *oppidum*<sup>2</sup> located on an island in the Seine River, can be found in the *De Bello Gallico* written by the Roman general Julius Caesar (100-44 AD). The *Parisii*, the Gaulish inhabitants of Lutetia, were defeated by a Roman legion and, after this battle, Caesar's army eventually conquered all Gaul (BUSSON, 1998, p. 55). It was only during the reign of Augustus (27 BC-14 BC) and his successor Tiberius (14 AD-37 AD), however, that the province of Gaul was effectively organized by the Roman State.<sup>3</sup>

One of the most important changes in the areas conquered by Rome was the organization of the region by the erection of a great number of cities. Among many aspects of Roman life, the Roman city was particularly related to their way of living. According to the Roman senatorial discourse, in opposition to the barbarians, which were similar to animals, the Romans lived in cities, that is, they lived in the correct way in which a human being should live.<sup>4</sup> By dominating the ones they considered barbarians, the Romans thought that it was possible for the conquered to achieve their full potential as human-beings, escaping the bestial condition of living like a barbarian (WOOLF, 1998, p. 57-59). This is the process long known by scholars as "Romanization".<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> *Oppidum* was a Latin word used by Caesar to refer to some of the biggest defended settlements acting as tribal centers in Gaul. Today the term is used to indicate large fortified settlements constructed in the end of the La Tène period (La Tène D – 1<sup>st</sup> century BC). For more information about the *oppida* see Woolf (1993) and Fichtl (2007, p. 323-325). The *oppidum* of Lutetia was on an island on the Seine River, but, it is no longer certain that it was in the actual Île de la Cité. Although scholars since the sixteenth century held that position, Busson (1998, p. 55-61) demonstrated that this cannot be proved by the actual state of the excavations.

<sup>3</sup> To more about the Roman city of this period see Edmondson (2006, p. 250-280).

<sup>4</sup> For more about Senatorial Roman discourse, normally what can be seen through the written sources, and their image of the ones called barbarians see Woolf (2011).

<sup>5</sup> Contrary to what was previously thought, the "Romanization" didn't erase the Gaulish culture. Instead, when the two cultures entered in contact a new one was created, now called the Gallo-roman culture. We can observe how the Gallo-Roman culture was unique, for example, by offering the example of the *Pilier des Nautes* (Pilar of the Boatmen),

The city was connected to specific architectural elements and festival/ceremonies that symbolized the union of the territory of which the city was the center and the union of all the cities of the Empire. Some of these most characteristic elements of the Roman architecture were present into the Gallo-Roman Lutetia: a Forum, a Theater, an Amphitheater and three Roman *Thermae* (*Thermes de Gay-Lussac*, *Thermes du Collège de France* and *Thermes de Cluny*, all named after their current location in the city of Paris).<sup>6</sup> This was a city of approximately 100 ha and its center was established at the left bank of the Seine River while the actual *Ile de la Cité* and the right bank of the Seine were peripheral quarters (BUSSON, 1998, p. 63-66) (see Figure 1).<sup>7</sup> We can also mention that following the tendency of the majority of Gallo-roman cities, built in the period of the *Pax Romana*, walls were not erected around Lutetia.

All these constructions and other changes associated with the Roman domination were not imposed violently. However, there was an indirect influence on the local elites. Among different motives, they realized that they could have a series of advantages from Roman domination. Consequently, in an effort to look roman so that they could beneficiate inside the structure of the Roman State, the local elites utilized their own resources to build the elements considered vital to the Roman city that we mentioned above. If a community failed to demonstrate the urban status which all these elements provided, its condition as a city could be questioned. On the other hand, by showing their condition as civilized human beings, the members of the local aristocracy could

---

composed of both Gaulish and Roman heroes and gods. For more about the critics to the concept of “Romanization” and the Gallo-Roman culture see Woolf (1998, p. 1-23). To see more about the *Pilier des Nautes* see Busson (1998, p. 447-452).

<sup>6</sup> The majority of these monuments was discovered by one of the greatest names of the archaeology of the city of Paris: Théodore Vacquer (1824-1899). His writings and drawings of the findings are still very important to the researchers today. To see more about T. Vacquer: Jones (2007). To see more about these Roman monuments: Busson (1998, p. 92-182).

<sup>7</sup> The urban periphery (or peri-urban area) was a recognized entity in the Roman world, distinguished from the urban and rural. For more about it see Goodman (2007).

achieve different posts in the Roman State structure or have their city become a *municipium* or *colonia* (in the Western provinces of the Roman Empire), cities that won the right to have their own charter and self-government (WOOLF, 1998, p. 71-72).

The constructions were financed by the *Curia* in which local aristocrats exerted their power and the membership was lifelong and in practice hereditary. One of the functions of the Curia was the collection of the taxes destined to the Roman State from the region of which the city was the capital. Nevertheless, the Curia also had the power to collect taxes and rents associated, for example, with sales in the city and leased public spaces. In addition, there were also resources derived from the voluntary donations related to aristocratic prestige competition, especially the amount paid by the aristocrats when they entered the curia, the *summa honoraria* (DEY, 2015, p. 26-28). With those resources, the curia could finance and pay for the maintenance of all the elements aforementioned associated with the Roman city.

All of this demonstrates that in the period of the High Roman Empire (1<sup>st</sup>-3<sup>rd</sup> AD), the Roman State didn't have an extensive and centralized administration and it depended on other mechanisms to ensure the domination and taxation of the provinces. This situation started to change in the 3<sup>rd</sup> century.

FIGURE 1 – The City of Lutetia in the period of the High Roman Empire.



Caption: 1- *Thermes de Cluny*; 2- Theater; 3- *Thermes du Collège de France*; 4- Forum; 5- *Thermes de Gay-Lussac*; 6- Amphitheater; 7- Cemetery of St. Jacques street.

Source: Busson, 1998, p. 67.0

The so-called third-century crisis didn't affect all the Roman provinces, but it did disturb the province of Gaul especially since the 250's.<sup>8</sup> In particular, we can mention here that the Roman Emperor Gallienus (253-268 AD) had to secure different frontiers of the Roman Empire from attacks of Germanic ethnic groups or usurpations and, eventually, Gaul was left unprotected from the invasions of Alemanni and Franks between 255 and 260. Gallienus arrived in Gaul to stop the attacks in 256, but left only two years later to protect the Danubian frontier. These difficulties led to the usurpation of Postumus (260-8 AD) and the creation of the Gallic empire until the Battle of Châlons (274 AD) when Gaul was annexed again to the Roman Empire by the Roman Emperor Aurelianus (270-275AD). In the next year, however, this emperor was killed and once again Gaul was invaded by Franks and Alemanni. In the aftermath of the last invasions, local groups called *Bagaudes* revolted and also started a series of pillages in the center, north, and east of the Gallic province.

In light of all these events, it is no wonder that Lutetia was affected. It is possible to observe from the excavations that perhaps fires occurred and abandonment of some of the previously occupied areas of the city (actual *rue de Pierre-et-Marie Curie*; northern part of actual *boulevard Saint-Michel*) and public monuments such as the *Thermes de Gay-Lussac* and *Thermes de Cluny* took place (BUSSON, 1998, p. 76, 182; BOUET *et al.*, 2008, p. 396). At the beginning of the 4<sup>th</sup> century, following a general tendency of the cities of Northern Gaul, the city began to be called after the old Gaulish inhabitants of the region and eventually the name Paris supplanted Lutetia (DUVAL, 1989, p. 910).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> The period from the murder of Alexander Severus (235) to the rise of Diocletian (284) is known in the Roman History as "Anarchy" and it is characterized by a great number of emperors and the murder of practically all of them. In a period of crescent importance of the army in Roman politics, the Emperors, from that moment on, were normally from the army and needed especially the military support to govern. To see more about the third-century crisis: Potter (2006, p. 153-166) and Modéran (2006, p. 19-60).

<sup>9</sup> According to Rouche (2003, p. 14-26), during the period of the High Roman Empire, the cities of Northern Gaul had an official name, but also a local name related to the inhabitants of the region. That being the case, the invasions, the Gallic Empire and the weakening of the Roman power in the region of Northern Gaul are probably related

## 2 The new center of Paris in the 4<sup>th</sup> century: The Île de la Cité

As a result of the difficulties of the third century, Diocletian (284-305 AD) assumed the government and initiated a series of reforms that gradually led to a centralization of the Roman State. Some of the most relevant in the context of this study were the significant growth of the Roman Army to face the new threats of the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> century, such as the new Germanic confederations and the Sassanid Persian Empire, and a reorganization and division of the provinces in a way that their number was eventually doubled.<sup>10</sup> In each one of these new provinces, a governor and a great number of functionaries chosen by the emperor were established. Besides, the old provinces were also divided in twelve dioceses, each one with a commanding vicar, with his own administrative personnel, which responded to the Praetorian Prefect (DEY, 2015, p. 25). All these changes greatly increased the taxation and consequently, a great burden was put on the local aristocracies related to the curia. If they were not capable of attending the minimum demands of the State, they could be punished physically or have their own properties confiscated (LIEBESCHUETZ, 1992, p. 7).

Given the new demands on the curia, the membership became onerous to the local aristocracies. First, those with more resources among the local aristocracies started to avoid the curia and concentrate on more interesting options such as the many new posts in the imperial administration created by the reforms of Diocletian. That brought a series of advantages. First, they were given the title of a senator (depending on the post it could even bring the title of *illustris*, the highest among the senators in the fourth century), which conferred great prestige, certainly bigger than the curia. Second, they were exempted of the curia's responsibilities and received their payment in the golden

---

to the change of names. The local name began to appear, even in the official sources, in the end of the third century in this region. More specifically in the case of Paris, the first references of the change of name are present in the writings of the Roman Emperor Julian (360-3 AD) and of Ammianus Marcellinus (c. 325-c. 391). Among many other examples in Northern Gaul, we can mention here the city of *Caesarnudum* which was eventually called Tours because of the Gaulish *Turoni*.

<sup>10</sup> To Diocletian's reforms: Potter (2006, p. 166-170) and Modéran (2006, p. 69-92).

*solidi*, the only stable coin of the time. Therefore, both in prestige and in economic security the members of the curia suffered great losses (LIEBESCHUETZ, 1992, p. 8; WICKHAM, 2005, p. 597).

Considering these facts, certainly, the curia was not very attractive after Diocletian's reforms, however, at the beginning of the fourth century they still possessed the prerogative to collect the local taxes as we mentioned above. There are discussions among the historians about what happened, but the direct consequence that interests us here is that, in the course of the fourth century, even most of those resources were passed to the Roman State (DEY, 2015, p. 28).<sup>11</sup> As a consequence of this, the Curia didn't have the resources to build and keep the maintenance of the monuments and other elements associated with the Roman city of the period of the High Roman Empire. At that moment this was a responsibility of the governors chosen by the emperors.

The governors and other members of the imperial administration were privileged and could invest in their home cities if they wanted to. However, that was not what normally happened because they had different interests. Their actions were concentrated in the imperial capitals, places where their monuments would be seen by more people and would guarantee more prestige and recognition by the emperors (who could indicate them to new imperial posts). Consequently, in capital cities like Trier, Milan, Constantinople, Antioch and Thessaloniki new magnificent monuments were built. The emperor and the members of the imperial administration had the intention of integrating them in the great power spectacle called *adventus*, a procession which celebrated the arrival of the emperor, a person with a particularly high administrative post or, later, a bishop (DEY, 2015, p. 31, 33-64).

In contrast to these capitals, in the small and medium Gallo-Roman cities, the monuments were not given constant maintenance and, as result, they became ruins and were used as a material of constructions for the new walls in the fourth century. The majority of cities in Gaul didn't have walls in the High Empire and, when they were constructed, normally they enclosed a smaller space than the city of the previous centuries. This fact may indicate depopulation related to the invasions

---

<sup>11</sup> For more about this see Delmaire (1989).

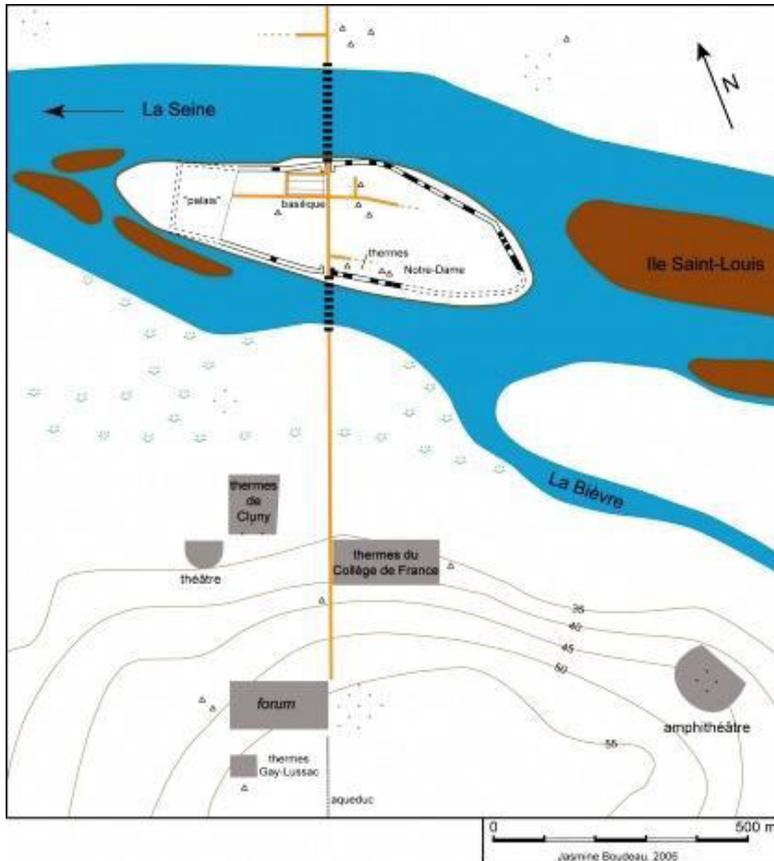
and other difficulties of the third and fourth centuries, but it should not be exaggerated because the archaeological evidence indicates that many people could live outside the walls (LIEBESCHUETZ, 1992, p. 10).

This was also the case in Paris. Following the invasions of the third century, the current analysis demonstrates that the construction of the walls started in 308 AD around the new center of the city, the actual Île de la Cité, and they were already completed by 360 AD. The abandonment of the left bank of the Seine that occurred in the third century was intensified in the fourth century and the material of ancient monuments, especially the amphitheater, was used to erect the walls (BUSSON, 1998, p. 384, 391-402). Nevertheless, once again it is important to emphasize that this area was not abandoned completely. There are traces of habitations in the left bank of the Seine in the fourth century and it was certainly less onerous to construct the walls around 10 ha, where at least part of the population could go in times of attacks, than the old center of approximately 100 ha (FLEURY; LEPROUX, 2002, p. 214-216). Besides the walls, the new center of the city was comprised of at least four monuments also erected in the fourth century: the basilica, the “Palais”, one Roman *thermae* and the Cathedral (Figure 2).

The first one, the basilica, was constructed using material from the mausoleums of the cemetery from the period of the High Empire, but it is difficult to determine the function of this monument. Maybe it was a public square and/or a point of reunion of the new informal groups which eventually governed the city after the demise of the Curia, maybe it was also a center of economic importance, but none of this is certain (BUSSON, 1998, p. 415-416). The “Palais” was probably a military construction and it was presumably used as an imperial residence by the Roman Emperors Julian and Valentinian I (364-375 AD) while they lived in the city. This edifice was constructed in a very similar way to the Roman basilica, especially with the utilization of funerary monuments of the High Empire present in the left bank of the Seine (BUSSON, 1998, p. 384, 424). As for the third monument, Bouet *et al.* (2008, p. 396-400) demonstrated that this was a public *therma*. It is certainly smaller than the Gallo-Roman *thermes* of the previous centuries mentioned above, but considering other examples in Gaul on the Late Roman Empire,

the authors came to the conclusion that the one in Paris was actually of medium size in comparison.<sup>12</sup>

FIGURE 2 – Paris in the period of the Late Roman Empire. It is important to point it out the Cathedral mentioned above was located below the actual Église de Notre-Dame and this is why it is referred by this name in the image. It is also important to remind that although the monuments of the left bank are indicated in this image, most of them probably were already abandoned at the beginning of the fourth century.



Source: Adapted from Boudeau (2011, p. 491).

<sup>12</sup> The Roman *thermae* in the Île de la Cité had approximately 102 m<sup>2</sup> and it was bigger than the Roman *thermae* of Toulouse (50m<sup>2</sup>) and Montferad (62 m<sup>2</sup>). It was evidently much smaller than the one in the imperial capital Trier (7350 m<sup>2</sup>) (BOUET *et al.*, 2008, p. 399).

The last monument referred above was very close to the *ecclesia*,<sup>13</sup> that is, the first church of Paris. Benefiting from the gradual decline of the Curia as explained above, a more restricted and informal group started to effectively govern the city. This group was composed of senators, the governor who had been chosen by the emperor, and gradually, the highest ecclesiastical hierarchy, the bishop (WICKHAM, 2005, p. 597-579). Benefiting from the conversion of members of the aristocracy along the fourth century, many *ecclesiae* in Gaul were constructed with the bishops' initiatives. This was the case, for example, of Bishop Lidorius (337/8-371 AD) at Tours (GREGOIRE DE TOURS, 1999b, X, XXXI).

When we consider the example of Paris, there is written and archaeological evidence that the *ecclesia* of Paris was built in the fourth century.<sup>14</sup> Still, there isn't much information about the bishops of Paris in the fourth century.<sup>15</sup> Even the scanty information we can gather about Bishop Marcellus (c. 360-436), for example, is derived especially from his Life, written at least one hundred years after his episcopacy by Venantius Fortunatus (c. 530-600/9).

Concluding this section, what we would like to emphasize is that there are no abrupt ruptures between the Gallo-Roman city and the Christian city at Gaul. Some of the most characteristic Gallo-Roman monuments such as the Roman *thermae* and the basilica existed simultaneously to the Cathedral. This indicates that the changes in habits

---

<sup>13</sup> The word *ecclesia* is used by Gregory of Tours (c. 538-594) and Venantius Fortunatus (c. 530-600/609) to refer to the first church in each city of Gaul, normally constructed within the walls and where it was celebrated the Mass. The word *basilica*, on the other hand, was normally used to refer to the churches outside the city walls and normally housing saint's relics. For more about this see: Lorans (2007, p. 284-285). For more information about these two authors and all the other written sources presented in this article see: Cândido da Silva e Mazetto Júnior (2006). More specifically about Gregory see: Heinzelmann (2001).

<sup>14</sup> The *ecclesia* is mentioned on the Life of St. Martin written in 397 and marbles dated to the fourth century were found in the excavations (VIEILLARD-TROIEKOROUFF, 1976a, p. 204-205; BUSSON, 1998, p. 467-471).

<sup>15</sup> From the first bishops of Paris there is usually nothing but names and occasionally a register of participation in a council. For the episcopal lists of Paris see Duchesne (1910, p. 464-476).

were very gradual on a daily basis. The inhabitants of Paris probably continued to go to the *thermae* and to the basilica while at the same time they attended the Cathedral to participate in the rituals associated with Christianity. In the next centuries, following the construction of more Christian buildings and the institution of festivals associated with different saints in the city of Paris, some of the Gallo-Roman monuments were eventually abandoned. Of course, the Cathedral was still very important in the Middle Ages and the “Palais” was used as a residence by the Merovingian kings (BUSSON, 1998, p. 386). However, we will consider in the next section the three most important churches of Paris of the next centuries: The Church of the Holy Apostles, The Church of Saint-Vincent and the Church of Saint-Denis.

### **3 Merovingian Paris: Clovis I, Childebert I and Dagobert I**

In the context of the fifth century, especially in the aftermath of the invasions of Vandals, Suevi and Alans in 406, the bishops, normally from an important aristocratic family, gradually became the leaders of their cities in Gaul. This was a consequence of the difficulties experienced at Gaul in this century, especially from the pillages of the Germanic ethnic groups and local groups in Gaul. Given this background, as Brown (2013, p. 106-107) argued, walls and bishops became very related in the context of the defense of the urban citizens, such as it was the case of the resistance of Bishop Aignan (c. 358-453) in Orleans against the Huns in 451 or the defense of Clermont organized by Bishop Sidonius Apollinaris (c. 430-488) against the Visigoths between 471 and 474. They were capable of organizing the defense by keeping the moral of the citizens in the sense of communion offered by Christianity in a series of daily practices like processions and Masses associated with the *ecclesiae* already built.

Still, once again, there aren't many references about bishops of Paris in the fifth century. In sources that survived, the closest person in Paris which supposedly acted like a bishop in the fifth century was Saint Geneviève (c. 420-502/512), as it is written in the Life of Geneviève.

Besides the threats posed by Attila, Paris was actually sieged by the Franks and Geneviève was apparently very important in keeping the moral of the inhabitants and traveling along the Seine to provide food for them during this period. It is also interesting to notice that the Frankish king and Roman governor of *Belgica Secunda*, Childeric (c. 436-481) at least was acquainted with Geneviève (ROUCHE, 1996, p. 470-473).<sup>16</sup>

Until this moment, the city of Paris perhaps had local importance due to its location on the Seine River, so it was chosen by emperors such as Julianus and Valentinianus as a residence, even briefly. Nevertheless, it seems that Paris was not one of the most important cities of Gaul. Even after the consecutive divisions of the provinces of the High Roman Empire in Gaul following Diocletian's reforms in the fourth century, Paris was still overshadowed by other cities such as Tours, Rouen and especially Sens, capitals of newly created provinces of *Lugdunensis Secunda*, *Tertia* and *Senonia* respectively. This would change in the sixth century because of the actions related to the son of Childeric I: Clovis (c. 481-511), the first Merovingian King.

Much has already been written about Clovis.<sup>17</sup> Here we will briefly mention some of the most important events of his reign and especially his relation to Paris. After the death of his father in 481, Clovis inherited the throne and the position of Roman governor of the *Belgica Secunda*. In a moment where the majority of the Germanic kings were Arian Christians, Clovis married the Catholic Burgundian princess Clotilde. Maybe with her influence, he decided to be baptized to Nicene Christianity by Bishop Remigius (c. 437-533) in Reims at some point between the end of the fifth century and the beginning of the sixth century.<sup>18</sup> Among all his military triumphs, Clovis' victory at the Battle

---

<sup>16</sup> For more about Childeric see Périn e Riché (1996, p. 89-95).

<sup>17</sup> For different analysis of Clovis see: Daly (1994); Rouche (1996). For the Merovingian period in general: Cândido da Silva (2008) and Freitas (2015).

<sup>18</sup> If we follow the dates provided by Gregory of Tours, the baptism happened in 496 after the victory in the battle of Tolbiac (496). Still, there are those who argue that it happened in 498 (ROUCHE, 1996, p. 272) and those who defend that it happened only in 508 (WOOD, 1994, p. 48).

of Vouillé (507) against the Visigoths commanded by Alaric II (c. 458-507) was probably the most important. After this event, Clovis managed to incorporate the great majority of Gaul to his kingdom and he chose Paris as his residence. At this moment, we will turn our attention to the principal monument constructed by the orders of Clovis in the city of Paris: The Church of the Holy Apostles.

According to Gregory of Tours (1999a, II, XLIII), the Church of the Holy Apostles of Paris began to be constructed by the orders of Clovis in the left bank of the Seine, however, it was only completely finished by his wife Clotilde, after the king's death in 511 (Figure 3). It is likely that Clovis constructed this Church in a direct reference to the Church of the Holy Apostles in Constantinople built by Constantine (306-337 AD), the first Roman Emperor to convert to Christianity. The image of "new Constantine" is used by Gregory of Tours in his writings and it is probable that Clovis perpetuated the comparison himself, but there is no clear evidence of the year in which the construction of the edifice began or when it was completed (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999a, II, XXXI).

What we can know from the sources is that Clovis, his wife Clotilde, their daughter Clotilde and two of their grandsons were buried in this Church (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999a, III, X, VI, 1). Importantly, Saint Geneviève's body was also buried in this Church at some point, probably after it had been buried in another important burial place in Paris (PÉRIN; RICHIÉ, 1996, p. 110-112). Nevertheless, in the moment of construction of this Church the image of "New Constantine" that Clovis wanted to perpetuate overshadowed any relationship he might have had with Geneviève.<sup>19</sup>

Clovis' intention can also be seen in the architecture of the new Church. In the *Life of Geneviève*, we can observe a description of it. It had a triple porch and paintings of the patriarchs, prophets, martyrs, and a confessor. Soon after this passage, the author defends that in this

---

<sup>19</sup> It was only after the Merovingian period that the name of Geneviève overshadowed those of the Apostles and the name "Church of Saint-Geneviève" was established. See Lasteyrie (1887).

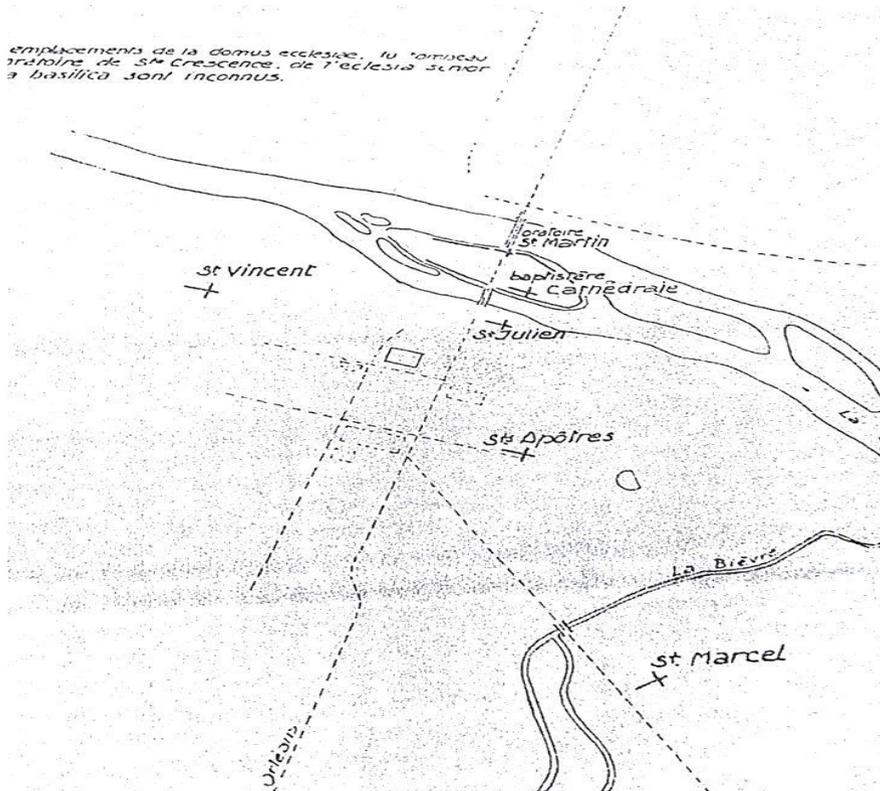
place the Holy Trinity was particularly adored emphasizing the Nicene Creed (ROUCHE, 1996, p. 474). Following the argument proposed by Rouche (1996, p. 489-490), we can argue that the Church of the Holy Apostles was constructed as an affirmation of the orthodoxy against the heresy. The triple porch represented the three persons of the Holy Trinity and the painted figures probably depicted models of the orthodoxy such as Abraham and St. Martin. The Church of the Holy Apostles would certainly evoke Clovis' choice of orthodoxy against the Arianism providing yet another element of comparison between him and Constantine, legitimizing his rule of Gaul and constantly reminding everyone of his glorious victory at the Battle of Vouillé against the Arian Goths.<sup>20</sup>

If Clovis desired to establish the Church of the Holy Apostles of Paris as a royal mausoleum for the Merovingian Kingdom following the example of Constantine, his idea was not accepted by any of his sons because none of them were buried there. However, this building continued to be important as the site of different important Church councils in the next centuries. In particular, the Council of Paris of 614 was assembled in there after a long period of civil wars. In the occasion, the victor Chlothar II (584-629) clearly wanted to evoke the figure of Clovis (his great-great-grandfather) as a symbol of union of Gaul for his new united kingdom. Clovis' memory was still strongly attached to the Church of the Holy Apostles.

---

<sup>20</sup> The connection of the battle and the church can already be seen in the eighth century (LIBER..., 17).

FIGURE 3 – The city of Paris in the sixth century. The Church of Clovis is indicated by St. Apôtres while the church of St. Vincent is indicated by St. Vincent. Also depicted are the Church of St. Julien (St. Julien), the Church of St. Marcellus (St. Marcel), an oratory of St. Martin and the Cathedral and its baptistery.<sup>21</sup>



Source: Vieillard-Troiekorouff, 1976a, p. 203.

After Clovis' death, Gaul was divided into four parts and each one was governed by one of his sons: Theuderic I (511-534), Clodomir (511-524), Childebert I (511-558) and Chlothar I (511-561). Paris was the capital of the kingdom of Childebert I.

<sup>21</sup> To more about the Church of St. Julian and the Church of St. Marcellus see Busson (1998, p. 312, 376-378).

Following the narrative tradition, in the year 541, Childebert I invaded the Iberian Peninsula and sieged the city of Zaragoza. After a procession of the population in the city, the local bishop gave to Childebert Saint Vincent's tunic. From this expedition Childebert also obtained a golden cross and, after his return to Paris, he donated them both to the new church that he ordered to be constructed and also where he was buried after his death in 558 (LIBER..., 26). According to the Life of Droctoveus, this Church probably had a cruciform plan.<sup>22</sup> In each one of the four sides, an altar with a series of saint's relics existed. The most important altar was the eastern one which contained Saint Vincent's tunic and the Golden Cross. Therefore, the church was primarily known as the Church of Saint Vincent and Saint Cross and only in the twelfth century the name Saint-Germain-des-Prés was completely established thanks to Bishop Germanus of Paris (555-576).<sup>23</sup> He was buried in the chapel of St. Symphorien annexed to this Church after his death and in, the eighth century, his body was taken to the main building.

When we consider the fact that the Church of the Holy Apostles had already been built, we may wonder why didn't Childebert chose this place to be buried alongside his father. We believe that there is evidence on the works of Gregory of Tours that the narrative tradition mentioned was already established in the time of Childebert's death.<sup>24</sup> Consequently,

---

<sup>22</sup> This Life was written in the eleventh century by a member of this Church, Gislemar. Even considering that this Church was destructed and reformed in the period between the eighth and tenth centuries, it is probable that Gislemar had documents which mentioned the format of the original Church constructed in the sixth century. Besides, a structure discovered in an excavation in Paris was identified as the south altar of the Church by T. Vacquer (DÉRENS, 1972; BUSSON, 1998, p. 353-354).

<sup>23</sup> This can be deduced from the charts conserved by this Church and present in the work of Poupardin (1909).

<sup>24</sup> We follow here the argument of Goffart (1998, p. 159-160). He argues that Gregory considered the History something confusing in which the acts of sinners were present alongside the saint's virtues. When we observe Gregory's Ten Books of History, we notice that his narrative is interrupted by many others which apparently have nothing to do with the first one. Only in the course of his narrative, Gregory turns back his attention to what he had started in the first place. The absence of details from the situations would be another mark of his conception of History. The expedition, Saint Vincent's tunic, the

Childebert's victorious military campaign, the relic he saved from the Arians Visigoths and the Church he made to house it would be part of that king's glorious deeds. What made this Church especial was its history.

In addition to the cruciform plan, it is possible that in this Church existed mosaics made of the byzantine *tesserae* technique (ERLANDE-BRANDENBURG, 2011, p. 14-15). This technique involved the fitting together of small pieces of stone and glass (called *tesserae*) that, when set together, created a paint-like effect with different colors melding into each other and a sensation of depth. This technique had the additional advantage that glass and stone reflect the light in a way that normal paint can't. Moreover, the Byzantines also placed a gold backing behind the clear glass tesserae and the mosaics appeared to emit a mysterious light of their own (HURST, 2011). This technique can be seen, for example, in the mosaic of Emperor Justinian inside the Church of Saint Vitale of Ravenna. If this type of technique existed in the Church of Saint Vincent maybe Childebert I also wanted to surpass the Church of his father in terms of splendor and lavishness. This certainly would highlight even more his history and achievements. The success of the Church of Saint Vincent can be proved by the fact that this is the Church in which the greatest number of members from the Merovingian Royal Family was buried.<sup>25</sup>

Finally, we will now consider Dagobert I (629-639), Clovis' great-great-grandson. His father, Chlothar II, had united all Gaul after a long period and he chose the city of Paris as his residence to rule and, finally, he chose to be buried in the Church of Saint Vincent mentioned above (FREDEGARIUS SCHOLASTICUS *apud* KRUSCH, 1888, IV, LVI). Dagobert succeeded his father as king of all Gaul from 629 until 639 and he also chose Paris as his residence, not in the "Palais" of Late

---

Church of St. Vincent of Paris and the fact that Childebert was buried in this Church are all cited by Tours (1999a, III, XXIX, IV, XX) The connection between all these elements, that is, the transference of the relic to the Church is just one of the many details that Gregory didn't think it was necessary to mention.

<sup>25</sup> For more about the Church of Saint Vincent and the Merovingian kings see Pessoa (2016, 2017).

Roman Empire cited above, but in a palace in a region called Clichy, very close to Paris.

Although there are certainly doubts about its veracity, the document considered Dagobert's will clearly indicate that this king thought about being inhumed in the Church of Saint Vincent, which demonstrates the importance of this building because many other kings were buried there. Even if this was an interpolated copy of a previous manuscript, there was no point in inventing this tradition out of nothing, unless the author of this document was a member of the Church Saint Vincent, which it doesn't seem to be the case (ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, p. 52). For some reason, however, Dagobert I changed his mind and he was eventually buried in the Church of Saint-Denis (Figure 4) (MEDIEVAL..., 2007, I, 33).<sup>26</sup> This action is probably related to a great devotion to this saint which started at some point in his life.

The first references of inhumations in this Church can be found in the sixth century. There are two members of the royal family which were buried there: Arnegund (mother of Chilperic I (561-584)) and Dagobert (son of Chilperic I; not to be confused with the king of the seventh century) (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999a, V, XXXIV).<sup>27</sup> Still, clearly, the Church of Saint-Vincent was privileged over the Church of Saint-Denis considering the fact that the majority of Merovingian family members were buried there. As mentioned above, Dagobert I was the first king buried in Saint-Denis and, because of that, he made sure that this Church perpetuated his memory and erased the history of those who had been previously buried in there. We can observe how this was done by analyzing two written sources of the seventh century: The Chronicle of Fredegar and the Life of Eligius (WOOD, 1994, p. 248).

The first source mentions that Dagobert I "had magnificently ornamented (the Church) with gold, precious stones, and objects [...].

---

<sup>26</sup> According to the tradition, Saint Denis was the first bishop of Paris and he was martyred in approximately 250 AD during the persecution of Christians established by Decius (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999a, I, XXX).

<sup>27</sup> The tomb of Arnegund was found in an excavation in the second half of the twentieth century. See Périn (2009).

He gives so many treasures to this Church [...] that many people are surprised” (FREDEGARIUS SCHOLASTICUS *apud* KRUSCH, 1888, IV, LXXIX). The second source mentions that Eligius, a skilled artisan, constructed:

[...] a mausoleum for the holy martyr Denis in the city of Paris with a wonderful marble ciborium over it marvelously decorated with gold and gems. He composed a crest [at the top of a tomb] and a magnificent frontal and surrounded the throne of the altar with golden axes in a circle. He placed golden apples there, round and jeweled. He made a pulpit and a gate of silver and a roof for the throne of the altar on silver axes. He made a covering in the place before the tomb and fabricated an outside altar at the feet of the holy martyr. So much industry did he lavish there, at the king’s request, and poured out so much that scarcely a single ornament was left in Gaul and it is the greatest wonder of all to this very day. (MEDIEVAL..., 2007, I, 32).<sup>28</sup>

We can also mention the excavations organized by McKnight Crosby in 1937 from which he concluded that the building was aggrandized in many ways in the seventh century. He associated these actions to Dagobert I, even though scholars still have doubts about this (PÉRIN; RICHE, 1996, p. 296-7).

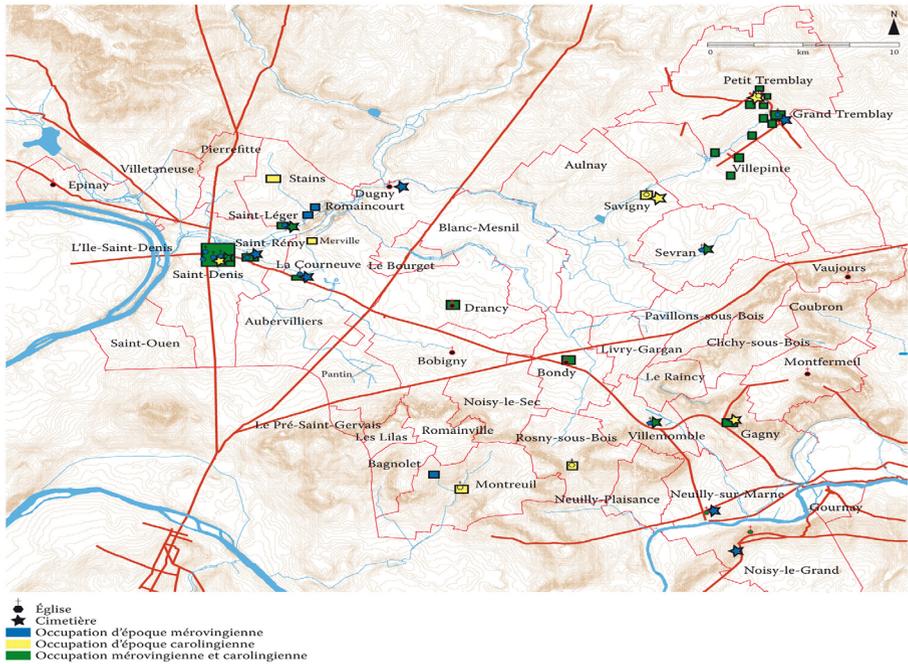
If we combine all these sources and the first charters of the *Cartulaire Blanc* attributed to Dagobert I, we can conclude that, if the Church of Saint-Denis wasn’t very important, after these reforms and donations, it would have become a Church worthy of a king.<sup>29</sup> With all the actions mentioned above related to the visual ornamentation of the

<sup>28</sup> For the Life of Eligius see note 25.

<sup>29</sup> The *Cartulaire Blanc* is the cartulary of the Church of Saint-Denis containing charters from the seventh to the fourteenth centuries. There are at least four charters attributed to Dagobert (two which are not suspected to be false) and they refer to donations to the Church of Saint-Denis. Available at: <http://www.cn-telma.fr/originaux/resultat/>. Accessed in: 19 sept. 2018.

interior of the Church of Saint-Denis, it was possible for Dagobert to demonstrate all his power and the divine splendor of the place in which he would be buried. Given this background, it is not surprising that Clovis II (639-657/8), his son and successor, also chose to be buried in the Church of Saint-Denis.

FIGURE 4 – The road that connected the center of the city of Paris to the Church of Saint-Denis (in green).



Source: Buissart; Lafarge; Le Forestier, 2012, p. 48.

#### 4 The Importance of Paris in the Merovingian Period and Beyond

In the first place, considering the fact that the Church of the Holy Apostles and the Church of Saint Vincent held saint’s relics and especially the bodies of the deceased Merovingian royal members and were both very close to the inhabited left bank of Paris, we can affirm that they greatly elevated the prestige of the city (Figure 3). This was also the case

of the Church of St. Denis. Although it was 12 km away from Paris, this church was very associated with the city. It could be accessed by the road, it celebrated the first bishop of Paris (St. Denis) and also a great king who also lived very nearby (Dagobert I). The Church is also frequently associated with Paris and the events that happened there (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999a, V, XXXII; FREDEGARIUS SCHOLASTICUS *apud* KRUSCH, 1888, IV, LIV) (Figure 4).

When the members of the Merovingian family died, there was a great procession to the Church that he or she chose as his graveyard. This procession was composed by other members of the family, the clergy and the inhabitants of the city. In the case of Paris, we have reference to the big procession of Clotilde, Clovis' wife, from Tours to the Church of the Holy Apostles at Paris and the processions of Clovis and Merovech (Chilperic's sons) to the Church of Saint Vincent. Besides the funerary processions, it is actually quite possible that there were processions to these Churches in the day of the saint's festival and even weekly processions organized by the bishop can be deduced from the example of Bishop Ragnemod (576-591) (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999b, IX, VI).<sup>30</sup> Furthermore, considering its closeness to the city, it is also possible that the inhabitants of Paris went frequently to all of these churches hoping for the miracles of the saints. According to Gregory of Tours, the tomb of Geneviève, for example, was already famous in Paris for the occurrence of healing miracles (GREGORY DE TOURS, 1988, 89).

In these three churches, there was a great number of colored marble columns. In the archaeological excavations at least one column of the Church of the Holy Apostles, three from the Church of Saint-Vincent and eleven from the Church of Saint-Denis were found (Figure 5) (VIEILLARD-TROIEKOUROFF, 1976b; BUSSON, 1998, p. 349-373). Besides these columns, as we have seen, each of the three churches had their own specificities (paintings in the Church of the Holy Apostles; mosaics in the Church of Saint Vincent; precious ornaments associated with St. Eligius in the Church of Saint-Denis). This is relevant because

---

<sup>30</sup> Gregory indicates, for example, that the tomb of Germanus was already famous for its miracles on the day of this saint's festival (GREGORY DE TOURS, 1988, 88).

the importance of the light is already present for Christianity at least since the end of the first century AD.<sup>31</sup> Therefore, the luxurious architecture and especially the interplay of the lights would certainly be dazzling and splendid because the colored marbles and/or the *tesserae* mosaics and/or the precious stones reflected the light that came through the windows (or the candles at the nighttime). This certainly amazed its visitors and made the interior of the Church a divine and resplendent place that was considered worthy to be the House of God and the final resting place of the saints and those very close to them, the Merovingians buried right there.

FIGURE 5 – The capital (topmost member of a column) of one of the colored marble columns of the Church of Saint-Vincent found in the excavations.



Source: Busson, 1998, p. 356.

---

<sup>31</sup> “Again Jesus spoke to them, saying, ‘I am the light of the world. Whoever follows me will not walk in darkness, but will have the light of life’.” John 8: 12.

Because of these facts, we can notice the growing importance of the churches of Paris and the city itself starting in the sixth century. After the death of Chlothar in 561, before a new division of Gaul was established, Chilperic I, one of his sons, already attempted to take over Paris. His brothers Sigebert I (561-575), Charibert (561-567) and Gontran (561-592) didn't accept this fact and united to expulse Chilperic. Charibert, the oldest of them, took possession of the city (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999a, IV, XXII). When this last king died in 567, the three remaining brothers came to an agreement that no one could occupy the city without the consent of the other two, but even after this, Chilperic I still made this city his residence (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999b, VI, XXVII). Once again, when Chilperic died in 584 there was a confrontation between Gontran and the son of Sigebert I, Childebert II (575-595), because of Paris (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999b, VI, XLVI, VII, V). Gontran established his dominance and we can observe that he was very interested in Paris and lived there at some periods of his life (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999b, IX, XIII; IX, XXXXII). Gontran was also responsible for the baptism of Chlothar II, son of Chilperic I, in Paris and as we have seen before, this last king also chose this city as his residence (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999b, IX, XXVIII). Finally, writing in the period between the end of seventh century and the beginning of the eighth century, the author of the Life of Balthid, a Merovingian queen from the second half of the seventh century, mentions six *seniors basilicas*: the Church of the Holy Apostles, the Church of Saint-Vincent, the Church of Saint-Denis, the Church of Saint Medard, the Church of Saint Aignan and the Church of Saint Martin.<sup>32</sup> These were the great holy places of all Gaul and as we demonstrated above, three of them were in Paris (FOUCRACE; GERBERDING, 1996, p. 110).

The Church of the Holy Apostles was certainly not the mausoleum of the Merovingian family as Clovis might have wanted it, however, the city of Paris chosen by him was a symbol of the Merovingian dynasty.

---

<sup>32</sup> The Church in which Clovis was buried is called either Church of the Holy Apostles or Church of Saint Peter by Gregory of Tours (VIEILLARD-TROIEKOUROFF, 1976a, p. 206).

While, according to the information we have, kings of other cities chose to be buried in other spaces, it is probable that all the kings resident in Paris were buried in churches closely related to this city during the sixth and seventh centuries.<sup>33</sup> Besides Clovis' memories and tomb, all the other royal tombs enhanced the churches in which they were located and consequently, the city of Paris was greatly highlighted. The churches, the kings and the city of Paris: all these elements were intrinsically interconnected. At the same time, the consolidation of the Merovingian's royal power was part of the process of Christianization of the city. The new religious buildings and the daily practices associated with them created the new identity of the city: a Christian and, consequently, Merovingian Paris.

Beyond the Merovingian period, perhaps the city retained some of its importance in the Carolingian period. Even though this Dynasty came from the Kingdom of Austrasia, Charles Martel (c. 690-741) and his son Pepin, the Short (751-768), still chose to be buried in the Church of St. Denis (ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, p. 70-73). Afterward, Paris was the capital of the Capetian Dynasty since the reign of Henry I (1031-1060). Sohm (2007, p. 19-22) provided many reasons why this king chose Paris considering questions such as topography and military importance. Nevertheless, we consider that one motive was not explained. The fact that Henry I was the first Capetian King to be baptized in Reims and his choice of Paris doesn't seem to be coincidences. It looks like to us that, in a moment where the king of France was overshadowed by a series of local powers, Henry I chose Paris because of its memory and prestige associated with Clovis and all the other Merovingians buried there.<sup>34</sup> Therefore, Clovis and the Merovingian dynasty were very

---

<sup>33</sup> There aren't many references to the locations of inhumation of the kings of other cities, but we have the examples of Sigebert I (king of Metz, buried in Soissons) and Gontran I (the only king buried in Chalon-sur-Saône) (GRÉGOIRE DE TOURS, 1999a, IV, LI; FREDEGARIUS SCHOLASTICUS *apud* KRUSCH, 1888, IV, XIV).

<sup>34</sup> For more about the Capetian *renovatio* of the Merovingian past see CLARK, 1997, p. 341-358.

important to Henry's choice and consequently, they were crucial to the eventual elevation of Paris to the capital of the Modern State of France.

## References

BOUDEAU, J. Devenir et place des thermes publics dans les *castra* du Bas-Empire du Nord-Ouest de la Gaule: étude de dix chefs-lieux de cité de Gaule Belgique et Lyonnaise. *Revue Archéologique du Centre de la France*, [S.l.], t. 50, 2011.

BOUET, A *et al.* Thermes et pratiques balnéaires dans le chef-lieu de cité des Parisii. *Gallia*, [S.l.], t. 65, p. 355-403, 2008. DOI: <https://doi.org/10.3406/galia.2008.3348>.

BROWN, P. *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity*. Oxford: Willey-Blackwell, 2013.

BUISSART, C.; LAFARGE, I.; LE FORESTIER, C. Les habitats ruraux du haut Moyen Âge en Seine-Saint-Denis. État des lieux. *Archéopages*, [S.l.], n. 34, p. 48-57, 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/archeopages.394>.

BUSSON, D. *Paris*. Carte Archéologique de la Gaule 75. Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1998.

CÂNDIDO DA SILVA, M.; MAZETTO JUNIOR, M. A realza nas fontes do período merovíngio (séculos VI-VIII). *História Revista*, Goiânia, v. 11, p. 89-119, 2006. DOI: <https://doi.org/10.5216/hr.v11i1.10070>.

CÂNDIDO DA SILVA. *A realza cristã na Alta Idade Média: os fundamentos da autoridade pública no período merovíngio (séculos V-VIII)*. São Paulo: Alameda, 2008.

CLARK, W. Defining National Historical Memory in Parisian Architecture (1130-1160). In: GAUTHIER, N.; GALINIÉ, H. (ed.). *Grégoire de Tours et l'espace gaulois*. Tours: Fédération pour l'édition de la Revue Archéologique du Centre de la France, 1997. p. 341-358.

DALY, W. M. Clovis: How Barbaric, How Pagan? *Speculum*, Chicago, v. 69, n. 3, p. 619-664, 1994. DOI: <https://doi.org/10.2307/3040846>.

DELMAIRE, R. *L'aerarium impérial et son administration du IVe au VIe siècle*. Rome: École Française de Rome, 1989.

DÉRENS, J. Gislemar, Historien de Saint-Germain-des-Prés. *Journal des Savants*, Paris, n. 3, p. 228-232, 1972. DOI: <https://doi.org/10.3406/jds.1972.1270>.

DEY, H. W. *The Afterlife of the Roman City: Architecture and Ceremony in Late Antiquity And the Early Middle Ages*. New York: Cambridge University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107706538>.

DUCHESNE, L. *Fastes Épiscopaux de l'Ancienne Gaule. L'Aquitaine et les Lyonnaise*. Paris: Fontemoing et Cie, 1910. t. 2.

DUVAL, P. De Lutèce à Paris 1. Les origines de Paris. In: \_\_\_\_\_. *Travaux sur la Gaule (1946-1986)*. Rome: École Française de Rome, 1989. p. 901-912.

EDMONDSON, J. Cities and Urban Life in the Western Provinces of the Roman Empire: 30 BCE–250 CE. In: POTTER, D. (ed.). *A Companion to the Roman Empire*. Oxford: Blackwell, 2006. p. 250-280. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470996942.ch14>.

ERLANDE-BRANDENBURG, A. *Le roi est mort: Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1975.

ERLANDE-BRANDENBURG, A; MÉREL-BRANDENBURG, A. B. *Saint-Germain-des-Prés: An Mil*. Paris: Picard, 2011.

FICHTL, S. Les Premières Villes au Nord des Alpes. In: GALINIÉ, H. (dir.). *Tours Antique et Medieval: lieux de vie, temps de la ville*. *Revue Archéologique du Centre de la France*, n. 30. Tours: FERACF, 2007, p. 323-325. (Supplément spécial de la collection “Recherches sur Tours”).

FLEURY M.; LEPROUX, G-M. Histoire de Paris. *École Pratique des Hautes Études*, n. 16, p. 214-220, 2002. Section des sciences historiques et philologiques.

FOURACRE, P.; GERBERDING, R. *Late Merovingian France: History and Hagiography*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1996. DOI: <https://doi.org/10.7765/MMSO.47909>.

FREITAS, E. C. *Gregório de Tours e a Sociedade Cristã na Gália dos séculos V e VI*. Niterói: Eduff, 2015.

GOFFART, W. *The Narrators of Barbarian History (A.D. 550-800): Jordanes, Gregory of Tours, Bede, and Paul the Deacon*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

GOODMAN, R. *The Roman City and its periphery: From Rome to Gaul*. Abingdon: University of Leeds; Routledge, 2007. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203446256>.

GREGORY OF TOURS. *Glory of the Confessors*. Translated by Raymond Van Dam. Liverpool: Liverpool University Press, 1988.

GRÉGOIRE DE TOURS. *Histoire des Francs*. Traduite du Latin par Robert Latouche. Paris: Les Belles Lettres, 1999a. t. I.

GRÉGOIRE DE TOURS. *Histoire des Francs*. Traduite du Latin par Robert Latouche. Paris: Les Belles Lettres, 1999b. t. II.

HEINZELMANN M. *Gregory of Tours: History and Society in the Sixth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HURST, E. A. *Mosaic Decoration in Byzantine Ravenna*. [S. l.]: Saylor Academy, 2011.

JONES, C. Theodore Vacquer and the Archaeology of Modernity in Haussmann's Paris. *Transactions of the Royal Historical Society*, 6<sup>th</sup> Series, v. 17, p. 157-183, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0080440107000576>.

KRUSCH, B. (ed.). *Monumenta Germaniae Historica*. Hannover: Münchener Digitale Bibliothek, 1888.

LASTEYRIE, R. *Cartulaire général de Paris; ou, Recueil de documents relatifs à l'histoire et à la topographie de Paris*. Paris: Imprimerie Nationale, 1887. t. 1, p. 528-118.

LIBER Historiae Francorum. Edited and translated with an introduction by Bernard Bachrach. California: Coronado Press, 1973.

LIEBESCHUETZ, W. The End of the Ancient City. In: RICH, J. (ed.) *The City in Late Antiquity*. London; New York: Routledge, 1992. p. 1-49.

LORANS, E. Ecclesia, basilica, monasterium: un vocabulaire à préciser. In: GALINIÉ, H. (dir.) *Tours Antique et Medieval: lieux de vie, temps de la ville*. Tours: FERACF, 2007. p. 284-285.

MEDIEVAL Sourcebook: The Life of St. Eligius, 588-660. Translation and notes by Jo Ann McNamara. [S. l.]: Levison, 1997. Available at: <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/eligius.asp>. Accessed in: 21 may 2019.

MODÉLAN, Y. *L'Empire Romain Tardif: 235-395 ap. J-C*. Paris: Ellipses, 2006.

PÉRIN, P. La reconstitution du costume d'Arégonde. Nouvelles propositions. *Revue Archéologique de Picardie*, n. 1-2, p. 69-75, 2009. DOI: <https://doi.org/10.3406/pica.2009.3159>.

PÉRIN, P.; RICHIÉ, P. *Dictionnaire des Francs: Les Temps Mérovingiens*. Paris: Bartillat, 1996.

PESSOA, T. A. O poder legitimado através do espaço: o caso da Igreja Saint-Germain-de-Prés e a Realeza Merovíngia. *Revista Cantareira*, Noteroi, n. 25, p. 176-184, 2016.

PESSOA, T. A. O Rei como primeiro entre seus pares: a realeza merovíngia e a Igreja Saint-germain-des-Prés. *Brathair*, [S.l.], v. 17, n. 2, p. 65-85, 2017.

POTTER, D. The Transformation of the Empire 235-337 c.e. In: POTTER, D. (ed.). *A Companion to the Roman Empire*. Oxford: Blackwell, 2006, p. 153-174. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470996942.ch9>.

POUPARDIN, R. *Recueil des chartes de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés des origines au début du XIIIe siècle*. Paris: Champion, 1909. t. 1.

ROUCHE, M. *Clovis*. Paris: Fayard, 1996.

ROUCHE, M. Le changement de nom des chefs-lieux en Gaule au Bas-Empire. In: ROUCHE, M. *Le Choc des cultures: Romanité, Germanité, Chretiené durant la Haut Moyen Âge*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2003. p. 13-35.

SOHM, A. Paris Capitale: quand, comment, pourquoi? In: WERNER, P.; BERTRAND, S. *Paris, capitale des ducs de Bourgogne*. Ostfildern: Thorbecke, 2007. (Beihefte der Francia, 64).

VIEILLARD-TROIEKOUROFF, M. Les chapiteaux de marbre du Haut Moyen-Age à Saint-Denis. *Gesta*, [S.l.], v. 15, n. 1/2, p. 105-112, 1976a. DOI: <https://doi.org/10.2307/766756>.

VIEILLARD-TROIEKOUROFF, M. *Les Monuments Religieux d'après les œuvres de Grégoire de Tours*. Paris, Éditions Champion, 1976b.

WICKHAM, C. *Framing the Early Middle Ages: Europe and Mediterranean, 400-800*. New York: Oxford University Press, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199264490.001.0001>.

WOOD, I. N. *The Merovingian Kingdoms, 450-751*. New York: Longman, 1994.

WOOLF, G. *Becoming Roman: The Origins of Provincial Civilization in Gaul* Cambridge: Cambridge University Press, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511518614>.

WOOLF, G. Rethinking the Oppida. *Oxford Journal of Archaeology*, Oxford, v. 12, n. 2, p. 223-234, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0092.1993.tb00293.x>.

WOOLF, G. *Tales of the Barbarians: Ethnography and Empire in the Roman West*. Chichester; Malden: Wiley-Blackwell, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444390810>.

Recebido em: 19 de setembro de 2018.

Aprovado em: 13 de março de 2019.



## **Tradução e imitação: correspondências formal e funcional para o hexâmetro e o dístico elegíaco greco-latinos em língua portuguesa nos séculos XVI e XVII**

### ***Translation and Imitation: Formal and Functional Correspondences For the Hexameter and the Greco-Latin Elegiac Couplet in the Portuguese Language in the 16th and 17th Centuries***

Willamy Fernandes Gonçalves

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

willamyfernandes@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo examina como, a partir das primeiras influências do humanismo italiano, os autores portugueses traduziram e imitaram os gêneros antigos. Examina especificamente o modo como esses autores buscaram correspondentes métricos e estróficos portugueses para reproduzir aspectos formais ou funcionais dos metros antigos. Tendo como base os conceitos de correspondência funcional e formal apresentados por Britto (2016), compara os metros vernáculos aos antigos quanto à forma e aos contextos em que são utilizados. Conclui que o uso de correspondências funcionais foi predominante nesse período, apontando, entretanto, para o caráter relativo dessas duas formas de correspondência e para a dinâmica que subjaz ao processo de apropriação de formas estrangeiras.

**Palavras-chave:** correspondências métricas; hexâmetro; dístico elegíaco; metros portugueses; séculos XVI e XVII.

**Abstract:** This paper examines how, from the first influences of the Italian humanism, Portuguese authors translated and imitated the ancient genres. It examines specifically the way in which these authors used Portuguese metrical and strophic correspondents to reproduce formal or functional aspects of the ancient meters. Based on the concepts of functional and formal correspondence presented by Britto (2016), it compares the vernacular meters to the ancient concerning both the form and the contexts in which they

are used. It concludes that the use of functional correspondences was predominant in this period, pointing, however, to the relative character of these two forms of correspondence and to the dynamics that underlies the process of appropriation of foreign forms.

**Keywords:** metric correspondences; hexameter; elegiac couple; Portuguese meters; sixteenth and seventeenth centuries.

## 1 Considerações iniciais

Comparando o número de traduções de literatura latina publicadas no Brasil em cada década desde a fundação da primeira imprensa do país, em 1808, até 2014, Fernandes (2017, p. 106) mostra que após décadas de números relativamente constantes, há um aumento brusco no número de traduções publicadas: as 50 traduções publicadas na década de 1990 são mais que o dobro das 24 publicadas na década de 1980, que, não obstante, representava, até então, o período com maior número de publicações de traduções de literatura latina no Brasil. Fernandes, assim como já fizera Duarte (2016) antes dela, atribui esse aumento repentino no número de traduções publicadas à forte presença da tradução nos cursos de pós-graduação em letras clássicas.

Porém, não são apenas traduções inéditas que contribuem para esse número, mas também significativas republicações dos séculos precedentes,<sup>1</sup> algumas vezes até em conjunto com edições de novas traduções, sugerindo-se uma comparação entre velhas e novas.<sup>2</sup> Esse

---

<sup>1</sup> A tradução de trechos das *Metamorfoses* por Bocage, por exemplo, tem pelo menos quatro edições recentes (OVÍDIO, 2000, 2003, 2007, 2016); a tradução da *Arte poética* de Horácio por Cândido Lusitano também voltou a circular nas livrarias (HORÁCIO, 2017?), as traduções de Odorico Mendes voltaram a circular em edições ricamente comentadas ou em edições populares: do latim, as *Bucólicas* e a *Eneida* (VIRGÍLIO, 2004, 2005a, 2005b, 2008a, 2008b); do grego, a *Iliada* e a *Odisseia* (HOMERO, 2000, 2002, 2003, 2010). Também a tradução da *Eneida* por Barreto Feio (VIRGÍLIO, 2004).

<sup>2</sup> A edição do canto I das *Geórgicas* de Virgílio (2013), além de apresentar a tradução inédita de Matheus Trevizam, em prosa, traz também a tradução oitocentista de Antônio Feliciano de Castilho. Já a edição das *Bucólicas* (VIRGÍLIO, 2005a) apresenta tanto a nova tradução, de Raimundo Carvalho, quanto a tradução oitocentista de Odorico Mendes. A edição da *Arte de amar* (OVÍDIO, 1992), além da tradução poética dos portugueses Natália Correia e David Mourão-Ferreira, traz como apêndice “a tradução erudita de Antônio Feliciano de Castilho”.

segundo grupo mostra que não são apenas textos latinos inéditos em português que são publicados, mas também inúmeras retraduições, que são motivadas não por mera atualização linguística, mas por terem concepções tradutórias distintas, conforme testemunham as diversas traduções contemporâneas de textos de Virgílio, Propércio e Ovídio em trabalhos acadêmicos, por exemplo. Também não é incomum que velhas soluções tradutórias sejam resgatadas e reaplicadas em outros poemas latinos.<sup>3</sup>

Desse modo, parece lícito afirmar que um dos aspectos característicos do atual momento da história da tradução dos clássicos no Brasil é o que se pode chamar de “pancronia”, ou seja: convivem a um só tempo todas as fases dessa história, seja pelas republicações de velhas traduções, seja pela retomada de velhas soluções de tradução poética por novos tradutores.

Oliva Neto (2016a) aponta que a retomada de velhas soluções por vezes ocorre de forma relativamente inconsciente, seja por não ser possível identificar a fonte daquela proposta, seja por retomá-la, tendo como base uma leitura não exata dessas soluções anteriores, de modo que sua retomada acaba ficando aquém do seu potencial original. Frequentemente, a solução buscada aos tradutores anteriores diz respeito à métrica. Isso se deve em grande parte à crítica que se têm feito desde finais do séc. XX à insuficiência das traduções filológicas, que abrem mão dos aspectos formais dos textos antigos para poder expor com maior fidelidade seus aspectos semânticos. Na esteira dos desenvolvimentos da teoria da tradução nas décadas finais do séc. XX, argumenta-se que sendo poético o texto traduzido, sua tradução deve ser igualmente apresentada como poesia. Britto apresenta de forma bastante sucinta o que parece ser o objetivo de grande parte das traduções poéticas publicadas recentemente no Brasil:

---

<sup>3</sup> Thamos (2011) retoma o estilo de Bocage para sua tradução do canto I da *Eneida*, Gonçalves et alii (2011) aplicam a solução de Nunes a um trecho das *Metamorfoses*, assim como Souza (2016) numa tradução do livro I dos *Amores* de Ovídio e Oliva Neto (2016a, 2016b) retoma a solução de que Péricles Eugênio da Silva Ramos (1964) se utilizara em sua tradução da elegia II, 27 de Propércio e aplica sua solução a outras elegias de Propércio e Sulpícia.

A tradução de um poema não é, em nenhum sentido estrito do termo, *equivalente* ao original; o máximo que se pode exigir de um poema traduzido é que ele capte algumas das características reconhecidas como importantes do poema original, e que seja lido como um poema na língua-meta. (BRITTO, 2006, p. 56)

Um dos aspectos mais evidentes que marcam a diferença entre prosa e verso e que, portanto, tem sido buscado por muitos tradutores é a metrificação. Nesse aspecto, o panorama atual é variado, sendo comum, inclusive, que um mesmo tradutor, num mesmo trabalho, apresente soluções métricas diversas para a tradução de um mesmo texto.<sup>4</sup> Essa variedade de propostas tem como um dos seus motivos uma diferença fundamental entre as línguas antigas e o português: enquanto a prosódia grega e latina é morônica (suas sílabas podem ser longas ou breves), o português tem uma prosódia acentual (suas sílabas podem ser tônicas ou átonas). Na poesia grega e latina, há versos silábicos, tais como o senário iâmbico (que contém sempre doze sílabas) e o hendecassílabo falécio, no entanto seus dois versos mais célebres, o hexâmetro e o pentâmetro, são versos moraicos, o que os torna incomensuráveis com os versos portugueses. Na prática, isso dificulta o estabelecimento de uma equivalência formal entre os versos antigos (cuja regularidade advém da duração, não importando quantas sílabas os formem, contanto que a duração permaneça regular<sup>5</sup>) e os metros das línguas neolatinas, cuja regularidade reside justamente na quantidade de sílabas poéticas, conforme revela a própria nomenclatura utilizada para designar os diferentes metros.

De modo geral, a diversidade de soluções métricas que têm sido apresentadas para superar, ainda que em caráter inevitavelmente parcial, essa incomensurabilidade pode ser dividida em dois tipos: de um lado,

---

<sup>4</sup> Cf. Vieira (2008), Flores (2011) e Souza (2016).

<sup>5</sup> O número de sílabas oferece justamente um espaço de liberdade e elemento de variação dentro da regularidade e, no hexâmetro, pode variar de treze sílabas (no caso de todos os pés, com exceção do quinto, serem espondeus) a dezessete (no caso de todos os pés serem dáctilos).

aquelas que se justificam pela busca de uma *correspondência funcional* entre o verso da tradução e o original; do outro lado, aquelas que se justificam pela busca de uma *correspondência formal*. É Britto (2006) que apresenta essas duas formas distintas de tentar resgatar características importantes do original em tradução poética. Não por acaso, o elemento a partir do qual Britto escolhe exemplificar essa oposição é o verso. O autor, tradutor de literatura inglesa, toma como exemplo poemas de Emily Dickinson. De forma bastante resumida, Britto mostra que grande parte desses poemas usa uma estrofe de quatro versos, alternando versos de seis sílabas com versos de oito sílabas. Se o tradutor buscar uma correspondência formal em português, ele terá que recriar essa mesma sequência de hexassílabos e octossílabos. Porém, tais metros são bem pouco frequentes na tradição poética em língua portuguesa e Britto nota que, ao contrário, a estrofe usada por Dickinson tem caráter popular no sistema literário inglês. Se o tradutor quiser criar um poema em português funcionalmente correspondente ao original, ele terá que responder à pergunta “que metro ou estrofe exerce em português aproximadamente a mesma função que essa estrofe 6-8-6-8 exerce no sistema literário inglês?”. Para Britto, seria a quadra de versos de sete sílabas, a redondilha maior, de modo que se perde inclusive a alternância entre versos maiores e versos menores presente no original. Chega-se, portanto, a resultados bastante diferentes conforme o critério de correspondência utilizado.

Naturalmente, os critérios que Britto aplica à estrofe de Emily Dickinson podem ser aplicados também aos dois mais célebres metros fixos da literatura clássica: o hexâmetro e o dístico elegíaco. O objetivo do presente trabalho não será oferecer nenhuma nova solução baseada nesses critérios, mas apenas avaliar a presença dessas duas formas de correspondência ao longo da história da tradução dos clássicos para a língua portuguesa. Enquanto para a busca de uma correspondência formal deve-se analisar apenas as características materiais do próprio texto a ser traduzido, para a busca de uma correspondência funcional, é preciso recorrer a comparações mais amplas em que se incluem os contextos literários da cultura de chegada e da cultura em que se originou o texto a ser traduzido. Por essa razão, apesar de o foco deste artigo ser a história

da tradução da literatura clássica para a língua portuguesa, referências paralelas à tradição literária em língua portuguesa são inevitáveis. Essas referências se restringem, entretanto, a aspectos relacionados à imitação de gêneros clássicos, mais especificamente, à métrica e às estrofes adotadas pelos autores portugueses para esse fim.

Os critérios de correspondência funcional e formal podem ser aplicados a outras características importantes em textos poéticos (a ordem das palavras, por exemplo), porém, é sensível que no panorama brasileiro atual a preocupação com a métrica tem precedência sobre a questão sintática: a versificação e a fidelidade a efeitos poéticos conseguidos pela ordenação das palavras são objetivos cuja conciliação é difícil, uma vez que a liberdade com a ordem das palavras facilita o trabalho de manter o padrão métrico. A preocupação com a métrica é, além disso, uma marca que identifica a tendência brasileira na busca de oferecer traduções poéticas dos textos clássicos, opondo-a à tendência portuguesa contemporânea: enquanto no Brasil experimenta-se uma variedade de metros fixos, em Portugal é predominante o uso de versos livres.<sup>6</sup>

A oposição apresentada por Britto (2016) tem a vantagem adicional de estar correlacionada a todo um elenco de oposições centrais nas recentes discussões de teoria da tradução: as oposições entre equivalência dinâmica e equivalência formal (Nida), entre domesticação e estrangeirização (Venuti), entre tradução etnocêntrica e tradução ética (Berman), entre *ciblistes* e *sourciers* ou entre tradutores ciosos pela

---

<sup>6</sup> A tendência portuguesa tem certa motivação didática e é abertamente preocupada com o objetivo de divulgação dos clássicos junto ao leitor comum. Isso reflete-se, por exemplo, no fato de suas edições serem monolíngues enquanto as traduções brasileiras são publicadas em edições quase sempre bilíngues. Participam dessa tendência os tradutores Frederico Lourenço, com a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero (2014a, 2014b); Luís Manuel Gaspar Cerqueira, com *Da natureza das coisas*, de Lucrécio (2015) e *Eneida* de Virgílio (2011), esta última, uma tradução coletiva feita por professores da Faculdade de Letras de Lisboa. Incluem-se nesse grupo, também, Paulo Farmhouse Alberto com *Metamorfoses*, de Ovídio (2014), Carlos Ascenso André com *Amores* (2006), *Arte de amar* (2008), *Remédios contra o amor* (2015) e *Heroides* (2015), de Ovídio e *Poemas*, de Tibulo (2015) e Domingos Lucas Dias com as *Metamorfoses*, de Ovídio (2017b).

legibilidade do texto e pelo aspecto gramatical da língua de chegada e os chamados neoliteraristas. Ressalvadas as particularidades de cada par de conceitos, o primeiro elemento de cada uma dessas oposições parece estar paradigmaticamente correlacionado ao primeiro elemento de cada uma das outras oposições, ocorrendo o mesmo com o conjunto dos segundos elementos.

A base deste trabalho é o mapeamento das diferentes formas poéticas de se traduzir o hexâmetro e o dístico elegíaco em português. A grosso modo, observa-se um gradativo aumento na extensão dos versos, desde as redondilhas do séc. XV e início do XVI até o verso de 16 sílabas cunhado por Carlos Alberto Nunes no séc. XX, de modo que há uma coincidência entre a ordem crescente dos versos e a ordem cronológica de sua adoção sistemática para traduzir ou imitar o hexâmetro e o dístico elegíaco. Uma vez que o estudo de todo esse quadro extrapolaria em muito as dimensões de um artigo, optamos por dividi-lo em três partes, abarcando no primeiro período aqui estudado os séculos XVI e XVII: trata-se de um momento axial na história da literatura portuguesa, um momento de ruptura em que gêneros que se encontravam em estado incipiente em suas sementes autóctones, tais como teatro e épica, têm seu desenvolvimento abruptamente interrompido pelo impacto de uma tradição externa já desenvolvida, a italiana, que passa a ser imitada, repetindo algo similar ao que ocorreu no Lácio no séc. III a. C. com o influxo da cultura helenística.<sup>7</sup>

Todo o período aqui abarcado caracteriza-se pela influência direta da cultura italiana, origem do humanismo e do barroco. Essa ascendência italiana sobre a cultura portuguesa cederá lugar à influência francesa no século XVIII. Do ponto de vista formal, é marcante a presença da rima que, no que diz respeito às traduções, representa clara acomodação dos textos de partida ao sistema literário de chegada, facilitando sua recepção e sua integração ao sistema literário local. Também motivou tal recorte a presença de um hiato barroco, caracterizado por uma queda no interesse pelos clássicos e que separa o classicismo quinhentista do

---

<sup>7</sup> Sobre as sementes de um primitivo teatro português nas cantigas d'amigo, veja-se Cohen (2011).

neoclassicismo setecentista que, por sua vez, representa um segundo impulso classicizante na história da literatura portuguesa. Nesse novo impulso, que deverá ser tratado num outro artigo, é característica a negação da rima e conseqüente desmonte das estrofes italianas, como a *terza* e a oitava rima: essa mudança será justificada como uma forma de imitação mais precisa ou, para usar os termos de Britto (2006), como um passo rumo a uma correspondência formal, uma vez que a rima não era elemento importante da poesia clássica greco-latina.

## 2 Correspondências métricas na tradução e na imitação dos gêneros clássicos

No *Cancioneiro geral* (1516) compilado por Garcia de Resende aparecem as mais antigas traduções poéticas de literatura latina em língua portuguesa que são conhecidas na atualidade.<sup>8</sup> Trata-se das traduções de quatro das *Heroides* de Ovídio e um epitáfio a Tibulo por João Rodriguez Lucena e João Rodriguez de Sá de Meneses. O *Cancioneiro geral* é dominado por apenas duas medidas, a redondilha maior (heptassílabo) e a menor (pentassílabo) e os dois tradutores escolheram o primeiro para a tradução dos dísticos elegíacos ovidianos. As redondilhas menores são usadas em gêneros de menor extensão e de estrutura fixa (esparsas, cantigas e vilancetes). A ligação desse metro com tais estruturas fixas (na forma de mote seguido de glosas), inadequadas para uma tradução por pressupor a criação de estrofes originais em diálogo com o mote de outro autor, pode ser evocada para explicar por que o verso foi preterido apesar de certa coincidência temática: o tema das esparsas é frequentemente o lamento amoroso, ao passo que o tema dos vilancetes e cantigas é o sofrimento causado por um amor não correspondido, muitas vezes em ambiente bucólico. Se tais aspectos explicariam a preterição da redondilha

---

<sup>8</sup> Ainda na Idade Média, aparece a obra *Vida e feitos de Júlio César* (MATEUS, 1970), traduzida a partir do francês *Li fet des Romains* por tradutor anônimo. A obra utiliza Salústio, Suetônio e Lucano como fontes e contém trechos da *Farsália* de Lucano traduzidos em prosa. Contudo, além de se tratar de tradução indireta, faz uso do poema apenas como fonte de informações sobre Júlio César e a história romana, sem interesse poético.

menor, também não faltam razões para justificar a adoção da redondilha maior. Além de ser o verso mais longo, era também utilizado em contextos semelhantes aos usos dos versos antigos. No romanceiro popular, aparece ainda hoje como o metro de narrativas amorosas. No *Cancioneiro geral*, era o metro dos primeiros esboços de poesia histórica e heroica de temas por vezes relacionados às grandes navegações que se iniciavam (ROCHA, 1979, p. 51-54). Mais do que isso, alguns classicistas conjecturam a respeito da destinação das epístolas ovidianas a uma representação teatral na Roma antiga (NÉRAUDAU, 2003, p. 19-21) e a redondilha maior é o verso predominante nos primeiros esboços teatrais palacianos (REBELLO, 1977), como é possível perceber a partir dos entremezes compilados por Garcia de Resende, dos momos testemunhados e em parte transcritos pelos cronistas, e dos autos de Gil Vicente, que também figura entre os autores do *Cancioneiro*.

Percebe-se que as semelhanças até aqui evocadas são funcionais: o metro traduzido é o dístico elegíaco, constituído de um hexâmetro seguido por um pentâmetro, que os tradutores, no entanto, verteram indiferenciadamente por redondilhas maiores, apagando a particularidade formal de cada metro. Ora, conforme avalia Neves em seus estudos sobre a presença dessas traduções no *Cancioneiro geral*,

O porquê da escolha de determinadas cartas e não de todas também é relevante, já que se tratava do momento das navegações e, portanto, necessitava-se acalmar o coração das damas que permaneceram em terras lusitanas à espera de seus amados ausentes. E ainda, propor a elas um modelo de comportamento. (NEVES, 2013, p. 7)

Essa unificação métrica concorre para a interpretação de Neves, pois tem como consequência a integração de tais epístolas elegíacas de caráter simultaneamente amoroso e lamentoso ao cenário épico histórico.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Sobre o tema, veja-se Dias (1982).

Tal integração logo será confirmada por Camões nos *Lusíadas* e, mais tarde, reafirmada por Fernando Pessoa em *Mensagem*.<sup>10</sup>

Acrescenta-se que as primeiras écloas<sup>11</sup> publicadas em língua portuguesa, as écloas do também poeta palaciano Bernardim Ribeiro (c.1482-c.1552).<sup>12</sup> são igualmente lavradas em redondilhas maiores e apresentam as mesmas características estróficas dessas traduções (décimas rimadas), porém com esquema de rimas levemente diferente (ababa-cdcdc em contraposição ao esquema abaab-cdccd das traduções das *Heroides*).

Nesse primeiro exemplo fica evidente o caráter flutuante das equivalências funcionais: se no período palaciano a redondilha maior tinha usos similares aos metros clássicos aqui estudados, a introdução do verso italiano por Sá de Miranda (1481-1558) em 1527 altera o equilíbrio do sistema e obriga a uma reorganização da hierarquia, realizando a ruptura que perdura até hoje: a correspondência funcional se perde, uma vez que a literatura, ou antes oratura, lavrada nesses versos tem

---

<sup>10</sup> Uma ilustração exemplar é o poema X de sua segunda parte, “Mar Português”, que inicia pelo dístico: “Ó mar salgado, quanto do teu sal/São lágrimas de Portugal?”. Certamente não por acaso, essa elegia é lavrada em dísticos de decassílabo seguido por octossílabo, numa aproximação formal ao dístico elegíaco latino em que o hexâmetro (verso épico greco-latino) é substituído pelo decassílabo (verso épico português) e o octossílabo, pouco frequente na tradição poética portuguesa, é sentido como uma variação catalética do decassílabo. Esse efeito é reforçado pelo fato de que os seis octossílabos do poema têm a sexta sílaba forte, sendo que quatro são a última sílaba de uma palavra oxítone e um tem essa sexta sílaba como a penúltima de uma palavra paroxítone, mas seguida de elisão. Indo além nas correspondências formais, cada dístico de Pessoa encerra um sentido completo do mesmo modo que, em geral, ocorria com os dísticos de Tibulo, Propércio e Ovídio. Acrescente-se ainda que a elegia de Pessoa, assim como aquelas *heroides* presentes no *Cancioneiro geral*, aproxima-se também das cantigas d’ amigo trovadorescas, sendo comum entre esses textos o lamento feminino pelo amigo distante e a relação com o mar.

<sup>11</sup> Gênero greco-latino composto em hexâmetros.

<sup>12</sup> Pereira (2008, p. 42): “Não cabe aqui discutir o problema da prioridade de Sá de Miranda ou de Bernardim Ribeiro na introdução da écloga no nosso País, já definitivamente esclarecido por A. J. da Costa Pimpão, que considera Alejo a primeira bucólica à maneira italiana, feita cerca de 1536, e precedida pela Basto e pelas cinco do poeta da *Menina e moça*”.

caráter popular na atual economia literária luso-brasileira, ao passo que o hexâmetro combinado com temas heroicos tinha caráter elevado no sistema literário greco-latino antigo.

Contemporaneamente, as redondilhas maiores foram retomadas, na forma de quadras populares rimadas: A. A. Peterlini (*In* NOVAK; NERI, 2003) se vale daquela ruptura para dar um efeito de sentido popular às suas traduções de epigramas satíricos de Marcial. Já no séc. XVIII, a Marquesa de Alorna compusera epigramas nesse formato, tal como *A um pregador famoso* (ALORNA, 1941, 175), contudo, Peterlini não apresenta sua escolha tradutória como uma retomada direta dessa tradição. Mais provavelmente ele a retoma por via de uma filiação à tradição popular brasileira: a medida velha palaciana, trazida para o Brasil naquele período das primeiras grandes navegações, enraizou-se na tradição popular, permanecendo até hoje, e o tradutor parece ter considerado a tradicional quadra rimada funcionalmente correspondente ao sabor cômico dos epigramas de Marcial.

Tal divisão, em que a medida velha corresponderia aos temas e gêneros menos elevados enquanto a medida nova corresponderia aos mais elevados, remonta aos primeiros anos do classicismo português. Camões (c.1524-1579/80), por exemplo:

Não seguiu a peugada de António Ferreira que deixava displicentemente o metro tradicional “ao povo”, mas antes, como Sá de Miranda, usou a redondilha [...] em composições de estilo semelhante a textos do *Cancioneiro geral*. [...] Mas, como é natural, a maioria das composições adotam a medida nova que o Renascimento pôs em voga e alguns dos sub-gêneros líricos herdados da estética clássica: o soneto, o terceto, a oitava rima e a ode, a elegia, a écloga.

O uso destas formas vasadas em decassílabos arrasta quase sempre uma atitude séria face aos temas tratados [...] (MATOS, 1980, p. 43).

Antônio Ferreira (1528-1569), tendo abandonado completamente a medida velha, compõe sua obra integralmente no metro e nas formas italianas e clássicas: é célebre sua *recusatio* na Carta X, aludida por Matos (1980) na citação transcrita acima: “Vejo vir claro lume de Toscana,/ Neste arco; a antiga Espanha deixo ao povo”. Tal afastamento das coisas do povo ecoa as ideias de Dante Alighieri, que, no livro II do seu *De vulgari eloquentia*, compôs uma verdadeira arte poética humanista vernácula ao sistematizar os usos da escola poética toscana:

Perguntemo-nos antes de mais nada se todos aqueles que compõem versos em vernáculo devam servir-se de sua forma ilustre. [...] o vernáculo em questão espera por aqueles que excelem pelo intelecto e pela cultura, desprezando os demais [...] ninguém defenderia sua conveniência aos montanhese e seus argumentos rústicos. A língua mais elevada convirá às concepções mais elevadas. Mas as concepções mais elevadas não podem ser encontradas onde não haja cultura e intelecto, e portanto a melhor língua não convém senão àqueles dotados de intelecto e cultura. Desta forma, a melhor língua não convém a todos que compõem versos, pois a maioria escreve versos sem cultura e sem intelecto. [...] Quanto ao ponto onde se afirmava que a mistura das coisas superiores com as inferiores renda lucros, afirmamos que isto é verdade apenas enquanto cesse a possibilidade de distingui-las, como quando se fundem ouro e prata. Quando a distinção entre as partes permanece, a inferior diminui ainda mais em valor, como quando belas mulheres são acompanhadas por outras feias.<sup>13</sup> (ALIGHIERI, 2011, p. 25)

Com efeito, o *odi profanum vulgus* é um dos tópicos horacianos mais presentes na obra de Antônio Ferreira e dos quinhentistas portugueses (PEREIRA, 2008, p. 31). Dante define ainda as características que devem seguir aqueles que pretendem compor poesia em vulgar ilustre,

---

<sup>13</sup> Todas as citações do tratado *De vulgari eloquentia* são feitas a partir da tradução de Tiago Trisoldi (ALIGHIERI, 2011).

determinando que devem se limitar aos temas, formas, metro, vocabulário e construções sintáticas mais elevados, definindo, um por um, quais seriam estes. No que diz respeito ao metro, o poeta toscano preceitua:

nossos predecessores usaram em suas composições os mais diferentes versos, como de resto fazem também os contemporâneos. Contudo, não conhecemos ninguém que até hoje tenha em suas medidas ultrapassado o decassílabo ou descido aquém do dissílabo. [...] O decassílabo mostra-se o mais esplêndido entre todos estes versos, seja por sua extensão no tempo, seja por sua capacidade em acolher conceitos, construções e vocábulos. [...] Todos os grandes mestres [italianos] mostraram ter consciência disto, pois iniciaram suas canções ilustres neste verso. [...] Apesar deste do qual tratamos mostrar-se, como merece, o mais célebre entre todos os versos, revela-se ainda mais esplêndido e elevado em sua excelência quando atua numa espécie de união com o hexassílabo, desde que mantenha a prioridade sobre este.<sup>14</sup> (ALIGHIERI, 2011, p. 33)

Praticamente toda a poesia portuguesa clássica foi lavrada em decassílabos. Camões e Sá de Miranda continuam a usar também a medida velha, porém, apenas nos gêneros tradicionais portugueses (como trovas, vilancetes e cantigas). Desde Sá de Miranda, passando por Camões, até Antônio Ferreira e os restantes poetas do cânone quinhentista, qualquer gênero imitado da antiguidade clássica é lavrado no metro italiano: odes, elegias, cartas, epigramas, élogos, épica. O mesmo Dante, tendo determinado qual seria o verso excelente, o decassílabo, diz também que temas poderiam ser tratados nesse verso:

---

<sup>14</sup> A tradução de Tresoldi foi adaptada com substituição de “endecasillabo”, “trisillabo” e “setenario” respectivamente por “decassílabo”, “dissílabo” e “hexassílabo”, seus correspondentes na nomenclatura portuguesa: diferentemente de brasileiros e portugueses, os italianos consideram uma sílaba átona após a última sílaba tônica na contagem silábica dos versos.

Devemos portanto identificar quais sejam estes argumentos “grandíssimos”. Por primeiro, o âmbito do útil; neste, considerando com sagacidade qual seja a meta de todos os que buscam a utilidade, descobriremos este argumento nada mais ser que a sobrevivência. Por segundo, o âmbito do agradável; para este afirmamos que o objeto sumamente agradável é aquele mais precioso aos nossos apetites sensuais, ou seja o amor físico. Em terceiro, o âmbito do honesto; para este, ninguém duvida estarmos tratando da virtude. Portanto são estas as três, ou seja *Salus*, *Venus* e *Virtus*, que merecem ser tratadas nas formas mais excelentes, pelos argumentos a elas relacionados: o valor nas armas, o ardor no amor e o controle na própria vontade. (ALIGHIERI, 2011, p. 29)

Desse modo, é fácil compreender a unificação métrica no tratamento de temas amorosos, heroicos ou morais: o chancelamento dessa unidade métrica revelar-se-á um tropismo com força suficiente para determinar a indistinção entre hexâmetros e pentâmetros na tradução de elegias latinas até a segunda metade do século XX, quando, por fim, os tradutores começarão a experimentar formas de reproduzir a diferença métrica entre os dois versos antigos. No sistema português quinhentista, o que se torna distintivo de cada gênero são as estrofes utilizadas e tais estrofes, por sua vez, se diferenciam não pelos metros, mas pelo esquema de rimas. A épica, como é amplamente sabido, lava-se em oitava rima (abababcc). A elegia é composta em *terza rima* ou tercetos encadeados (aba bcb cdc...). Talvez por aproximação das *Heroides* e *Pônticas* de Ovídio, as cartas são compostas na mesma estrofe das elegias. A écloga, gênero monométrico no mundo antigo, composto exclusivamente do mesmo hexâmetro dactílico do *epos* heroico, não recebe o mesmo tratamento do seu congênera elevado: na tradição portuguesa, é composta numa variedade de estrofes que inclui a oitava rima, a *terza rima*, longas estrofes rimadas, quadras rimadas e também alguns trechos em versos brancos. O epigrama, que na antiguidade caracterizava-se por poder ser

lavrado numa variedade de metros, sendo o dístico elegíaco apenas um deles (Cf. CAIROLI, 2015), entre os quinhentistas é lavrado numa única estrofe em oitava rima. Por fim, a ode, gênero lavrado em estrofes polimétricas na tradição antiga, tem esse efeito reproduzido por meio dos dois metros cuja combinação já era louvada por Dante, o decassílabo e o hexassílabo (ou decassílabo com pé quebrado) em estrofes sempre rimadas. A essa lista acrescenta-se a tragédia clássica, cujo único exemplar português, a *Castro* de Antônio Ferreira, tem a polimetria característica do gênero representada do mesmo modo que a polimetria das odes, porém com versos brancos.<sup>15</sup>

No que diz respeito aos dísticos (presentes nas elegias e cartas), há um aspecto em que há notável correspondência formal: não escapou aos quinhentistas o fato de que cada dístico nas elegias latinas de Tibulo, Propércio e Ovídio encerra um sentido completo, quase sempre terminando em pontuação forte: a cada dístico antigo corresponde um terceto português igualmente, encerrando um significado completo e terminado por pontuação forte. É também notável que há uma aproximada equivalência material: um dístico elegíaco pode variar entre 25 e 31 sílabas, já o terceto encadeado tem uma extensão que varia de 30 a 36 sílabas conforme seus versos sejam agudos, graves ou esdrúxulos.

---

<sup>15</sup> Camões ainda compõe o seu auto de tema clássico, o *Auto dos Enfatriões*, em redondilhas maiores como os autos de Gil Vicente e da escola vicentina. As comédias clássicas portuguesas, duas de Sá de Miranda, duas de Antônio Ferreira e três de Jorge Ferreira de Vasconcelos são todas escritas em prosa. No prólogo de sua primeira comédia, *Os estrangeiros*, Sá de Miranda deixa claro que está introduzindo um novo gênero, vindo da antiguidade, nas letras portuguesas: não poderia, portanto, manter o mesmo metro dos autos populares. Também não poderia, no entanto, usar o decassílabo, reservado aos temas mais elevados. Pode-se perguntar se a escolha da prosa por Sá de Miranda não teria reflexos ainda hoje no fato de as traduções de comédias clássicas em versos serem mais raras do que as traduções versificadas de tragédias. Com efeito, apenas temos notícia das recentes traduções em verso das comédias *Lisistrata*, *Temosforiantes* e *As rãs* de Aristófanes por Trajano Vieira (ARISTÓFANES, 2014a, 2014b) e de uma tradução em verso da comédia *Os adelfos* de Terêncio por Rodrigo Tadeu Gonçalves, prevista para ser publicada pela editora Autêntica.

No Renascimento português, a influência de Horácio foi maior do que a dos poetas elegíacos.<sup>16</sup> Muitos já apontaram diversas imitações e, por vezes, traduções literais de Horácio entre os quinhentistas portugueses (cf. PEREIRA, 2008). Nas odes portuguesas, é frequente o uso de uma estrofe composta por três decassílabos seguidos por um hexassílabo, estrofe formalmente muito próxima da estrofe sáfica frequentemente usada por Horácio em suas odes. É, por exemplo, a estrofe da ode VI do livro I dos *Poemas lusitanos*, “uma tradução muito literal, que não omite quase nada” e em que “a correspondência com a ode III do livro I de Horácio é quase perfeita” (PEREIRA, 2008, p. 31-32). No século XVI, todavia, não encontramos nenhuma tradução de elegia clássica, seja na forma da elegia portuguesa, seja em outra estrofe. No sentido inverso, as elegias VII e VIII de Antônio Ferreira são traduções livres de textos gregos de tema amoroso, respectivamente *O Amor fugido* de Mosco e *O Amor perdido*, então atribuído a Anacreonte. *O Amor fugido* também foi traduzido por Pedro de Andrade Caminha, na sua elegia VIII. Nenhum desses textos, porém, é originalmente uma elegia: o *Éros drapêtes* de Mosco é lavrado em hexâmetros (DINIZ, 2014, p. 27) e a *Anacreontea XXXIII* é lavrada em dímetro iônico anaclômeno (JESUS, 2009, p. 9): a escolha da forma das traduções ou paráfrases deve-se, provavelmente, à adequação da temática amorosa ao gênero elegíaco. Para ilustrar ainda essa liberdade na escolha do gênero da tradução, o epigrama XXV de Pero de Andrade Caminha é uma tradução da mesma *Anacreontea XXXIII* em uma única estrofe em oitava-rima, bastante diferente da estrofe elegíaca utilizada por Antônio Ferreira para traduzir o mesmo poema e que, portanto, não se destinava exclusivamente à tradução de poemas hexamétricos.

---

<sup>16</sup> Pereira (2008, p. 30): “O exemplo de veneração por Horácio foi dado por Petrarca no seu *Ad Horatium Flaccum lyricum poetam (Epistolae de rebus familiaribus, XXIV, 10)* e por Poliziano na ode que precede a edição florentina do Venusino (1482). Muitos dos nossos poetas quinhentistas imitaram ou traduziram Horácio, desde Camões ao quase esquecido André Falcão de Resende”.

No século XVIII, a elegia não será praticada com a mesma regularidade com que aparece nos poetas quinhentistas,<sup>17</sup> porém, aparece com a mesma *terza-rima* nas obras da Marquesa de Alorna, de Bocage e de Manuel Inácio de Sousa. Durante este século, a par das criações elegíacas originais em *terza rima*, há as traduções de Ovídio *Am.* I, 1 e Tibulo, III, 4 por Filinto Elísio (1999, p. 390; 2001, p. 24), já em versos brancos contínuos, sem divisão em estrofes. Apenas nos anos finais deste século a *terza rima* será explorada como correspondência estrófica numa tradução de poemas em dísticos elegíacos, mais uma vez, as *Heroides* de Ovídio: em 1789, Miguel do Couto Guerreiro publica as *Cartas de Ovídio, chamadas Heroides* “traduzidas em rima vulgar”. É essa mesma estrofe, então considerada “rima vulgar”, ou popular, que o poeta Antônio Feliciano de Castilho usará para traduzir a primeira dessas mesmas *Heroides*, a epístola de Penélope a Ulisses.<sup>18</sup> Contemporaneamente, Vieira (2008) utiliza um terceto de decassílabos brancos para cada dístico elegíaco na sua tradução da elegia I, 9 dos *Amores* de Ovídio: embora deixando de lado a rima, mantém a estrofe de tercetos decassílabos com um sentido completo em cada terceto, quase sempre encerrado por pontuação forte. O tradutor parece, entretanto, não atentar para a relação já tradicional dessa estrofe com o gênero elegíaco em língua portuguesa:

A terceira estrofe de que me servi foi um terceto composto de decassílabos brancos através do qual traduzi o poema I, 9. Motivou a escolha dessa estrofe, uma necessidade formal bastante específica: ela facilitava uma equivalência ao verso ecóico que fecha o primeiro dístico. Ao fim do trabalho, no entanto, os tercetos em versos brancos também se revelaram um

---

<sup>17</sup> Filinto Elísio, por exemplo, embora tenha traduzido uma elegia de Ovídio e uma de Tibulo, não cultivou o gênero.

<sup>18</sup> Infelizmente, até onde pudemos averiguar, essas traduções de Castilho permanecem inéditas. Vansan (2016) transcreve e reproduz o fac-símile da carta I, de Penélope a Ulisses. José Feliciano de Castilho (1862, p. XXXV) ao listar as traduções de Ovídio feitas por seu irmão, inclui as *Heroides*: “Algumas param em nosso poder. Tenciona o poeta completá-las, com tal variedade de metrifcação, que encubra a monotonia dos infelizes amores de tais personagens.

fecundo equivalente ao dístico elegíaco (VIEIRA, 2008, p. 26).

Se os tercetos encadeados das elegias terão que esperar até os anos finais do séc. XVIII para ser explorados enquanto correspondência funcional na tradução de elegias greco-latinas, a oitava rima já no séc. XVII encontra notável emprego numa tradução integral da *Eneida*, poema hexamétrico de Virgílio. O tradutor, o camonista João Franco Barreto, chamou seu projeto de *Eneida portuguesa* (1664) mostrando já no título sua intenção de fazer uma *Eneida* acomodada ao sistema literário português de então. Com efeito, para além da estrofe, outros elementos aproximam esse texto à tradição épica lusitana ou, mais precisamente, camoniana:<sup>19</sup>

ler João Franco Barreto na sua versão da *Eneida* é ler Camões n' *Os Lusíadas*: não há oitava em que se não reconheça a presença camoniana, seja no vocabulário, seja na entonação, seja nos latinismos sintáticos, enfim, no espírito que de toda a versão se destila. (ALMEIDA, 1981, p. 19).<sup>20</sup>

Franco Barreto traduziu também a “Batrachomyomachia de Homero em 112 outavas portuguesas” (MACHADO; FARINHA, 1786, p. 290), tradução que permanece inédita até hoje. Em pleno período neoclássico, a oitava rima ainda aparece como estrofe da tradução da *Iliada* pela Marquesa de Alorna (1750-1839). A poeta árcade traduziu os primeiros 516 versos do poema homérico em 123 estâncias de oitava rima (984 versos), nas quais elimina quase todos os epítetos, procedendo, assim, diferentemente de Franco Barreto que, como diz Almeida:

<sup>19</sup> Antônio Ferreira já utilizara a oitava rima no seu poema *História de santa Comba dos Vales*, operando a substituição das redondilhas maiores usadas pelos autores de poemas de tema histórico no *Cancioneiro geral* pela estrofe italiana, preparando o terreno para Camões, que em 1572 dá enfim a lume *Os Lusíadas*, sendo logo imitado por Gabriel Pereira de Castro, autor da *Ulisseia ou Lisboa edificada* (1636), e por Brás Garcia de Mascarenhas (1596-1656), autor do *Viriato trágico*, publicado postumamente em 1699.

<sup>20</sup> Trevizam (2007) estuda mais detidamente a influência de Camões na tradução de João Franco Barreto.

nada deixa de traduzir; pelo contrário: por vezes, completa o verso, para melhor entendimento do leitor, nem que seja acrescentando toda uma frase, como naquele episódio de Celeno (III, 245 e seg.), onde traduz: “Mais fétido e letal do que o Aqueronte”, quando no latim apenas se diz: *infelix uates*. (ALMEIDA, 1981, p. 19)

Esses complementos que Almeida (1981) vê com bons olhos devem-se em grande parte à necessidade de se completar a estrofe ou de criar as rimas. O próprio Almeida refere a crítica de Inocêncio Francisco da Silva, autor do *Diccionario bibliographico portuguez* (1859, p. 380), que considera a tradução de Franco Barreto “em demasia parafrástica” e lamenta “que muitas vezes não reproduza fielmente o sentido do original, em razão das dificuldades da rima, a que o tradutor quis sujeitar-se”. Essa crítica à rima tem origem no século XVIII, conforme se lê no discurso preliminar de Cândido Lusitano à sua tradução da *Arte poética* de Horácio:

O hexâmetro, como não está ligado a uma certa uniformidade de terminações, nem se restringe à necessidade de cadências, não admite palavras ociosas, nem impede, que o Poeta possa variar a medida, o número, e a harmonia, segundo o pedir a ocasião. Ora esta vantagem não tem a Poesia vulgar, porque é uma escrava da rima, que nasceu nos séculos bárbaros, devendo sua origem aos versos rítmicos, e leoninos, que foram as fezes do metro Latino.<sup>21</sup> (Lusitano, 2018, p. 54)

Se a crítica de Cândido Lusitano se refere ao fato de que as rimas estorvam a expressão do pensamento do poeta, tal crítica é tanto mais evidente quando se trata de uma tradução, uma vez que existe a possibilidade de cotejar os textos. Para breve ilustração, compare-se a primeira estrofe de Franco Barreto com os versos de Virgílio:

---

<sup>21</sup> Operamos a atualização ortográfica sem alterar, no entanto, a pontuação original.

Arma uirumque cano, Troiae qui primus  
ab oris  
Italiam fato profugus Lauinaque uenit  
litora - multum ille et terris iactatus et alto  
ui superum, saeuae memorem Iunonis ob  
iram,<sup>22</sup>

As armas e o varão eu canto, *piadoso*,  
Que primeiro de Tróia desterrado  
A Itália trouxe o Fado *poderoso*,  
E às praias de Lavino veio *armado*;  
Aquele que, no golfo *tempestuoso*  
E nas terras foi muito contrastado,  
Por violência dos Deuses e *excessiva*  
Lembrada ira de Juno *vingativa*.<sup>23</sup>

Na tradução desses quatro versos, seis palavras que não correspondem a nenhum termo do original são acrescentadas, todas na posição final dos versos, todas adjetivas, complementando os versos e criando as rimas. É libertando-se de dificuldades desse tipo e seguindo o lema árcade antibarroco, *inutilia trunca*, que Cândido Lusitano, a própria Marquesa de Alorna, Bocage, Almeno, Elpino Duriense, Filinto Elísio, José Agostinho de Macedo, José Anastácio da Cunha, enfim, os tradutores de literatura clássica no Portugal setecentista utilizarão os decassílabos brancos em suas traduções, assim como o farão na maior parte de suas criações originais.

### 3 Considerações finais

A observação dos metros empregados nos séculos XVI e XVII em Portugal para a tradução e imitação dos gêneros clássicos indica uma predominância da busca por correspondências funcionais, confirmando para este aspecto, tempo e lugar específicos o caráter culturalmente etnocêntrico que Berman (2012, p. 34) afirma ser predominante na tradução literária no Ocidente como um todo. Porém, neste caso, mais do que o etnocentrismo acusado pelo teórico francês, parece ser a intransponível diferença prosódica entre as línguas que explica tal postura, uma vez que na imitação e tradução de gêneros italianos, tal como o soneto, por esses mesmos poetas, observa-se não só uma

<sup>22</sup> Cito a partir da edição de Gian Biagio Conte (VERGILIVS MARO, 2009, p. 1).

<sup>23</sup> Cito da edição de Justino Mendes de Almeida (BARRETO, 1981, p. 31). Destacamos em itálico as palavras acrescentadas pelo tradutor.

grande correspondência a nível temático, mas igualmente a nível formal (ANASTÁCIO, 1998, 2005), correspondência permitida pelo fato de que as duas línguas em questão têm uma prosódia acentual.

A observação desse período de transição permite que se opere uma despolarização desses conceitos, relativizando a oposição estanque e absoluta entre correspondência formal e correspondência funcional que, de fato, tendem a levar a resultados bastante diferentes. O contraste entre Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, respectivamente primeiro e segundo cultor da primitiva écloga portuguesa, nos ajuda a entrever a dinâmica da passagem da medida velha para a nova. Enquanto Bernardim Ribeiro ainda usava a medida velha mesmo para os novos gêneros clássicos (éclogas e cartas), Sá de Miranda já usa exclusivamente a medida nova para esses gêneros. Do mesmo modo, ao passo que a medida nova é completamente ausente do *Cancioneiro geral*, a influência de Dante e Petrarca já era sensível no tratamento dos temas amorosos que, em alguns casos, já não é o tratamento trovadoresco:

em proporção menor [quando comparadas a poesias ligadas à herança nacional], apontam também, aqui e acolá, sugestões ainda canhestamente aproveitadas duma *vita nuova* apenas vislumbrada, e que se traduz por laivos ocasionais de humanismo, de dantismo e de petrarquismo (ROCHA, 1979, p. 23).

Isso testemunha que após o contato inicial com a poética italiana a adoção dos temas e do modo de abordá-los precedeu a adoção do metro estrangeiro, que causava maior estranhamento e, conseqüentemente, maior dificuldade de aceitação, como testemunha a carta em decassílabos que Sá de Miranda dirigiu a Antônio Ferreira sobre o momento de transição nas letras portuguesas:

uma pergunta escura, esparsa triste!  
Tudo bom! Quem o nega? Mas porque,  
se alguém descobre mais, se lhe resiste?  
(MIRANDA, 1989, p. 462)

Tal dinâmica também é significativa para a compreensão da relação entre imitação e tradução. Os latinismos sintáticos de João Franco Barreto, por exemplo, eram cancelados não pelo original de Virgílio, mas pela prática de Camões, que os tinha utilizado não numa tradução, mas num poema original, o que lhe resguardara de acusações de servilidade ou ingênua literalidade<sup>24</sup>. Essa mesma preocupação tem lugar também no século XVIII, nas constantes justificativas que tradutores como Bocage e, sobretudo, Filinto Elísio dão para latinismos sintáticos ou lexicais em suas traduções: esses poetas-tradutores setecentistas evocam quase sempre usos dos clássicos portugueses quinhentistas para cancelar os seus próprios usos e defender-se das críticas<sup>25</sup>.

É difícil não perceber aqui um paralelismo com uma transição muito anterior na longa história do hexâmetro. Flores (2011, p. 141) oportunamente recorda que a literatura latina é fundada por uma tradução da *Odisseia* na qual Lívio Andrônico recorreu a um verso latino, o saturnino, para traduzir o hexâmetro homérico. Dando prosseguimento ao raciocínio, ganha destaque o papel exercido por Ênio nas letras latinas: em lugar de seguir a tradição de utilizar os saturninos para compor sua narrativa épica, encontrou um correspondente formal para o hexâmetro grego, possivelmente sendo o criador do hexâmetro latino e enriquecendo a literatura latina com elementos lexicais e formais helenísticos que foram absorvidos e apropriados pela tradição (cf. CARDOSO, 2013, p. 9). Entre Lívio Andrônico e Ênio, poetas como Névio imitaram, cantando os temas

---

<sup>24</sup> Camões imita a estrofe da epopeia italiana de Ariosto, com a importante diferença de que o poeta português passa ao largo da matéria francesa escolhida pelo poeta italiano e compõe a epopeia do povo luso, diretamente relacionada ao momento de preeminência histórica que Portugal vivia então e que, conforme visto anteriormente, já havia surgido, como tema de poesia histórica nacional no *Cancioneiro geral*. Também vale lembrar que a “arte poética” humanista de Dante dedica um capítulo exclusivamente à construção sintática (*constructio*), o capítulo VI do livro II, no qual já preceitua que os poetas busquem uma sintaxe elevada na imitação dos antigos, nomeadamente os épicos Virgílio, Ovídio, Estácio, Lucano e, na prosa, Tito Lívio, Plínio e Frontino (ALIGHIERI, 2011, p. 35).

<sup>25</sup> Veja-se, por exemplo, as notas de Filinto Elísio à sua tradução da *Punica* de Sílio Itálico (ELÍSIO, 1998).

históricos nacionais, o gênero épico introduzido por Andronico. Nos *Anais* de Ênio, o metro estrangeiro estará a serviço da elevação de um tema eminentemente nacional e até o surgimento da *Eneida*, esses *Anais* serão o grande épico nacional latino. Finalmente, quando Cícero traduz os versos 226-229 do canto XIX da *Iliada* (*Tusculanae disputationes* III, 65, 12) utilizando o hexâmetro, ao contrário de Ênio, já está utilizando um verso latino.

Num contexto de estabelecimento das línguas e identidades nacionais, a imitação é o mecanismo de apropriação que torna nacional o estrangeiro e, no que diz respeito à tradução, transforma em correspondência funcional o que originalmente seria uma correspondência formal. Essa dinâmica parece ser fundamental na absorção da influência estrangeira, amortecendo seu impacto e evitando um duplo abandono da identidade nacional. Ou seja, é possível pensar, embora hipoteticamente, que há uma maior resistência a traduções formalmente correspondentes à obra estrangeira, uma vez que isso representaria o simultâneo abandono da cultura local, tanto pelo viés da matéria quanto pelo viés da forma, distanciando em demasia leitor e texto.

Esse mecanismo de gradual aclimatação é parte do que explica a adoção tardia da *terza rima* como correspondente funcional na tradução de elegias. No que diz respeito especificamente ao metro, ao completar esse percurso de apropriação, facilitado pela proximidade entre as línguas italiana e portuguesa, o decassílabo se estabelece como metro nobre da poesia em língua portuguesa e se torna o verso de referência para o que poderíamos chamar de “lusitanidade poética” (ou seja, referência para quem busca inserir sua tradução poética no sistema literário português sem que ela seja sentida como elemento estranho) e exclui qualquer metro mais extenso como barbarismo. Ao longo dos séculos seguintes, observa-se a lenta introdução de versos mais longos no sistema métrico português, a começar pelos alexandrinos franceses. Como recorda Britto (2006, p. 56), é por meio das correspondências formais que a tradução se revela um frutífero meio de enriquecer a língua de novas formas. Gêneros tão tradicionais em língua portuguesa como o soneto e a oitava-rima (junto a seu metro decassílabo) um dia tiveram de ser importados dos

italianos, ou seja, foram elementos estranhos ao sistema e cuja introdução precisou ser defendida por seus cultores antes de serem absorvidos. O apelo implícito na carta de Sá de Miranda a Antônio Ferreira merece ser lembrado antes de criticarmos por artificialidade experimentos como a introdução do verso de 14 sílabas ou do verso único de 16 sílabas, além das tentativas mais recentes de criação de correspondentes formais dos metros greco-latinos em português.

## Referências

ALIGHIERI, D. *De Vulgari Eloquentia*. Sobre a eloquência em vernáculo. ed. bilíngue. Tradução, introdução e notas de Tiago Tresoldi. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011.

ALMEIDA, J. M. de. Introdução. In: BARRETO, J. F. *Eneida Portuguesa*. Com introdução, notas, actualização e estabelecimento do texto por Justino Mendes de Almeida. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

ALORNA, L. de A. *Poesias*. Selecção, prefácio e notas de Hernani Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1941.

ANASTÁCIO, V. Pensar o petrarquismo. *Revista Portuguesa de História do Livro*, Lisboa, ano VIII, n. 16, p. 41-80, 2005.

ANASTÁCIO, V. *Visões de Glória* (Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha).. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1998. v. I

ARISTÓFANES. *As rãs*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Cosac & Naify, 2014a.

ARISTÓFANES. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

BARRETO, J. F. *Eneida Portuguesa*. Com introdução, notas, actualização e estabelecimento do texto por Justino Mendes de Almeida. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

BERMAN, A. *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Santa Catarina: PGET-UFSC, 2012.

BRITTO, P. H. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo, P. *et alii* (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

CAIROLI, F. P. Os epigramas de Marcial e seus ritmos em português. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 15, p. 123-137, 2015.

CARDOSO, Z. de A. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CASTILHO, J.F. de. Prefação. In: OVÍDIO. *Arte de amar*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1862.

COHEN, R. From Folksong to Lyric Theater: The Evolution of the Cantigas d' Amigo. In: CALDERON, M. (org.). *Por s' Entender Bem a Letra*. Homenagem a Stephen Reckert. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011. p. 637-663.

DIAS, A. F. Sentimento heróico e poesia elegíaca no Cancioneiro Geral. *Biblos*, Coimbra, v. LVIII, p. 268-299, 1982.

DINIZ, F. G. M. A tradução à luz da tradição: as traduções neoclássicas do poema Éros Drapétês, de Mosco, e o espaço para novas propostas de tradução. *Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, Juiz de Fora, v. 2, p. 25-41, 2014.

DUARTE, A. da S. Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil. *Translatio*, Porto Alegre, n. 12, p. 43-62, 2016.

ELÍSIO, F. *Obras completas*. Edição de Fernando Moreira. Braga: APPACDM, 1998. v. II.

ELÍSIO, F. *Obras completas*. Edição de Fernando Moreira. Braga: APPACDM, 1999. v. V.

ELÍSIO, F. *Obras completas*. Edição de Fernando Moreira. Braga: APPACDM, 2001. v. XI.

FERNANDES, T. *A literatura latina no Brasil: uma história de traduções*. 2017. 205 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

FLORES, G. G. Traduzibilidades em Tibulo 3.20. *Scientia Traductionis*, São Paulo, n.10, p. 141-150, 2011. Doi: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p141>

GONÇALVES, R. T. *et alii*. Uma tradução coletiva das Metamorfoses 10. 1-297 com versos hexamétricos de Carlos Alberto Nunes. *Scientia Traductionis*, São Paulo, n. 10, p. 110-132, 2011. Doi: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n10p110>

HOMERO. *Iliada*. Texto integral (em verso). Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2003.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2014a.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Odorico Mendes. Organização, prefácio e notas de Sálvio Nienkötter. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Texto integral. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2002.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2014b.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Odorico Mendes. Organização de Antônio Medina. São Paulo: Edusp, 2000.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Traduzida em verso e comentada por Cândido Lusitano. Porto Alegre: Concreta, 2017?.

JESUS, C. A. M de. *Anacreontea*. Poemas à maneira de Anacreonte. Edição bilíngue Grego-Português. Tradução, estudo introdutório e notas de Carlos Alberto Martins de Jesus. Coimbra: Fluir Perene, 2009.

LUCANO. *Farsália*. Cantos de I a V. Introdução tradução e notas de Bruno V. G. Vieira. Campinas: Unicamp, 2011.

LUCRÉCIO. *Da natureza das coisas*. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio d'água, 2015.

LUSITANO, C. Discurso preliminar do tradutor. *In*: HORÁCIO FLACCO. *Arte poética*. Traduzida, e ilustrada em Portuguez por Cândido Lusitano. Reedição de Ângela Correia, Érica Carvalho, Melanie Madeira e Mónica Rosendo. Lisboa: Bibliotrônica Portuguesa, 2018. p. 19-63.

MACHADO, D. B.; FARINHA, B. J. de S. *Summario da Bibliotheca Lusitana*. Tomo II. Lisboa: Oficina de Antonio Gomes, 1786. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=W5YDAAAAQAAJ&pg=PA290&lpg=PA290&dq=joao+franco+barreto+batrachomyomachia+de+homero&source=bl&ots=mUMS8vPXcv&sig=uPR1csZS\\_S1WAu40S-QiXHx7RHA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwia\\_5G48ODdAhUBFZAKHZnPD2IQ6AEwBHoECAUQAQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=W5YDAAAAQAAJ&pg=PA290&lpg=PA290&dq=joao+franco+barreto+batrachomyomachia+de+homero&source=bl&ots=mUMS8vPXcv&sig=uPR1csZS_S1WAu40S-QiXHx7RHA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwia_5G48ODdAhUBFZAKHZnPD2IQ6AEwBHoECAUQAQ#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 29 set. 2018.

MATEUS, M. H. M. *Vida e feitos de Júlio César*. Edição crítica da tradução portuguesa quatrocentista de “Li fet des Romain” por Maria Helena Mira Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

MIRANDA, F. de S. de. *Poesias*. Edição de Carolina Michaelis de Vasconcelos. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

NÉRAUDAU, J.-P. Prefácio. In: OVÍDIO. *Cartas de amor: as Heroides*. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003. p. 9-40.

NEVES, A. C. C. G. *Presença das Heroides de Ovídio no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 2013. 292f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

NOVAK, M. da G.; NERI, M. L. (org.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OLIVA NETO, J. A. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 15, p. 151-183, 2016a.

OLIVA NETO, J. A. Sulpícia e as elegias amorosas de uma jovem romana. *Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 60, p. 267-278, 2016b. Doi: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.60783>.

OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Tradução, introduções e notas de Carlos Ascenso André; Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

OVÍDIO. *Amores*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

OVÍDIO. *Arte de amar*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Organização de Mauri Furlan e Zilma Gesser Nunes. Florianópolis, UFSC, 2017a.

OVÍDIO. *Cartas de Ovídio, chamadas Heroides*. Expurgadas de toda obscenidade e traduzidas e rima vulgar por Miguel do Couto Guerreiro. Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Ameno, 1789.

OVÍDIO. *Heróides*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2015.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2003.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Seleta bilíngue traduzida por Bocage. Com comentários e glossário. Porto Alegre: Concreta, 2016.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017b.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage. Edição de Bolso. São Paulo: Hedra, 2007.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2014.

OVÍDIO. *Remédios contra o amor*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2015.

PEREIRA, M. H. da R. Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira. In: \_\_\_\_\_. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Editorial Verbo, 2008.

RAMOS, P. E. da S. *Poesia grega e latina*, seleção notas e tradução direta do grego e do latim por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964.

REBELLO, L. F. *O primitivo teatro português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

ROCHA, A. C. *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SOUZA, L. dos S. *Bi-tradução do livro primeiro dos Amores de Ovídio: reflexões sobre dois modos de verter o dístico elegíaco*. 2016. 211f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

THAMOS, M. *As armas e o varão: leitura e tradução do canto I da Eneida*. São Paulo: Edusp, 2011.

TIBULO. *Poemas: cantos de amores*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2015.

TREVIZAM, M. *A Eneida Portuguesa de João Franco Barreto: tributária de Camões e Virgílio*. *Phaos*, Campinas, n. 7, p. 123-138, 2007.

VANSAN, J. *Poética e retórica nas Heroides de Ovídio: uma análise da Epístola I “De Penélope a Ulisses”*. 2016, 169f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

VERGILIVS MARO, P. *Aeneis*. Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte. Bibliotheca Teubneriana. Berlim; Nova Iorque: De Gruyter, 2009.

VIEIRA, B. V. G. O dístico elegíaco em português: tradução de Ovídio, Amores, I, 1, 4, 5, 9. *Revista Eletrônica Antiguidade Clássica*, Rio de Janeiro, n. 2, sem. II, p. 26-37, 2008.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005a.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. Unicamp, 2008a.

VIRGÍLIO. *Eneida Brasileira*. Ou tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro por Manuel Odorico Mendes da cidade de S. Luís no Maranhão. Campinas: Ed. Unicamp, 2008b.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Texto Integral. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Barreto Feio. Introdução de Paulo Sérgio Vasconcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro e Ana Alexandra T. L. Alves (Professores da Faculdade de Letras de Lisboa). Lisboa: Bertrand Editora, 2011.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. Unicamp, 2005b.

Recebido em: 4 de outubro de 2018.

Aprovado em: 29 de março de 2019.

# TRADUÇÃO





***Contra os Gramáticos, de Sexto Empírico:  
tradução anotada, quarta parte (M 1. 248-269)<sup>1</sup>***

***Against the Grammarians, by Sextus Empiricus:  
Annotated Translation, Fourth Section (M 1. 248-269)***

Joseane Mara Prezotto

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

joseane.prezotto@gmail.com

**Resumo:** Tradução anotada da seção M 1. 248-269 do tratado *Contra os Gramáticos*, escrito pelo filósofo cético pirrônico Sexto Empírico (prov. séc. II d.C.). Na passagem aqui traduzida, dando sequência ao ataque às partes da gramática, segundo a divisão apresentada por ele, quais sejam: técnica, *histórica* e gramatical, Sexto aborda a parte dita *histórica*, cujo escopo seria fornecer informações sobre personagens; ficções e mitos; palavras insólitas e outros elementos das obras literárias. Sexto, em sua argumentação, enfatiza principalmente a falta de método da atividade, asseverando a característica assistemática de seu objeto, o que demonstraria que não há *tekhne* envolvida no empreendimento gramatical como um todo. As notas de tradução buscam esclarecer questões subjacentes ao argumento sextiano, justificar escolhas tradutórias e disponibilizar informações que viabilizem traçar paralelos entre a passagem em questão e outras obras do autor ou do período.

**Palavras-chave:** Sexto Empírico; filosofia helenística; ceticismo; epicurismo; gramática; história.

**Abstract:** Annotated translation of section M 1. 248-269 of the treatise *Against the Grammarians*, written by the Pyrrhonian skeptic philosopher Sextus Empiricus (2nd century CE). In the passage translated here, following an attack on parts of Grammar (which are, according to him, technical, historical and grammatical), Sextus addresses

---

<sup>1</sup> Este artigo deriva de tese de doutorado, cuja pesquisa foi financiada com recursos CAPES/REUNI e CAPES/PDSE (0862-12-6).

the so-called historical part, whose scope would be to provide information about characters, fictions and myths, unusual words, and other elements from literary works. Sextus, in his argument, emphasizes the lack of method of the activity, asserting the unsystematic feature of its object, which would demonstrate that there is no *tekhnē* involved in the grammatical enterprise as a whole. The notes to the translation intend to clarify questions underlying the Sextian argument, to justify our translational choices, and to provide information to draw parallels between the passage in question and other works by the same author or of the same period

**Keywords:** Sextus Empiricus; Hellenistic philosophy; scepticism; epicurism; grammar; history.

## 1 Apresentação

Sexto Empírico foi um filósofo cético pirrônico e, quase certamente, também um médico, que teria vivido, acredita-se, no século II d.C. É o único cético grego da antiguidade de quem possuímos obras completas. A passagem traduzida neste artigo faz parte de seu tratado *Contra os Professores* (*M.* 1-6). Nessa obra, Sexto dá vazão a sua verve destrutiva atacando disciplinas teóricas em voga nas escolas filosóficas do período helenístico. Os alvos de seu ataque, distribuídos em seis livros, são: gramática, retórica, geometria, aritmética, astronomia (astrologia) e música (teoria musical). *Contra os Gramáticos* (*M* 1), do qual provém o trecho em questão neste artigo, é o primeiro e o mais extenso dos seis mencionados. Encontra-se na parte inicial, *M* 1. 1-40,<sup>2</sup> um ataque geral contra a possibilidade de ensino que tem a função, portanto, de introdução geral à discussão que perpassa os outros livros.

Na sequência (*M* 1. 41-96),<sup>3</sup> no que consideramos a primeira seção propriamente dita do *Contra os Gramáticos*, Sexto delimita sua discussão definindo a gramática alvo do seu ataque como aquela completa, “organizada por Crates de Malos, Aristófanes, Aristarco e seus seguidores” (§ 44). E, mimetizando a estrutura presumivelmente comum aos “manuais” técnicos gramaticais do período, aborda os elogios

<sup>2</sup> Ver nossa tradução em Prezotto, 2017a.

<sup>3</sup> Ver nossa tradução em Prezotto, 2018.

à gramática, critica suas definições, põe em xeque sua autodesignada tarefa e apresenta qual divisão e partes serão consideradas.

Na segunda seção, *M* 1. 97-168,<sup>4</sup> tem início, então, a argumentação que trata das partes da gramática, ocupando-se, nesse momento, da parte técnica, mais especificamente do tratamento de letras, sílabas, partes da sentença e análise da sentença. Os ataques contra as entidades postuladas pela chamada parte técnica da gramática são tipicamente sextianos: os gramáticos não possuem elementos ou primeiros princípios (§ 99, 120); não existe algo como uma sílaba longa ou breve (§ 126, 130); é impossível que exista a palavra (§ 131); a sentença e suas partes não existem (§ 138, 140, 158); a divisão da sentença em partes é impossível (§ 161, 164, 168).

Na terceira seção, *M* 1. 169-247,<sup>5</sup> dando continuidade ao ataque à parte técnica, Sexto aborda a ortografia, a correção e a etimologia. Nesse momento, a presença constante de argumentos que, muito provavelmente, são de origem epicurista, e não cética, é digna de nota. Pois poderia sugerir que sua fonte principal fosse uma obra de ataque à doutrina gramatical, nos moldes de tratados desse tipo provenientes da tradição epicurista.<sup>6</sup>

A seção aqui traduzida, a quarta em nossa divisão,<sup>7</sup> *M* 1. 248-269, aborda a parte *histórica* da disciplina gramatical, cuja preocupação, conforme Sexto, era prover informações sobre: personagens – divinos, humanos ou heroicos; lugares, como montanhas e rios; tradições ligadas a ficções e mitos; palavras obscuras; e coisas desse gênero.

---

<sup>4</sup> Ver nossa tradução em Prezotto, 2017b.

<sup>5</sup> Ver nossa tradução em Prezotto, 2019.

<sup>6</sup> Segundo Blank (1998, p. xxx), está atestada a existência de vinte e dois tratados epicuristas contra disciplinas. Em geral, eles atacaram *tekhnai* desnecessariamente especializadas ou pretensiosas e argumentaram que elas seriam inúteis. Ver Prezotto, 2015.

<sup>7</sup> A divisão foi feita para adequar o texto à publicação em artigos e procura manter a lógica do tratamento por tópicos própria de Sexto.

## 2 Tradução<sup>8</sup>

### *Contra os Gramáticos (M 1. 248-269)*<sup>1</sup>

#### Se a parte *histórica* é consistente (*systaton*)

[248] É evidente que se considera a parte *histórica*<sup>2</sup> genericamente como parte da gramática. Taurisco, o discípulo de Crates,<sup>3</sup> subordinando a gramática à crítica,<sup>4</sup> tal como fizeram os outros críticos, disse que a crítica se compõe de uma parte racional (*logikos*), uma parte prática (*tribikos*) e uma parte *histórica*. [249] A parte racional volta-se para a expressão (*lexis*) e figuras (*tropoi*) gramaticais; a parte prática ocupa-se de dialetos, diferentes formas (*plasmata*) e tipos (*kharktera*) de estilo;<sup>5</sup> enquanto a parte *histórica* lida com o material desorganizado (*amethodos*) preexistente.<sup>6,7,8</sup>

[250] Dionísio Trácio, quando diz que a gramática tem seis partes, às quais nos referimos mais acima,<sup>9</sup> de forma genérica, como três, inclui a parte *histórica* entre elas. Pois diz que as partes da gramática são: a leitura treinada (*entribes*) de acordo com a prosódia;<sup>10</sup> a interpretação de acordo com as figuras poéticas presentes; explicação de palavras e histórias; a descoberta das etimologias; o cálculo das analogias; e a crítica dos poemas.<sup>11</sup> Uma divisão estranha, que parece apresentar alguns dos resultados da gramática, ou suas subdivisões, como se fossem partes dela. [251] Obviamente tira a leitura treinada, a explicação e a crítica de poemas da parte que trata de poetas e escritores, e a etimologia e a analogia da parte *técnica*, e a essas ele contrapõe a parte *histórica*, que trata da explicação de palavras e histórias.<sup>12</sup> [252] Asclepiades, em seu tratado *Sobre a Gramática*, afirma serem três as partes primárias da gramática: *técnica* (*tekhnikon*), *histórica* (*historikon*) e gramatical (*grammatikon*)<sup>13</sup> (esta em contato com as outras duas, isto é, com a *histórica* e com a *técnica*).<sup>14</sup> Subdivide, então, a parte *histórica* em três, pois, afirma ele, da história fazem parte: a história verdadeira, a falsa e a

<sup>8</sup> As notas à tradução foram dispostas como notas de fim.

verossimilhante – uma história de feitos (*praktike*) é verdadeira; aquela relativa a mitos é falsa; e ficções<sup>9</sup> (*plasmata*), tal como comédias e mimos, são verossimilhanças. [253] E três são as partes da história verdadeira: uma trata dos personagens de deuses, heróis e homens famosos, outra de lugares e datas, e outra dos feitos (*praxeis*).<sup>15</sup> Da história falsa, ou seja, das histórias míticas, ele diz que há apenas um tipo: a genealogia. E, como Dionísio, ele afirma que a parte concernente às palavras obscuras é geralmente subjugada à parte *histórica*; pois é pelo levantamento *histórico* (*historei*) que *kregyon* é “verdadeiro” ou “bom”;<sup>16</sup> e assim também com o relativo a provérbios e definições. Com isso, fica claro a partir do que foi dito que eles consideraram a parte *histórica* como parte da gramática.<sup>17</sup>

[254] Agora, já que a maior parte deles concorda que o *histórico* não é *técnico*<sup>18</sup> e provém de material desorganizado, estamos dispensados de um ataque mais detalhado. Mesmo assim, para não passarmos ao largo sem dar atenção ao assunto, levantaremos o questionamento a seguir: ou a gramática é uma arte ou a gramática não é uma arte (*tekhne*). E, se não é, a questão se resolve por si mesma. Mas, se é uma arte, e as partes de uma arte são sempre elas mesmas técnicas, e acabou de ser acordado que a parte *histórica* é ametódica, logo, a parte *histórica* não poderia ser parte da gramática.

[255] E é praticamente óbvio por si mesmo que é assim de fato. Pois o médico, a partir de um método universal e de uma capacidade *técnica*, afirma de alguma coisa em particular que é saudável, e de outra coisa que é nociva; e o músico considera harmônica uma passagem e dissonante outra, e harmônica em relação a determinado acorde, mas não a outro. No entanto, o gramático não pode, do mesmo modo que eles, a partir de alguma teoria científica (*epistemonike*) universal, declarar que o ombro de Pélops era de marfim porque seu ombro mesmo foi comido por Ares ou por Deméter,<sup>19</sup> ou que Hércules ficou calvo porque seu cabelo caiu quando ele foi engolido pelo monstro marinho que estava atacando Hesíone.<sup>20</sup> [256] Mas, para fazer uma exposição dessas coisas, ele tem de encontrar todos os relatos (*historoumenoi*)<sup>10</sup> individuais sobre elas.

<sup>9</sup> Blank, 1998, *ad. loc.*: <τὴν περὶ πλάσματα>.

<sup>10</sup> Blank, 1998, *ad. loc.*: ἱστοροῦμένοις ποῖ ἱστοροῦσιν.

Porém, repetir todos esses dados um por um, por ter consultado esses mesmos dados em relatos particulares, não é algo *técnico*. Logo, a parte *histórica* não foi organizada (*methodeuo*) pelos gramáticos a partir de uma arte.

[257] E ainda, se há uma *história* que trata de lugares, outra de datas, outra de personagens, outra de ações, é evidente que se explicações de lugares e tempos não são *técnicas*, tampouco será *técnico* o que trata de personagens ou ações.<sup>21</sup> Pois, qual é a diferença entre ocupar-se destas ou daquelas? De fato, não há nada de *técnico* na *história* que trata de lugares, dizendo, por exemplo, que Brileso<sup>11</sup> e Aracinto são montes da Ática, ou que Acamante é um promontório em Chipre; tampouco naquela que estabelece datas, como, por exemplo, que Xenófanes de Cólofon nasceu na quadragésima Olimpíada. Isso, mesmo aquele que não é gramático, mas apenas curioso, também é capaz de fazer.

[258] Assim, tampouco será *técnico* dar declarações sobre personagens e ações, por exemplo, que Platão, o filósofo, se chamava antes Aristócles, tinha a orelha furada e usava brinco quando era jovem; ou que a filha de Aristóteles, Pitíade, casou-se com três homens: o primeiro, Nicanor de Estagira, parente de Aristóteles; o segundo, Procles, descendente do rei lacedemônio Demárato, com quem teve dois filhos: Procles e Demárato, que estudaram filosofia com Teofrasto; e o terceiro, pai do menino chamado Aristóteles, foi o médico Metrodoro, aluno de Crisipo de Cnídio e professor de Erasítrato. [259] Com efeito, além de todas as informações como essas serem completamente inúteis, também não evidenciam nenhuma capacidade *técnica*. De modo que tampouco explicar dados históricos resulta de uma arte (*entekhnos*).

Além disso, como demonstramos mais acima, não existe um conhecimento *técnico* do que é infinito ou de coisas que variam o tempo todo. [260] Mas, claro, histórias individuais são infinitas porque são inúmeras, além disso, não são fixas, pois não é como se todos contassem as mesmas histórias do mesmo modo sobre as mesmas coisas.<sup>12</sup> Por

<sup>11</sup> Blank, 1998, *ad. loc.*: Βρίλησος para Βριλησός.

<sup>12</sup> Blank, 1998, *ad. loc.*: οἷον (οὐκ ἄτοπον γάρ, ἵνα συμφυέσι τε καὶ οἰκειοῖς χρῆσώμεθα τῶν πραγμάτων παραδείγμασιν), ὑπόθεσιν {γάρ} ἑαυτοῖς ψευδῆ λαμβάνοντες οἱ

exemplo (e faz sentido utilizarmos exemplos conectados e que nos sejam familiares), os *historiadores* (*historikoi*) adotam uma suposição falsa e afirmam que Asclépio, o fundador da nossa ciência,<sup>22</sup> foi fulminado por um raio, e, não satisfeitos com essa mentira, ainda a transformam de inúmeras formas:

[261] Estesícoro,<sup>23</sup> em sua *Erífile*, diz que isso aconteceu porque Asclépio estaria ressuscitando alguns dos que caíram em Tebas. Polianto,<sup>24</sup> o cirenaico, em sua obra sobre a origem dos Asclepiadas, diz que foi porque curou as filhas de Preto, que haviam ficado loucas por causa da ira de Hera. Paníassis<sup>25</sup> diz que foi porque fez voltar à vida o cadáver de Tíndaro. Estáfilo,<sup>26</sup> em seu livro sobre os arcádios, diz que ele curou Hipólito, que fugia de Trezeno, conforme a tradição que se transmite sobre ele nas tragédias. [262] Filarco<sup>27</sup> diz, no livro nono, que foi porque ele recuperou a visão aos filhos cegos de Fineu, como um favor para com sua mãe, Cleópatra, a filha de Erecteu. Telesarco<sup>28</sup>, em seu *Argólico*, afirma que teria tentado ressuscitar Oríon. Em suma, algo que começa dessa forma, a partir de uma suposição que é falsa, multiplicada à exaustão, e reinventada conforme as vontades de cada um, não pode tornar-se objeto de uma abordagem (*theoria*) *técnica*.<sup>29</sup>

[263] Além do mais, dos relatos (*historoumenoi*)<sup>30</sup> fazem parte a história,<sup>31</sup> o mito e a ficção.<sup>32</sup> A história é a exposição de acontecimentos verdadeiros,<sup>33</sup> como que Alexandre morreu na Babilônia envenenado por conspiradores.<sup>34</sup> A ficção refere-se a eventos que não aconteceram, mas que são contados como se tivessem acontecido: os enredos (*hupotheseis*) de comédias e mimos, por exemplo.

[264] O mito é a exposição de eventos que não aconteceram e são falsos, tal como dizer que a raça de serpentes e aranhas venenosas brotou viva do sangue derramado dos Titãs,<sup>35</sup> ou que Pégaso nasceu da cabeça decepada da Górgona,<sup>36</sup> e que os companheiros de Diomedes se

---

ιστορικοί <οὐκ ἀρκοῦμενοι τῷ ψεύσματι ἐν ᾧ>, τὸν ἀρχηγὸν ἡμῶν τῆς ἐπιστήμης Ἀσκληπιὸν κεκεραυνῶσθαι λέγουσιν, καὶ ποικίλως ποί οἶον (οὐκ ἄτοπον γάρ), ἵνα συμφυέσι τε καὶ οἰκείους χρησώμεθα τῶν πραγμάτων παραδείγμασιν. ὑπόθεσιν γὰρ ἑαυτοῖς ψευδῆ λαμβάνοντες οἱ ιστορικοί τὸν ἀρχηγὸν ἡμῶν τῆς ἐπιστήμης Ἀσκληπιὸν κεκεραυνῶσθαι λέγουσιν, οὐκ ἀρκοῦμενοι τῷ ψεύσματι, † ἐν ᾧ † καὶ ποικίλως.

transformaram em aves marinhas,<sup>37</sup> Odisseu num cavalo,<sup>38</sup> e Hécuba numa cadela.<sup>39</sup>

[265] Sendo tal a diversidade entre as histórias, e já que não existe qualquer arte que trate do falso e do inexistente (*anuparkta*), e é falso e inexistente o que se diz nos mitos e ficções, de que se ocupa principalmente a gramática em sua parte *histórica*, não pode haver qualquer arte para a parte *histórica* da gramática. [266] Por isso, merecem ser ridicularizados os que dizem que mesmo que o material de base da *história* seja desorganizado, ainda assim o julgamento deste material, pelo qual conhecemos o que é relatado (*historeo*) de maneira falsa ou verdadeira, é *técnico*.<sup>40</sup>

[267] Com efeito, em primeiro lugar os gramáticos não nos forneceram um critério de verdade, com o qual pudéssemos testar quando a história é verdadeira e quando é falsa. Em segundo lugar, se para os gramáticos não há nenhuma história verdadeira,<sup>41</sup> tampouco subsiste um critério de verdade. Um diz que Odisseu foi morto por seu filho Telégono sem que este soubesse quem ele era,<sup>42</sup> outro diz que ele faleceu quando uma gaiota deixou cair em<sup>13</sup> sua cabeça a cauda de uma arraia ainda com o ferrão,<sup>43</sup> e um outro que se metamorfoseou em cavalo. Não é uma tarefa insana querer descobrir a verdade entre coisas tão desconexas? Antes de tudo seria preciso estabelecer, entre aqueles que discordam, quem diz a verdade e, só então, procurar pelo que é verdadeiro. [268] Mas quando todos dizem coisas falsas e inacreditáveis, sequer existe brecha para que entre em cena<sup>44</sup> um critério *técnico*.<sup>45</sup>

E ainda, os gramáticos nem mesmo nos ensinam de que maneira uma história seria bem escrita, de forma que pudéssemos, com referência a tais regras, dizer que sua parte *histórica* é *técnica*. Pois essa é a tarefa dos retóricos.<sup>46</sup>

[269] Consequentemente, se eles próprios já admitiram que a *história* é como uma lista (*parapegma*)<sup>47</sup> sem método, e nós mesmos o comprovamos, e além disso eles não forneceram nenhum teorema *técnico* a favor de seu conhecimento ou consistência, então deve ser dito que,

<sup>13</sup> Blank, 1998, *ad. loc.*: <ἐπι>

também no que se refere à parte *histórica*, a gramática é inconsistente (*asystaton*).<sup>48</sup>

### 3 Notas à tradução

<sup>1</sup> Utilizamos a edição do texto grego de J. Mau e H. Mutschmann (1961), *Sexti Empirici opera*, presente no *corpus online Thesaurus Linguae Graecae*. Recentemente (em 2018) foi publicada uma nova tradução completa para o inglês dos seis livros do *Contra os Professores: Against those in the disciplines*, por Richard Bett, com base na edição de Mau & Mutschmann. Mesma edição que havia servido de base para a importante tradução de Blank (1998) para o *Contra os Gramáticos*. Quando seguimos uma inserção sugerida por Blank, informamos em nota de rodapé e usamos o sinal <...>. No caso de uma supressão, a nota traz o texto grego suprimido usando os símbolos: {...}. Bury (SEXTUS EMPIRICUS, 1949), para as Edições Loeb, segue outra edição, a de Bekker (1842). O leitor encontra disponível em português a tradução do *Contra os Gramáticos* feita por Brito e Huguenin (SEXTO EMPÍRICO, 2015), a partir da edição de Bekker (1842).

<sup>2</sup> *Historia* aqui guarda algo do sentido que, originado na filosofia jônica do séc. VI a.C., remete à investigação, inquirição, busca de informações, saber. No período helenístico, referia-se, principalmente, à busca realizada em livros, ou seja, à pesquisa erudita. Deixando outras questões de lado, interessa-nos, no momento, que o leitor tenha em mente a peculiaridade do uso do termo no contexto ao qual se refere Sexto. A parte *histórica* da gramática trata de *historiar* as obras. Assim, essa parte é tanto responsável pela *pesquisa* (atividade), geralmente em livros, quanto pela *publicação* (produto) de dados relativos a: personagens, lugares e datas (sejam fictícios ou reais) presentes nas obras literárias. Bem como, em algumas de suas definições, seria também responsável por esclarecer termos insólitos. Essa atividade resultou em vastas coleções, produzidas principalmente pelos Alexandrinos, dedicadas a tipos particulares de informações, bem como comentários a obras literárias individuais (cf. Blank, 1998, p. 257-259). Como já deve ter ficado claro, não se trata necessariamente do conhecimento de obras escritas por (chamados ou autodenominados) “historiadores”, mas de qualquer material que pudesse fornecer informação capaz de esclarecer algum aspecto de uma obra literária (cf. Press, 2003, p. 38: “*history makes its modest debut in the educational curriculum of Western civilization; not as a discipline, a science, or a body of knowledge, nor even as acquaintance with the writers of the historians primarily, but as information about various matters mentioned in whatever literature one studied.*”) “Retomar as tradições” foi como traduzimos *paradidomi* em § 93 em referência à tarefa da parte *histórica* (ver Prezotto, 2018). Essa atividade implicava, portanto, dedicação à pesquisa e erudição. Podemos apontar, então, a proximidade com o uso do termo *historia* no contexto da medicina empírica: a consulta a relatos de médicos sobre casos semelhantes ao que se acompanha. Mais informações em Press (2003) e Fornara (1983). Em nossa tradução,

mantivemos em itálico as ocorrências do termo nesse sentido próprio ao ambiente erudito e livresco helenístico. Sexto, em sua argumentação, como veremos, enfatiza principalmente a falta de método da atividade, asseverando a característica assistemática de seu objeto, o que demonstraria que não há *tekhne* envolvida no empreendimento gramatical como um todo.

<sup>3</sup> Um dos mais importantes nomes da gramática helenística, o fundador da escola ‘crítica’ de Pérgamo, Crates de Malos (c. 180-150 a.C.) teria sido discípulo do estoico Diógenes da Babilônia (tradicionalmente, c. 240-152 a.C.), por sua vez, discípulo do próprio Crisipo (c. 281-208 a.C.). A identificação de Crates como estoico é questionada por Porter (1992). Crates e Aristarco de Samotrácia (c. 216-144 a.C.), líderes, respectivamente, da escola de Pérgamo e da escola de Alexandria, junto com o predecessor de Aristarco, Aristófanos de Bizâncio (c. 260-185 a.C.), são apontados por Sexto (§ 44) como aqueles que aperfeiçoaram a gramática.

<sup>4</sup> Em § 79, Sexto afirmou: “Crates dizia que o crítico é superior ao gramático. O crítico, diz ele, precisa ser experiente na totalidade do saber linguístico (*logikes epistemes*), enquanto o gramático precisa simplesmente explicar palavras raras, restaurar a prosódia e dominar coisas desse gênero; por isso, o crítico é como um arquiteto, e o gramático, um ajudante.” Ver Prezotto, 2018 e Prezotto, 2015.

<sup>5</sup> *Plasma* e *kharakter* são termos normalmente usados como sinônimos para a teoria dos ‘tipos de discurso’ ou ‘tipos de estilo’ (*genera dicendi*): cf. bibliografia em Blank, 1998, p. 260ss.

<sup>6</sup> Exceto a parte *histórica*, não há equivalência completa para o sistema que atribuímos a Asclepiades na Tabela 1 abaixo. A aproximação mais óbvia seria entre a parte racional e a *técnica* – que compartilhem, além do método, provavelmente, a abordagem da *expressão* (*lexis*); e entre a parte prática com a gramatical (ou específica) – que lidam ambas com dialetos e estilos. No entanto, como afirma Blank (2000, p. 409-410), “não está claro onde Asclepiades posicionou o estudo de dialetos e estilos, que constituem a parte ‘empírica’ [prática] de Taurisco, mas provavelmente estivessem na parte gramatical de Asclepiades, já que não estão nem na parte técnica nem na histórica e dizem respeito a gêneros poéticos particulares”.

<sup>7</sup> Como afirmou Blank (1998, p. 261), parece estranho que Taurisco tenha atribuído o estudo da dicção e figuras gramaticais à parte racional (*logikon*), enquanto o de dialetos e estilos à prática (*tribikon*). Estes termos, *logikon* e *tribikon*, aparecem na tradição de antagonismo entre escolas empíricas e racionalistas. O primeiro relacionado ao método racionalista, obviamente, e o segundo referindo-se ao ‘exercício prático da experiência’, conforme Galeno: “*Tribe* (‘prática’) é o exercício prático da experiência” (Galeno, *Subf. Emp.*, 48.25). “‘Experiência prática’ (*tribike*) é o que resulta do uso da ‘transição ao similar’ ou analogia; é chamada assim porque demanda muita prática e não pode ser usada simplesmente por qualquer um.” (Galeno, I. 69. 1; cf. *Subf. Emp.*

45.20; 49.17 *apud* Blank, 1998, p. 261). Talvez Taurisco pretendesse indicar assim o ‘método’ pelo qual cada parte tratava seu objeto e diferenciar a parte relativa às regras ou definições (leis gerais explanativas) dispostas racionalmente da parte que aplicava essas regras, na prática, a textos particulares. Talvez considerasse tarefa da parte racional a elaboração dos padrões da expressão linguística, enquanto a parte prática designava a repetida experiência com estilos e dialetos diferentes por observação e treino. Bett (SEXTUS EMPIRICUS, 2018, p. 102, n. 230), por outro lado, acredita que *logikon* refira-se simplesmente a ‘palavra’: “*logos, on which logikon is based, can mean ‘word’ as well as ‘reason’, and the subsequent description of what this part deals with seems to fit better with ‘word’*”.

<sup>8</sup> O material desorganizado que foi ‘organizado’ pelo poeta/escritor, ou seja, o ‘conteúdo’ da obra literária em seu formato preexistente à obra, tal como teria sido ‘dado’ pela tradição. Portanto, a parte *histórica* ocupa-se do ‘levantamento’ das informações às quais a obra faz referência, tais como: mitos, histórias, pessoas, lugares, coisas e fatos. Por isso é dito desse material que é assistemático ou desorganizado (*amethodos*).

<sup>9</sup> § 91, tradução em Prezotto, 2018.

<sup>10</sup> § 100, tradução em Prezotto, 2018.

<sup>11</sup> O texto da *Ars Grammatica* de Dionísio que chegou até nós difere apenas na terceira parte, em que se lê: “pronta (*prokheiros*) explicação de palavras inusuais (*glossai*) e histórias”. Mas também contém um adendo à última parte, a crítica dos poemas: “a mais bela de todas as partes da arte” (*ho de kalliston esti panton ton en tei tekhnei*). Cf. Chapanski, 2003.

<sup>12</sup> Como sugere Blank (2000, p. 413), podemos supor que tenha sido Asclepiades o autor dessa crítica, tendo considerado, então: ‘leitura’, interpretação e crítica dos poemas como um resultado da parte gramatical; explicação de palavras e histórias como uma subparte da parte *histórica*; etimologia e analogia como subpartes da parte *técnica*.

<sup>13</sup> Considerando que, tal como Sexto nos informa em § 47-48, Asclepiades deriva ‘gramática’ de *gramma*, no sentido de ‘composições’, i.e., ‘obras’, faz sentido usar o termo livremente para a parte antes (§ 91) mencionada como ‘específica’. “Sua parte ‘gramatical’ bate de frente com a *kritike* superior de Taurisco, como se dissesse que a ciência da literatura, tal como se prova etimologicamente, é a gramática, e a parte da gramática que julga criticamente a literatura é sua parte especificamente gramatical. Sua técnica de divisão é digna de nota: o gênero da gramática, *tekhne*, aparece em sua primeira parte, presumivelmente como a parte cuja tecnicidade garante a tecnicidade do todo; o termo da ‘espécie’ – ‘gramática’, aparece na terceira parte. Assim, as partes que estudam a linguagem e as coisas às quais se refere contribuem para o estudo do que as obras significam, e todas as três combinadas formam o estudo das obras, i.e., a gramática” (Blank, 1998, p. 265).

<sup>14</sup> Essencialmente a mesma divisão adotada por Sexto em § 91-5, com a sugestão semelhante de que estão em ‘contato’, enfatizando a posição ‘agregadora’ da parte ‘gramatical’.

<sup>15</sup> Reparar em como se qualificam as histórias ditas ‘verdadeiras’. Talvez esse exame pudesse acrescentar à análise desenvolvida por Cassin (1990) acerca do uso do advérbio *historikos* por Sexto, em *PH* 1. 4, para qualificar o modo como o cético fala: *historikos apaggelomen*.

<sup>16</sup> *Kregyon* é um hapax homérico (*Iliada* 1. 106) cujo sentido não fica claro pelo contexto.

<sup>17</sup> A divisão da gramática em três partes: “técnica, histórica e específica”, escolhida por Sexto como ponto de partida para sua discussão em § 91, parece ser uma adaptação da tripartição de Asclepiades em “técnica, histórica e gramatical”, citada aqui. Sexto toma como base de sua crítica da parte *histórica* a descrição e estruturação atribuída a Asclepiades (§ 252). Com isso, poderíamos inferir que o tratado de Asclepiades seria, em última análise, a origem das seções de *M* 1 que irão expor a *tekhne* gramatical (cf. Blank, 1998, p. xlv). Asclepiades teria composto o *Sobre a Gramática*, título citado aqui por Sexto, presumivelmente desse mesmo tratado proveriam as outras citações anteriores referentes a Asclepiades: § 47 e § 91. Tal livro parece ter sido utilizado por Quintiliano em *De Oratore* e, em menor medida, por Dionísio de Halicarnasso. Sexto, no entanto, não parece ter conhecido diretamente o tratado de Asclepiades. As exposições das partes de seu sistema gramatical estarão, em geral, conectadas a refutações de viés epicurista, com isso, tanto exposição quanto refutação podem ter sido retiradas de uma mesma fonte. Com base nisso, poderíamos concluir, tal como faz Blank (1998, p. xlvi), que a fonte de Sexto seria um tratado epicurista que critica e ataca o *Sobre a Gramática* de Asclepiades. O quadro que se forma, acerca das partes constituintes da gramática, bem como seu escopo, ao longo da exposição de Sexto é o seguinte:

TABELA 1 – Constituintes da “Gramática” para Asclepiades de Mirleia, de acordo com Sexto Empírico (M 1)

<i>tekhnikon</i> técnica	letras (elementos), sílabas, <i>lexis</i> , partes da sentença, análise métrica e análise da sentença	todas discutidas por Sexto (§ 97-247).
	ortografia	
	correção: analogia, etimologia, virtudes e vícios do discurso	
<i>historikon</i> histórica	palavras obscuras	atribuído diretamente a Asclepiades (§ 252-3)
	histórias: verdadeiras, falsas, verossimilhantes	
	provérbios e definições	
<i>grammatikon</i> gramatical ou <i>idiaiteron</i> específica	interpretação, julgamento de adequação e autenticidade	descritas por Sexto (§ 93)
	valoração (ética?) da poesia (e prosa)	discutido por Sexto (§ 270ss)
	(leitura treinada, explicação e crítica dos poemas)	criticado à divisão de Dionísio Trácio (§ 252)

<sup>18</sup> As disciplinas (*mathemata*) são atacadas, em seu fundamento ou utilidade, por sua pretensão de serem *tekhnai* ('artes') – conforme a definição estoica/dogmática. *Tekhne* foi definida pelos estoicos como: “sistema de *representações verdadeiras* coexercitadas” (*sustema ek katalepseon suggegumnasmenon*) e “direcionadas a alguma finalidade útil” (M 11. 182). Mantemos o termo em itálico para lembrarmos de que se relaciona à *tekhne*.

<sup>19</sup> Pélops era o filho que Tântalo, em sua tentativa de testar os deuses, esquartejou para servi-lhes em um banquete. O engodo foi percebido por Zeus que castigou o pai e ordenou às Moiras que salvassem o menino. Como seu ombro havia sido comido por Deméter (em todas as versões do mito que pude encontrar, por exemplo, *Pseudo-Hyginus, Fabulae* 83), foi substituído por um de mármore. A versão de que Ares é quem come seu ombro, mencionada por Sexto, não apareceu em minhas pesquisas.

<sup>20</sup> Hesione foi exposta por seu pai, Laomedonte, que cumpria um oráculo, ou por sua própria iniciativa, para ser devorada pelo monstro marinho Ceto e aplacar sua ira. Herácles a encontra na volta de sua expedição contra as Amazonas, conforme *Pseudo-Apollodorus, Bibliotheca* 2.5.9. A versão de que, ao salvá-la, é engolido pelo monstro, que mata atacando suas entranhas por três dias, emergindo sem seus cabelos, derretidos pelo vapor do suco gástrico do monstro, aparece em *Lycophron, Alexandra* 33-27.

<sup>21</sup> Todos foram apontados acima § 253 como “conteúdos” da parte da *história* que trata do relato verdadeiro.

<sup>22</sup> Essa observação de Sexto é um dos indícios que apontam para a veracidade de sua filiação a alguma escola médica.

<sup>23</sup> Estesícoro (c. VII-VI a.C.) foi um poeta lírico cuja obra nos chegou apenas em fragmentos.

<sup>24</sup> Supostamente um historiador, obscuro e de datação incerta.

<sup>25</sup> Paníassis (c. V a.C.) foi um poeta épico de Halicarnasso, tio ou sobrinho do historiador Heródoto. De sua obra possuímos apenas fragmentos.

<sup>26</sup> Supostamente um historiador, obscuro e de datação incerta.

<sup>27</sup> Historiador do séc. III a.C., sua obra, hoje perdida, foi alvo de comentários e serviu de fonte para Políbio, Plutarco e outros.

<sup>28</sup> Supostamente um historiador, obscuro e de datação incerta.

<sup>29</sup> Ver Cassin, 1990, p. 128: “*Sextus met em abyme la critique aristotélicienne du kath’hekaston comme objet de l’histoire, l’histoire traite des versions infiniment singulières et infiniment singulier.*”

<sup>30</sup> Entendemos *historoumenoi* (“relatos”), tal como em § 256, como o material de base da parte *histórica*, ou seja, o material que está sendo levantado. Desse modo, verdadeiro, falso ou verossimilhante são características aplicadas propriamente aos “relatos”.

<sup>31</sup> Neste caso, podemos supor que o sentido seja algo como: ‘o relato propriamente dito’ e, assim, na sequência teríamos: ‘o relato propriamente dito’, ou seja, a história mesma, é a exposição de acontecimentos verdadeiros.

<sup>32</sup> De acordo com Heliodoro (*Sch. DThr.* (Lond.) 449. 11-14 *apud* Blank, 1998, p. 266): “História é o relato claro de coisas que aconteceram ou que são possíveis. Mito é a narração de coisas estranhas ou arcaicas, ou a introdução de coisas impossíveis. Ficção é o que pode acontecer, mas não acontece.”

<sup>33</sup> Sexto ataca a existência de uma história verdadeira pela inexistência do critério de verdade logo à frente em § 267.

<sup>34</sup> Ver Curtius, *Historiae Alexandri Magni*, 10.10.

<sup>35</sup> Ver Nicandro, *Theriaca*, 8-10.

<sup>36</sup> Ver Hesíodo, *Theogonia*, v. 280.

<sup>37</sup> Ver Virgílio, *Aeneis*, 2.271; Estrabão 6.3.9; entre outros.

<sup>38</sup> Ver Sérvio, *Aeneis*, 2. 44.

<sup>39</sup> Ver Eurípidas, *Hecuba*, 1265.

<sup>40</sup> Ou seja, a parte *histórica* estaria supostamente comprometida com o julgamento das informações levantadas.

<sup>41</sup> “Não está claro como Sexto acha que pode dizer isso. Em § 265 ele disse que a gramática é principalmente (*malista*) sobre mitos e ficções; mas, mesmo se aceitarmos isso, ‘principalmente’ não é ‘inteiramente’, e em § 263 ele reconheceu a existência de uma categoria adicional para a história verdadeira. Pode-se pensar que ele está inferindo isso da sentença anterior: se os gramáticos não nos deram um critério de história verdadeira, eles não têm nada que possa ser com segurança qualificado com este título. Mas, se assim for, seria estranho, na melhor das hipóteses, usar isso como *ponto de partida* para um argumento subsequente de que não pode haver critério de verdade aplicado a esses assuntos” (SEXTUS EMPIRICUS, 2018, p. 108, nota 249). Ver nota 45 abaixo.

<sup>42</sup> Ver Apolodoro, *Epitome*, 7. 34ss.

<sup>43</sup> Ver fr. 478a Radt.

<sup>44</sup> Seguimos a sugestão de Bett (SEXTUS EMPIRICUS, 2018, p. 108, nota 251): “*Parodos*, ‘entrada’, era usado para (entre outras coisas) a entrada do coro em uma tragédia ou comédia; suspeito que Sexto pretenda evocar essa noção de entrada no palco,

apropriada a toda a conversa recente sobre ficção e mito, o que aumenta a sensação de que o suposto critério é puramente fictício.”

<sup>45</sup> Com o argumento desta seção, Sexto iguala “história verdadeira” a mitos e ficções. Sem um critério de verdade, não é possível discernir o que é verdadeiro, logo, também para a parte da *história* que trataria de relatos supostamente “verdadeiros” seu objeto poderia ser falso e inexistente.

<sup>46</sup> Conforme observa Cassin, 1990, p. 128, não há critério para decidir nem acerca da verdade-realidade do fato, nem para a verdade-adequação do relato ao fato, nem mesmo para a verdade-correção (formal) do relato historiado.

<sup>47</sup> Bett (SEXTUS EMPIRICUS, 2018, p. 108, nota 252) opta por “arquivos” (*archives*), sua justifica é: “*Parapegma* pode referir-se a um registro cronológico (‘anais’ no plural), mas também pode significar simplesmente ‘regra’, e é assim usado em § 223-225, § 236, § 240. Pellegrin *et al.* (2002) opõem-se a entendê-lo aqui no sentido histórico (assumido por Bury e Blank), porque isso não se encaixaria no tipo de ‘história’ que foi discutido acima. Mas a história ‘verdadeira’ de § 263, e os detalhes históricos pesquisados em § 258, são claramente compatíveis com ele. Que esta é apenas uma parte do que Sexto vem discutindo, e que somente essa parte poderia ser literalmente pensada como registrada em ‘arquivos’, não afeta seu ponto principal aqui, que é que o material fonte (de qualquer forma que seja entendido) é aleatório, não sistemático. Além disso, a explicação de Pellegrin *et al.* (2002) de como o sentido de ‘regra’ poderia ser aplicado aqui é muito sobrecarregada.” Por sua vez, Brito e Huguenin (SEXTO EMPIRICO, 2015, p. 125) usam “compilação”.

<sup>48</sup> A ‘inconsistência’ é normalmente o resultado da argumentação aporética acerca de itens que ou são constituídos de partes ou fazem parte de um sistema estruturado, tal como qualquer *tekhne* racionalista; ou seja, a conclusão é que o sistema não se ‘sustenta’. A ‘consistência’ (‘coerência’, ‘constituição’ ou ‘sustentação’) (*sustasis*) de uma *tekhne* deriva de seus teoremas, e a consistência de cada teorema resulta de uma formulação clara e não-contraditória cuja prova se dá por meio de outros teoremas e por meio dos princípios da *tekhne* (cf. *M* 3. 21; *M* 4. 3-4; *M* 5. 49; *M* 6. 61). Cf. Blank, 1998, p. 128.

## Referências

BEKKER, I. (ed.) *Sextus Empiricus*. Berlim: Typis et Impensis Ge. Reimeri, 1842.

BLANK, D. (ed.) *Sextus Empiricus: Against the Grammarians*. Oxford: Clarendon Press, 1998. (Adversus Mathematicos I). Doi: <https://doi.org/10.2307/3246316>

BLANK, D. The Organisation of Grammar in Ancient Greece. In: AUROUX, S.; KOERNER, E. F. K. *History of Language Sciences/ Geschichte der Sprachwissenschaften*. Vol.1: An International Handbook on the Evolution of the Study of Language from the Beginnings to the Present. Berlin: De Gruyter, 2000. p. 400-417.

CASSIN, B. L'Histoire chez Sextus Empiricus. In: VOELKE, André-Jean. (ed.). *Lescepticisme antique, perspectives historiques et systématiques*. Lausanne:Faculté de Théologie de Lausanne, 1990. p. 123-38.

CHAPANSKI, G. *Uma tradução da Tekhné Grammatiké, de Dionísio Trácio, para o português*. 2003. 190 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Linguísticos) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

FORNARA, Charles. *The Nature of History in Ancient Greece and Rome*. Berkeley: University of California Press, 1983.

MAU, J.; MUTSCHMANN, H. (ed.). *Sexti Empirici opera*. 2. ed. Leipzig: Teubner, 1961. v. 3.

PELLEGRIN, Pierre *et al.* (ed.). *Sextus Empiricus: Contre les professeurs*. Introduction, glossaire et index. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

PORTER, James. Hermeneutic Lines and Circles: Aristarchus and Crates on the Exegesis of Homer. In: LAMBERTON, Robert; KEANEY, John (ed.). *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*. Princeton: PUP, 1992. p. 67-114. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq7j1.8>.

PRESS, G. *Development of the Idea of History in Antiquity*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.

PREZOTTO, J. *Sexto Empírico: Contra os Gramáticos*. Introdução, tradução e notas. 2015. 263 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Linguísticos) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

PREZOTTO, J. Tradução anotada da introdução (M 1. 1-40) do Contra os Professores (M 1-6) de Sexto Empírico: argumentação geral contra a existência do ensino. *Phaos*, Campinas, v. 17, n. 1, p. 155-186, 2017a.

PREZOTTO, J. Sexto Empírico: Contra os Gramáticos. Tradução anotada, segunda parte (M 1. 97-168). *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 80-114, 2017b.

PREZOTTO, J. Contra os Gramáticos, de Sexto Empírico: tradução anotada, primeira parte (M 1. 41-96). *Hypnos*, São Paulo, n. 40, p. 1-30, 2018.

PREZOTTO, J. Sexto Empírico. Contra os Gramáticos: tradução anotada, terceira parte (M 1. 169-247). *Archai*, Brasília, n. 25, p. 1-30, 2019. DOI: [https://doi.org/10.14195/1984-249X\\_25\\_9](https://doi.org/10.14195/1984-249X_25_9).

SEXTO EMPÍRICO. *Contra os Gramáticos*. Tradução de Rodrigo Pinto de Brito e Rafael Huguenin. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SEXTUS EMPIRICUS. *Against Professors*. Translated by Robert G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 1949. (Loeb). DOI: [https://doi.org/10.4159/DLCL.sextus\\_empiricus-against\\_professors.1949](https://doi.org/10.4159/DLCL.sextus_empiricus-against_professors.1949).

SEXTUS EMPIRICUS. *Against those in the disciplines*. Translated by Richard Bett. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Recebido em: 8 de janeiro de 2019.

Aprovado em: 4 de abril de 2019.