

# Jornada de Estudos Clássicos

---

Rito e Celebração na Antiguidade

## Organizadores

Leni Ribeiro Leite

Gilvan Ventura da Silva

Raimundo Nonato Barbosa Carvalho

Carla Francalanci



# Rito e celebração na Antiguidade



**Leni Ribeiro Leite**

**Gilvan Ventura da Silva**

**Raimundo Nonato Barbosa Carvalho**

**Carla Francalanci**

Organizadores

# Rito e celebração na Antiguidade

**PPGL**

**Vitória**

**2012**

© *Copyright* dos autores, Vitória, 2012.

Todos os direitos reservados. A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja ela total ou parcial, constitui violação da LDA 9610/98.

**Universidade Federal do Espírito Santo**

**Reitor:** Reinaldo Centoducatte

**Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação:** Neyval Costa Reis Júnior

**Diretor do Centro de Ciências Humanas e Naturais:** Edebrando Cavaliere

**Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras:** Leni Ribeiro Leite

**Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História:** Antonio Carlos Amador Gil

**Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia:** Fernando Mendes Pessoa

**Imagem da capa:** Adhemar Gusmão

**Revisão:** Os autores

**Catálogo:** Saulo de Jesus Peres – CRB6 - 676/ES

**Projeto gráfico e editoração eletrônica:** Os organizadores

**Programa de Pós-Graduação em Letras - Ufes**

**Telefone:** (27) 3335-2515

**E-mail:** ppglufes@gmail.com

**Site:** www.prppg.ufes.br/ppgl

**Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)**

(Centro de Documentação do Programa de Pós-graduação em Letras da  
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

F477 Rito e celebração na Antiguidade / Leni Ribeiro Leite ... [et al.], organizadores. - Vitória : Ed. PPGL, 2012.  
337 p. : Il. ; 14 cm x 21 cm.

ISBN 978-85-99345-16-0

1. Civilização clássica - Discursos, ensaios, conferências. 2. Celebração - Antiguidade clássica. 3. Ritos - Antiguidade clássica. I. Leite, Leni Ribeiro.

CDU: 94(37+38)

---

## Sumário

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>08</b>
--------------------------	-----------

### **CONFERÊNCIAS**

#### DEUSES E *ORDO* NO LIVRO IV DAS ODES

Alexandre Pinheiro Hasegawa.....	09
----------------------------------	----

#### O *LECTISTERNIUM* E A *PLACATIO DEORUM*: UM ESTUDO DE CASO EM TITO LÍVIO, *AB URBE CONDITA*, 22, 9-10

Claudia Beltrão Rosa.....	27
---------------------------	----

#### RITOS MÁGICOS E SOCIABILIDADES RELIGIOSAS EM ANTIOQUIA: JOÃO CRISÓSTOMO E A CENSURA AOS JUDEUS E JUDAIZANTES

Gilvan Ventura da Silva.....	44
------------------------------	----

#### RITO E COMEMORAÇÃO NA TRAGÉDIA *ALCESTE* DE EURÍPIDES.

Jaa Torrano.....	56
------------------	----

#### CELEBRAÇÃO E RETÓRICA EM ESTÁCIO

Leni Ribeiro Leite.....	67
-------------------------	----

#### RITO E POESIA NAS *METAMORFOSES* DE OVÍDIO

RaimundoCarvalho.....	79
-----------------------	----

#### O RITUAL DO CASAMENTO EM ROMA E A POESIA LATINA

Zelia de Almeida Cardoso.....	86
-------------------------------	----

### **COMUNICAÇÕES**

#### O CULTO HERÓICO: ASSOCIAÇÃO ENTRE O ESPAÇO DE CULTO E O ESPAÇO POLÍTICO

Alessandra André.....	101
-----------------------	-----

#### A ATUAÇÃO DO *AEDO* NOS BANQUETES HOMÉRICOS

Ana

Gabrecht.....	108
---------------	-----

#### CONSIDERAÇÕES SOBRE A INSTITUIÇÃO CIVIL DO CASAMENTO NA *URBS ROMANA*

Ana Lúcia Santos Coelho.....	117
------------------------------	-----

#### UMA POSSÍVEL ABORDAGEM DA *MÍMESIS* A PARTIR DO LIVRO III DA *REPÚBLICA*

Anallú Guimarães Firme Lorenção.....	125
--------------------------------------	-----

#### O BANQUETE MUSICAL NO *PERSA* DE PLAUTO E A “CELEBRAÇÃO DA ESPERTEZA”

Beethoven Barreto Alvarez.....	134
A COMEMORAÇÃO DA BATALHA DE ÁCIO EM HORÁCIO	
Camilla Ferreira da Silva Paulino.....	153
A INSTITUIÇÃO PRIVADA DO CASAMENTO NAS COMÉDIAS DE PLAUTO	
Caroline Barbosa Faria Ferreira.....	164
DIALÉTICA E RETÓRICA NO <i>SIMPÓSIO</i> DE PLATÃO	
Eliana Amarante de Mendonça Mendes.....	173
ORFEU LÍDER RELIGIOSO NA <i>ARGONÁUTICA</i>	
Fábio Gerônimo Mota Diniz.....	184
CELEBRAÇÕES DE FAMÍLIA NA ANTIGUIDADE: O CASAMENTO NA CONCEPÇÃO ROMANA	
João Carlos Furlani.....	193
A HERANÇA CLÁSSICA EM MAIMÔNIDES: RAZÃO, FÉ E ARISTOTELISMO NO <i>GUIA DOS PERPLEXOS</i> .	
Layli Oliveira Rosado.....	205
MITO E RITUAL NA <i>IFIGÊNIA ENTRE OS TAUROS</i> , DE EURÍPIDES.	
Marcelo Bourscheid.....	215
A RAINHA DEVOTA: O RITO DE CLITEMNESTRA NAS ELECTRAS DE SÓFOCLES E EURÍPIDES	
Marco Aurélio Rodrigues	
Fernando Brandão dos Santos.....	226
A ADAPTAÇÃO VIRGILIANA DA INVOCAÇÃO AOS DEUSES AGRÁRIOS PELO VARRÃO DE <i>DE RE RUSTICA</i> I	
Matheus Trevizam.....	232
O ROMANO E O LAZER: REFLEXÕES SOBRE A CONTRIBUIÇÃO DOS <i>LUDI</i> PARA A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE URBANA NO IMPÉRIO ROMANO [SÉC. III-IV]	
Natan Henrique Taveira Baptista.....	242
RITO, CELEBRAÇÃO E RELEITURA EM <i>A CEIA DOMINICANA</i> : ROMANCE NEOLATINO, DE REINALDO SANTOS NEVES	
Nelson Martinelli Filho.....	256
SÍRIUS: PRENÚNCIO DO RITO SACRIFICIAL	
Paula Cristiane Ito.....	277
O BANQUETE CELTA AOS OLHOS MEDITERRÂNEOS: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO FESTIM CELTA A PARTIR DE TEXTOS GREGOS E LATINOS	

Pedro Vieira da Silva Peixoto.....	282
ENTRE O PRAZER DA PUNIÇÃO E A DOR DA EXPIAÇÃO: EPISÓDIOS DE ULTRAJE AO DEUS PRIAPO NO <i>SATYRICON</i> DE PETRÔNIO	
Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet.....	296
O SIMBOLISMO DOS RITUAIS CRISTÃOS NO DISCURSO DO APÓSTOLO PAULO	
Simone Rezende da Penha Mendes.....	303
CULTURA POLÍTICA, PODER E RITUAL NO SÉCULO IV D.C.: A CELEBRAÇÃO DO <i>COSMOCRATOR</i> NO PANEGÍRICO A TEODÓSIO I	
Thiago Brandão Zardini.....	310
RITO E CELEBRAÇÃO DO CASAMENTO NA ANTIGUIDADE E A INTERTEXTUALIDADE COM A POESIA NO LIVRO DE SALMOS	
Zilda Andrade L. dos Santos.....	327



## Apresentação

A presente obra recolhe as conferências e comunicações apresentadas por ocasião da II Jornada de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Espírito Santo – *Rito e celebração na Antiguidade*, evento organizado pelos Programas de Pós-Graduação em Letras, em História e em Filosofia e que contou com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do ES. Realizada em maio de 2011, a II Jornada de Estudos Clássicos congregou pesquisadores de diversas universidades e institutos de ensino superior do País, que buscaram refletir sobre aspectos rituais e comemorativos próprios das sociedades grega e romana que, como sabemos, atribuíam uma importância extraordinária ao domínio religioso, à interferência do sagrado no ritmo temporal e nas atividades humanas, desde as mais prosaicas e rotineiras, como o consumo de alimentos e a união conjugal, até aquelas responsáveis por decidir os rumos da comunidade cívica, como a guerra.

De fato, quando abordamos os processos culturais e o cotidiano do Mundo Antigo, a experiência religiosa adquire uma posição preeminente. Compartilhando *mutatis mutandis* o mesmo panteão, gregos e romanos puderam, no decorrer dos primeiros séculos da sua história e, mais ainda, no período de vigência do Império Romano, essa realidade multicultural, heterogênea e ao mesmo tempo unitária que aproximou povos e culturas de um lado a outro do Mediterrâneo, experimentar as mais variadas modalidades de intercâmbio com o sobrenatural, desde os ritos agrários de base familiar até as comemorações públicas, que envolviam de um modo ou de outro toda a comunidade, sem deixar de lado a contribuição cristã, cuja simbiose com os cultos da cidade antiga é algo hoje amplamente reconhecido.

A devoção manifesta pelo homem antigo assumia por vezes uma interface altamente regrada, ritualizada, enfatizando-se assim os procedimentos que compunham a cerimônia, razão pela qual não é sem propósito que alguns se referem aos gregos e romanos como povos marcados por uma religiosidade de natureza formalista. A despeito do exagero de tal afirmação, que tende a subestimar o envolvimento emocional dos antigos com os seus deuses e deusas, o fato é que o rito, a *performance* correta das práticas religiosas de acordo com os preceitos ancestrais – a assim denominada *ortopraxis* – constituía um dos fundamentos da cosmovisão grecorromana. Todavia, no momento mesmo de execução ocorria o que os pesquisadores definem como “reinvestimento simbólico”, ou seja, a elaboração de novos significados para o ritual, elemento indispensável para a dinâmica religiosa, pois, ao realizar uma dada cerimônia, os participantes não se limitavam a reproduzir ao pé da letra um protocolo legado pela tradição, mas operavam uma “leitura” dessa tradição de acordo com os seus próprios objetivos e interesses, manipulando-a e transformando-a. Foi na tentativa de entender a complexidade dos ritos e celebrações da Antiguidade que reunimos, na Universidade Federal do Espírito Santo, especialistas de diversas áreas dos estudos clássicos, numa jornada de dois dias cujos resultados oferecemos agora ao grande público.

Vitória, abril de 2012

Os Organizadores



## Conferências

### DEUSES E *ORDO* NO LIVRO IV DAS ODES\*

Alexandre Pinheiro Hasegawa (USP/FFLCH/DLCV)

ahasegawa@usp.br

Ao abrir o quarto e último livro lírico, Horácio se dirige a Vênus e, próximo dos cinquenta anos, pede para ser poupado pela deusa do amor. Mais do que afastá-la, o poeta ordena que procure os jovens que a invocam, em especial Paulo Fábio Máximo, que vai honrá-la de maneira adequada por ser talentoso. Por fim, na terceira e última parte do poema (vv. 29-40), depois de declarar que não lhe agradam nem rapazes, nem mulheres, confessa seu amor por Ligurino, jovem a quem dedica uma ode do livro (*carm.* 4, 10)<sup>1</sup>. Antes, porém, de ver mais em detalhe o *carm.* 4, 1, convém situar o quarto livro lírico na carreira horaciana, já que o poeta faz referência, de modos diversos, à sua produção precedente<sup>2</sup>. Independentemente da discussão que se coloca hoje sobre a publicação dos três primeiros livros, se foram publicados em conjunto ou separadamente, os *carm.* 1, 1 e 3, 30 delimitam um todo que se diferencia, de maneira clara, do quarto livro. Entre estas duas produções líricas, Horácio publica seu primeiro livro de epístolas, em que afirma, já velho, ter abandonado os versos e os outros divertimentos (cf. *epist.* 1, 1, 10: *nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono*). Assim, a construção do *éthos* da *persona loquens* nas *Epístolas* passa para o lírico do quarto livro, que é mais elevado em relação aos outros, como já foi apontado pela crítica.

Portanto, não é estranho que o poeta, depois dos três primeiros livros líricos, inicie o quarto, procurando afastar Vênus. É significativo, porém, que Horácio, como se

---

\* Agradeço, antes de mais nada, o convite de Leni Ribeiro Leite para participar da *II Jornada de Estudos Clássicos da UFES: Rito e celebração na Antiguidade*, realizada de 30 a 31 de maio de 2011, onde apresentei uma primeira versão deste texto; agradeço ainda as sugestões de João Angelo Oliva Neto para a atual versão.

<sup>1</sup>Para relação entre *carm.* 4, 1 e 4, 10, ver E. Mitchell, "Time for an emperor: old age and the future of the Empire in Horace *Odes* 4", *MD* 64, 2010, pp. 43-76. Há ainda importantes observações sobre as odes que louvam o império e o imperador (cf. pp. 73-74).

<sup>2</sup>Para mencionar o exemplo mais evidente, o v. 5: *mater saeua Cupidinum* é citação do v. 1 do *carm.* 1, 19.

sabe, segue, para ordenar os poemas do primeiro livro, as edições alexandrinas de Alceu, que começavam por uma sequência de três hinos (fr. 307 V, 308 V e 343 V)<sup>3</sup>. Sabe-se ainda que o início da edição de Anacreonte também era um hino (fr. 1 Gent.)<sup>4</sup>. Em nenhum deles, contudo, o poeta se dirigia a Afrodite: Alceu faz hino a Apolo, e Anacreonte a Ártemis. Mas a edição helenística de Safo se iniciava pelo hino a Afrodite (fr. 1 V) que, como já bem estudado<sup>5</sup>, Horácio imita na abertura do quarto livro. Porém, mais do que segui-la, o poeta latino a inverte: se Safo invoca a deusa, Horácio procura afastá-la, ainda que não consiga<sup>6</sup>. Vênus, portanto, presente no início e, como veremos, também no fim (*carm.* 4, 15, 32) terá papel importante na construção do livro horaciano.

Vejamos, então, de modo mais minucioso, o *carm.* 4, 1:

<i>Intermissa, Venus, diu</i>	
<i>rursus bella moues? Parce precor, precor.</i>	
<i>Non sum qualis eram bonae</i>	
<i>sub regno Cinarae. Desine, dulcium</i>	
<i>mater saeua Cupidinum,</i>	<b>5</b>
<i>circa lustra decem flectere mollibus</i>	
<i>iam durum imperiis; abi,</i>	
<i>quo blandae iuuenum te reuocant preces.</i>	
<i>Tempestiuus in domum</i>	
<i>Pauli purpureis ales oloribus</i>	<b>10</b>
<i>comissabere Maximi,</i>	
<i>si torrere iecur quaeris idoneum.</i>	
<i>Namque et nobilis et decens</i>	
<i>et pro sollicitis non tacitus reis</i>	
<i>et centum puer artium</i>	<b>15</b>
<i>late signa feret militiae tuae,</i>	
<i>et, quandoque potentior</i>	

<sup>3</sup> Para este estudo, remeto a R.O.A.M Lyne, "Horace Odes Book 1 and the Alexandrian Edition of Alcaeus", *CQ* 55, 2005, pp. 542-558.

<sup>4</sup> Para tal informação, ver B. Gentili e C. Catenacci (orgs.), *I poeti del canone lirico nella Grecia arcaica*, Milano 2010, p. 324.

<sup>5</sup> Citamos aqui M. Putnam, *Artifices of eternity. Horace's fourth book of Odes*, Ithaca-London 1986, p. 39 ss.; G. Nagy, "Copies and models in Horace Odes 4.1 and 4.2", *CW* 87, 1994, pp. 415-426; R. Tarrant, "Da Capo Structure in some odes of Horace", in S. Harrison (ed.), *Homage to Horace. A bimillenary celebration*, Oxford 1995, pp. 32-49: 45 s.; A. Cavarzere, *Sul limitare. Il «motto» e la poesia di Orazio*, Bologna 1996, pp. 241-242; P. Fedeli e I. Ciccarelli (comm.), *Q. Horatii Flacci, Carmina. Liber IV*, Firenze 2008, p. 87. Não elencamos, obviamente, todos os estudiosos que se dedicaram às relações entre o *carm.* 4, 1 de Horácio e o fr. 1 V de Safo, mas fizemos seleção dos mais importantes para nossa leitura.

<sup>6</sup> Se Safo faz um κλητικὸς ὕμνος, Horácio faz uma espécie de ἀποπομπή. Para estes termos, ver E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, p. 410, n. 3, que remete a fontes antigas.

*largi muneribus riserit aemuli,  
Albanos prope te lacus  
ponet marmoream sub trabe citrea.* **20**

*Illic plurima naribus  
duces tura lyraque et Berecynthia  
delectabere tibia  
mixtis carminibus non sine fistula;*

*illic bis pueri die* **25**  
*numen cum teneris uirginibus tuum  
laudantes pede candido  
in morem Salium ter quatit humum.*

*Me nec femina nec puer  
iam nec spes animi credula mutui  
nec certare iuuat mero* **30**  
*nec uincire nouis tempora floribus.*

*Sed cur, heu, Ligurine, cur  
manat rara meas lacrima per genas?  
Cur facunda parum decoro* **35**  
*inter uerba cadit lingua silentio?*

*Nocturnis ego somniis  
iam captum teneo, iam uolucrum sequor  
te per gramina Martii*  
*Campi, te per aquas, dure, uolubilis*<sup>7</sup>. **40**

Vênus, há muito interrompidas,  
guerras de novo causas? Poupa-me, te imploro<sup>8</sup>.  
Não sou qual era sob o reino  
da boa Cínara. Tu cessa de dobrar-me,

cruenta mãe da Cupidez **5**  
doce; a mim, próximo dos dez lustros e agora  
áspero à tua suave lei;  
vai onde as brandas preces dos jovens te chamam.

Mais a propósito, na casa  
de Paulo Máximo farás festa, de teus **10**  
cisnes brilhantes sobre as asas,  
se quiseses queimar um peito a ti propício,

pois, nobre e belo, não calado  
em favor de acusados inquietos, jovem  
de mil talentos, portará **15**  
as insígnias de tua milícia bem ao longe,

e quando rir, mais poderoso  
que os dons de um generoso rival, sob a viga  
de um limoeiro por-te-á,  
feita em mármore, perto dos Albanos lagos. **20**

<sup>7</sup> O texto é da edição de D. R. Shackleton Bailey, *Q. Horatius Flaccus Opera*, Berlin 2008.

<sup>8</sup> Desfizemos a *geminatio* do original (*precor, precor*), que dá idéia de insistência. Tentamos, porém, compensar com um verbo mais forte (“implorar”) do que, por exemplo, “rogar”.

Ali muitíssimos incensos  
sentirás e serás deleitada por versos  
mistos à tibia Berecintia  
e à lira, sem faltar a flauta de Pã; jovens

ali, com tenras moças, duas 25  
vezes por dia, deidade tua enaltecendo,  
com brancos pés, a terra vão  
sacudir, à maneira dos Sálíos, três vezes.

A mim nem jovem, nem mulher, 30  
nem esperança crédula numa alma mútua  
me agradam mais, nem competir  
com vinho, nem com flores novas coroar-me.

Mas, ai!, por quê? Meu Ligurino,  
por que por minha face corre rara lágrima?  
Por que em um tão pouco decoroso<sup>9</sup> 35  
silêncio cai loquaz minha língua, no meio

da fala? Em meus sonhos noturnos,  
ora cativo te mantenho, ora por relvas  
do Campo Márcio te persigo  
alado ou por mudáveis águas, ah! cruel!<sup>10</sup> 40

O livro começa com o participio passado *intermissa*, que remete o leitor à produção lírica precedente em que Vênus o dominava e ele estava sob o reino de Cínara. A referência à lírica dos três primeiros livros não é apenas genérica, mas textual, pois o quinto verso (*mater saeua Cupidinum*) é repetição do primeiro verso do *carm.* 1, 19, em que o poeta, sob domínio da “cruenta mãe da Cupidez”, arde por Glícera, e Vênus não lhe permite cantar matéria bélica, não lhe permite cantar nem os Citas nem o valente Parto (cf. vv. 9-12: *In me tota ruens Venus / Cyprum deseruit, nec patitur Scythas / et uersis animosum equis / Parthum dicere nec quae nihil attinent*)<sup>11</sup>. Assim, como observa Elisa Romano<sup>12</sup>, há no *carm.* 1, 19 o *tópos* da *recusatio*, como nos *carm.*

<sup>9</sup> Nossa tradução alterna versos de oito e doze sílabas. O v. 35 do original latino é hipermétrico. Assim, traduzimos não por um verso de oito sílabas, mas por um de nove. É notável que a sílaba *a* mais se dá justamente no verso em que aparece o adjetivo *facunda* (“loquaz”) que caracteriza língua, ou seja, o verso mimetiza a loquacidade da língua com a sílaba excedente. Tal efeito já fora ressaltado por M. Putnam, *Op. cit.*, 38, que, por sua vez, remete a S. Commager, “Some Horatian Vagaries”, *SO* 55, 1980, pp. 59-70: 65-66.

<sup>10</sup> Todas as traduções são nossas. Quando não for, indicaremos o tradutor.

<sup>11</sup> A referência à matéria bélica parece evidente. Confronte-se ainda com a sétima estrofe do *carm.* 4, 5, 25-28: *quis Parthum pauet, quis gelidum Scythen, / quis Germania quos horrida parturit / fetus, incolumi Caesar, quis ferae / bellum curet Hiberiae?*

<sup>12</sup> E. Romano, *Q. Orazio Flacco. Le Opere I (le Odi, il Carme secolare, gli Epodi)*, tomo secondo, Roma 1991, p. 561: “Ma questa non è soltanto l’ode del ritorno dell’amore: la terza strofe contiene infatti una variazione sul tema della *recusatio*. Poiché è innamorato, il poeta non può dedicarsi alla poesia epica; il



1, 6; 2, 12, e 4, 15. Do confronto, estabelecido pelo próprio Horácio, podemos dizer que, se no primeiro livro o poeta recusa a épica para dedicar-se à lírica erótica, no início do quarto livro procura recusar a erótica para dedicar-se à lírica encomiástica<sup>13</sup> que, segundo Fraenkel<sup>14</sup>, já se anuncia com a breve descrição de Paulo Fábio Máximo (vv. 9-20). Portanto, para dedicar-se ao encômio das personagens romanas, suplica que “a mãe cruenta da doce<sup>15</sup> Cupidez” o poupe e se afaste dele.

Outra relação que se estabelece entre os *carm.* 4, 1 e 1, 19 é a menção ao culto de Vênus. No primeiro, fala-se da estátua feita de mármore por Paulo Fábio Máximo que será posta perto dos lagos Albanos, onde haverá incenso, versos, música e dança em honra da divindade (vv. 19-28); no segundo, fala-se de um altar em que há ramos, taça com vinho e uma vítima imolada para deusa (cf. vv. 13-16: *Hic uiuum mihi caespitem, hic / uerbenas, pueri, ponite turaque / bimi cum patera meri: / mactata ueniet lenior hostia*). No primeiro, a *persona loquens* está ausente do culto; no segundo, ela está presente e ordena que os jovens ali deponham os objetos para honrar Vênus.

Se, como vimos, o livro começa com olhar retrospectivo<sup>16</sup>, não só voltado para a produção lírica precedente, mas também para a declaração epistolográfica em que a *persona* declara ter abandonado os versos e outros divertimentos, a obra se fecha, referindo-se novamente a Vênus, com um olhar prospectivo (cf. *carm.* 4, 15, 32: *progeniem Venus canemus*). Assim, a deusa, que o poeta procura no início afastar, na verdade, estrutura o todo, e passa de deusa do amor, que tenta dominar o poeta, a deusa geradora dos romanos, que lhes concede a paz, como veremos adiante. É evidente, pois, que há tentativa de afastá-la, mas o poeta não consegue, como mostram as duas últimas estrofes do poema de abertura, em que se revela o amor por

---

che equivale a dire che la condizione dell'innamorato è tutt'uno con la scelta della poesia d'amore e, in generale, lirica”.

<sup>13</sup> São claramente encomiásticos os *carm.* 4, 4; 4, 5; 4, 14, e 4, 15, em que há, sobretudo, o elogio de Augusto.

<sup>14</sup> E. Fraenkel, *Op. cit.*, p. 413: “The portrait of Paulus Fabius Maximus is to be the first in a series of similar ones, and this gallery of portraits is the most distinctive element of the fourth book”.

<sup>15</sup> É notável a inserção aqui do adjetivo *dulcium* (v. 4), que caracteriza *Cupidinum* (v. 5), criando oxímoro. Além disso, por estarem as duas palavras em final de verso, a terminação *-um* ecoa de uma para outra, de um verso a outro. Ainda no início, nos versos seguintes, há a antítese: *mollibus* (v. 6) e *durum* (v.7).

<sup>16</sup> Para o olhar retrospectivo do livro IV das *Odes* e a última produção lírica como chave de interpretação para os três livros líricos precedentes, ver A. Cucchiarelli, “La tempesta e il dio (forme editoriali nei *Carmina* di Orazio)”, *Dictynna* 3, 2006, pp. 73-136: 126-128. O artigo é fundamental ainda para o estudo dos deuses e a organização dos livros em Horácio.

Ligurino (vv. 33-40), e as odes em que a matéria erótica se faz presente: *carm.* 4, 10; 4, 11, e 4, 13<sup>17</sup>.

### Melpômene, musa do início e do fim

Na leitura do livro, o próximo poema dirigido a um deus é o *carm.* 4, 3, em que o poeta volta a utilizar o quarto asclepiadeu (dístico formado por glicônio seguido de asclepiadeu menor). O retorno do esquema métrico põe a ode em relação com a primeira. Se no *carm.* 4, 1 *apersona loquens* está próxima dos cinquenta anos (cf. v. 6: *circa lustra decem ...*), agora o poeta, dirigindo-se a Melpômene, não só a louva por lhe ter permitido estar entre os vates (cf. vv. 13-15: *Romae, principis urbium, / dignatur suboles inter amabilis / uatum ponere me choros*), mas por tê-lo visto, ao nascer, com olhar benevolente (cf. vv. 1-2; 10-12: *Quem tu, Melpomene, semel / nascentem placido lumine uideris [...] / sed quae Tibur aquae fertile praefluunt / et spissae nemorum comae / fingent Aeolio carmine nobilem*). Assim, passamos do momento presente (*carm.* 4, 1) às origens poéticas, ao nascimento presidido por Melpômene (*carm.* 4, 3), que o acompanhará por toda a vida.

Além da relação interna no quarto livro das *Odes*, o *carm.* 4, 3, assim como o *carm.* 4, 1, nos recorda poemas da produção lírica precedente. Já bem explorada pela crítica<sup>18</sup>, a aproximação mais evidente é com o *carm.* 3, 30: os dois poemas são dirigidos a Melpômene (cf. 4, 3, 1: *Quem tu, Melpomene, semel*; 3, 30, 16: *lauro cinge uolens, Melpomene, comam*); em ambos menciona-se o Capitólio (cf. 4, 3, 9: *ostendet Capitolio*; 3, 30, 8: *crescam laude recens, dum Capitolium*); nas duas odes há referência aos modelos eólicos (cf. 4, 3, 12: *fingent Aeolio carmine nobilem*; 3, 30, 13: *princeps Aeolium carmen ad Italos*). Portanto, Pasquali<sup>19</sup> disse com precisão que Horácio cita a si mesmo neste poema, que é não só elogio à Musa e à poesia, mas também ao próprio poeta; elogio a si mesmo que já fizera no *carm.* 3, 30. Porém, aqui, no *carm.* 4,

<sup>17</sup> Ressalte-se, porém, que a matéria erótica no quarto livro sempre é vista pela perspectiva de um poeta que se coloca logo no início como velho. São exemplos evidentes o *carm.* 4, 10, dirigido a Ligurino, em que o poeta lembra ao destinatário que também vai envelhecer, e o *carm.* 4, 13, dirigido à velha Lice, que quer parecer jovem, mas Vênus há muito tempo se afastou dela.

<sup>18</sup> E. Fraenkel, *Op. cit.*, pp. 407-408; E. Romano, *Op. cit.*, p. 861; M. Putnam, *Op. cit.*, p. 74, e E. Nogueira, *A lírica laudatória no livro quarto das Odes de Horácio*, Diss., São Paulo 2006, pp. 47-48.

<sup>19</sup> G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1920, pp. 145-146.

3, recorda o nascimento e faz Melpômene, com seu olhar plácido<sup>20</sup>, figurar no primeiro verso; lá, no *carm.* 3, 30, menciona a morte, que conseguirá evitar por meio da poesia, e faz Melpômene, com a coroa de louros, figurar no último verso.

Sem mencionar outras alusões a odes dos três primeiros livros, importa dizer que, depois de procurar afastar Vênus da nova recolha lírica, quase censurando-a por tentar dominá-lo, já velho, Melpômene é a primeira deusa digna de louvor, que, como vimos, estabelece também a relação entre os *carmina* precedentes e os atuais. Porém, se a menção a Vênus, de certa forma negativa, indicia afastamento, sobretudo, da matéria das *Odes* I, o retorno de Melpômene, em chave laudatória, sugere, principalmente, aproximação da matéria das *Odes* III. Se é correto dizer que o quarto livro é mais elevado do que os outros, é justo também afirmar que, entre os três primeiros, há diferença de um para outro. Se o primeiro começa com constante variação de metros e o terceiro se inicia sem variação métrica, o segundo, uma espécie de meio-termo entre dois extremos<sup>21</sup>, abre com alternância de estrofes alcaicas e sáficas. Mais do que isso, se o primeiro se conclui com a ação de beber (cf. *carm.* 1, 38, 8: *uite bibentem*) e com louvor da simplicidade (cf. *carm.* 1, 38, 5: *simplici myrto nihil adlabores*), no segundo “o biforme vate” fecha o livro com uma **não tênue**<sup>22</sup> asa (cf. *carm.* 2, 20, 1-3: *Non usitata nec tenui ferar / penna biformis per liquidum aethera / uates*), anunciando já o *monumentum* do *carm.* 3, 30. Se, por fim, o primeiro finaliza com ódio ao luxo pérsico, em oposição à simplicidade (cf. *carm.* 1, 38, 1: *Persicos odi, puer, apparatus*), o terceiro começa com sequência de longos poemas<sup>23</sup> e com ódio do vulgo profano (cf. *carm.* 3, 1, 1: *Odi profanum uulgi et arceo*). Portanto, se, como dissemos, Vênus em 4, 1 representa a matéria erótica, mais humilde, que se deseja

<sup>20</sup> É notável que, embora mencione explicitamente os modelos eólicos (Alceu e Safo), o poeta imite Calímaco, poeta helenístico, que fala do olhar benévolo das Musas; olhar que, se recebido quando menino, não o abandona quando em cãs (*Aetia*, fr. 1, 37-38 = *epigr.* 21 Pf.: Μοῦσαι γάρ, ὅσους ἴδον ὄμματι παῖδας / μὴ λοξῶ, πολιοῦς οὐκ ἀπέθεντο φίλους). A imagem, porém, já está em Hesíodo (*theog.* 81-84: ὄντινα τιμήσωσι Διὸς κοῦραι μέγαλοι, / γινόμενόν τ' εἰσίδωσι διοτρεφέων βασιλῆων, / τοῦ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεύουσιν ἔερσην, / τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μέλιχα). Para o confronto com Horácio, ver M. Putnam, *Op. cit.* p. 72. Vale ressaltar ainda que o poeta latino, pela citação a si mesmo, substitui as Musas de Calímaco e Hesíodo por Melpômene.

<sup>21</sup> Não parece coincidência que no *carm.* 2, 10, metade do segundo livro, haja a expressão “mediania áurea” (v. 5: *Auream quisquis mediocritatem*).

<sup>22</sup> Acrescente-se que no programático *carm.* 1, 6 o poeta se define como *tenuis* (cf. v. 9: *conamur, tenues grandia, dum pudor*), termo técnico em poesia, e, portanto, muito significativo dizer-se “não tênue”.

<sup>23</sup> São os *carm.* 3, 1; 3, 2; 3, 3; 3, 4; 3, 5, e 3, 6, conhecidos como “odes romanas”.

afastar, com citação do primeiro livro (*carm.* 1, 19, 1), Melpômene, em 4, 3, transformando o poeta em cisne (cf. vv. 19-20: *o mutis quoque piscibus / donatura cycni, si libeat, sonum*), ave de Apolo que representa a elevação pindárica, mencionada na ode precedente (cf. *carm.* 4, 2, 25: *multa Dircaeum leuat aura cycnum*), relaciona-se com o terceiro livro, mais sublime, em que a Musa, por fim, recebe ordem de coroar o poeta com louro.

### Louvor ao divino Augusto

Feita a retrospectiva da vida poética em odes dirigidas a duas deusas, Vênus e Melpômene, no mesmo metro (o quarto asclepiadeu), Horácio, então, faz encômio a Druso (*carm.* 4, 4) e a Augusto (*carm.* 4, 5). Embora este poema se concentre nos elogios a deuses, vale assinalar, antes de passarmos ao próximo hino do quarto livro, dedicado a Apolo (*carm.* 4, 6), que Augusto, guardião da raça de Rômulo, é de origem divina (*carm.* 4, 5, 1-2: *Diu is orte bonis, optime Romulae / custos gentis*), e já é cultuado como foram Castor e Hércules (*carm.* 4, 5, 33-36: *te multa prece, te prosequitur mero / defuso pateris, et Laribus tuum / miscent numen, uti Graecia Castoris / et magni memor Herculis*). Augusto, como não poderia deixar de ser, tem lugar junto aos deuses neste último livro lírico, louvado não só nos *carm.* 4, 4 e 4, 5, mas também nos *carm.* 4, 2; 4, 14, e 4, 15.

Na leitura sucessiva dos poemas<sup>24</sup>, é importante destacar como Augusto é associado a Apolo, deus louvado no *carm.* 4, 6. O primeiro poema dirigido ao imperador é a ode imediatamente anterior, *carm.* 4, 5, que se abre com a origem divina do *bonus dux* e o pedido de retorno à pátria, trazendo de novo luz aos romanos, na tópica helenística de identificação do soberano com o sol<sup>25</sup> (vv. 1-8):

*Diu is orte bonis, optime Romulae  
custos gentis, abes iam nimium diu;  
maturum reditum pollicitus patrum*

<sup>24</sup> Para a importância da leitura sucessiva dos poemas, em que é fundamental, para o entendimento de um, a leitura do seu antecedente e do seu subsequente, ver J. E. G. Zetzel, "Horace's *Liber Sermonum*: The structure of Ambiguity", *Arethusa* 13, 1980, pp. 59-77. Embora o artigo se concentre no estudo das sátiras, o método vale para leitura de toda obra horaciana. Para retomada do artigo de Zetzel, ver K. Freudenburg, *The walking muse*, Princeton 1993, pp. 198-211.

<sup>25</sup> Para a tópica e louvor de Augusto como deus antes do culto oficial, ver G. Pasquali, *Op. cit.*, pp. 183 ss.

*sancto concilio, redi.*

*lucem redde tuae, dux bone, patriae. 5*  
*instar ueris enim uultus ubi tuus*  
*affulsit populo, gratior it dies*  
*et soles melius nitent.*

De deuses bons nascido, da raça romúlea  
 ótimo guardião, já estás há muito ausente;  
 tu prometeste breve retorno ao conselho  
 sagrado dos padres, retorna.

A luz, bom chefe, faz tornar à tua pátria. 5  
 Pois, desde que teu vulto, qual a primavera,  
 ao povo fulgurou, mais grato vai o dia  
 e reluzem melhor os sóis.

O retorno (*reditus*), enfatizado pela figura etimológica dada pelo verbo (*redire*) que conclui a primeira estrofe, é não só de Augusto, mas também da luz que ele traz<sup>26</sup>. Aqui, entendemos que, além da tópica helenística da identificação do imperador com o sol, como já ressaltamos, há também associação com Febo (Φοῖβος)<sup>27</sup>, deus radiante (por vezes identificado com o sol) louvado no poema seguinte (*carm.* 4, 6), que, como veremos, é responsável tanto pela fundação de Roma como pelo louvor da *Vrbs* e dos romanos. Portanto, não é sem razão que Putnam<sup>28</sup> assinale o eco de *Diuisorte bonis*, início do encômio a Augusto (*carm.* 4, 5, 1) no *Diue*, início do hino a Apolo (*carm.* 4, 6, 1). E assim, Horácio canta *diuos puerosque deorum*, hinos e encômios, espécies líricas elevadas, que caracterizam a última empreitada lírica do poeta.

### **Apolo, deus de Roma e da Poesia**

No hino a Apolo, há claramente duas partes: a primeira (vv. 1-24), em que o poeta se dirige ao deus como vingador e há uma longa digressão sobre Aquiles (vv. 5-24), e a segunda (vv. 25-44), em que se dirige a Febo como deus da poesia, reconhece seu débito com a divindade e, por fim, muda bruscamente de destinatário: volta-se a moços e moças de um coro (cf. v. 31: *uirginum primae puerique claris*). Na estrofe final

<sup>26</sup> Como nota E. Fraenkel, *Op. cit.*, p. 442, a conclusão com *redi*, com a idéia de retorno, repercute no primeiro verso da estrofe seguinte com *redde*.

<sup>27</sup> É ainda mais relevante esta identificação por ser assim mencionado o deus no hino seguinte (*carm.* 4, 6, 26: *Phoebe*, qui Xantho lauis amne crinis).

<sup>28</sup> M. Putnam, *Op. cit.*, p. 117.

(vv. 41-44) termina, então, com a construção da fala de uma das moças do coro, em época posterior, já casada, que reconhece a arte do poeta que compôs poema grato aos deuses. Vejamos, então, as partes e como o deus atua no poema e no livro. Eis a primeira parte (vv. 1-24):

*Diue, quem proles Niobaea magnae  
uindicem linguae Tityosque raptor  
sensit et Troiae prope victor altae  
Pthius Achilles,*

*ceteris maior, tibi miles inpar,  
filius quamuis Thetidis marinae  
Dardanas turris quateret tremenda  
cuspidē pugnax –*

**5**

*ille, mordaci uelut icta ferro  
pinus aut impulsa cupressus Euro,  
procidit late posuitque collum in  
puluere Teucro.*

**10**

*ille non inclusus equo Mineruae  
sacra mentito male feriatos  
Troas et laetam Priami choreis  
falleret aulam,*

**15**

*sed palam captis grauis, heu nefas, heu  
nescios fari pueros Achuis  
ureret flammis, etiam latentem  
matris in aluo,*

**20**

*ni tuis flexus Venerisque gratae  
uocibus diuum pater annisset  
rebus Aeneae potiore ductos  
alite muros*

Ó deus, a quem a Niobéia prole  
da audace língua vingador sentira,  
e o raptor Tício e o Ftio Aquiles, quase  
vencedor de alta Tróia,

mor que os outros, soldado a ti somenos,  
posto que filho da marinha Tétis,  
Dárdanas torres com a tremenda lança  
guerreiro combatesse.

**5**

Ele, qual pinho que o mordace ferro  
fere ou cipreste de Euros derribado,  
ao largo cai, e em Teucro campo o colo  
reclina; ele encerrado

**10**

no cavalo falaz, que sacrifícios  
finge a Minerva, não enganaria  
os imprudentes Teucros e de Príamo  
o paço em danças ledos,

**15**



mas, ai!, às claras aos cativos fero  
 queimaria, ó horror!, com as Gregas chamas  
 os filhos infantis, e os inda ocultos  
 nas maternais entranhas,

20

se dos deuses o pai, cedendo aos rogos  
 de Vênus grata e aos teus, não concedesse  
 a Enéias os muros levantados  
 com mais feliz auspício.<sup>29</sup>

Como já observamos, depois de mostrar o deus como vingador da prole de Níobe, de Tício e de Aquiles, faz longa digressão sobre o maior dos aqueus. Aquiles, porém, não é maior do que Febo, embora seja filho de Tétis. O deus o matou com a flecha pela mão de Páris. Depois de ter narrado o que aconteceu (vv. 5-8), passa o poeta a descrever o que teria ocorrido, se ele não tivesse sido morto: Aquiles, por seu caráter, jamais atacaria os troianos de surpresa, no momento em que dançavam, alegres (vv. 9-16); Aquiles não pouparia ninguém, nem crianças incapazes de falar, nem mesmo aquelas que ainda estivessem no ventre materno (vv. 17-20), ou seja, se Aquiles tivesse entrado em Tróia, nem mesmo Enéias teria sobrevivido. O troiano só conseguiu escapar, porque o maior dos aqueus não entrou na cidade e Vênus intercedeu junto a Júpiter que, vencido pelos rogos da filha, lhe promete a fundação da nova Tróia, Roma<sup>30</sup> (vv. 21-24). Portanto, mais do que enfatizar o aspecto vingador de Febo, parece-nos que o poeta mostra a importância do deus para a fundação da *Vrbs*. Neste sentido, Febo merece ser louvado, é digno de um hino do tocador da lira romana (cf. *carm.* 4, 3, 23: *Romanae fidicen*<sup>31</sup> *lyrae*).

Por esta razão se opera a passagem do deus punidor e fundador do início da ode ao deus Μουσᾱγέτης, guia das Musas, que é deus da poesia (vv. 25-30):

*doctor argutae fidicen Thaliae,  
 Phoebe, qui Xantho lauis amne crinis,  
 Daunia defende decus Camenae  
 leuis Agyieū.*

25

*spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem  
 carminis, nomenque dedit poetae*

30

<sup>29</sup> Tradução de Elpino Duriense in *A lírica de Q. Horácio Flaco, poeta romano*, Lisboa 1807.

<sup>30</sup> Para esta mudança, de Tróia a Roma, ver E. Fraenkel, *Op. cit.*, pp. 402-403.

<sup>31</sup> Veja que é a mesma palavra que aparecerá para identificar o deus no *carm.* 4, 6, que citamos logo abaixo.

Citaredo, que ensinas a canora  
 Talia, ó Febo, que no Xanto lavas  
 a melena, ó imberbe Agieiu, defende  
 da Dâunia Musa a honra.

25

Febo me deu a mim esp'rito; Febo,  
 do verso a arte e o nome de poeta.<sup>32</sup>

30

Louva-se Apolo, porque é deus que colabora para fundação de Roma, mas o louvor é feito por meio da poesia e, portanto, o deus que a preside também merece ser elogiado. Assim, há duplo louvor a Febo, como deus protetor dos troianos / romanos e deus da *ars carminis*. Porém, tal hino é realizado por um poeta, e é justo também que ele seja louvado. Ora, Horácio faz o próprio elogio por meio de uma corista, em tempo futuro, já casada, que declara ter sido dócil aos modos do vate, e assim fecha<sup>33</sup> com a σφραγίς, dando ao *carm.* 4, 6 caráter conclusivo (vv. 41-44):

*nupta iam dices 'ego dis amicum,  
 saeculo festas referente luces,  
 reddidi carmen, docilis modorum  
 uatis Horati.'*

Dirás tu já casada:  
 'quando o século traga os festos dias,  
 dei carne grato aos deuses, aprendendo  
 do vate Horácio os metros.'<sup>34</sup>

O hino, portanto, mais do que elogiar o deus, elogia o poeta que celebra os deuses, Roma e os romanos, a poesia e o poeta<sup>35</sup>. Porém, deixa claro que quem lhe deu o espírito (*spiritus*), a arte do canto (*ars carminis*) e o nome de poeta (*nomen poetae*) foi Febo, de modo que é esse o deus que, no limite do livro, volta a

<sup>32</sup> Tradução de Elpino Duriense.

<sup>33</sup> De modo semelhante, o poeta assim conclui o *epod.* 16, 66: *piis secunda uate me datur fuga*. Para a conclusão deste epodo, ver A. Cavarzere, "Vate me. L'ambiguo sigillo dell'Epodo XVI", *Aevum Antiquum* 7, 1994, pp. 171-190, e A. Cucchiarelli, "Eros e giambo. Forme editoriali negli *Epodi* di Orazio", *MD* 60, 2008, pp. 69-104: 98-99.

<sup>34</sup> Tradução de Elpino Duriense. Para estudo do metro desta ode (estrofe sáfica), o mesmo do *Carmen saeculare*, e possível entendimento da conclusão com a fala da corista, ver o recente trabalho de L. Morgan. *Musa Pedestris, Metre and meaning in Roman verse*, Oxford 2010, pp. 258-260.

<sup>35</sup> Para conclusão semelhante, ver E. Nogueira, *Op. cit.*, pp. 69-75. Lembremos ainda que o louvor à poesia que vence a morte e tudo eterniza é tema fundamental do livro, explorado, sobretudo nos *carm.* 4, 8 e 4, 9. Destaque-se que o *carm.* 4, 8 ocupa posição importante, o centro do livro, e traz de volta o asclepiadeu menor, metro usado apenas nos *carm.* 1, 1 e 3, 30, início e fim da produção lírica precedente.

comparecer e determinar o que deve o vate cantar. Se aqui o poeta se dirige a Apolo, no fim o deus se dirige a Horácio.

### Ultrapassar limites: Apolo e Vênus

Antes, porém, de chegar novamente a Febo do *carm.* 4, 15, devemos voltar à ode precedente. Ao concluir o *carm.* 4, 14, dedicado, sobretudo, a celebrar as façanhas de Tibério, o poeta faz elogio da paz e, por assim dizer, depõe as armas (cf. v. 52: ***compositis uenerantur armis***). Ora, no poema seguinte, *carm.* 4, 15, o poeta deseja, como bem se sabe, cantar as armas (cf. *carm.* 4, 15, 1-2: ... *uolentem proelia me loqui / uictas e urbis* ...), mas Febo o censura e o faz cantar a *Pax Augusta*. Além desta transição do *carm.* 4, 14 ao 4, 15, ambos escritos em estrofe alcaica, no último verso do primeiro alude-se à deusa que aparece no último verso do segundo<sup>36</sup>: Vênus (cf. *carm.* 4, 14, 52: *compositis VENERantur armIS*; *carm.* 4, 15, 32: *progeniem Veneris canemus*). Daí, se lembrarmos do início do livro, veremos que o poeta estabelece, com a deusa, os limites de sua última obra lírica: Vênus é a segunda palavra da ode de abertura (cf. *carm.* 4, 1, 1: *Intermissa, Venus, diu*) e a penúltima palavra da ode de conclusão (cf. *carm.* 4, 15, 32: *progeniem Veneris canemus*). Porém, a Vênus inicial é aquela das guerras eróticas e a final é a geradora dos romanos, a alma Vênus (cf. *carm.* 4, 15, 31-32: ... *almae / progeniem Veneris* ...), que nos remete ao início do *De rerum natura* de Lucrécio<sup>37</sup> (cf. 1, 1-2: *Aeneadum genetrix, hominum diuomque uoluptas, / alma Venus* ...).

Deixemos por ora Vênus e voltemos atenção novamente a Febo que, desta vez, mais que objeto do canto, é personagem que atua, que decide a matéria desta ode. Vejamos o *carm.* 4, 15 na íntegra:

*Phoebus uolentem proelia me loqui*

<sup>36</sup> Para outra aproximação horaciana de *uenerantur* e *Veneris*, citamos ainda o *Carmen saeculare*, vv. 49-50: *quaeque uos bobus uenerantur albis / clarus Anchisae Venerisque sanguis*, o que reforça ainda mais a alusão a Vênus no *carm.* 4, 14, 52, poema que termina com elogio da paz, tema da ode seguinte. Para a passagem do *Carmen saeculare*, ver A. Barchiesi, *The uniqueness of the Carmen saeculare and its tradition*, in T. Woodman & D. Feeney, *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, Cambridge 2002, pp. 107-123: 109-110; para a parte final dos *carm.* 4, 14 e 4, 15, ver M. Putnam, *Op. cit.*, p. 295.

<sup>37</sup> Para o confronto das passagens de Lucrécio e Horácio, ver M. Putnam, *Op. cit.*, pp. 295 ss., e A. Cucchiarelli, *Op. cit.* 2006, p. 130.

*uictas et urbis increpuit lyra,  
ne parua Tyrrhenum per aequor  
uela darem. Tua, Caesar, aetas*

*fruges et agris rettulit uberes,  
et signa nostro restituit loui  
derepta Parthorum superbis  
postibus et uacuum duellis* **5**

*lanum Quirini clausit et ordinem  
rectum evaganti frena licentiae  
inleceit emouitque culpas  
et ueteres reuocauit artis,* **10**

*per quas Latinum nomen et Italiae  
creuere uires, famaue et imperi  
porrecta maiestas ad ortum  
solis ab Hesperio cubili.* **15**

*Custode rerum Caesare non furor  
ciuilis aut uis exiget otium,  
non ira, quae procudit ensis  
et miseras inimicat urbis.* **20**

*Non qui profundum Danuuium bibunt,  
edicta rumpent Iulia, non Getae,  
non Seres infidique Persae,  
non Tanain prope flumen orti;*

*nosque et profestis lucibus et sacris  
inter iocosi munera Liberi  
cum prole matronisque nostris  
rite deos prius apprecati* **25**

*uirtute functos more patrum duces  
Lydis remixto carmine tibiis  
Troiamque et Anchisen et almae  
progeniem Veneris canemus.* **30**

Cantar querendo eu guerras e vencidas  
cidades, me increpou com a lira Febo,  
que pelo mar Tirreno não soltasse  
curtas velas. Aos campos

*fértéis searas tua idade, ó César,  
torna, e os pendões repõe ao nosso Jove,  
arrancados dos Partos aos soberbos  
portais, e já vazios* **5**

de duelos cerrou Quirinal Jano,  
enfreador a licença, que vagava  
fora da ordem; removeu os crimes;  
trouxe as antigas artes, **10**

pelas quais o Latino nome e as Ítalas  
forças cresceram, e do Hespério leito

té o berço do sol chegou do Império  
a majestade e a fama. 15

Sob a guarda de César, civil guerra  
nem força, ou ira que as espadas forja  
e as míseras cidades torna imigas,  
fará desejar ócio. 20

Nem o que bebe o alto Danúbio os Júlios  
editos romperá, nem Getas, Seres,  
ou Persas infiéis, nem os que habitam  
junto do Tânaís rio.

Nós entre os prêmios do jocoso Baco,  
nos dias sacros e profanos, tendo  
pios com nossos filhos e matronas  
primeiro orado aos deuses, 25

co'as Lídias frautas misturando o verso,  
segundo nossos padres, cantaremos  
os claros capitães, e Tróia, e Anquises,  
e a prole de alma Vênus.<sup>38</sup> 30

O poema é claramente dividido em duas partes<sup>39</sup>: a primeira, com as quatro estrofes iniciais (vv. 1-16), em que se celebram, com verbos no perfeito (cf. v. 2: *increpuit*; v. 5: *rettulit*; v. 6: *restituit*; v. 9: *clausit*; v. 11: *iniecit* e *emouit*; v. 12: *reuocauit*; v. 14: *creuere*; v. 15: *porrecta est*) o retorno da paz e a restauração dos costumes; a segunda, com outras quatro estrofes (vv. 17-32), em que se celebra, com verbos no futuro (cf. v. 18: *exiget*; v. 22: *rumpent*; v. 32: *canemus*) a paz na vida presente e futura de Roma.

Ora, este louvor à paz, à *Pax Augusta*, é, por assim dizer, ordenado por Febo, deus com que se identifica o imperador, já no *carm.* 4, 5, como assinalamos acima. Além disso, por uma série de confrontos lexicais e pela utilização do mesmo metro, a estrofe alcaica, os *carm.* 4, 5 e 4, 15 se relacionam de maneira clara, como encômios a Augusto. Reforça ainda esta relação a colocação, imediatamente anterior a essas odes dirigidas ao *bonus dux* e *custos rerum*, de duas outras odes encomiásticas para os enteados<sup>40</sup>: o *carm.* 4, 4 a Druso e 4, 14 a Tibério<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Tradução de Elpino Duriense.

<sup>39</sup> Seguimos aqui E. Romano, *Op. cit.*, p. 921, e P. Fedeli e I. Ciccarelli, *Op. cit.*, pp. 601.

<sup>40</sup> Ressalte-se que, embora haja louvor aos enteados, não se deixa de elogiar também Augusto.

<sup>41</sup> Para este paralelo, ver E. Romano, *Op. cit.*, p. 921.

Assim, se se quer um altar poético<sup>42</sup> dedicado à *Pax Augusta*, “guerras e cidades vencidas” não podem ser cantadas, como queria o vate. Apolo, então, repreende o poeta com sua lira e, logo na primeira estrofe, temos uma *recusatio*<sup>43</sup> da épica, gênero que canta, nos dizeres do próprio Horácio, “as tristes guerras” (cf. *ars* 72-73: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus*). Portanto, o poeta não deve lançar suas pequenas velas pelo mar Tirreno, ou seja, o encômio, ainda que seja espécie lírica elevada, é humilde em confronto com a sublime épica<sup>44</sup>.

Os romanos, então, celebrarão a prole da alma Vênus: Enéias e sua descendência, incluindo, obviamente, Augusto, pertencente à *gens Iulia*. Assim, se o poeta inicia o último livro com um olhar retrospectivo, com o particípio passado *intermissa*<sup>45</sup>, encerra sua obra, seu outro *monumentum* lírico, com um olhar prospectivo, com o futuro *canemus*. Diferentemente da conclusão do *carm.* 3, 30 em que, após descrever o caráter perene de sua poesia, deseja a coroa de louros dada pela própria Melpômene, aqui, no *carm.* 4, 15, a conclusão, ainda que encerre o livro, não o conclui, mas aponta para um cantar futuro; canto de celebração das origens de Roma à idade de Augusto que já se deu nesta obra, mas que se perpetuará<sup>46</sup>,

<sup>42</sup> Para a relação do *carm.* 4, 15 com monumentos romanos em honra de Augusto, em especial com a *Ara Pacis Augustae*, ver M. Putnam, *Op. cit.*, pp. 327-339. Para a importância de Apolo no monumento, ver M. Beard. “Gli spazi degli dei, le feste”, in A. Giardina, *Roma Antica*, Bari 2000, pp. 35-56. Para uso das imagens por Augusto, remetemos ao célebre estudo de P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989, e P. Martins, *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*, São Paulo, 2012 [no prelo].

<sup>43</sup> Para estudo das fontes de Horácio (Calímaco, fr. 1, 21 ss. Pf.; Virgílio, *ecl.* 6, 3 ss.; Propércio 3, 3, 1 ss.), ver E. Fraenkel, *Op. cit.*, p. 449; M. Putnam, *Op. cit.*, pp. 265-271; A. Cavarzere *Op. cit.* 1996, pp. 252-253; P. Fedeli e I. Ciccarelli, *Op. cit.*, pp. 601-609. Em Horácio, além do *carm.* 4, 15, há *recusatio* nos *carm.* 1, 6; 1, 19; 2, 12. Acrescentamos também que, diferentemente de seus predecessores, Horácio não usa o hexâmetro para a *recusatio*, metro usado pelos épicos desde Homero, como está claro na *ars*, citada acima. É diferença importante, já que os outros simulam o compor épica pelo metro e pela matéria, enquanto Horácio só pela matéria.

<sup>44</sup> Ou ainda, como quer Pseudo-Acrão (Keller, 373, 6-7), uma matéria grande não deve ser encetada por um engenho não adequado (*magnam materiam non sufficienti ingenio ... non debere committi*).

<sup>45</sup> O verbo indica justamente a interrupção entre a primeira e a última produção lírica pela publicação do primeiro livro de *Epístolas*.

<sup>46</sup> De acordo com E. Romano, *Op. cit.*, p. 925, seguida depois por outros, este final é homenagem também a Virgílio: “Non è stato abbastanza notato che, come in 1, 6 la *recusatio* della poesia epica conteneva una raffinata citazione omerica (...), così in questa *recusatio* finale, che fa da suggello alla sua produzione lirica, Orazio, mentre prende le distanze dall’epica, non può fare a meno di ricordare il poema di Virgilio. E se all’inizio della raccolta, in 1, 6, la grande epica era quella di Omero, oggetto di citazione per tecnica allusiva, qua la nuova grande epica è quella di Virgilio, i nuovi eroi sono i Troiani, Enea e la sua discendenza, compreso Augusto. L’ultima ode di Orazio si chiude sì con una lode per il



ultrapassando assim os limites do livro. Em outras palavras, a conclusão poderia fazer tudo, projetar no futuro a perenidade da poesia, mas não poderia concluir.

### Referências bibliográficas

- BAILEY, D. R. S. Q. *Horatius Flaccus Opera*, Berlin, Teubner, 2008.
- BARCHIESI, A., *The uniqueness of the Carmen saeculare and its tradition*, in T. Woodman & D. Feeney, *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 107-123.
- BEARD, M. “Gli spazi degli dei, le feste”, in A. Giardina, *Roma Antica*, Bari, Laterza, 2000.
- CAVARZERE, A. “Vate me. L’ambiguo sigillo dell’Epodo XVI”, *Aevum Antiquum* 7, 1994, pp. 171-190.
- \_\_\_\_\_. *Sul limitare. Il «motto» e la poesia di Orazio*, Bologna, Pàtron Editore, 1996.
- COMMAGER, S. “Some Horatian vagaries”, *SO* 55, 1980, pp. 59-70.
- CUCCHIARELLI, A. “La tempesta e il dio (forme editoriali nei Carmina di Orazio)”, *Dictynna* 3, 2006, pp. 73-136.
- \_\_\_\_\_. “Eros e giambo. Forme editoriali negli Epodi di Orazio”, *MD* 60, 2008, pp. 69-104.
- DURIENSE, E. (trad.). *A lírica de Q. Horácio Flaco, poeta romano*, Lisboa, Imprensa Régia, 1807.
- FEDALI, P. e CICCARELLI, I. (comm.), *Q. Horatii Flacci, Carmina. Liber IV*, Firenze, Felice le Monnier, 2008.
- FRAENKEL, E. *Horace*, Oxford, OxfordUniversity Press 1957.
- FREUDENBURG, K. *The walking muse*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- GENTILI, B. e CATENACCI, C. (orgs.). *I poeti del canone lirico nella Grecia arcaica*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- KELLER, O (ed.). *Pseudacronis scholia in Horatio uetustiora*, 2 v., Stuttgart, Teubner, 1967.

---

*princeps*, ma anche con un omaggio al grande poeta contemporaneo.” E, portanto, de novo, além do louvor a Augusto, há elogio da poesia que eterniza tudo.

- LYNE, R. O. A. M. "Horace Odes Book 1 and the Alexandrian edition of Alcaeus", *CQ* 55, 2005, pp. 542-558.
- MARTINS, P. *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*, São Paulo, Edusp, 2012 [no prelo].
- MITCHELL, E. "Time for an emperor: old age and the future of the Empire in Horace *Odes*4", *MD* 64, 2010, pp. 43-76.
- MORGAN, L. Musa Pedestris. *Metre and meaning in Roman verse*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- NAGY, G. "Copies and models in Horace Odes 4.1 and 4.2", *CW* 87, 1994, pp. 415-426.
- NOGUEIRA, E. *A lírica laudatória no livro quarto das Odes de Horácio*, Diss., São Paulo 2006.
- PASQUALI, G. *Orazio lirico*, Firenze, Felice le Monnier, 1920.
- PUTNAM, M. *Artifex of eternity. Horace's fourth book of Odes*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1986.
- ROMANO, E. Q. *Orazio Flacco. Le Opere I (le Odi, il Carme secolare, gli Epodi)*, tomo secondo, Roma, I. P. Z. S Libreria dello Stato, 1991.
- TARRANT, R. "Da Capo Structure in some odes of Horace", in S. Harrison (ed.), *Homage to Horace. A bimillenary celebration*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 32-49.
- ZANKER, P. *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, Giulio Einaudi, 1989.
- ZETZEL, J. E. G. "Horace's *Liber Sermonum*: The structure of Ambiguity", *Arethusa* 13, 1980, pp. 59-77.

## O *LECTISTERNIUM* A *PLACATIO DEORUM*: UM ESTUDO DE CASO EM TITO LÍVIO, *AB URBE CONDITA*, 22, 9-10.<sup>1</sup>

Claudia Beltrão da Rosa (UNIRIO)

*terra mouit; in fanis publicis, ubi lectisternium erat, deorum capita, quae in lectis erant, auerterunt se, lanxque cum integumentis, quae loui apposita fuit, decedit de mensa. oleas quoque praegustasse mures in prodigium uersum est. ad ea expianda nihil ultra, quam ut ludi instaurarentur, actum est* (Tito Lívio. *Ab urbe condita*, 40, 59,7)

Há alguns anos, estudos sobre os discursos e as práticas religiosas romanas vêm revelando aspectos antes insuspeitados da sociedade romana, especialmente no período tradicionalmente intitulado “republicano”, e a religião romana demonstrou ser um objeto de pesquisa de fundamental importância para a compreensão da experiência romana no tempo e no espaço. Mas não apenas no que tange à religião, como também em relação a outras manifestações culturais da antiguidade romana, é preciso ultrapassar o enquadramento do pensamento judaico-cristão. É certo que muitos estudos nos habituaram, nos últimos anos, à cautela contra qualquer pretensão de objetividade radical na pesquisa histórica e à observação da alteridade. Acreditamos, contudo, que a reiteração da necessidade da observação das categorias discursivas, religiosas e ideológicas romanas merece ser feita, posto que o próprio desenvolvimento dos estudos sobre as práticas e os discursos religiosos romanos ainda surge pleno de ideias fundadas em “premissas cristianizantes” (cf. BEARD, CRAWFORD, 1985), que agem como pano de fundo de boa parte da pesquisa sobre a religião romana, analisando-a a partir de categorias religiosas judaico-cristãs<sup>2</sup>.

Desenvolvemos atualmente as atividades do projeto de pesquisa intitulado *Religio romana: uma análise das instituições religiosas romanas em discursos tardo-republicanos*, e nosso recorte temático é somente uma seção mínima do sistema

---

<sup>1</sup> Este artigo retoma as ideias centrais da palestra apresentada na II Jornada de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Espírito Santo, em 2011. Agradecemos o convite da Prof.a Dr.a Leni Ribeiro Leite e do Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva por terem-nos proporcionado tanto o diálogo e a troca intelectual durante a realização da Jornada quanto a publicação dos resultados do evento.

<sup>2</sup> cf. as discussões do tema em SCHEID, 2010.

religioso romano: os *sacra publica*, que podemos definir, *grosso modo*, como o discurso e as práticas religiosas “oficiais” da cidade de Roma<sup>3</sup>. Acreditamos que esta religião “oficial” era um elemento central e crucial dos sistemas religioso e institucional romanos como um todo. Com isso, buscamos entrever algo da atmosfera religiosa na *urbs* e do seu papel como fundamento de sua ordem e de sua coesão.

Voltaremos nosso olhar, neste artigo, para um discurso sobre uma prática religiosa em particular, o *lectisternium*<sup>4</sup>, forma de banquete ritual que incluía as divindades como comensais<sup>5</sup> inserido num conjunto de ritos expiatórios – *piacula* – no contexto da II Guerra Púnica, tendo como premissa a ideia de que a *religio romana* não era uma miscelânea de cultos e práticas, mas um sistema religioso integrado, e que sua lógica, suas práticas e seu desenvolvimento ainda estão por ser explorados, observando-se analogias entre as ações e decisões da esfera religiosa e as da esfera sociopolítica como um todo. Se a religião era parte integrante da sociedade romana, a pesquisa sobre os fenômenos religiosos precisa, portanto, considera-los no contexto específico da cultura romana, e não tomá-los como acidentes isolados.

Para o tema em questão, Tito Lívio é a nossa principal fonte, e rituais e práticas religiosas ocupam um lugar central na narrativa do *Ab urbe condita*. O autor, com frequência, dedica-se a temas religiosos, a notícias de fundações de templos, a rituais, a registros de prodígios etc. Seu texto veicula imagens de como um romano deveria cultuar os deuses, tal como era concebido em seu tempo, e o próprio autor chama a

---

<sup>3</sup>Uma pista para a distinção entre *sacra publica* e *sacra priuata* é fornecida por Festo: Os ritos públicos são aqueles realizados a expensas públicas em benefício do povo (...) em contraste com os ritos privados que são realizados em benefício de indivíduos, das famílias, dos descendentes (*Publica sacra, quae publico sumptu pro populo fiunt quaeque pro montibus pagis curis sacellis; at priuata, quae pro dingulis hominibus familiis gentibus fiunt*. Ed. Lindsay, 1930:350). *Sacra priuata*, como podemos depreender, não eram apenas os ritos da *religio domestica*, mas tudo o que não se inseria na definição de *publica sacra*, ou seja, os ritos realizados em benefício do povo romano (*pro populo*), por oficiantes sancionados e financiados pelo tesouro público, com participação ativa de magistrados e sacerdotes, diante da grande massa do público assistente, que geralmente participava – no todo ou em parte – do banquete após o sacrifício e em outras ações, e.g., nas grandes procissões que caracterizavam as *supplicationes*. A própria definição de *sacrum* é reservada para coisas e lugares consagrados oficialmente pelos pontífices (cf. Gaio. *Inst.* 2,5; Ulpiano, *Dig.* I, 8.9.). Podemos assumir que a definição de *sacra* – ao menos juridicamente – seguia os mesmos passos que definiam o ritual público, ou seja, um objeto ou lugar que se tornava sagrado através de um ato ritual específico – a *consecratio* – que devia ser autorizado pelo Senado, presidido por sacerdotes e magistrados e promovido com fundos públicos.

<sup>4</sup>O nome deste ritual é derivado da expressão latina *lectos sternere*, indicando a disposição de *lecti*, correspondentes aos *klinai* gregos, nos quais os comensais participavam do banquete deitados.

<sup>5</sup>Abordamos o tema do banquete ritual do tipo *lectisternia* em duas publicações recentes, cf. BELTRÃO, 2012; 2011.

atenção para isso em vários momentos<sup>6</sup>. Tito Lívio escreveu nos últimos anos da República tardia e nos primeiros tempos do Principado, e é preciso ter cautela no tratamento de seus textos, pois se referem a eventos ocorridos muitas vezes séculos antes de sua redação.

Em relação à utilização da documentação literária para o estudo de fenômenos religiosos do período republicano, invariavelmente tardios, atualmente percebemos duas tendências da historiografia internacional da religião romana antiga: uma tendência cética em relação à obtenção de qualquer conhecimento seguro sobre o período arcaico romano (e.g. RÜPKE, 2009; ANDO, 2009) e uma tendência mais otimista que se apoia nos estudos da etimologia e do ritual, renovando o interesse pela releitura das fontes textuais (e.g. NORTH, 1989; SCHEID, 2003)<sup>7</sup>. Mesmo que textos como os de Tito Lívio projetem dados e conteúdos religiosos de seu próprio tempo no passado, acreditamos que a análise da documentação literária, mesmo tardia, pode ser profícua para o estudo da religião romana<sup>8</sup>, observando-se que o registro literário nos apresenta tais rituais num momento tardio de seu desenvolvimento, ou mesmo em sua recuperação pela *restauratio augustana*, ressaltando-se, contudo, que a tradição literária validava novos cultos e práticas inovadoras com referência a antigas tradições religiosas (cf. NORTH, 1989).

O primeiro *lectisternium* em Roma de que se tem notícia ocorreu em 399 a.C., e, no século IV a.C., Roma envolveu-se em guerras com diversos povos do Lácio e de regiões vizinhas, como os povos samnitas. Interações – belicosas ou não – com outros povos traziam então grandes transformações sociais e institucionais à *urbs*, e o *lectisternium* de 399 a.C. foi apresentado por Tito Lívio como *remedium* para uma peste que dizimava os rebanhos, em meados da guerra contra Veios, que fora declarada um *prodigium* pelo Senado (AVC, 5. 13; BELTRÃO, 2012). Os *duum uiri sacris*

---

<sup>6</sup> Ver, e.g., seu comentário sobre a *deuotio* de Décio Mus (AVC, 8, 11) e nossos comentários sobre o suposto “ceticismo” (uma projeção moderna) de Tito Lívio em BELTRÃO, 2006.

<sup>7</sup> Ch. Smith, por exemplo, apresenta o ritual das *Parentalia*, arqueologicamente invisível, mas presente em textos, apesar de rituais funerários comporem um dos mais significativos elementos dos registros arqueológicos do Lácio entre 1000 e 500 a.C (SMITH, 2007: 32), além de Tesse Stek ter apontado a ausência – ao menos aparente – do registro arqueológico sobre os rituais das *Compitalia* em espaços rurais (STEK, 2008); suas discussões defendem a importância da documentação textual, cotejada à análise do registro arqueológico, para a compreensão dos rituais.

<sup>8</sup> Esses textos trazem, nitidamente, alguns elementos de fundo arcaico (cf. D. Hal. 7, 70, 2-3: *tas archaias kai topicas historias*), que sobreviveram não fossilizados, ou seja, num contexto dinâmico, pois cada geração reconstituía e ressignificava o ritual e o mito.

*faciundis*<sup>9</sup>, após consultarem os Livros Sibilinos, recomendaram a introdução de um tipo inédito de cerimônia na *urbs*: estátuas (*simulacra*) de divindades foram exibidas publicamente como comensais de um banquete<sup>10</sup>, do qual participaram senadores, sacerdotes e magistrados e, paralelamente, ocorreram vários ritos de hospitalidade e partilha em casas particulares, envolvendo toda a *urbs* num grande movimento que visava ao restabelecimento das boas relações entre seres divinos e seres humanos, *pax deorum-pax hominum*, incluindo práticas religiosas inovadoras e divindades recém-instaladas na *urbs*<sup>11</sup>.

*Cincolectisternia* são mencionados para o século IV a.C., todos vinculados a dificuldades para Roma. São distintos de, mas associados às *supplicationes* (SCULLARD, 1981: 21). Segundo T. Lívio, esses *lectisternia* foram idênticos ao primeiro, de 399 a.C., na forma e nas personagens divinas e humanas (AVC, 8, 25,1), e também foram vinculados a epidemias e a fomes, visando a minimizar as *pestilentiae* e favorecer o abastecimento. No século III a.C., contudo, um *lectisternium* seguiu outra lógica. Não mais se tratava de uma *pestilentia*, mas da ameaça cartaginesa, no contexto da Batalha de Trasímene (AVC. 22, 10, 9). Dessa vez, doze deuses participaram do banquete, nos quais entrevemos os *Dii Consentes*: a Tríade Capitolina, Vesta, Vulcano, Marte, Ceres, Vênus, Apolo, Diana, Mercúrio e Netuno, num espetáculo de potências divinas que poderiam socorrer os romanos. Neste artigo, observaremos o relato de Tito Lívio sobre os *piacula*, em *Ab urbe condita*, 22, 9-10, buscando ampliar a compreensão deste tipo de rituais religiosos que promoviam importantes inovações na *urbs*.

### ***Prodigia e piacula em Ab urbe condita*, 22, 9-10.**

<sup>9</sup> “Os dois homens para os sacrifícios”, colégio sacerdotal que atingirá o número de 15 membros, os *quindecim uiri sacris faciundis*, responsáveis pela consulta aos Livros Sibilinos e questões relativas à introdução de divindades e cultos em Roma (cf. BELTRÃO, 2006: quadro dos principais sacerdócios públicos romanos).

<sup>10</sup> É possível que o ritual tenha sido importado de cidades gregas, nas quais os banquetes rituais são bem atestados, e Beard, North & Price chamam a atenção para a referência a algumas divindades de origem grega, como Apolo e Latona, geralmente associadas à proteção contra pestes (BEARD, NORTH, PRICE, 1998, 1: 63 ss; 2: 130). Do mesmo modo, John Scheid depreende que os *duum uiri* de 399 a.C. foram inspirados pela tradição grega da teoxenia, incluindo a disposição dos comensais em leitos, aos pares e, paulatinamente, este ritual foi adotado em festivais e santuários diversos (SCHEID, 1985; cf. tb. FÉVRIER, 2008a).

<sup>11</sup> Remetemos à nossa análise do *lectisternium* de 399 a.C. para o detalhamento das ações religiosas descritas por Tito Lívio, AVC, 5,13: BELTRÃO, 2012.



Podemos definir os *prodigia* como signos divinos que ocorriam fora do ritual, de modo não solicitado:

As listas de prodígios transmitidas por Tito Lívio fornecem bons indícios sobre tais fenômenos e seu papel na *religio* romana. Desastres naturais, fomes, pragas, epidemias, eventos meteorológicos incomuns, tempestades violentas, nascimentos monstruosos, a irrupção de animais selvagens no espaço urbano etc., dentre os *prodigia* há pouco do que hoje considerariamos milagroso ou sobrenatural. Tais eventos, contudo, escapavam às possibilidades de previsão humana, ou seja, à ordem “normal” das coisas e da vida, necessária à manutenção da comunidade enquanto tal e, para os romanos, implicavam que algo no mundo estava “errado”, o que vinculavam a uma ruptura das relações *pax deorum-pax hominum*, que garantia a ordem do mundo (BELTRÃO, 2012: 71-72).

Um prodígio, seja de ordem meteorológica, animal ou vegetal, era sempre funesto, revelando uma ruptura da *pax deorum*. Trata-se de uma mensagem divina, desenvolvendo-se não somente uma exegese dos prodígios e ritos expiatórios específicos (BLOCH, 2002), mas também procedimentos jurídico-religiosos para esconjurar seus efeitos (FÉVRIER, 2008b). A *procuratio prodigiorum* tinha, como primeiro objetivo, *expiare* (eliminar; expurgar) o perigo e, como segundo, *placare deorum* (apaziguar os deuses), reconciliando os mortais com as divindades, mediante algumas cerimônias que se constituíam como uma forma de comunicação entre humanos e divindades. Certamente, essa comunicação era uma troca desigual; os humanos viam-se sempre em posição de inferioridade (VEYNE, 2000: 12-13).

Observemos o texto de Tito Lívio:

Q. Fábio Máximo era então ditador pela segunda vez. No mesmo dia de sua entrada na magistratura, convocou o senado e começou discutindo assuntos religiosos; deixou claro aos senadores que C. Flamínio errou mais por sua negligência em relação às cerimônias e suas obrigações religiosas do que por sua imprudência como general, e que os próprios deuses, sustentou, deveriam ser consultados sobre as medidas necessárias para dirimir sua ira e, assim, decretou que os decênviros fossem chamados a consultar os Livros Sibílinos, uma medida até então adotada somente quando os mais alarmantes portentos eram reportados. Após inspecionarem os Livros do Destino<sup>12</sup>, [os sacerdotes] informaram ao senado que o voto feito a Marte

<sup>12</sup> Beard, North & Price chamaram a atenção para o incremento de elementos de origem grega na religião romana nos séculos IV e III a.C. (1998, v. 1: 63ss); os próprios Livros Sibílinos têm uma suposta origem grega. A despeito das afirmações de escritores romanos antigos, pesquisas recentes vêm insistindo na presença de elementos etruscos nos Livros Sibílinos anteriores ao incêndio do templo de *Iuppiter Optimus Maximus* no Capitólio, ocorrido em 83 a.C. (invasão de Sila), com a consequente perda dos oráculos. Em 76 a.C., uma comissão senatorial procurou refazer a coleção de oráculos, e os *XVuirisacris faciundis* declararam autêntica uma coleção de livros de Samos, que foram enviados a

devido à guerra não fora integralmente realizado, que deveria ser renovado de modo ampliado e que deveriam ser realizados *ludi magni* para Júpiter, e um templo para Vênus Ericina e um para Mens deveriam ser prometidos. Um *lectisternium* e *supplicationes*<sup>13</sup> deveriam ser feitos, e um *uer sacrum*<sup>14</sup> deveria ser dedicado se a guerra fosse bem sucedida e a república permanecesse como era no início da guerra. O senado, como Fábio estaria permanentemente ocupado com as necessidades da guerra, com a aprovação unânime do colégio dos pontífices, designou o pretor M. Emílio para cuidar que tudo fosse feito no tempo certo (AVC, 22, 9)<sup>15</sup>.

Após essas resoluções terem sido tomadas pelo senado, o pretor consultou o colégio [dos pontífices]; L. Cornélio Lêntulo, o *pontifex maximus*, aconselhou que, em primeiro lugar, o povo deveria ser consultado sobre a questão do *uer sacrum*, pois este tipo de voto não podia ser realizado sem o consentimento do povo. (...) Então, um *lectisternium* foi realizado durante três dias sob a supervisão dos decênviros dos [livros] sagrados; seis leitos foram exibidos publicamente, um para Júpiter e Juno, outro para Netuno e Minerva, o terceiro para Marte e Vênus, o quarto para Apolo e Diana, o quinto para Vulcano e Vesta, o sexto para Mercúrio e Ceres. Depois foram prometidos os templos. Q. Fábio Máximo, como ditador, prometeu o templo de Vênus Ericina, porque fora determinado pelos Livros do Destino que a promessa deveria ser feita por aquele que possuísse a maior autoridade (*maximum imperium*) na cidade. T. Otacílio, como pretor, prometeu o templo de Mens. (AVC, 22, 10)<sup>16</sup>.

---

Roma. Esses “novos” Livros Sibílinos eram, sem dúvida, gregos, mas pode ter havido correspondências entre os primeiros oráculos e os *libri ostentaria* (sobre prodígios) e os *libri fatales* (destino) etruscos: ver esp. TAKÁCS, 2008: 67-70.

<sup>13</sup> As *supplicationes*, neste caso, inseriam-se nos ritos expiatórios, tratando-se de orações feitas pela população nos templos e altares, diante das divindades, apresentadas ao público em seus *puluinaria* (assentos). Tal rito poderia ocorrer, igualmente, no caso de vitórias e no fim de situações consideradas – pelo Senado – ameaçadoras para toda a *urbs* (e.g., Cícero, *Cat.* III, 10).

<sup>14</sup> Um rito excepcional no contexto dos *piacula* consistia em a comunidade dedicar as primícias – animais e vegetais – nascidas entre as *Kalendae* de março e de abril, do ano seguinte ao voto. No caso desta proposta de *uer sacrum*, o voto se restringia a animais.

<sup>15</sup> Na íntegra: Q. Fabius Maximus dictator iterum quo die magistratum iniit uocato senatu, ab dis orsus, cum edocuisset patres plus neglegentia caerimoniarum quam temeritate atque inscitia peccatum a C. Flamínio consule esse quaeque piacula irae deum essent ipsos deos consulendos esse, perucit ut, quod non ferme decernitur nisi cum taetra prodigia nuntiata sunt, decemuiri libros Sibyllinos adire iuberentur. Qui inspectis fatalibus libris rettulerunt patribus, quod eius belli causa uotum Marti foret, id non rite factum de integro atque amplius faciundum esse, et loui ludos magnos et aedes Veneri Erycinae ac Menti uouendas esse, et supplicationem lectisterniumque habendum, et uer sacrum uouendum si bellatum prospere esset resque publica in eodem quo ante bellum fuisset statu permansisset. Senatus, quoniam Fabium belli cura occupatura esset, M. Aemilium praetorem, ex collegii pontificum sententia omnia ea ut mature fiant, curare iubet. (LIVY, *History of Rome*. Books XXI-XXII. B. O. Foster (ed.). Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1929).

<sup>16</sup> Na íntegra: His senatus consultis perfectis, L. Cornelius Lentulus pontifex maximus consulente collegium praetore omnium primum populum consulendum de uere sacro censet: iniussu populi uoueri non posse. Rogatus in haec uerba populus: "Velitis iubeatisne haec sic fieri? Si res publica populi Romani Quiritium ad quinquennium proximum, sicut uelim [uou]eamque, salua seruata erit hisce duellis, quod duellum populo Romano cum Carthaginensi est quaeque duella cum Gallis sunt qui cis Alpes sunt, tum donum duit populus Romanus Quiritium quod uer attulerit ex suillo ouillo caprino bouillo grege quaeque profana erunt loui fieri, ex qua die senatus populusque iusserit. Qui faciet, quando uolet quaque lege uolet facito; quo modo faxit probe factum esto. Si id moritur quod fieri oportebit, profanum esto, neque scelus esto. Si quis rumpet occidetue insciens, ne fraus esto. Si quis clepsit, ne populo scelus esto neue cui cleptum erit. Si atro die faxit insciens, probe factum esto. Si nocte siue luce, si seruus siue liber faxit,

Um ano antes, em 218 a.C., doze prodígios foram reportados de vários pontos da Itália, incluindo a Etrúria, o território dos sabinos e o Piceno, a Sardenha e a Sicília. Nesse ano, um exército romano fora arrasado em Trébia e, no início de 217 a.C., outro fora aniquilado no Lago Trasímene. Os *remedia* desse ano incluíram, em Roma, um *nouemdiale sacrum*<sup>17</sup> em resposta à chuva de pedras no Piceno; uma *lustratio urbis*<sup>18</sup>; um *lectisternium*, além de sacrifícios a várias divindades. Fora do território urbano, houve a oferta de 40 libras de ouro a Juno Sospita, doação a cargo das matronas da elite senatorial romana; uma procissão de sacerdotes e magistrados romanos ao santuário do Lanuvium<sup>19</sup> (SCHULTZ, 2006), um *lectisternium* em Caere e uma *supplicatio* para Fortuna no *mons Algidus*. Os romanos, *nota bene*, não apenas teriam reconhecido *prodigia* em solo estrangeiro, mas também que expiações (*piacula*) teriam lugar fora do solo romano (cf. ORLIN, 2002).

Após a derrota de Trasímene, Q. Fábio Máximo foi nomeado *dictator* e, segundo Tito Lívio, seu primeiro ato foi o de persuadir o senado de que era necessário apaziguar os deuses, consultando-os por intermédio dos Livros Sibílinos. Essa consulta é apresentada pelo autor como extraordinária, já que a consulta aos Livros pelos *decem uiri sacris faciundis*, sacerdotes responsáveis pela guarda e pela consulta aos oráculos, ocorria em caso de prodígios, e não após desastres militares. A consulta resultou em várias demandas: a repetição do juramento a Marte, sob a alegação de que o primeiro – realizado no início da guerra – não fora feito apropriadamente; a

---

*probe factum esto. Si antidea senatus populusque iusserit fieri ac faxitur, eo populus solutus liber esto". Eiusdem rei causa ludi magni uoti aeris trecentis triginta tribus milibus, [trecentis triginta tribus] triente, praeterea bubus loui trecentis, multis aliis diuis bubus albis atque ceteris hostiis. Votis rite nuncupatis supplicatio edicta; supplicatumque iere cum coniugibus ac liberis non urbana multitudo tantum sed agrestium etiam, quos in aliqua sua fortuna publica quoque contingebat cura. Tum lectisternium per triduum habitum decemuiris sacrorum curantibus: sex puluinaria in conspectu fuerunt, loui ac lunoni unum, alterum Neptuno ac Mineruae, tertium Marti ac Veneri, quartum Apollini ac Dianae, quintum Volcano ac Vestae, sextum Mercurio et Cereri. Tum aedes uotae. Veneri Erycinae aedem Q. Fabius Maximus dictator uouit, quia ita ex fatalibus libris editum erat ut is uoueret cuius maximum imperium in ciuitate esset; Menti aedem T. Otacilius praetor uouit.* (LIVY, History of Rome. Books XXI-XXII. B. O. Foster (ed.). Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1929).

<sup>17</sup> Este ritual era geralmente associado a prodígios meteorológicos, incluindo sacrifícios durante nove dias.

<sup>18</sup> Uma procissão solene e catártica realizada pelos colégios sacerdotais em torno do território urbano; trata-se, portanto, de um rito expiatório (*piaculum*) que purificava o solo urbano.

<sup>19</sup> Roma assumia, assim, Juno Sospita e o santuário do Lanuvium como parte integrante da *religio romana*, ao passo que, ao assumi-los, reforçava os laços com Lanuvium e, por extensão, com outros *socii* (SCHULTZ, 2006; ORLIN, 1997, 2010).

realização de *ludi magni* para Júpiter; a dedicação de templos a Vênus Ericina e a Mens; uma *supplicatio*; um *lectisternium* e a promessa de um *uer sacrum* no caso de Roma ser vitoriosa<sup>20</sup>.

A análise da documentação nos permite depreender que os romanos eram notoriamente abertos a influências externas e incluíam elementos religiosos estrangeiros como parte de seu próprio sistema religioso, e Eric Orlin observa como tais inovações afetavam a autodefinição romana (ORLIN, 2002). Explorando a inclusão de divindades e cultos novos na *urbs*, correlata às modificações das definições territoriais na República média (*ca.* séculos IV e III a.C.), Orlin apresenta conclusões interessantes sobre a ressignificação das fronteiras da “romanidade” (cf. tb. ORLIN, 2010).

Ao longo de séculos, numerosos cultos, divindades e práticas rituais encontraram um lugar na *urbs* – e o exemplo de Hércules no *forum Boarium* denota que essas interações religiosas confundem-se com as próprias origens da cidade (ORLIN, 1997; COARELLI, 1988)<sup>21</sup>. A inclusão ou a adoção de novas divindades e novos cultos na *urbs* vêm sendo vistas à luz da expansão romana, na qual os elementos e fenômenos religiosos acompanhavam a ampliação do território e a anexação ou incorporação de novos cidadãos (NORTH, 1989: 9-11). Uma grande dificuldade da pesquisa, contudo, é que a documentação textual é tardia, não havendo textos que nos permitam observar detalhes – mesmo individuais ou de um grupo social em particular – de tais inclusões, no sentido de quais elementos eram importantes ou determinantes para definir quais cultos, divindades ou grupos humanos seriam ou não incluídos na *urbs*. Dispomos de documentos mais abundantes e precisos a partir dos dois últimos séculos da República, mesmo no que tange à documentação arqueológica. A inclusão de cultos e de divindades trazia, certamente, dificuldades, e os métodos pelos quais os romanos incluíam cultos, divindades, rituais e sacerdócios é um rico campo de pesquisa. Tal processo não era automático, e nem todo culto ou divindade

<sup>20</sup> No contexto da II Guerra Púnica, os romanos lançaram mão, em ocasiões diversas, de um grande “arsenal expiatório”: sacrifícios, um *nouemdiale sacrum*, *lectisternia*, *supplicationes*, promessas de templos a novas divindades, uma promessa de *uer sacrum* e, mesmo, um sacrifício humano (cf. Tito Lívio, *AVC*, 21, 62; 22, 1, 14-20; 22, 9-10; 22, 57).

<sup>21</sup> Atualmente há um relativo consenso entre historiadores da religião romana de que essa abertura religiosa corresponde a uma abertura política, no sentido da concessão de direitos de cidadania, com ou sem voto (SCHEID, 2003; 2010; BEARD, NORTH & PRICE, 1998, v.1: 313 ss).

era integrado, bem como nem toda comunidade era admitida à cidadania. Através do relato de Tito Lívio sobre as atividades religiosas dos *piacula*, percebemos que o sucesso de Aníbal fora, então, tomado como uma quebra da *pax deorum-pax hominum*, à qual os romanos atribuíam a existência e o sucesso da *urbs*, e depreendemos que a manutenção da unidade pró-romana na Itália era, então, algo vital para Roma.

### O *lectisternium* dos Doze Deuses

Observemos agora alguns aspectos do *lectisternium* em particular: em primeiro lugar, a ligação entre o sacrifício e o banquete<sup>22</sup>. Há uma conexão reconhecida, mas não necessária, entre o sacrifício e o banquete (RÜPKE, 2009; SCHEID, 2005; 1985; BELTRÃO, 2011; 2012), e os templos costumavam ter cozinhas (*culinae*) e *tricliniae* anexos para a preparação do banquete<sup>23</sup>. Jörg Rüpke pergunta, em relação ao *lectisternium*, quem é o anfitrião e quem é o hóspede, e argumenta:

De Plauto a Marcial, de 200 a.C. a 100 d.C, um convite divino feito a um ser humano significava “morte” (Plauto, *Rudens*, 362; Marcial, 9, 91). A expressão era irônica. Quando seres humanos convidavam os deuses, a intenção geralmente era de que a divindade viesse “morar” em um templo que tinha sido construído. O uso da palavra *lectisternium* o expressa, por isso, é melhor traduzi-la não por “banquete dos deuses”, e sim por “disposição dos leitos”. A palavra se refere à preparação para um banquete (*lectus*: leito para comer, correspondente ao gr. *Kliné*); (...) O banquete é oferecido pelos próprios deuses (e me refiro à representação e não à realidade, que, decerto, envolve seres humanos conduzindo bustos ou estátuas de deuses, comida etc.). Estaríamos supondo que os seres humanos atuariam como anfitriões, gerenciando o banquete em solo

<sup>22</sup> Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, em 1979, organizaram uma obra que atualmente é referência obrigatória para o estudo dos banquetes rituais, demonstrando que sacrificar é estabelecer relações que organizam a sociedade e instituem o lugar de cada um de seus membros: seres humanos em relação às divindades, cidadãos em relação a não-cidadãos, cidadãos entre si, e cidadãos em relação ao corpo social, a partir da divisão de um alimento ou de uma vítima, “alimentando” as relações sociais e definindo a hierarquia cívica (DETIENNE, VERNANT, 1979).

<sup>23</sup> J.-P. Vernant já chamara a atenção para tal tipo de sacrifício, que unia seres humanos e seres divinos numa festa alimentar, ressaltando tratar-se de um esquema simbólico nítido, que une separando (VERNANT, 1981: 33). Para Veyne, que segue aqui a linha de interpretação de Vernant, a menos que se compreenda *comensalidade* por um viés rigorosamente durkheimiano, no qual os deuses são projeções da sociedade e a sociedade humana banquetearia consigo mesma, simbolizando sua totalidade, percebe-se que “dans le monde gréco-romain, il n’arrive jamais que dieux et hommes forment un tout, une seule société; même s’ils mangent non loin les uns des autres, ou même s’ils sont commensaux aux mêmes tables, il y aura toujours entre eux l’abîme...” (2000: 18). Remetemos, também, à análise de John Scheid do ritual dos sacerdotes Arvais, que incluía banquetes rituais, nos quais mortais e imortais não eram reunidos em leitos em torno do alimento, e o convite aos deuses surge como metáfora (SCHEID, 1990).

sagrado com os utensílios e acessórios ali encontrados? Improvável. Além disso, sabemos que além da comida, traziam a si mesmos, pessoas comiam a carne que fora tornada *sacra* e “liberada” pelo toque do oficiante, tornando-a, assim, *profana* (RÜPKE, 2009: 144).

A participação num banquete radicava na premissa da igualdade dos convivas; não a igualdade jurídica, teórica, dos *ciues*, mas uma paridade de nível e *status* social, daí que o *ius publica epulandi*, o direito de consumir a carne sacrificial a expensas da comunidade, era um privilégio reservado a magistrados, senadores e sacerdotes públicos (Suetônio, *Aug.* 35.2). O sacrifício e o banquete, portanto, definiam hierarquias. Os seres divinos “comiam” primeiro, e recebiam as *exta*, consideradas as partes nobres das vítimas, pois são os órgãos vitais (*uitalia*: Varrão, *LL*, 5. 112; Plínio, *NH*, 11. 186). Os seres humanos comiam depois; dentre esses, o oficiante comia em primeiro lugar – e não aquele que lidava diretamente com o animal sacrificado<sup>24</sup>. Participavam também os *ministri*, crianças ou adolescentes que levam a água, ou a toalha, ou caixas de incenso para o sacrifício, e outros nobres. O público, a grande massa da população, assistia ao ritual. Segundo Rüpke, “a noção romana de ‘público’ denota um espaço limitado no qual apenas as classes superiores podiam comunicar-se entre seus próprios membros” (RÜPKE, 1996: 146). No entanto, observamos que a população romana participava ativamente das *supplicationes* e de outros ritos que formavam os *piacula*, segundo sua responsabilidade religiosa na *urbs*.

O *lectisternium* incluía um complexo de símbolos; gestos, expressões verbais, sons e objetos inserindo o indivíduo no mundo intersubjetivo do conhecimento comum que resultava na ação, na prática comunal. Os rituais religiosos legitimavam as instituições sociais, garantindo-lhes um *status* ontológico, localizando-as num quadro de referências cósmicas. Garantindo uma definição ontológica para a sociedade que, *per se*, é imaterial – e, conseqüentemente, sua legitimação –, ligava o tempo presente, elemento mutável, a uma constante, ou seja, ao sistema de referencia cósmico e eterno, sagrado. Sua finalidade última era a prosperidade da comunidade e, por extensão, o sucesso e a manutenção do *status quo*. Religião e política eram, portanto, interligadas; os cidadãos mais importantes eram também aqueles que detinham os sacerdócios e os papéis rituais mais destacados.

<sup>24</sup> Havia escravos especializados para tal, os *uictimari* e *cultrarii*, que surgem nas imagens carregando o *limus* do açougueiro ou os *cultri*, as facas do sacrifício.

A população conhecia esse sistema sacrificial, e o praticava tanto domesticamente quanto nas cidades e nos santuários rurais<sup>25</sup>. Uma restrita participação dos cidadãos nos *sacra publica*, contudo, vem sendo apontada como um limite à *religio romana*, entendida (cf. BENDLIN, 2000, numa crítica ao conceito de religião cívica) como uma religião de elite, com pouca penetração nas camadas populares, ou seja, a maioria da população de Roma, mas John Scheid (2010) chama a atenção para o princípio romano do *tres faciunt collegium*, ou seja, era suficiente que três pessoas devidamente autorizadas para tal, em termos institucionais, participassem ativamente do ritual para que um rito *pro populo* ocorresse e fosse bem-sucedido, bem como observamos que as práticas da *religio romana* distribuíam as responsabilidades religiosas por todo o corpo social (na domesticidade, nos *collegia*, nas magistraturas etc.). Desse modo, os cidadãos agiam religiosamente segundo seu nível de responsabilidade pública (BELTRÃO, 2003); o *lectisternium* era um rito excepcional *pro populo* e, como tal, era realizado pelos seus representantes. A religião romana é uma criação institucional da cidade, e os cidadãos se beneficiavam dos ritos mesmo que não estivessem fisicamente presentes à sua realização.

Observemos agora a própria forma do *lectisternium*, desta feita no que tange à participação das divindades – ou de seus *simulacra* –, o que garantia uma potente *epifania*, uma manifestação das divindades, não apenas por meio de sons e outros sinais, fenômenos naturais, mas também uma presença visual excepcional. O espaço, os elementos rituais, os *simulacra* e a *performance* se combinavam para criar não apenas a expectativa, mas também a realização de uma epifania, criando uma experiência afetiva para todos os participantes. O poder das imagens era reforçado pela performatividade do aparato ritual, bem como as imagens reforçavam a potência afetiva e social do ritual, posto que os *simulacra* “moravam” em seus templos, longe dos olhos do público, salvo raras vezes em que eram trazidas a público em grandes cerimônias. O *lectisternium* as apresentava aos olhos de todos.

---

<sup>25</sup> Além de outros *lectisternia* já terem sido realizados, nos quais o povo romano também formava a plateia do banquete, e apesar de muitos elementos de sua forma provavelmente terem sido resultado de interações religiosas com cidades gregas, o *lectisternium* possivelmente remete a antigos rituais realizados no âmbito da *religio domestica*, como o *daps* oferecido a Júpiter pelo *paterfamilias* (*Iuppiter Dapalis*: cf. Catão, *Agr.* 50, 131-32; Cícero. *De or.* III, 19,73), e ao banquete oferecido a Picumnus e Pilumnus (Var. *de uita*, 81, 82).

Depreendemos o poder das divindades presentes ao banquete, mediado pelo ritual religioso, no qual elementos rituais agiam sobre as sensibilidades como mediadores da presença divina, e a experiência afetiva era potencializada (cf. GRAF, 2004: 117-118). A percepção visual da presença da divindade em *simulacra* criava, portanto, uma tensão que intensificava os elementos espaciais e a teatralidade da *performance* ritual. Os *simulacra* realizavam a presença da divindade, e o sacrifício manifestava a intervenção da potência divina no mundo natural e humano (WERTS, 2006; PLATT, 2011).

Para Stanley Tambiah, a *performance* ritual é uma metalinguagem para os participantes, e apresenta como exemplo as iniciações religiosas, nas quais o iniciados aprendem conteúdos e ganham uma nova identidade e um repertório interpretativo do ritual, e cita a repetição que reitera os elementos do culto, criando a expectativa (TAMBLIAH, 1981: 133). O aparato e a *performance* ritual são poderosos meios de se consolidar e reiterar a ordem social, vinculando seus participantes a um modo de ver e sentir as coisas, a autoridade, as hierarquias, as distinções sociais, e Catherine Bell, insistindo sobre a importância da análise do vocabulário e das ações rituais, relevando sua eficácia ao levar os grupos humanos a assunções sobre a “ordem das coisas” e sobre seu “lugar” nesta ordem, chama a atenção também para as fórmulas arcaizantes, mesmo quando há novos elementos no ritual, ou seja quando se trata de um novo ritual, ajudando a separar o momento do ritual de outras experiências da vida quotidiana, como ocorre no caso em observação (BELL, 2009:160). Para ela, em rituais deste tipo, o público é chamado a expressar publicamente sua ligação e aderência aos valores religiosos da comunidade, através de uma comemoração hiperbólica, com grande quantidade de comida e bebida, com o uso extravagante de riquezas:

O ritual reinvoca a mítica interdependência humano-divina, transmitindo-a às novas gerações, e cumpre as obrigações inerentes a ela, numa representação simbólica eficaz da unidade social e espiritual dos participantes (BELL, 2009: 120).

Observemos algumas inovações no *lectisternium* em questão: em primeiro lugar, se o número de dias foi diminuído de oito para três dias, o número de divindades foi dobrado de seis para doze. As personagens divinas também merecem nossa atenção: se os primeiros *lectisternia*, segundo o modelo do de 399 a.C., traziam



os pares Apolo-Latona, Hércules-Diana e Mercúrio-Netuno, divindades com potencial para dirimir *pestilentia* e garantir o abastecimento de Roma (BELTRÃO, 2012), os novos pares não parecem mais terem sido reunidos com intenções profiláticas específicas. Observemos as frases de Tito Lívio:

Então, um *lectisternium* foi realizado durante três dias sob a supervisão dos decênvros dos [livros] sagrados; seis leitos foram exibidos publicamente, um para Júpiter e Juno, outro para Netuno e Minerva, o terceiro para Marte e Vênus, o quarto para Apolo e Diana, o quinto para Vulcano e Vesta, o sexto para Mercúrio e Ceres (AVC 22,10).

Trata-se de uma organização de pares na qual surge sempre uma entidade masculina e uma feminina, sendo a masculina citada em primeiro lugar<sup>26</sup>. Caroline Février, analisando a cena a partir das personagens, tece alguns comentários que consideramos relevante para nossos objetivos:

Podemos supor que os leitos foram repartidos entre as figuras masculinas do grupo dos Olímpicos, citadas por ordem de importância: Júpiter, senhor dos céus e soberano dos deuses; Netuno, deus todo-poderoso do elemento líquido; Marte, deus da guerra; Apolo, deus da salubridade pública, mas também, e já, deus das vitórias militares; Vulcano e Mercúrio, por fim, cujos papéis parecem menos determinantes (FÉVRIER, 2008a: 152).

A autora avança a possibilidade de um ritual que revela uma *interpretatio* já realizada, unindo as divindades, contudo, em pares inéditos na tradição religiosa romana, mas recorrentes na tradição grega, aproximando, e.g., Marte de Vênus, e não de Bellona; Apolo de Diana (cuja *interpretatio* com Ártemis já era lugar comum no Lácio), e não de Latona, sua mãe; Minerva com Netuno, seguindo a ligação tradicional de Atená/Poseidon em Atenas etc., estabelecendo uma imagem do panteão romano inexistente até então, e que teve grande sucesso nos séculos futuros, chegando a nossos dias como sendo o panteão romano, uma reunião não de divindades guerreiras

---

<sup>26</sup>Ressalte-se que a visão androcêntrica de mundo parece ter sido preponderante; as divindades “masculinas” são citadas sempre em primeiro lugar, e as divindades femininas não recebem as honras em *lecti*, e sim em *sellae*, participando do banquete sentadas, como as *matronae*. Cf. também o futuro *epulum Iouis*, nos quais a “Tríade Capitolina” era formalmente convidada ao banquete, após o sacrifício, e os senadores banquetevam a expensas públicas, e Juno e Minerva, em sendo divindades femininas, não tinham direito a um leito: “... feminae cum uiris iubantibus sedentes cenabant, quae consuetudo ex hominum conuictu ad diuinam penetrauit, nam Iouis epulo in tectulum, Iuno et Minerua in sellas ad cenam inuitabantur” (Val. Max. II, 1-2); cf. BELTRÃO, 2011.

– que a lógica do problema em questão, ou seja, as derrotas militares, demandaria – e sim uma reunião de divindades com potencial para inserir Roma no âmbito das interações religiosas do Mediterrâneo helenístico, granjeando o apoio das cidades helenísticas ou helenizadas (cf. FÉVRIER, 2008a: 151-154).

O *lectisternium*, como um ritual expiatório visando à *placatio deorum*, é uma ação excepcional e atinge toda a comunidade política; trata-se de uma das manifestações mais características da *religio romana*, que rege as relações entre seres humanos e divinos, com sua tônica na eficácia dos procedimentos. Os *lectisternia* instituídos, a partir de 399 a.C., como um novo modo de *procuratio prodigiorum*, ressurgem com destaque no contexto da II Guerra Púnica, em 218 e 217 a.C, revelando-nos o papel das práticas de *piacula* na inclusão de novas formas rituais e de divindades nos *sacra publica* e o papel da *religio romana* na redefinição da identidade romana num momento crucial para a própria existência da *urbs* e de sua inserção no contexto mediterrânico; a inovação religiosa foi um dos principais mecanismos de inclusão de povos e territórios conquistados no *imperium Romanum*.

### Referências bibliográficas

- ANDO, C. Evidence and Orthopraxy (review). *Journal of Roman Studies* 99, 2009: 171-81.
- BEARD, M.; CRAWFORD, M. *Rome in the Late Republic*. Problems and Interpretation. New York, Ithaca: Cornell University Press, 1985
- BEARD, M.; NORTH, J.A.; PRICE, S.R.F. *Religions of Rome*. v. 1 (*A History*); v. 2 (*A Sourcebook*). Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BELL, C. *Ritual*. Perspectives and Dimensions. New York: Oxford University Press, 2009.
- BELTRÃO, C. *Lectisternium*: banquete ritual e ordem sagrada na República romana. In: CANDIDO, M.R. (org.). *Práticas Alimentares no Mediterrâneo Antigo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Epulum Iouis*: o espetáculo da ordem sagrada na República romana. *MnemeRevista de Humanidades*, 12 (30), 2011: 137-153. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme/article/view/1085>

\_\_\_\_\_. "A Religião na *urbs*". In: MENDES, N.M.; SILVA, G.V.(org.) *Repensando o Império Romano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006: 137-159.

\_\_\_\_\_. De haruspicum responsis: religião e política em Cícero. *Mirabilia*. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval3, 2003: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num3/artigos/art2.htm>

BENDLIN, A. "Looking beyond the civic compromise". In: BISPHAM, E.; SMITH, C. (ed.) *Religion in Archaic and Republican Rome and Italy*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. 2000: 115-135.

BLOCH, R. « La adivinación romana ». In: \_\_\_\_\_. *La adivinación en la Antigüedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002: 94-153.

COARELLI, F. *Il Foro Boario*. Roma: Quasar, 1988.

DETENNE, M; VERNANT, J. -P (ed.). *La cuisine du sacrifice en pays grec*, avec les contributions de J.-L. Durand, S. Georgoudi, F. Hartog et J. Svenbro. Paris: Gallimard, 1979.

FÉVRIER, C. *Ponere lectos, deos exponere*: le lectisterne, une image du panthéon romain? In: FLEURY, P.; DESBORDES, O. (ed.) *Roma Illustrata*. Caen: PUC, 2008a: 143-156.

\_\_\_\_\_. *Diis placandis*. Les destinataires de la *procuratio prodigiorum*. *Kentron*, 24, 2008b: 165-181.

GRAF, F. "Trick or Treat? On Collective Epiphanies in the Ancient World". In: *Divine Epiphanies in the Ancient World*. v. XXIX. Urbana: Illinois University Press, 2004: 111-130.

NORTH, J. "Religion in Republican Rome". In: WALBANK, F.W.; ASTIN, A.E.; FREDERIKSEN, M.W.; OLGIVIE, R.M. (ed.). *The Rise of Rome to 200 BC*. The Cambridge Ancient History, 2<sup>nd</sup> ed., v. VII.2, 1989.

ORLIN, E. M. *Foreign cults in Rome*. Creating a Roman Empire. Oxford-New York: Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. Foreign Cults in Republican Rome: Rethinking the Pomerian Rule. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 47, 2002: 1-18.

\_\_\_\_\_. *Temples, Religion and Politics in Roman Republic*. Leiden: Brill, 1997.

PLATT, V. "Framing Epiphany in Art and Texts". In: \_\_\_\_\_. *Facing the Gods*. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion. Cambridge: Cambridge University Press, 2011: 31-75.

RÜPKE, J. *Religions of the Romans*. Cambridge: Polity Press, 2009.

\_\_\_\_\_. Controllers and Professionals: analyzing religious specialists. *Numen*, 43.3, 1996: 241-262.

SCHEID, J. « La cité, l'individu, la religion. Cours ». In: \_\_\_\_\_. Religion, institutions et société de la Rome antique. *L'annuaire de Collège de France*, 109, 2010. Disponível em: <http://annuaire-cdf.revues.org>

\_\_\_\_\_. *Quand faire, c'est croire*. Les rites sacrificiels des romains. Paris: Aubier, 2005.

\_\_\_\_\_. *An introduction to Roman Religion*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Religion et piété à Rome*. Paris: Albin Michel, 2001.

\_\_\_\_\_. *Hoc anno immolatum non est*. Les aléas de la *uoti sponsio*. *Scienze dell'Antichità*. Storia, archeologia, antropologia 3-4, 1988-90: 773-783.

\_\_\_\_\_. Sacrifice et banquet à Rome. *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*. 97.1, 1985: 193-206.

SCHULTZ, C. "Juno Sospita and Roman Insecurity in the Social War". In: SCHULTZ, C; HARVEY JR, P. *Religion in Republican Italy*. Cambridge-NY: Cambridge University Press, 2006: 207-227.

SCULLARD, H.H. *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. London: Thames and Hudson, 1981.

SMITH, C. "The Religion of Archaic Rome". In: RÜPKE, J. (ed.). *A Companion to Roman Religion*. London-NY: The Blackwell Publishing, 2007: 31-42.

STEK, T. D. A Roman cult in the Italian countryside? The *Compitalia* and the shrines of the *Lares Compitales*. *BABesch* 83, 2008: 111-132.

TAKÁCS, S. A. *Vestal Virgins, Sibyls and Matrons*. Women in Roman Religion. Austin: University of Texas Press, 2008.

TAMBIAH, S. *A performative approach to ritual*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1981).

VERNANT, J. -P. « Le sacrifice dans l'Antiquité ». *Entretiens sur l'Antiquité classique*. Fondation Hardt 27. Paris: Droz, 1981.

VEYNE, P. Inviter les dieux, sacrifier, banqueter. Quelques nuances de la religiosité gréco-romaine. *Annales. H. S.* 55e année, 1, 2000: 3-42.

WERTS, J. K. "An exploration of Art and Ritual." In: \_\_\_\_\_ (ed.) *Visualizing rituals: critical analysis of Art and Ritual Practice*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2006: 1-9.

## RITOS MÁGICOS E SOCIABILIDADES RELIGIOSAS EM ANTIOQUIA: JOÃO CRISÓSTOMO E A CENSURA AOS JUDEUS E JUDAIZANTES

Gilvan Ventura da Silva<sup>1</sup>

Em 386, logo após sua ordenação como presbítero, João Crisóstomo dá início a uma série de oito homilias *Adversus Iudaeos*, por meio das quais se dedica a confrontar, sem subterfúgios e recorrendo a uma linguagem abusiva, a comunidade judaica de Antioquia, sua cidade natal. O repertório de ataques desferidos contra os judeus é bastante extenso, incluindo desde acusações de fundo moral, como as de embriaguez, prostituição e luxúria, até acusações de natureza religiosa (sacrifício de crianças, adoração aos demônios) cujo propósito é abalar os alicerces da própria crença judaica. No pensamento de João Crisóstomo, assim como no de outros Padres da Igreja, produz-se uma correspondência direta entre a etnia judaica e as práticas e crenças religiosas a ela associadas, razão pela qual tudo que dissesse respeito aos judeus, mesmo os hábitos e costumes mais prosaicos, era considerado impróprio para os cristãos. E, no entanto, é preciso reconhecer a existência de uma decalagem evidente entre os interesses e propósitos que movem a elite eclesiástica, sempre ciosa da sua posição de guardião da pureza e da ortodoxia, e a dinâmica da religião vivida como *práxis* pelos fiéis, responsáveis por encontrar, no dia a dia, soluções para os problemas que os afligem à revelia de qualquer orientação por demais restritiva, num fluxo contínuo de negociação que alimenta toda uma rede de empréstimos, resignificações e apropriações culturais. Quando percorremos o conjunto das homilias *Adversus Iudaeos*, um dos temas que mais ressaltam da pregação de João Crisóstomo é a preocupação em fixar os limites entre a congregação cristã, da qual é um dos líderes mais influentes, e a comunidade judaica local, de modo a evitar qualquer tipo de contato que possa ameaçar a integridade da *ecclesia*,

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela USP. Professor de História Antiga da Ufes, membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir) e bolsista produtividade do CNPq.

como nos sugere a equiparação do judaísmo a uma doença que consome o corpo da Igreja, imagem retórica manejada à exaustão pelo pregador. No esforço de estabelecer as fronteiras religiosas entre judeus e cristãos, João nos permite alcançar, de maneira indireta, lacunar e decerto involuntária, a vida cotidiana de Antioquia no final do século IV, marcada por uma surpreendente proximidade entre os distintos grupos religiosos que repartiam o território urbano.

Dentre os costumes nutridos pelos cristãos da cidade que suscitavam, da parte de João Crisóstomo, a mais áspera reprovação, contava-se o interesse pelas práticas de magia e adivinhação executadas pelos judeus, o que nos permite avaliar a vitalidade da cultura judaica nos meios urbanos no final do Mundo Antigo, momento em que, segundo a antiga tese do *Spatjudentum*, o judaísmo já teria sucumbido diante de um cristianismo triunfante. No entanto, quando nos debruçamos sobre as homílias de João Crisóstomo e somos surpreendidos não apenas pela virulência do discurso, mas também pela repetição *ad nauseam* dos mesmos temas, essa não parece ser uma conclusão satisfatória. De fato, João inicia sua carreira sacerdotal num momento em que os nicenos, liderados por Melécio, lutam pela liderança em Antioquia, o que os lança numa queda de braço com Paulino, um bispo rival sustentado pelas igrejas do Ocidente. Todavia, o desafio de Melécio e de seus seguidores não se restringia à obtenção do controle da sé da cidade, incluindo igualmente o confronto com os pagãos, instalados nos postos mais altos da hierarquia administrativa e militar e, de modo notável, com os judeus, que constituíam uma força de atração religiosa impossível de ser ignorada. A presença dos judeus em Antioquia era muito antiga, remontando à fundação da cidade por Seleuco I Nicátor, em 300 a.C.. Na ocasião, Seleuco teria instalado, no recinto da cidade, um contingente de veteranos judeus provenientes da Babilônia que haviam lutado sob o seu comando, havendo ainda a possibilidade de que, aos recém-chegados, houvessem se reunido judeus provenientes do território sírio. Ao que tudo leva a crer, os judeus de Antioquia, embora não fizessem parte da *polis*, ou seja, do corpo político de cidadãos constituído por indivíduos de ascendência grega, gozaram, desde o início, do direito de *politeia*, de associação reconhecida por lei. Desse modo, não apenas eram identificados como um

grupo distinto dentro da cidade como também possuíam autonomia para praticar os seus ritos religiosos e exercer a sua própria jurisdição, sendo autorizados a manter suas assembleias, a observar o *shabat*, a enviar dinheiro para a manutenção do Templo e a solicitar dispensa das cerimônias religiosas oficiais, dentre outros benefícios. Mais tarde, após Pompeu ter anexado a Síria-Palestina ao Império Romano, os judeus tiveram as suas prerrogativas confirmadas pelos imperadores. Muito embora não tenhamos informações precisas sobre o funcionamento da comunidade judaica de Antioquia sob o Império, é possível supor, por analogia com realidades mais bem conhecidas, a exemplo de Alexandria, que os judeus estivessem sob o comando de um arconte e de um sinédrio instalado na sinagoga, responsáveis por mediar as relações com as autoridades municipais (Zetterholm, 2003, p. 31 e ss.).

No período imperial, a comunidade judaica de Antioquia experimenta um crescimento contínuo, vindo a se tornar, no século II, o principal reduto judaico na Diáspora oriental devido à crise que atinge os judeus de Alexandria, Cirene e Chipre, massacrados ou expulsos após a revolta de 115-117 (Skarsaune, 2007, p. 762). A forte presença dos judeus no recinto urbano poderia nos sugerir a existência de um clima de animosidade entre eles e os seus vizinhos, tal como observamos em Alexandria, o que em absoluto não procede. Pelo contrário, no que diz respeito às relações entre a população de Antioquia e os judeus, é digno de nota o fato de que não temos notícia de episódios de violência explícita, como constatamos alhures. Exceto por um breve período de acirramento da intolerância, no contexto da Guerra da Judeia, quando então Tito foi chamado a se pronunciar, ratificando ao fim e ao cabo os privilégios do *politeuma* judaico, não temos conhecimento, nos séculos seguintes, de nenhuma restrição aos judeus da cidade, que parecem bem integrados à vida local (Brooten, 2000, p. 32). Na realidade, após o século I a comunidade judaica se torna praticamente invisível para nós, vindo a ressurgir apenas no século IV por intermédio da pregação de João Crisóstomo, quando então já nos encontramos em uma nova fase, marcada pela atuação militante das autoridades eclesiásticas no sentido de obter tanto o controle sobre o espaço urbano quanto a separação definitiva entre o judaísmo e o cristianismo. Por esse motivo, a



pregação de João Crisóstomo, como afirmamos, se reveste de um tom assaz agressivo ao recolher um inventário de estigmas e estereótipos contra os judeus que, nos séculos seguintes, fornecerá combustível para o antijudaísmo cristão. Dentre os estigmas manejados por João Crisóstomo com o intento de desqualificar a crença judaica, um dos mais expressivos é, sem dúvida, o de feitiçaria, razão pela qual os judeus são amiúde descritos como adoradores do demônio. À parte o fato de que, no Império Romano, o exercício da magia era uma das acusações mais freqüentes contra os inimigos, fossem eles adversários nas competições de retórica, adeptos de doutrinas ou práticas religiosas tidas como bizarras (*superstiones*) ou mesmo usurpadores da púrpura imperial, o que os tornava réus de crime de *maleficium* e, portanto, sujeitos à pena capital, a principal questão subjacente à leitura das homilias de João Crisóstomo não é, a princípio, a formulação de uma imagem distorcida dos judeus, um dado quase que transparente na exploração da fonte, mas a constatação de que, para além das distorções possíveis geradas pelo discurso eclesiástico, os judeus são *de facto* reconhecidos como hábeis nas *artes magicae*, o que reforça o seu prestígio na cidade, inclusive aos olhos dos cristãos, que consideram a sinagoga um recinto saturado de potência mágica e que buscam, na ancestralidade dos ritos judaicos, um lenitivo para o seu sofrimento.

A reputação dos judeus como exímios feiticeiros, todavia, não é algo restrito a Antioquia nem um acontecimento recente, remontando antes ao período helenístico, quando a cultura judaica era reconhecida como uma das fontes principais da sabedoria oriental. Nesse contexto, os judeus eram tidos como uma linhagem de filósofos e sábios portadores de conhecimentos sobrenaturais, o que os tornava ao mesmo tempo personagens admiradas e temidas. A associação entre judaísmo e artes mágicas já aparece enunciada em Possidônio, um autor grego do final da República. Plínio, o Velho, na sua *História Natural*, afirmava ser a Judeia a pátria dos magos e adivinhos. Celso, por sua vez, considerava os judeus como praticantes contumazes da magia, que lhes teria sido ensinada por Moisés (Janowitz, 2001, p. 25). Para além dos testemunhos literários acerca da magia judaica, muitos deles eivados de um inequívoco tom depreciativo, as fontes epigráficas e arqueológicas atestam a existência de uma escola de magia judaica bem

consistente sob o Império Romano, uma vez que, em virtude da sua notável difusão nos territórios da Diáspora, as tradições religiosas do judaísmo cedo contribuíram para alimentar todo um sincretismo próprio da bacia do Mediterrâneo. Por esse motivo é que o hebraico, embora praticamente ausente das inscrições epigráficas fora da Palestina, comparece com frequência nos amuletos e papiros (Simon, 1996, p. 342 e ss.). Como língua exótica, na maioria das vezes incompreensível e por isso mesmo dotada de uma potência mágica superior, o hebraico era amiúde empregado para grafar toda uma constelação de palavras e expressões (as *voces magicae*) que compunham os rituais de magia. Nos papiros mágicos greco-egípcios, o *Tetragrammaton*, a sigla que identifica o nome oculto da divindade hebraica (YAWH), bem como os nomes dos anjos Miguel, Rafael e Gabriel e dos patriarcas Abraão, Jacó e Moisés são escritos em hebraico, sem dúvida com o propósito de tornar mais eficiente a invocação. Por outro lado, figuras emblemáticas do Antigo Testamento, como Salomão e Moisés, passam à História como fundadores de autênticas escolas de magia, o que dá margem a uma variedade de escritos esotéricos a eles atribuídos. Sabemos que sob a rubrica de Salomão circulou, na Antiguidade, uma coleção de textos astrológicos, demonológicos e proféticos intitulada *Testamento de Salomão*, ao passo que Moisés empresta seu nome a um repertório de encantos dos quais os papiros mágicos greco-egípcios recolhem diversos exemplares (Marcos, 1985).

Do ponto de vista dos círculos judaicos propriamente ditos, a magia não era, nem de longe, uma prática incomum, como comprova o *Sefer Ha-Razim* (*Livro dos Mistérios*), uma compilação de encantamentos redigidos num hebraico elegante e reunidos muito provavelmente entre os séculos III e IV. Repleto de referências aos anjos e demais seres celestiais, o *Sefer Ha-Razim* se propõe a fornecer soluções práticas para os inconvenientes do dia a dia, ensinando as pessoas, por meio de sortilégio, a evitar o pagamento de uma dívida, a obter a cura para alguma enfermidade ou mesmo a infligir dano aos inimigos (Kee, 1992, p. 163). Muito embora o *Sefer Ha-Razim* contenha vários exemplos daquilo que poderíamos qualificar como magia maléfica, importa salientar que as artes mágicas nunca foram alvo de uma proibição geral por parte das autoridades rabínicas,

prevalecendo as distinções conforme a finalidade do seu uso. Em geral, um rito mágico com uma intenção benéfica não era encarado como “feitiçaria”, ou seja, não era passível de condenação, produzindo-se assim, nos meios judaicos, certa tolerância para com a magia que tornava palatáveis os rituais terapêuticos e apotropaicos oficiados pelos rabinos (Simon, 1996, p. 23). Por esse motivo, o emprego de encantos e amuletos tendo por objetivo a cura de um paciente era um procedimento que as autoridades religiosas judaicas tendiam a admitir (Werblowsky & Wigoder, 1997, p. 725). Além disso, por todo o Oriente abundavam os *tephilin*, os filactérios judaicos confeccionados sob a forma de pequenas caixas de couro preto que, contendo passagens do Antigo Testamento, eram presas por correias à mão, ao braço ou à testa do usuário, um judeu adulto do sexo masculino (Unterman, 1992, p. 261). Os *tephilin* simbolizavam, a princípio, um desejo de aproximação com o verbo divino, mas com o passar do tempo se converteram em amuletos de uso corrente, aos quais eram atribuídos poderes apotropaicos. Nos meios cristãos, o emprego dos *tephilin* já é atestado desde a idade apostólica, quando aos versículos do Pentateuco foram acrescentados excertos do Evangelho de João (Vázquez Hoys & Munõz Martín, 1997, p. 182). Seu sucesso pode ser avaliado, por exemplo, mediante o cânone 36 do Concílio de Laodiceia, que ameaça com a excomunhão os sacerdotes flagrados portando amuletos (*philacteria*).

A ancestralidade da religião judaica e a eficácia simbólica dos ritos oficiados pelos rabinos não deixaram de fascinar os próprios cristãos, a despeito dos severos ataques que desde cedo a hierarquia eclesiástica desferiu contra os judaizantes, responsáveis por introduzir, na congregação, os costumes judaicos, tidos como poluentes e profanadores. A regularidade desses ataques nos alerta para a existência, no Império Romano, de zonas ativas de interseção entre o judaísmo e o cristianismo que subvertem qualquer tentativa de delimitação estrita das fronteiras entre ambos os sistemas religiosos, um processo que somente logrará êxito à medida que avança o século V. Os fatores que mais contribuíram tanto para o prestígio do judaísmo quanto para a manutenção das relações de intercâmbio, cooperação e sociabilidade entre judeus e cristãos foram, por um lado, a crença na eficácia dos ritos mágicos de inspiração judaica e, por outro, a sacralidade da

sinagoga, uma situação bastante incômoda para as lideranças episcopais. O assunto já é merecedor de algum destaque no início do século IV, quando os padres reunidos no Concílio de Elvira decretam, no cânone 49: “que sejam admoestados aqueles que cultivam os campos, a fim de que não permitam que seus frutos, recebidos de Deus como ação de graças, sejam abençoados pelos judeus, para que não pareça vã e ridícula nossa benção”. Mais tarde, no concílio de Laodiceia, os bispos determinam “que não sejam aceitos dos judeus os pães ázimos e que não se tome parte de modo algum em seus sacrilégios” (cân. 38). Ambas as proibições se encontram, sem dúvida, conectadas ao sucesso da magia judaica entre os cristãos. No primeiro caso, trata-se claramente de evitar a concorrência dos rabinos, chamados a ministrar suas bênçãos sobre as colheitas em detrimento dos sacerdotes cristãos, que se vêem assim desautorizados na sua condição de mediadores do sagrado. No segundo caso, o propósito é impedir o consumo, pelos cristãos, da *matsá*, do pão sem fermento confeccionado por ocasião da festa do *Pessach*, ao qual a piedade popular atribuía propriedades curativas (Simon, 1996, p. 355).

Quando temos conhecimento de que, no final do Mundo Antigo, as tradições judaicas eram admiradas e valorizadas, inclusive pelos cristãos, torna-se mais fácil compreender o motivo pelo qual João Crisóstomo se dedica a refutar o judaísmo de modo tão enfático, esforçando-se por equipará-lo à idolatria e aos cultos satânicos. Pelas investidas do orador, é possível concluir que os cristãos buscavam o auxílio dos rituais e encantamentos judaicos, especialmente no que dizia respeito à obtenção de cura para as enfermidades que os afligiam. Na 8ª homilia *Adversus Iudaeos* (935), João exorta os membros da sua congregação a identificar aqueles que porventura mantenham contato com os judeus e a intervir com a finalidade de erradicar tal comportamento:

Suponham que ele [o judaizante] use as curas que os judeus efetuam como desculpa. Suponham que ele diga: “eles prometeram me fazer o bem, assim eu vou até eles”. Então vocês devem revelar os truques que eles usam, seus encantamentos, amuletos, feitiços e encantos. Esse é o único meio pelo qual eles tem a reputação de curar. Eles não efetuam curas genuínas. Os céus proíbem que eles façam isso. Permitam-me dizer que se eles de fato curam vocês, é melhor morrer que correr para os inimigos de Deus e ser curado desse modo. Que uso há em ter o corpo curado se vocês perdem sua alma? Que benefício há em encontrar algum alívio para a dor nesse mundo se vocês estão caminhando para o fogo eterno?

Mais adiante, na mesma homilia, João (*hom.* VIII, 936) evoca o sacrifício de Lázaro de modo a reforçar os seus argumentos:

Lázaro lutou todos os seus dias com a fome, a doença e a pobreza, não apenas por 38 anos, mas por toda a sua vida. Em todo caso, ele morreu enquanto estava deitado na porta do homem rico, desprezado, maltratado, faminto, prostrado diante dos cães que vinham e lambiam suas feridas. E mesmo assim ele não procurou um adivinho, não amarrou pingentes em torno do pescoço e não recorreu aos encantadores, ele não convocou os especialistas em magia nem fez nada que era proibido fazer. Ele preferiu morrer desses males que trair de algum modo sua fé em Deus. Olhem os tormentos e sofrimentos desse homem. Que desculpas teríamos se por nossas febres e feridas corrêsemos para as sinagogas, se convidássemos para as nossas próprias casas os feiticeiros, os especialistas em feitiçaria?

O que ambas as passagens nos permitem entrever, a princípio, é uma situação de cooperação e solidariedade entre os cristãos e os judeus em Antioquia, com a manutenção de um intenso intercâmbio de informações tendo por objetivo prover a cura dos doentes. É possível, inclusive, supor que alguns judeus da cidade fossem especializados em medicina, oferecendo seus préstimos à população mediante pagamento e atendendo inclusive a domicílio. De fato, na mesma homilia João menciona promessas de cura feitas pelos judeus aos doentes, um indício de que haveria algum acordo de prestação de serviço entre as partes. Além disso, não apenas na passagem aqui citada, mas também em outras (*hom.* VIII, 938), João alude à visita de médicos judeus ao domicílio dos cristãos com o propósito de realizar consultas. Todavia, na avaliação do presbítero, o principal comportamento a ser combatido era a presença, na sinagoga, de membros da congregação cristã, que para aí se dirigiam na esperança de obter algum conforto físico e espiritual. O comparecimento dos cristãos às sinagogas com finalidade terapêutica é mencionado com clareza numa passagem da 1ª homilia *Adversus Iudaeos* (852), quando João se ocupa em denunciar o caráter sacrílego dos locais de culto judaicos:

Mesmo se não há um ídolo instalado na sinagoga, ainda assim demônios habitam o lugar. Eu não estou falando apenas sobre a sinagoga aqui, na cidade, mas sobre a outra, em Dafne também, pois aí vocês têm um lugar de perdição mais vil, que eles chamam de Matrona. Eu tenho ouvido que muitos dos fiéis sobem aí e dormem ao lado do lugar. Mas os céus proíbam que eu chame essas pessoas de fiéis. Para mim, o santuário da Matrona e o templo de Apolo são igualmente impuros.

João Crisóstomo faz referência, nessa passagem, a duas sinagogas. A primeira, a mais antiga da cidade, denominada *Kenesheth Hashmunith*, ficava, ao que parece, nas proximidades do bairro judeu. Já a segunda, situada em Dafne, um elegante subúrbio ao sul de Antioquia, possuía o enigmático nome de Matrona, sem que saibamos muito bem a razão (Kraeling, 1932, p. 140). Soler (2006, p. 98-99) supõe que o termo empregado por João comportaria um sentido claramente pejorativo, em virtude da associação do local com o santuário subterrâneo de Hécate, situado nos arredores, ou com uma consorte de Apolo, divindade cultuada em Dafne de longa data, mas essas são apenas conjecturas. Pois bem, se os cristãos de Antioquia tinham por hábito freqüentar a *Kenesheth Hashmunith* com o propósito de obter prescrições terapêuticas sob a forma de bênçãos, filactérios e similares, na Matrona se operava um outro rito mágico bastante difundido no Mundo Antigo, ou seja, a *incubatio*, uma modalidade de consulta oracular na qual o consulente pernoitava em um recinto tido como sagrado (uma fonte, uma gruta, um altar) na esperança de obter da divindade a resposta para alguma demanda, em especial a cura de enfermidades (Vázquez Hoys; Muñoz Martín, 1997, p. 219). Prática recorrente entre os pagãos, vemos a *incubatio* ser aqui praticada num contexto judaico, o que leva João Crisóstomo, na seqüência de sua homilia, a equiparar a sinagoga da Matrona ao templo de Apolo, também situado em Dafne. A intenção do autor nos parece evidente: reduzir arquiteturas típicas do *modus vivendi* judaico e grecorromano ao mesmo nível de degradação, de modo a demonstrar que a sinagoga, embora reputada por muitos como um local digno de respeito e veneração por abrigar os rolos da Torá, se encontrava, na realidade, saturado das mesmas entidades demoníacas que habitavam os locais de culto pagãos.

Ao estigmatizar os judeus como praticantes de feitiçaria, João não desqualifica, em absoluto, o saber médico do qual eram portadores, reconhecendo a eficácia dos ritos e conjuros judaicos na produção da cura. O problema, nesse caso, é a fonte da qual derivavam os poderes dos taumaturgos judeus, que, segundo o pregador, operavam suas maravilhas por intermédio dos demônios. Cumpre notar, entretanto, que o principal

enfrentamento de João Crisóstomo não é com os médicos, magos ou rabinos, razão pela qual estas personagens são praticamente ignoradas em suas homilias. Conforme salienta Lane Fox (1998, p. 695), o processo de cristianização próprio do final do Mundo Antigo implicou menos o ataque aos especialistas de outras religiões do que aos santuários de culto e devoção. Nesse sentido, a consolidação do cristianismo no Império Romano envolveu, em primeiro lugar, o domínio sobre lugares e territórios que, despojados da sua condição de sacralidade e convertidos em *loci* de impureza e poluição, causassem repulsa aos seus freqüentadores. Consoante essa lógica de enfrentamento, João Crisóstomo se esforça em demonstrar que os procedimentos terapêuticos judaicos, ao se encontrarem associados à sinagoga, eram, na realidade, ritos de feitiçaria, uma vez que a sinagoga era um local de adoração das forças demoníacas e, por assim dizer, de retroalimentação dos poderes maléficos dos feiticeiros. A insistência de João nesse ponto não é nem gratuita nem ocasional. Ao se posicionar de modo tão aguerrido contra os ritos terapêuticos judaicos, João tentava bloquear um dos canais que favoreciam a sociabilidade entre cristãos e judeus, ou seja, o intercâmbio de informações em torno de procedimentos médicos, o que levava os cristãos a buscar socorro na sinagoga, um lugar que, como mencionamos, era dotado de uma sacralidade incomum.

A partir do século IV observamos no Império, em especial nos territórios da Síria-Palestina, um processo que Schwartz (2004) qualifica como “rejudaização”, ou seja, um investimento por parte das comunidades judaicas rurais e urbanas na afirmação da sua crença por intermédio do estímulo à construção de sinagogas, que se multiplicam na paisagem, em franca concorrência com as igrejas. Ao mesmo tempo, os edifícios tendem a se tornar mais luxuosos, com a adoção de mosaicos coloridos, afrescos, colunas esculpidas e arcos, numa nítida reprodução dos padrões decorativos empregados nas construções públicas e nas residências da elite, o que traduz uma situação de expressivo crescimento econômico. No entanto, a reafirmação da crença judaica em confronto com o cristianismo, que então se expandia, não dependeu apenas da multiplicação dos lugares de culto, o que por si só já seria um feito notável, diga-se de passagem. Pelo contrário, *pari e passu* com esse aumento do número de sinagogas, ocorre uma ressignificação do

edifício, que se torna o receptáculo da Torá, como comprova a adoção de um nicho central para abrigar os manuscritos sagrados. Na condição de receptáculos da Torá, as sinagogas serão reverenciadas como recintos sagrados por excelência, razão pela qual elas logo passam a despertar a atenção de gentios e cristãos, que para lá se dirigem na expectativa de se beneficiar dos seus influxos mágicos. Disso resulta que as sinagogas disputarão lado a lado com as igrejas e os *martyria* o privilégio de serem o vértice por meio do qual o sagrado atingia a terra e se irradiava sobre o território circundante. Essa constatação não passa despercebida a João Crisóstomo, que desenvolve um amplo repertório de argumentos com o firme propósito de demonstrar que as sinagogas, longe de serem santuários da divindade, eram antros nos quais os judeus se entregavam à prática da feitiçaria sob inspiração demoníaca. Não obstante o quanto esta associação nos pareça excessiva, é preciso reconhecer que João tinha diante de si uma tarefa no mínimo espinhosa, qual seja, a de delimitar, no perímetro urbano, os locais próprios e impróprios para os cristãos, dentro de uma lógica discursiva bipolar que se apoiava nas acusações de feitiçaria com o propósito de suprimir a porosidade entre a igreja e a sinagoga, impondo assim aos ritmos da vida cotidiana um controle difícil de ser alcançado.

## Referências bibliográficas

### *Documentação primária impressa*

HEFELE, C. J. *Histoire des conciles*. Paris: Letouzey et Ané, 1907. t. I.

JOHN CHRYSOSTOM. Against the Jews Oration 1. In: MAYER, W.; ALLEN, P. (Ed.). *John Chrysostom*. London: Routledge, 2000.

ST. JOHN CHRYSOSTOM. *Discourses against judaizing Christians*. Translated by Paul W. Harkins. Washington: The Catholic University of America Press, 1999.

VIVES, J.; MARTÍNES, T. M.; DÍEZ, G. M. *Concílhos visigóticos e hispano-romanos*. Barcelona/Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.



*Obras de apoio*

BROOTEN, B. J. The Jews of Ancient Antioch. In: KONDOLEON, C (Org.). *Antioch, the lost ancient city*. Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 29-37.

FOX, R. L. *Païens et chrétiens*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

JANOWITZ, N. *Magic in the Roman world*. London: Routledge, 2001.

KEE, H. C. *Medicina, milagro y magia en tiempos del Nuevo Testamento*. Cordoba: El Almendro, 1992.

KRAELING, C. H. The Jewish community at Antioch. *Journal of Biblical Literature*, Chicago, v. 51, 130-60, 1932.

MARCOS, N. F. Motivos judíos en los papiros magicos griegos. In: LOMAS, F. J. et al. *Religión, superstición y magia en el mundo romano*. Cadiz: Universidad de Cadiz, 1985, p. 101-127.

SCHWARTZ, S. *Imperialism and Jewish society (200 B.C.E to 640 C.E.)*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

SIMON, M. *Verus Israel*. London: The Littman Library, 1996.

SKARSAUNE, O. Jewish believers in the Early Centuries – Perspectives and framework. In; SKARSAUNE, O.; HVALVIK, R. *Jewish believers in Jesus*: Peabody: Hendrickson Publishers, 2007, p. 745-781.

SOLER, E. *Le sacré et le salut à Antioche au IVe siècle Apr. J.-C.* Beyrouth: Institut Français du Proche Orient, 2006.

VÁZQUEZ HOYS, A. M.; MUNÓZ MARTÍN, O. *Diccionario de magia en el Mundo Antiguo*. Madrid: Aldebaran, 1997.

WERBLOWSKY, R. J. Z. ; WIGODER, G. *The Oxford dictionary of the Jewish religion*. New York: Oxford University Press, 1997.

WILKEN, R. L. *John Chrysostom and the Jews*. Eugene: Wipf and Stock, 1993.

ZETTERHOLM, M. *The formation of Christianity in Antioch*. New York: Routledge, 2003.

## RITO E COMEMORAÇÃO NA TRAGÉDIA *ALCESTE* DE EURÍPIDES.

Jaa Torrano (DLCV-FFLCH-USP)

*Alceste*, a mais antiga das tragédias supérstites de Eurípides, representada de 438 a. C., reflete sobre a condição de mortal, a distinção entre a vida dos mortais e a vida dos Deuses imortais, e as necessárias implicações dessa distinção, sob quatro pontos de vista, a saber, dos Deuses, dos Numes, dos heróis e dos homens mortais. Em tão ampla e profunda investigação do sentido dos limites inerentes à condição de mortal, os ritos funerários revelam o seu sentido de resistência ao caráter inelutável da morte, e a comemoração atualiza o imaginário mítico tradicional com que se evocam os tempos míticos e se explicam as relações numinosas e o convívio heróico entre os Deuses imortais e os homens mortais, personagens deste drama, a saber, os Deuses Apolo e Morte, e os mortais diversamente associados a esses Deuses, a rainha Alceste, o rei Admeto, marido de Alceste, o ancião Feres, pai de Admeto, e o semideus Hércules, filho de Zeus e hóspede de Admeto; o coro de cidadãos de Feras, cidade da Tessália, a serva anônima, que assiste a rainha moribunda, e o servo anônimo, que interpela Hércules, fixam a perspectiva estritamente humana dos meros mortais. A comemoração, ao evocar as personagens dos tempos míticos, produz e revela a contemporaneidade (e assim também a extemporaneidade) desses quatro diversos (ora confusos, ora distintos) pontos de vista, a saber, dos Deuses, dos Numes, dos heróis e dos homens mortais.

O prólogo (EUR. *Alc.* 1-76), com as suas duas partes: o monólogo de Apolo (EUR. *Alc.* 1-27) e o diálogo entre Apolo e Morte (EUR. *Alc.* 28-76), configura uma unidade enantiológica de ambos os Deuses, o luminoso *Phoïbos*, vernaculizado “Febo” (*Phoïbe*, EUR. *Alc.* 30) e o sombrio *Thánatos*, traduzido “Morte”, (*Thánaton*, EUR. *Alc.* 24), e assim define a ambígua condição dos mortais no jogo inerente a essa unidade enantiológica dos Deuses Apolo, dito *Phoïbos*, “Luminoso”, e *Thánatos*, “Morte”, filho da Noite tenebrosa.

A tragédia *Alceste* de Eurípides e os mitos hesiódicos de Prometeu têm em comum a mesma perplexidade perante os limites distintivos e definitivos dos Deuses imortais e dos homens mortais. Recorrendo à imagem hesiódica, pode-se dizer que o tema desta tragédia é a participação dos homens mortais na partilha da opulência entre os Deuses Imortais. Como na *Teogonia* hesiódica, nesta tragédia, a partilha é presidida por Zeus, ou, por outra, Zeus é o princípio dessa partilha.

Na primeira cena, Apolo interpela a casa de Admeto com o afeto de nela ter convivido como servo, guardador dos rebanhos de seu hospedeiro, e declara que Zeus está na origem desse exílio no qual se deu o seu convívio com Admeto, o dono da casa: por Zeus ter matado Asclépio, o filho de Apolo, Apolo em fúria matou os Ciclopes fabricantes da arma de Zeus com que Zeus matou Asclépio, e por isso Zeus, em represália, obrigou Apolo a servir como guardador de rebanhos na casa de Admeto (EUR. *Alc.* 1-9). O coro diz na segunda antístrofe do párodo a razão de Zeus matar Asclépio: este “ressuscitava” os mortos, antes de Zeus destruí-lo com o raio (EUR. *Alc.* 123-129). A razão de Zeus para matar Asclépio é, pois, a necessidade de distinguir entre os Deuses imortais e os homens mortais; Asclépio, filho de Apolo, apagava essa distinção.

A reverente piedade de Apolo, correspondente à correlata reverente piedade de Admeto, quando eram um hóspede do outro, duplica-se em dolo, quando Apolo engana Partes (*Moiras*, EUR. *Alc.* 12), em favor de seu hospitaleiro amigo Admeto. Apolo persuade as Deusas Partes a aceitarem outro morto em vez de Admeto, se alguém se dispusesse a morrer por ele (EUR. *Alc.* 12-14).

Na tragédia *Eumênides* de Ésquilo, o coro homônimo das filhas da Noite acusa Apolo de persuadir as Deusas Partes (*Moíras*, ÉSQL. *Eum.* 724) a tornarem os mortais imortais. Pode-se dizer que, nesse drama de Ésquilo, essa acusação contra Apolo cessa de ter importância, no final do julgamento, com a vitória da causa de Apolo; mas, nesta tragédia *Alceste* de Eurípides, ao contrário, o dolo de Apolo contra as Deusas Partes em benefício de Admeto se revela tão contraproducente quanto, nos mitos hesiódicos de Prometeu, a tentativa por Prometeu de trapacear o sentido de Zeus em benefício dos homens mortais (HES. *T.* 507-616, *T. D.* 42-105). Pode-se dizer que ambas as tentativas de dolo – a de Apolo contra Partes e a de Prometeu contra o sentido de Zeus – são contraproducentes não só por não abolir a distinção entre os

Deuses imortais e os homens mortais, mas ainda pela contrapartida dos sofrimentos dos mortais.

O dolo de Apolo reside em tentar ganhar dos sombrios Deuses íferos uma participação maior nos luminosos Deuses súperos para um dos mortais, Admeto, seu amigo hospitaleiro. Apolo persuade Partes a preservarem Admeto, permitindo uma permuta, se alguém se dispusesse a morrer por Admeto. Nem o pai, nem a mãe de Admeto se dispõem a morrer por ele, mas, sim, Alceste, sua esposa. Alceste assim se torna digna de honras heróicas e de veneração devidas aos Deuses íferos. No entanto, essa mesma permuta, proposta e defendida por Apolo, a favor de Admeto, implica, para Admeto, a morte em vida e o desejo de morrer.

No dia de Alceste morrer, Apolo sobranceiro diante da casa de Admeto não abandona a defesa da casa que lhe é cara, sem defrontar Morte; e, quando impossibilitado de persuadir Morte a retroceder sem levar a mulher que lhe fora prometida, Apolo ousa afrontar Morte com a predição de que um hóspede de Admeto a obrigará a fazer igualmente o que agora lhe é pedido, sem que então por isso Morte obtenha a gratidão de Apolo, uma vez que ela o fará à força e não por benevolência.

Ante a ameaçadora previsão de Apolo, Morte permanece inabalável, em sua resolução de levar consigo aos íferos a vítima porque a consagrou no rito da tonsura, quando se corta o pelo do crânio da vítima sacrificial, antes da imolação (EUR. *Alc.* 72-76).

O párodo (EUR. *Alc.* 77-135) reitera, em perspectiva de mortais, a interpelação do Deus Apolo à casa de Admeto e à presença de Morte, e assim contrasta a altivez e sobrançeria do Deus adivinho onisciente com a aflita expectativa, entre mortais, da morte da rainha, de quem se diz ter sido a melhor esposa, para o seu marido (EUR. *Alc.* 77-85).

Inteiramente voltado para o objeto de sua indagação, o coro não se apresenta a si mesmo e só é identificado como cidadãos de Feras na fala da serva no final do primeiro episódio (EUR. *Alc.* 212).

No párodo, o primeiro dos dois pares de estrofe e antístrofe (EUR. *Alc.* 77-112) elenca os principais itens de rituais funerários e do comportamento esperado perante a morte, enquanto o coro observa o palácio e os possíveis indícios do que está acontecendo. O segundo par de estrofe e antístrofe (EUR. *Alc.* 113-130) constata a

inevitabilidade da morte, de que não se conhece nenhum sacrifício que nos possa preservar, e morto Asclépio, o filho de Apolo, que restituía a vida aos mortos, fulminado pelo raio de Zeus, todos os sacrifícios já feitos se mostraram ineficazes, donde se conclui que para os males da morte não há remédio .

No primeiro episódio (EUR. *Alc.* 136-212) o coro interroga a serva do palácio se a rainha está viva ou morta, ouve uma resposta ambígua (EUR. *Alc.*141), cuja duplicidade de sentido prefigura a resposta de Admeto à pergunta de Hércules a respeito de Alceste (EUR. *Alc.* 518-522). Essa ambiguidade entre vivo e morto, entre ser e não ser, primeiro prenunciada (EUR. *Alc.*141), e depois amplificada (EUR. *Alc.* 518-522), configura uma avaliação do que possa ser, para os mortais, a condição de mortais.

Cobrada explicação, a serva diz que a rainha está prostrada e agoniza (EUR. *Alc.*143). Ante a violência e inexorabilidade do dia fatídico, o coro reitera o louvor da esposa moribunda e comisera o marido que será viúvo, a serva ecoa louvor (*hoías hoíos* EUR. *Alc.* 144, *eukleés / ariste / ariste* EUR. *Alc.* 150-152), e relata os preparativos, por parte dos servos e da rainha, para as cerimônias funerárias (EUR. *Alc.*149, 158-162). A rainha é a melhor esposa, para o seu marido, porque – segundo a serva – nada se mostraria como maior honra ao marido do que consentir em morrer por ele (EUR. *Alc.*154-155). A serva reproduz prece da moribunda rainha à Deusa Héstia, e descreve o ritual de despedidas executado pela rainha (EUR. *Alc.*158-195). Tendo tudo observado, a serva avalia, concluindo, com o grau de gravidade do inesquecível, a dor de Admeto, por ter fugido à sua própria vez de morrer (EUR. *Alc.*197-198). Por fim, a serva diz que comunicará à rainha a presença do coro, identificado enfim como “antigo amigo” do rei (EUR. *Alc.* 212).

Um traço heróico distingue essa rainha do comum dos mortais: o conhecimento prévio do dia em que ela mesma deve morrer, um aspecto notável de sua participação no Deus Apolo, o Adivinho. A dolorosa ironia reside em que esse conhecimento prévio torna mais pungente o sentimento da perda e mais opressiva a iminência da morte.

O primeiro estásimo (EUR. *Alc.*213-237) tem um só par de estrofe e antístrofe. No párodo, coristas individuais ou semicoros alternavam suas falas, no esforço ansioso de observar o que acontecia no palácio real e investigar a situação da rainha; no

primeiro estásimo, coristas individuais ou semicoros, cōscios dessa situação, agora alternam as falas, em busca de recurso ante o impasse da morte anunciada.

A estrofe invoca Zeus, e indaga se haveria algum recurso diante da morte, além do luto e de cerimônias fúnebres; apela ao poder maior dos Deuses; invoca Apolo como rei Peã, o Médico, e suplica-lhe um meio de livrar-se de Morte e de Hades (EUR. *Alc.* 213-225).

A antístrofe interpela Admeto – ausente, e não só lamenta a sua dolorosa perda da esposa, mas ainda avalia se os mais terríveis modos de morrer são tão dolorosos, ou menos dolorosos, que essa perda da esposa; e ainda lastima a devastadora doença que leva a melhor esposa, sob a terra, ao ctônio Hades (EUR. *Alc.* 226-237).

O coro constata que as núpcias não alegram mais do que afligem, porque as de Admeto e Alceste trouxeram a morte precoce de Alceste; e prediz que o peso dessa perda de sua esposa imporá a Admeto um luto perene que tornará a sua vida impossível (EUR. *Alc.* 238-243).

Inaugurado por essa previsão sombria do coro, o segundo episódio (EUR. *Alc.* 238-434) mostra o potencial destrutivo das despedidas dos esposos e do filho Eumelo. Primeiro, Alceste se despede do Sol, da terra, vê birreme barco de Caronte e ouve-lhe a voz, Admeto lamenta cada despedida e interpela a dor “de mau Nume” (ô *dýsdaimon*, EUR. *Alc.* 258); Alceste invoca o transporte sob o olhar de alado Hades, Admeto lastima a dor comum aos filhos (EUR. *Alc.* 259-265); Alceste, perto de Hades e da Noite sombria, despede-se dos filhos; Admeto lastima, diz-se nulo com a morte de Alceste e venerar o amor dela, isto é, o vínculo com ela (*sèn gàr philían sebómestha*, EUR. *Alc.* 279); Alceste proclama o seu valor, contra a desvalia dos pais de Admeto, e declara a sua última vontade: que os filhos não tenham madrasta (EUR. *Alc.* 305); Admeto faz votos de ressentimento e ódio contra os pais, e votos de luto e de ilimitada devoção pela esposa moribunda (EUR. *Alc.* 336-368); Alceste pede aos filhos testemunho desses votos de Admeto (EUR. *Alc.* 371-373), lega os filhos e os cuidados maternos a Admeto, e declara que não vive mais (EUR. *Alc.* 374-392); o filho Eumelo e Admeto lamentam (EUR. *Alc.* 393-415); e o coro consola argumentando com a necessidade e universalidade da morte (EUR. *Alc.* 416-419); Admeto decreta luto comum a todos os tessálios (420-434).

O segundo estásimo (EUR. *Alc.* 435-475) reitera a ordem das imagens da morte, ressaltando o caráter negativo e destrutivo das despedidas do casal real de Feras. A primeira estrofe situa a rainha perante o cenário sombrio dos íferos: o palácio de Hades, a morada sem sol, o Deus da cabeleira negra, velho condutor de mortos, lago Aqueronte, lenho birreme (EUR. *Alc.* 435-444). A primeira antístrofe prevê que a rainha, depois de morta, será celebrada com cantos em Esparta e Atenas (445-453). A segunda estrofe manifesta o desejo (impossível) de trazê-la de volta do palácio de Hades, das águas de Cocito; exalta o valor de Alceste, por ter morrido pelo esposo, e considera horrenda a hipótese de Admeto ter outra esposa (EUR. *Alc.* 454-466). A segunda antístrofe reitera a acusação – já feita pela falecida – de desvalia, contra os pais de Admeto, em contraste com o valor de Alceste.

Por morrer em vez de seu marido, a rainha exige do marido tal reconhecimento que tornaria impossível toda a vida restante do marido, convertida em vazia expectativa da morte, somente aliviada pela interlocução em sonhos com a rainha morta. O coro, porque reconhece o valor conferido à rainha pela renúncia da própria vida em favor do marido, reconhece ainda a validade das últimas exigências da rainha, e assim a indissolubilidade da dívida de luto absoluto contraída pelo rei Admeto.

O terceiro episódio (EUR. *Alc.* 476-567) tem três cenas, a primeira com Hércules e o coro (EUR. *Alc.* 476-508), a segunda com Admeto e os mesmos (EUR. *Alc.* 509-550), e a terceira com Admeto e o coro, sem Hércules (EUR. *Alc.* 551-567).

Na primeira cena (EUR. *Alc.* 476-508), Hércules, a serviço de Euristeu de Tirinto, passa por Feras, em busca da quadriga de Diomedes da Trácia. O coro diz que o dono da quadriga é filho de Ares, e os cavalos “com voracidade devoram varões” (EUR. *Alc.* 494) e Hércules recorda o caráter irrecusável de sua tarefa e os seus combates anteriores contra filhos de Ares, cujos nomes evocam animais do domínio de Apolo: “Lupino” (*Lykáoni*, EUR. *Alc.* 503) e “Cisne” (*Kýknoi*, EUR. *Alc.* 504). “Cisne” é o delinqüente que assaltava os peregrinos visitantes de Apolo a caminho de Delfos, morto por Hércules, em missão de Apolo, no poema hesiódico *O Escudo de Hércules*.

Na segunda cena (EUR. *Alc.* 509-550), Admeto saúda Hércules, “filho de Zeus, prole de Perseu” (*Diòs paî*, EUR. *Alc.* 509); Hércules nota a “tonsura de luto” (*kourâi... penthímoi*, 512) e quer saber a identidade do morto, mas Admeto escamoteia a resposta. Quando Hércules diz que “o pai está no tempo, se está partindo” (*patér ge*

*mèn horaîos, eîper oîkhetai*, EUR. Alc. 516), parece regar as sementes da cizânia entre o filho e o pai, plantadas pelas última palavras da falecida. A ambigüidade de Admeto, na resposta à pergunta de Héracles a respeito da rainha Alceste, reflete da ambigüidade entre viva e morta como uma imagem da condição de mortal; Admeto diz: “Morto é o moribundo, e ao ser, não é mais” (*tethnekh’ ho méllon k’anthád’òn ouk ést’ éti*, EUR. Alc. 527), mas o filho de Zeus, Héracles, refuta essa confusão, assinalando clara diferença entre “ser e pensar que não é” (EUR. Alc. 528); Admeto escamoteia a resposta, ocultando a morte da mulher, para convencer Héracles a aceitar sua hospitalidade.

Na terceira cena (EUR. Alc. 551-567), Admeto justifica a recepção do hóspede e a ocultação do luto com o argumento de que a fama de não ser hospitaleiro não diminuiria, mas agravaria, o infortúnio.

No terceiro estásimo (EUR. Alc. 568-605), a primeira estrofe interpela o palácio do rei Admeto em Feras, e evoca a hospitalidade a Apolo pítio “de bela lira” (*eulýras*, EUR. Alc. 568), que aceitou ser pastor, tocar flauta nas colinas e multiplicar o rebanho (EUR. Alc. 568-577). A evocação dos tempos heróicos de convívio com o Deus Apolo tem um caráter eminentemente comemorativo da interlocução entre Deus e mortal.

Dado que essa comemoração se dá numa contemporaneidade, a primeira antístrofe interpela Febo e evoca a alegria e a dança dos animais selvagens ao som da cítara do Deus: lincos, leões e corças (EUR. Alc. 579-587).

Em consonância com essa contemporaneidade do Deus e do herói, a segunda estrofe descreve a riqueza do palácio e a extensão de seu domínio, limítrofe com a sombria estrebaria do Sol, sob o céu dos molossos, e com o litoral inóspito do monte Pélion no mar Egeu (EUR. Alc. 588-596).

Em contraste com essa antiga contemporaneidade, a segunda antístrofe retorna à presente situação do palácio, quando o rei oculta o luto, em respeito ao dever de hospitalidade com Héracles, e louva a atitude do rei, considerando-a nobre sabedoria e veneração aos Deuses (EUR. Alc. 597-605).

O quarto episódio (EUR. Alc. 606-961) tem quatro cenas que contrastam a situação de Admeto e do coro no contexto dos ritos funerários, com as atitudes de Héracles antes e depois de o servo informá-lo dos males presentes na casa de Admeto.



Na primeira cena (EUR. *Alc.* 606-613): Admeto anuncia e descreve o rito da *ekphorá*, a remoção do féretro da rainha e a procissão e saudações à morta; e o coro anuncia a entrada de Feres, pai de Admeto, com um adorno funerário e aparentemente com intenção de participar dos ritos funerários.

Na segunda cena (EUR. *Alc.* 692-733): Feres louva a excelência que Alceste revela ao morrer por seu filho Admeto (EUR. *Alc.* 692-628); *agón* entre Admeto, que repele o pai das honras à morta, e Feres, que repele as injúrias do filho, invertendo o sentido de suas acusações; a esticomitia contrapõe as razões e as injúrias (EUR. *Alc.* 710-729); Feres parte prevendo represália à morte de Alceste por parte do irmão dela Acasto (EUR. *Alc.* 730-733); Admeto sai para os funerais (EUR. *Alc.* 734-740), o coro saúda Alceste e menciona Hermes ctônio, Hades e a noiva de Hades (EUR. *Alc.* 741-746). Saem todos, o coro e o rei, para participar da procissão e cumprir os ritos funerários.

Na terceira cena (EUR. *Alc.* 747-860), o servo reprova o comportamento de Hércules hóspede a fazer feliz banquete em casa que guarda luto; Hércules reprova o aspecto sombrio do servo, e como antídoto à inevitabilidade da morte aconselha que se goze cada dia, mais que isso depende da sorte (“o mais é de sorte” *tàd’állá tês týkhes*, EUR. *Alc.* 789), e que se honre a Deusa Cípris, (EUR. *Alc.* 791), convida a beber, e sentencia que “mortais devem pensar como mortais”, (*óntas thnetoús thnetà kai phroneîn khreón*, EUR. *Alc.* 799); o servo revela a morte da rainha e o caráter escrupuloso da hospitalidade de Admeto; Hércules se informa onde é o túmulo de Alceste e propõe-se a salvá-la de “Morte, rainha negrialada dos mortos” por meio de violência, com o plano alternativo de ir “à casa sem sol”, persuadir “a donzela e o senhor dos inferos” (EUR. *Alc.* 852), e trazê-la de volta ao rei em retribuição pela escrupulosa hospitalidade. O plano alternativo revela relações amistosas do filho de Zeus com os Deuses inferos; e ambos os planos revelam o caráter divino do herói semideus.

Na quarta cena (EUR. *Alc.* 861-961), feitos os funerais, ao retornar à sua casa, Admeto tem horror ao palácio de sua viuvez, inveja os finados e deseja “morar naquele palácio” (EUR. *Alc.* 867), tal refém Morte levou ao palácio de Hades (EUR. *Alc.* 861-872). A propósito, Christiane Sourvinou-Inwood observa que “a expressão ritual

do desejo de juntar-se ao falecido era parte do rito funerário grego” (SOURVINOU-INWOOD, Christiane – *Tragedy and Athenian Religion*, 2003, p. 319).

Prossegue o pranto ritual cantado alternadamente por Admeto e o coro (*kommós*, EUR. *Alc.* 861-934): na primeira estrofe, o coro consola Admeto, que lastima a dor da perda (EUR. *Alc.* 873-878); na primeira antístrofe, o coro consola Admeto, que lastima não estar no Hades, além do lago ctônio (EUR. *Alc.* 879-902); na segunda estrofe, o coro consola Admeto (EUR. *Alc.* 903-912), que contrasta os presentes funerais com a sua festa de núpcias (EUR. *Alc.* 913-925); na segunda antístrofe, o coro conclui o consolo, ressaltando o valor da vida convivida que permanece no vivo e a universalidade da perda pela morte (EUR. *Alc.* 926-933). No fecho do quarto episódio, o rei Admeto considera que o Nume da falecida teve melhor sorte que o dele mesmo, porque a falecida está preservada da dor e está livre das fadigas, e constata que ter morrido teria sido melhor que sobreviver à esposa. (EUR. *Alc.* 935-961).

O quarto estásimo (EUR. *Alc.* 962-1005) tem dois pares de estrofe e antístrofe. A primeira estrofe (EUR. *Alc.* 962-972) descreve como superior aos mortais a força coerciva da Morte (*Anánkes*, EUR. *Alc.* 965), para a qual não se descobriu, nos escritos trácios, antídoto oriundo de Orfeu, nem se descobriram remédios de Apolo, colhidos pelos médicos, ditos filhos de Asclépio.

A primeira antístrofe (EUR. *Alc.* 973-983) descreve a inexorabilidade dessa Deusa, que não ouve preces nem aceita sacrifícios, e associa a inexorabilidade dessa Deusa a Zeus. Essa associação da Deusa *Anánke*, entendida como a superioridade coerciva do Deus *Thánatos*, “Morte”, a Zeus Perfectivo (*teleutāi*, EUR. *Alc.* 979) tem paralelo hesiódico não só na dupla inserção das “Partes” (*Moirai*) no catálogo dos filhos da Noite e no catálogo dos filhos de Zeus e Têmis, na *Teogonia* de Hesíodo, mas também na reiterada conclusão de ambas as narrativas hesiódicas do mito de Prometeu, a saber: “Não se pode furtar nem transgredir o sentido de Zeus” (HES. *T.* 613), e “Assim não há como evitar o sentido de Zeus” (HES. *T. D.* 105).

Na segunda estrofe (EUR. *Alc.* 984-994), o coro consola Admeto perante a superioridade coerciva da Deusa (subentendido *Anánke*, “Coerção”), alegando a irreversibilidade e universalidade do fenômeno da morte. Perante a coerciva e inelutável presença dessa Deusa, o louvor da falecida como a mais nobre de todas as

esposas é o último recurso de sua participação nos Deuses súperos, perpetuada no epitáfio e no epicédio pelo culto funerário.

Na segunda antístrofe (EUR. *Alc.* 995-1005), o coro recomenda honrar Alceste “como aos Deuses” e prevê que preces serão dirigidas a ela como a “venturoso Nume”. Às cerimônias fúnebres e aos ritos funerários vistos como o último recurso diante da morte, acrescenta -se o perene culto funerário, por inclusão da rainha morta no culto dos Numes e dos Deuses íferos, como a última e extrema consolação à dor da perda pela morte.

O êxodo (EUR. *Alc.* 1006-1163) tem um sentido misteriosamente ambíguo: que valem as palavras de Héracles a Admeto a respeito da mulher que se revela uma imagem sem voz da rainha morta? A ambiguidade reside em que a esposa é restituída ao esposo numa efígie símil à falecida, mas sem voz, reduzida ao silêncio; a ambiguidade inerente à imagem nesta muda efígie oscila não somente entre a verdade e a mentira, mas também entre a vida e a morte.

O contexto da fala de Héracles a Admeto – a saber, as relações de hospitalidade, presididas por Zeus Hóspede – e o caráter do falante – a saber, Héracles, filho de Zeus, e libertador de Prometeu nos poemas hesiódicos e no drama esquiliano – recomendam que se tomem as palavras de Héracles como bem intencionadas com Admeto, como condizentes com o falante e, portanto, apresentadas, na perspectiva do drama, como verdadeiras. Ora, a verdade vista por essa perspectiva, no entanto, tem a qualidade temporal do convívio dos heróis e dos Deuses, e assim se distingue do horizonte temporal do convívio dos homens consigo mesmos na polis.

A perspectiva do drama leva a crer que, no terceiro dia depois de ser resgatada dos íferos, purificada desse contato, a rainha retorna à sua rotina cotidiana em casa com o marido e os filhos.

Como Apolo predisse no final do prólogo, ocorre, entre o quarto estásimo e o êxodo desta quarta tragédia da tetralogia, um jogo que redesenha os limites definitivos e distintivos dos Deuses imortais e dos homens mortais, e confere a esses limites um inesperado aspecto lúdico, com a presença e intervenção de Héracles.

Ao sublinharem o inesperado dessa reversão da morte, as palavras finais do coro (EUR. *Alc.* 1059-1163) a explicam pelo comportamento dos Numes, imprevisível

na perspectiva dos mortais, e assim resumem o sentido pio e reverente da tragédia a que servem de fecho.

### **Referências bibliográficas**

EURIPIDES – *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by A. M Dale. Bristol Classical, 2003 / OxfordUniversity, 1954.

EURIPIDES – *Alcestis*. With an Introduction, Translation and Commentary by D. J. Conacher. Aris and Phillips Classical Texts, 2007 / First published 1988.

EURIPIDES – *Alcestis*. With Introduction and Commentary by L. P. E. Parker. OxfordUniversity, 2007.

EURIPIDES' – *Alcestis*. With Notes and Commentary by C. A. E. Luschnig and H. M. Roisman. University of Oklahoma, 2003.

EURÍPIDES – *Alceste*. Introducción, traducción y notas de Pablo A. Cavallero. Buenos Aires: Losada, 2007.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane – *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham: Lexington Books, 2003.

## CELEBRAÇÃO E RETÓRICA EM ESTÁCIO

Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite (UFES)

Estácio trabalha, na *Silva* 3.1, com a dedicação de um templo a Hércules em Sorrento, como ícone de uma mudança cultural e literária operada durante o período flaviano. Neste trabalho, pretendemos apontar, no poema 3.1, momentos em que a celebração do templo de Hércules é também celebração do novo momento político imperial.

As *Silvae*, poemas de ocasião do poeta Estácio, sofrem o estigma de terem sido produzidas sob o governo de Domiciano, considerado por um longo tempo um imperador tirânico e paranoico, egoísta e exagerado, sob o qual nenhuma forma artística teve a liberdade para se desenvolver de forma plena, causador de uma plena e sofrível decadência dos costumes e da sensibilidade artística da sociedade romana. A literatura da época, comparada aos obeliscos e outras estruturas arquitetônicas monumentais com as quais Roma foi povoada durante o império de Domiciano, nada mais poderia ser do que exagerada, decadente, menor. No entanto, a partir da década de 90, um movimento de revisão do período flaviano, em geral, e de Domiciano, em particular, vem causando também renovado interesse sobre a produção literária do período, de que escassos exemplares chegaram a nós: restam-nos, quase que exclusivamente, as obras poéticas de Marcial e Estácio.

Dentro da obra de Estácio, ainda, as *Silvae* receberam menos atenção do que os dois poemas épicos do mesmo autor, a *Tebaida* e a inacabada *Aquileida*. Duas características da própria obra contribuem para esse posicionamento reticente da crítica em relação às *Silvae*. Por um lado a indefinição genérica da obra e sua caracterização pelo próprio autor como poesia menor a torna difícil de manejar com os critérios e categorias usuais, principalmente se comparada à “estrada batida” oferecida pelas duas demais obras de Estácio, fáceis de serem acomodadas na moldura da épica vergiliana. Por outro lado, a temática do elogio que, segundo Coleman, é “o elemento das *Silvae* mais antitético em relação ao gosto moderno”, presta-se a gerar afastamento ou descaso. Nossa intenção neste trabalho é propor uma leitura de um poema de Estácio, o primeiro do terceiro livro das *Silvae*, a partir de reflexões acerca

dessas duas dificuldades encontradas pelos críticos na obra. Defendemos que a causa principal das dificuldades de leitura das *Silvae* é o caráter eminentemente inovador da obra, tanto do ponto de vista formal quanto temático, que, por isso, não se molda adequadamente aos padrões augustanos de literatura que são dela injustamente esperados.

O poema em questão aqui, *Silvae* 3.1, é programático em ambos os aspectos. Primeiramente, ao comemorar a construção do templo de Hércules, ele celebra também as novas qualidades da sua poesia que ele mesmo aponta em seus prefácios – lá, como defeitos, mas nos poemas, como virtudes. Ao mesmo tempo, porém, também ilumina defeitos de outra ordem, do mundo extraliterário, do social, transformados em qualidades sob a égide do Império: a riqueza e luxo que este proporciona, o *ingenium* humano (a própria palavra *ingenium* aparece textualmente em todos os livros da *Silvae*) que vence a natureza bárbara.

Newlands (1991:438) afirma que os trechos em que Estácio fala das *Silvae* como poemas “feitos às pressas”, “de ocasião”, “menores” são um lugar comum da poesia latina; compare-se com o mesmo efeito em Catulo e Marcial, autores cujas obras já foram objeto de estudos de maior fôlego. A ocasionalidade esconde complexidade – o leitor supostamente se surpreenderia ao encontrar, após prefácios em que os poemas são descritos com termos como *celeritatis, in singulis diebus effusa* (no prefácio ao primeiro livro), *subito natos* (3, *praef*, 4) os poemas refinados que se seguem.

*Quid quod haec serum erat continere, cum illa vos certe quorum honori data sunt haberetis. Sed apud ceteros necesse est multum illis pereat ex venia, cum amiserint quam solam habuerunt gratiam celeritatis. Nullum enim ex illis biduo longius tractum, quaedam et in singulis diebus effusa.*

(*Silvae*, 1. *praef*. 10-15)

Além disso, era muito tarde para contê-los, pois você, certamente, e os outros em cuja honra eles foram feitos os possuíam. Mas junto ao público é necessário que abandonem muito do que receberiam de indulgência, pois perderam o que só tiveram graças à rapidez. De fato, nenhum deles levou mais do que dois dias para compor, alguns foram feitos em um só dia.

A questão do pertencimento genérico de Estácio será tema para um outro trabalho; vale apontar, no entanto, as frutíferas comparações que têm sido feitas da obra de Estácio com a de Marcial, e das *Silvae* com a poesia épica de Estácio e de outros autores.

Segundo a mesma Newlands (2002), a obra de Estácio deve ser compreendida como em diálogo em relação aos gêneros da Antiguidade, sem dúvida, mas também como um esforço em estabelecer uma nova maneira de fazer poesia, mais adequada às necessidades artísticas de sua época. O principal problema parece ser o fato de que o instrumental teórico desenvolvido pelos estudos sobre poesia latina, pelo menos de forma mais geral, tomam como exemplário a poesia do período de Augusto. O instrumental assim gerado não é adequado para analisar obras de outros períodos.

As *Silvae* são conscientemente inovadoras ao marcar em sua relação com a poesia sua anterior mais as diferenças do que as semelhanças, e ao trabalhar os mesmos temas sob uma nova luz. Estácio rearticula e reinterpreta o passado literário em sua própria poesia, reescrevendo-o: um processo que Stephen Hinds (1998) esclareceu para a Aquileida, no quinto capítulo de *Allusion and Intertext*, mas até agora pouco explorado nas *Silvae*.

No poema 3.1, o passado literário ao qual Estácio alude é, por um lado, o calimaqueano, por outro, o vergiliano. Richard Thomas (1983) mostrou como o terceiro livro das *Aetia* de Calímaco e o terceiro livro das *Geórgicas*, de Vergílio começam com referências a Hércules. Assim também o terceiro livro das *Silvae* se abre com um poema que pode por si mesmo ser considerado um *aetion* sobre o reestabelecimento de um culto e sobre o novo templo na propriedade de Pólio.

*Intermissa tibi renovat, Tiryntie, sacra  
Pollius et causas designat desidis anni,  
quod coleris maiore tholo nec litora pauper  
nuda tenes tectumque vagis habitabile nautis,  
sed nitidos postes Graisque effulta metallis,  
culmina, ceu taedis iterum lustratus honesti  
ignis ab Oetaea conscenderis aethera flamma.  
Vix oculis animoque fides. tune ille reclusi  
liminis et parvae custos inglorius arae?  
unde haec aula recens fulgorque inopinus agresti  
Alcidae? sunt fata deum, sunt fata locorum.*  
(*Silvae*, 3.1.1-11)

Tiríntio, Polião renova teus ritos interruptos,

e explica os motivos para a pausa de um ano,  
 pois és cultuado sob um amplo domo, e não tens,  
 como um pobre, apenas uma choupana própria para marinheiros perdidos,  
 e sim marcos brilhantes e telhados suspensos sobre mármore gregos,  
 como se purificado novamente pelas achas de um fogo honrado  
 subisses ao céu a partir das chamas etéreas do Eta.  
 Mal podem crer os olhos e a mente. És tu  
 o inglório guardião do umbral sem porta e do pequeno altar?  
 De onde vieram esse novo palácio, esse inesperado esplendor do rústico  
 Alcides?  
 Têm seu destino os deuses, bem como os lugares.

Ainda que muitos dos poemas das *Silvae* tenham personagens mitológicas como ponto de referência e de comparação, em apenas dois poemas uma personagem mitológica é o tema central. Em ambos os casos, essa personagem é Hércules, visto em uma instância sob a aparência de uma estátua - no poema 4.6, em que a estátua de Hércules Epitrapézios, pertencente a Vindex Novius, é o tema central – e a propósito de um templo, no poema 3.1. Ambos os objetos, tão diferentes, são mote para a inclusão de novos capítulos ao percurso lendário de Hércules, e dão a ambos os proprietários e ao poeta a oportunidade de renegociar suas próprias representações com a cultura do passado. Já é consenso que a abordagem de Estácio em ambos os poemas é uma variante romana da êcfrase. No caso dos poemas sobre Hércules, os componentes descritivos são apresentados de forma a situar cada objeto dentro da narrativa da carreira de Hércules. No poema 3.1, que nos interessa mais de perto, Hércules auxilia o dono da *villa*, Pollius Felix, a reconstruir seu próprio templo, cujo aspecto físico brilhante retoma o trabalho de construção da pira funeral no monte Eta, instrumento de sua morte e de sua apoteose.

Este é o tipo de tema que interessaria a Calímaco, e a própria palavra *causas* se encontra em posição de destaque após a cesura no segundo verso. Por outro lado, a referência a Vergílio é também clara: bastaria observar que a obscura personagem *Molorchus*, citada no verso 29, aparece na literatura latina predecessora a Estácio e que chegou a nós em apenas duas outras obras; uma delas é o verso 19 do terceiro livro das *Geórgicas*.

No proêmio das *Geórgicas*, Vergílio justifica uma mudança de tom, ao passar de um tema rural, portanto menor, para um tema de maior importância, as ações de uma figura política importante, Otaviano. Estácio cria uma ligação entre as duas obras para criar quase um negativo do caminho vergiliano: as *Silvae* são a obra de dicção mais



humilde de um poeta que já escrevera um poema épico de sucesso. Em retrospecto, o anúncio de Vergílio vale não só para o terceiro livro das *Geórgicas*, mas muito mais para sua obra seguinte, a *Eneida*; Estácio caminha na trilha inversa de Vergílio. Este foi do *Culex* à *Eneida*: aquele sai da Tebaida para a experimentação calimaqueana das *Silvae*. O estado fragmentário das *Aetia* não nos permite dizer se havia um templo como tema no início do terceiro livro, mas nas *Geórgicas* há. O templo de Vergílio é metafórico, em honra a Otaviano, representando o poema que ele se propõe a escrever. Ambos os templos se situam na terra natal do poeta; o de Vergílio é em Mântua (vv.12-15), o de Estácio é na Baía de Nápoles (v.64). Ambos os templos instituirão jogos que, segundo os autores, superarão os famosos jogos gregos.

A relação literária entre Estácio e Calímaco, por um lado, e Estácio e Vergílio, por outro, está claramente estabelecida. No entanto, sendo as *Silvae* claramente calimaqueanas em estilo e tema, elas também se afastam de Calímaco em muitos aspectos, reescritos por Estácio com base em Vergílio para sua poética particular. Por exemplo, Estácio cita por que razão os jogos do novo tempo de Hércules serão maiores do que os jogos pan-helênicos: porque aqueles começam sem a tristeza que marca, mitologicamente, o início dos jogos Ístmicos e dos jogos de Nemeia. Ambos teriam sido iniciados como jogos funerais. Aparentemente esses mesmos mitos teriam sido parte dos *Aetia*: o início dos jogos pan-helênicos fascinaram Calímaco. Estácio se refere a estes de uma forma alusiva bastante calimaqueana em si, mas para negá-los, como no verso 142 “*litat felicior infans*”. Seus jogos, como sua poesia, não deseja mais mergulhar nos horrores da guerra, ou falar de tristezas: “*nil his triste locis*”(v.141). Mantendo esse espírito afastado da guerra e da infelicidade, que é um espírito poético próximo a Vergílio nas *Geórgicas*, ambos os poetas participam das cerimônias de seus templos, e ambos trazem presentes. Vergílio qualifica seus presentes, os poemas sobre agricultura, como *intactos* ao fim do proêmio de *Geórgicas* 3; Estácio, no verso 67, referira-se aos poemas cultivados por ele mesmo e por Pólio como *intactaque carmina*.

Desta forma, Estácio ao mesmo tempo aproxima-se de Vergílio, ao conformar sua nova forma poética àquela de Vergílio, e afasta-se dele, uma vez que Vergílio, nas *Geórgicas* 3 (e, mais tarde, na *Eneida*), despedir-se-á deste tipo de poesia, em favor de formas mais elevadas, mais sérias, mais bélicas. Da mesma maneira, após unir-se às fileiras de Calímaco, Estácio o rejeita. No mesmo trecho, vv.55-67, lemos que a poesia

intocada fora cultivada pelo poeta e seu amigo no dia em que o culto a Diana Aricina era celebrado e em lugar da celebração. Sérvio nos diz que Calímaco escreveu sobre esse culto, mas Estácio deliberadamente informa que não participou do rito que tem origem em sacrifício humano. Ou seja, apesar de evitar o ritual para escrever poesia calimaqueana, seu espírito é vergiliano em sua pureza.

A dicção épica, porém, não está totalmente descartada: há vários momentos épicos na poesia das *Silvae*, retrabalhados, porém, de forma burlesca. No poema 3.1, o tom épico é anunciado pela invocação no verso 49: Calíope é chamada para contar como surgiu o templo. No entanto, apesar do estilo passar a ser caracterizado como *grande e tenso*, o acompanhante da musa é um Hércules bufão, tocando um arremedo de música na corda do arco. (vv. 49-51). O trecho que conta a redescoberta do templo em um dia de chuva é recheado de alusões à Eneida. Esses ecos, no entanto, soam quase engraçados: Estácio mostra a Vergílio que não é necessário abandonar a dicção humilde para fazer épica.

Citemos alguns exemplos apenas dessas referências à Eneida. Primeiro, quando a tempestade força o grupo de amigos a procurar refúgio no pequeno templo, este é comparado à caverna de Dido e Eneias, na Eneida 4:

*Delituit caelum et subitis lux candida cessit  
nubibus ac tenuis graviore favonius austro  
immaduit; qualem Libyae Saturnia nimbum  
attulit, Iliaco dum dives Elissa marito  
donatur testesque ululant per devia Nymphae.*  
(*Silvae*, 3.1.71-75)

*Speluncam Dido dux et Troianus eandem  
deueniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno  
dant signum; fulsere ignes et conscius aether  
conubiis summoque ulularunt uertice Nymphae.*  
(Vergílio, Eneida, 4.165-168)

Uma cena de tamanha importância na Eneida, comparada a um grupo fugindo da chuva, guarda um inegável traço cômico. O mesmo tipo de comparação é levada a cabo ao se falar do trabalho em si de reconstrução do templo: o verso 122 de Estácio, “*indomitusque silex curva fornace liquescit*” repete quase literalmente o verso 446 do canto 8 da Eneida, em que Vulcano derrete metal em sua forja para a armadura de Palante: “*vulnificusque chalybs vasta fornace liquescit*”. Vulcano, no entanto, faz um

trabalho que resultará em morticínio, e por isso, “*antra Aetnaea tonant, ualidique incudibus ictus / auditi referunt gemitus*” (vv. 419-420), enquanto que o trabalho de paz de Hércules ressoa como música: “*ditesque Caprae viridesque resultant / Taurubulae, et terris ingens redit aequoris echo.*” (vv. 128-129).

Desde o início de seu intermezzo épico, Estácio pontuou que seu poema falava de paz, de criatividade, de um trabalho frutífero, e o estilo épico foi modificado para transmitir prazer e alegria, uma profunda alteração nos usos desse tipo de poesia.

As alusões de Estácio, portanto, não são meras repetições passivas. Ao dialogar com a literatura precedente, não só latina como grega, criando uma rede de similaridades e dissimilitudes, Estácio marca uma distância poética que os separa, ainda que parte da mesma estrada.

Apesar desses aspectos literários bastante evidentes, as *Silvae* foram mais lidas e debatidas pelo aspecto das informações sobre a cultura e a sociedade romana do período de Domiciano. De fato, ao descrever as *villas*, as estátuas, os banquetes, a corte, as *Silvae* são uma fonte importante do ponto de vista social, e revelam muito sobre um período em que o governo toma a feição drástica de uma monarquia divina. Aqui, também, portanto, os padrões já não são os mesmos de períodos precedentes. As *Silvae* merecem uma investigação cuidadosa acerca das condições de produção artística sob um governo que, se levamos em consideração o que diz Plínio no *Panegírico* (1-2), transformou o elogio no tema literário mais perigoso.

De forma geral, as *Silvae* foram lidas como simples bajulação ou como literatura subversiva. Em ambos os casos, porém, parte-se por alguma razão do princípio que Domiciano é o tema central da poesia de Estácio, quando, de fato, o imperador não é o recipiente de nenhum dos volumes das *Silvae*, todos dedicados a outras figuras pouco importantes do período; e mesmo como tema dos poemas Domiciano é menos frequente do que se esperaria se o elogio ao imperador fosse o tema central de Estácio: ele está completamente ausente dos livros dois, três e cinco. Poemas acerca de amigos e conhecidos são muito mais comuns, em geral pessoas que haviam se retirado da vida pública, e refletem uma variedade de posições sociais e origens; com exceção do imperador, o único personagem de alguma importância na vida de Roma que tem um poema de elogio nas *Silvae* é Rutilius Gallicus, e o poema é um lamento por sua morte.

A visão de que qualquer obra da literatura latina do período imperial servia à elite, em especial aos interesses do imperador, sob pena de simplesmente não mais existir, não leva em conta os diferentes grupos sociais nem sempre em acordo que havia na época de Estácio, nem a mobilidade e confluência de grupos, papéis e aspirações em um mundo em que a aristocracia tradicional estava sendo superada por famílias oriundas das províncias, por libertos, por elementos das famílias equestres, por um grupo de novos ricos que suplantavam ou ao menos ameaçavam os poderes senatoriais.

Em uma sociedade de tal forma complexa, a poesia de Estácio está pronta a mostrar o que há de novo e diferente em relação aos períodos anteriores.

Hardie (1983) e Coleman (1988), entre outros, debatem a questão do patronato imperial, comparando, por exemplo, a produção de Horácio acerca do assunto, e comparando-a com a de Estácio. Sem negar a importância deste tema para os estudos das *Silvae*, abordaremos aqui um outro elemento da poesia de Estácio que também parece surgir como resposta à nova ordem social e política, mas que ocupa menos a atenção da fortuna crítica.

No início do poema, Pólio é um novo *pauper Molorchus*: apesar das riquezas no entorno, a região onde se encontra o templo de Hércules é pobre, o templo em si, risível. No entanto, Estácio não se entretém cantando a dignidade da pobreza, como fariam os poetas helenísticos, e mesmo Vergílio, autores de poemas em que personagens humildes são dignificados. Ao contrário, em uma inversão dos valores tradicionais – que já não cabem em pleno fausto imperial – um Hércules bem-humorado observa a riqueza da propriedade ao redor e repreende Pólio pela situação de abandono e pobreza de seu templo perguntando: *mihi pauper et indignus uni Pollius?*

Plínio, o Velho, na *Historia Naturalis*, é um modelo do pensamento romano tradicional acerca do luxo e da riqueza: seus livros sobre arte são uma história de progresso técnico e decadência moral, o segundo o produto inescapável do primeiro. A arte é feita de materiais naturais, e por isso essencialmente bons; esses materiais, porém, podem ser pervertidos pela ganância humana para atender a desejos frívolos. Para Plínio, o luxo é uma corrupção do mundo natural. A *frugalitas* era uma característica essencial do *mos Maiorum*, e os excessos da riqueza inevitavelmente

levavam ao relaxamento das virtudes – uma ideia não de todo inexistente em nossos tempos modernos. No entanto, como os romanos do período imperial, em especial do período flaviano, poderiam reconciliar seu cotidiano de *villas* luxuosas a um ideal de virtude e moralidade que representava as suas origens?

Na poesia de Estácio, os valores tradicionais têm que ser atualizados para que sejam compatíveis com as mudanças sociais. Assim, a virtude, e não a origem de uma família tradicional, é o motivo de proteção dos deuses, ou de uma posição de prestígio; a riqueza, quando bem utilizada, é marca de bom gosto e merecimento. A poesia de Estácio mostra uma atitude muito diferente da tradicional em relação ao luxo e ao uso do dinheiro para fins particulares; a riqueza é apresentada como uma virtude, ou ao menos um elemento que põe em evidência a virtude de seu possuidor. Observemos as palavras de Hércules para Pólio.

*'tune,' inquit 'largitor opum, qui mente profusa  
tecta Dicarchei pariter iuvenemque replesti  
Parthenopen? Nostro qui tot fastigia monti,  
tot virides lucos, tot saxa imitantia vultus  
aeraque, tot scripto viventes lumine ceras,  
fixisti? Quid enim ista domus, quid terra, priusquam  
te gauderet, erant? Longo tu tramite nudos  
texisti scopulos, fueratque ubi semita tantum,  
nunc tibi distinctis stat porticus alta columnis,  
ne sorderet iter. Curvi tu litoris ora,  
clausisti calidas gemina testudine nymphas.  
Vix opera enumerem; mihi pauper et indigus uni  
Pollius? [...]*

(*Silvae*, 3.91-103)

Diz: “não és tu o distribuidor de riquezas,  
que na juventude encheu igualmente as moradas de Dicarco e Partênopo  
com prodigalidade? Que erigiu em nossa montanha tantas torres,  
tantos bosques verdejantes, tantas pedras e bronzes sob a forma de rostos,  
Tantas formas de cera coloridas e como que vivas?  
O que eram então esta casa, esta terra,  
antes que se alegrassem contigo? Tu cobriste  
os picos desnudos com uma longa estrada, e onde antes havia só uma trilha,  
agora ergue-se teu alto pórtico com colunas separadas,  
para que tenha elegância o caminho. Na margem do curvo litoral,  
tu aprisionaste as águas termais com dois domos.  
Mal enumero todas as melhorias; só para mim Pólio  
é um pobre indigente?

Hércules apresenta Pólio não só como generoso, mas como o benfeitor de uma região de outra forma rude e inóspita. Observamos aqui como, no novo esquema de

relações, a natureza não é mais desejável, pura, mas selvagem e rude – faz-se mister que a mão do homem venha domesticá-la, como no momento da construção do templo. A transformação do espaço, perpetrada pelo homem, é agora um aprimoramento do que a natureza fizera, e não uma deturpação.

*[...] Coquitur pars umida terrae,  
protectura hiemes atque exclusura pruinas,  
indomitusque silex curva fornace liquescit.  
Praecipuus sed enim labor est excindere dextra  
oppositas rupes et saxa negantia ferro.  
Hic pater ipse loci positus Tirynthius armis,  
insudat validaque solum deforme bipenni,  
cum grave nocturna caelum subtexitur umbra,  
ipse fodit, ditiesque Caprae viridesque resultant  
Taurubulae, et terris ingens redit aequoris echo.  
(Silvae, 3, 120-129)*

[...]Coze-se a terra úmida,  
para que proteja dos invernos e contenha as nevascas,  
e a pedra indomada derrete na fôrnelha redonda.  
Mas o pior trabalho é arrancar com as mãos  
as pedras e rochas que resistem ao ferro.  
Aqui, o próprio pai do lugar, o Tiríntio, abandonadas as armas,  
sua ao cavar ele mesmo o chão rugoso com a picareta  
quando o céu escuro é coberto pela sombra noturna;  
a rica Capri e a verdejante Taurubula ressoam  
e o eco imenso do mar retorna às terras

Ao fim do poema, Hércules visita o templo durante os jogos, e homenageia Pólio e sua esposa, Polla. Assim diz Hércules:

*‘Macte animis opibusque meos imitate labores,  
qui rigidas rupes infecundaeque pudenda  
naturae deserta domas et vertis in usum  
lustra habitata feris, foedeque latentia profers  
numina. Quae tibi nunc meritorum praemia solvam?’  
(Silvae, 3.166-170)*

‘Honrado por seu espírito e por sua riqueza, imitador dos meus trabalhos,  
domador das pedras rudes e dos ermos, vergonhas da natureza  
infecunda, e que transforma antros habitados por feras  
em locais úteis, e traz à luz as deidades escondidas  
pela vergonha. Que prêmios agora te oferecerei pelo seu mérito?’

As palavras de Hércules não poderiam ser melhor escolhidas. O espírito de Pólio é homenageado em paralelo a suas riquezas, como duas virtudes iguais e mutuamente determinantes. Essas duas características elogiadas pelo deus são a razão

de ser Pólio o responsável por uma mudança para melhor na natureza deserta e infecunda do lugar; ele é o homem que, com suas qualidades, fecunda, embeleza, aprimora a natureza.

### Referências bibliográficas

- AUGOUSTAKIS, Antony. (2007) "*Unius Amissi Leonis*: Taming the Lion and Caesar's Tears (*Silvae* 2.5)." *Arethusa*, 40, 2, Spring 2007, pp. 207-221.
- BERNSTEIN, Neil W. (2007) "Fashioning Crispinus through his Ancestors: Epic Models in Statius *Silvae* 5.21". *Arethusa*, 40, 2, Spring 2007, pp. 183-196.
- COLEMAN, Kathleen. (1988). *Statius, Silvae IV: text, translation and commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- GIBSON, Bruce. (2006) "The *Silvae* and the epic". In: NAUTA, VAN DAM & SMOLENAARS. *Flavian Poetry*. Leiden, Boston: Brill.
- HARDIE, A. (1983) *Statius and the Silvae: Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*. Liverpool: ARCA.
- HINDS, Stephen. (1998) *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge.
- MARKUS, Donka D. (2003) "The Politics of Epic Performance in Statius". In: BOYLE, A.J. & DOMINIK, W.J. *Flavian Rome: Culture, Image, Text*. Leiden, Boston: Brill.
- McNELIS, Charles. (2008). "*Ut Sculptura Poesis*: Statius, Martial, and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex". *American Journal of Philology*, 129, 2, Summer 2008, pp. 255-276.
- NAUTA, Ruurd R. (2008) "Statius in the *Silvae*". In: SMOLENAARS, VAN DAM & NAUTA (ed.). *The Poetry of Statius*. Leiden, Boston: Brill.
- NEWLANDS, Carole. (1991). "*Silvae* 3.1 and Statius's Poetic Temple". *The Classical Quarterly*, New Series, 41, 2, pp. 438-452.
- NEWLANDS, Carole. (2002) *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge.
- STATIUS. (2003). *Silvae*. Edited and translated by D.R. Shackleton Bailey. Cambridge, London: Harvard.

THOMAS, Richard. (1983). "Callimachus, the *Victoria Berenices* and Roman Poetry". *The Classical Quarterly*, 33, pp.92-113.

VAN DAM, Harm Jan. (2006) "Multiple imitations of epic models in the *Silvae*." In: NAUTA, VAN DAM & SMOLENAARS. *Flavian Poetry*. Leiden, Boston: Brill.



## RITO E POESIA NAS *METAMORFOSES DE OVÍDIO*

Raimundo Carvalho (UFES)

Com cerca de 12 mil versos, divididos em 15 livros, as *Metamorfoses* de Ovídio são um dos maiores poemas legados pela antiguidade clássica. Escrito nos primórdios da era cristã, é, ao mesmo tempo, uma súplica de vasto saber acumulado e uma ruptura com os modelos épicos vigentes. Classificado como um poema épico, as *Metamorfoses* não seguem o modelo usual, não concentra a ação na saga de um herói específico, modelo de excelência guerreira e virtudes cívicas, mas se diversifica na apresentação de relatos variados, que desfilam desde um saber cosmogônico sobre as origens até o pormenor mitológico de sabor erudito e burlesco.

No prólogo, o poeta enuncia o assunto e o plano do poema, enquanto faz uma invocação aos deuses todos, em vez de simplesmente invocar as musas:

*In noua fert animus mutatas dicere formas  
Corpora. Di, coeptis (nam uos mutastis et illas),  
adspirate meis primaque ab origine mundi  
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

Faz-me o estro dizer formas em novos corpos  
mudadas. Deuses, (já que as mudastes também),  
inspirai-me a empresa e, da origem do mundo  
ao meu tempo, guiai este canto perpétuo.

Nas *Metamorfoses*, Ovídio criou um modelo dinâmico de escritura, um tecido musical ininterrupto, capaz de abrigar em si um vasto imaginário, submetendo-o ao princípio único e constante de mutação de todas as coisas, num processo de repetição semelhante à técnica do *leitmotiv* na música, com seus temas e variações. As histórias sucedem umas às outras numa temporalidade que parte do instante da narração para qualquer outro ponto do passado ou mesmo do futuro, numa linha que recobre muito mais o *in illo tempore* da fábula do que os fatos considerados históricos. No entanto, as circunstâncias históricas determinam toda a narrativa, fazendo com que os personagens míticos ajam e sintam como seres humanos submetidos à sua lógica. Além do mais, muitas das metamorfoses descritas são narrativas etiológicas que

apontam para um estado de coisa atual. Ovídio opera contrapontisticamente dando ao passado atributos do presente. O poema é ao mesmo tempo uma seleção de contos e um diálogo dinâmico com a tradição literária e filosófica, através do jogo intertextual e alusivo. Ovídio condensa, amolda e reorganiza os dados da tradição e do contexto, traduzindo-os em novos termos, segundo o padrão de sua linguagem, tal como acontece a um mito, que é sempre a tradução em novos termos de um outro mito, como define Lévi-Strauss.

A arte do poeta consiste justamente em concentrar o problema da metamorfose como uma questão de linguagem. É a linguagem que se move e que reencena o jogo metamórfico. O poeta não encontra dificuldade, através de uma suspensão temporal e da seleção de atributos, de perceber as analogias entre um corpo e outro e assim proceder à transformação deste naquele. Estudando o processo metamórfico ovidiano, Chcheglov (1979, p 139-157) destaca o viés científico da figuração dos objetos nas *Metamorfoses* que se distinguem uns dos outros pelas suas propriedades físicas, isoladas em epítetos à primeira vista redundantes ou evidentes. Construções como *rigidus silex*, “pedra dura”, *curva falx*, “foice curva”, ou *liquidus aquas*, “águas límpidas”, indicam que Ovídio trabalha com categorias abstratas e não está preocupado em descrever um objeto isolado, mas um objeto-padrão típico que se diferencia ou se assemelha a outro de outra série. A transformação de um em outro se dará operando no detalhe destacado, seja na transmutação da propriedade de um para o outro, seja na permanência do traço distintivo como marca de que a metamorfose já estivesse determinada, inclusive do ponto de vista linguístico, com a manutenção do nome do ser anterior no novo ser transformado. Chcheglov compara essa técnica ao *close-up* cinematográfico, mas destaca também a existência de “grandes panorâmicas, com muitas figuras, cenas de massa, onde a vista abarca de uma só vez grande número de objetos”, com o mesmo procedimento sistêmico de isolar certas propriedades físicas da paisagem, como o monte, o campo, a floresta, o rio, a margem, a praia, o mar, a caverna, etc. Após a leitura deste importante artigo, fica-se sempre com a impressão de que faltou algo a ser dito: o procedimento ovidiano de descrição dos objetos é tão somente uma técnica de encaminhamento do processo metamórfico. O efeito final não é de distanciamento ou frieza em relação ao destino do ser metamorfoseado, mas de caloroso envolvimento com o drama do personagem.

Calvino (1994, 31-42) observa que Ovídio, para introduzir os seus leitores no mundo dos deuses celestiais, começa por aproximar esse mundo do deles, a ponto de torná-lo idêntico a Roma de todos os dias, nos seus aspectos urbanos, na sua divisão em classe sociais, nos seus costumes (a multidão dos clientes), na sua religião, pois os deuses têm em casa os seus penates e a eles prestam um culto domésticos, tal como o faziam os romanos do seu tempo. Para Calvino, a contigüidade entre deuses e seres humanos, tema dominante nas *Metamorfoses*, é apenas um caso particular da contigüidade entre todas as figuras e formas existentes. O que o poeta opera, neste trecho, como de resto em todo o poema, é uma espécie de tradução das realidades celestes para a linguagem dos homens, os reais receptores da mensagem poética.

Ovídio é um mestre da recriação. De um ponto de vista macroestrutural, as *Metamorfoses* se constituem como um longo tecido de histórias e mitos aproveitados das mais variadas fontes e costurados com habilidade pelo poeta, a fim de terem a aparência de um fluxo contínuo. A contigüidade é um efeito de linguagem criado a partir dos nexos que o poeta vai inventando para ligar uma história à outra.

Diante disso, poderíamos perguntar como Paul Veyne: Acreditavam os romanos nos seus deuses? A resposta de Ovídio a essa questão não seria isenta de ambiguidade. Os deuses existem, mas são criaturas poéticas, moldadas à medida do desejo humano. A explicitação do caráter ficcional da divindade é algo que vai na contramão do poder temporal absoluto centralizado na figura do imperador que procura sua legitimação no sistema de crenças. Ovídio tem consciência do caráter perturbador de sua visão de mundo e sabe que ela contrasta com a política oficial. Daí que procura se defender previamente de acusações que um dia lhe serão imputadas, restringindo o alcance de suas formulações poéticas e semeando aqui e ali, em sua obra, um augustinismo retórico e ritual, segundo a praxe da época. No entanto, é preciso entender que a poesia de Ovídio é também ela fruto das transformações por que passou a sociedade romana, com a ascensão de Augusto, marcando o fim das guerras civis e o início de grandes conquistas territoriais e riquezas advindas dessas conquistas. As idéias morais e religiosas do imperador contrastam com a da maioria dos cidadãos embalados pelas riquezas e pelas oportunidades de prazer que uma cidade florescente como Roma podia oferecer. Ovídio mais do que influir sobre ela,

retrata essa nova consciência das classes abastadas, mas destituída de poder, todo ele concentrado nas mãos do imperador.

Por volta do ano I d.C., Ovídio, tendo já concluído sua obra amatória, decide trabalhar num projeto de grande envergadura. É desse desejo de superação de sua condição de poeta elegíaco que irão nascer as *Metamorfoses*. Mas essa superação da elegia, não se dá como negação. O poeta elegíaco se imiscui em todo o poema, cujo gênero, se é épico pela métrica utilizada, se torna híbrido ao abrigar em si uma multiplicidade de personagens, temas e estratégias literárias. A ausência de um herói centralizador que, através de suas ações e exemplos, atrai a atenção do leitor, rompe o esquema tradicional da épica. Ovídio funde o material mitológico grego com o romano de forma totalmente diversa de Virgílio, por exemplo. A sua atenção se concentra, quase sempre, no maravilhoso ou no grotesco, e a contigüidade entre mito e história, em vez de servir de fundamento à ideologia do estado, retrata a instabilidade que é viver sob um regime despótico, com seus rituais de violência, raptos, estupros e assassinatos, enfim, toda espécie de violência institucionalizada no cotidiano e tornada espetáculo nas lutas dos gladiadores no Circo. Mesmo os deuses ovidianos se comportam de forma demasiado humana, bem longe das solenes divindades retratadas por Virgílio e Horácio. O grande mérito de Ovídio nas *Metamorfoses*, no entanto, é a utilização do mito, ainda que de forma paródica, para revelar aspectos da realidade, ainda encobertos.

A ausência de um herói como figura central capaz de concentrar em si todas as virtudes desejáveis ao bem social, tem conseqüências importantes do ponto de vista da estruturação narrativa do poema. Assim como não há um herói único, também o narrador se fragmenta em muitas vozes narrativas, ainda que não possamos falar de uma verdadeira polifonia, já que estilisticamente eles não se diferenciam. Portanto, não se trata de uma separação de vozes narrativas, mas de uma alternância de elocuições, encenadas diretamente pela voz do poeta-narrador, segundo a lógica do espetáculo, no processo de comunicação com o leitor-espectador, que experimenta, assim, uma continua variação de vozes, de destinatários, de níveis e de enquadramento narrativos.

Uma leitura atenta da obra deve levar em conta essas pluralidade de vozes e eventos, pois ela está na base do princípio metamórfico, ao qual Ovídio submeteu

todas as coisas, inclusive o seu próprio canto. Daí que uma atenção aos relatos metadieéticos, aqueles em que um personagem assume a palavra e conta uma história a um ouvinte que é também um personagem da história em suspenso. Um bom exemplo de metadiegeese é a história da ninfa Siringe, contada por Mercúrio a Argos, o cão de cem olhos da deusa Juno. A história é contada para fazê-lo distrair-se de sua tarefa de vigiar a ninfa Io, rival de Juno, e dormir, o que acabou por lhe custar a vida.

A metadiegeese em Ovídio revela a consciência desperta do narrador e a sofisticação da arte de narrar, com a sua intrincada teia de fios narrativos, com seus narradores humanos e divinos. Não é sem importância que primeiro narrador interno no poema é o próprio Júpiter (I, 182-243) e é dele também a última voz a falar (15, 807-42) antes de o poeta encerrar o poema. Dessa forma, o poeta demonstra grande engenho no uso da técnica do “relato dentro do relato”: o assunto das duas histórias são, respectivamente, a metamorfose de um tirano, Licáon, em lobo, e a metamorfose de um líder (Júlio César) em estrela. Portanto, ninguém melhor que Júpiter, o deus que detém a soberania, para enunciar o exemplo negativo de Licáon e o positivo de Júlio César. Os dois eventos assim relacionados não deixam de ser uma advertência para Augusto.

Outros narradores internos das *Metamorfoses* mereceriam a nossa atenção, principalmente aqueles que evidenciam uma relação mais direta com o poeta-narrador principal, tais como a ninfa Calíope, as Piérides, oponentes das musas, e Orfeu, uma vez que eles representam aspectos divinizados da palavra poética. A intervenção dessas personagens dá margens a uma reflexão metaliterária, que muito diz sobre as concepções estéticas, políticas e existenciais do poeta, além de chamar a atenção para a origem divina de sua atividade, o que lhe confere um lugar de destaque na hierarquia terrena.

Para Marcel Detienne (1988, p 15-23), o poeta, segundo uma concepção muito antiga e enraizada na cultura mediterrânea, é uma das três instâncias, o lado do profeta e do rei, portadores de uma palavra eficaz e verdadeira: o rei na distribuição da justiça, o profeta, na antecipação do futuro e o poeta no uso das palavras aladas que salvarão do esquecimento os feitos dignos de serem lembrados. Razão pela qual,

retomando o *topos* horaciano da eternidade da obra, assim conclui Ovídio a sua *magnum opus*:

*Iamque opus exegi quod louis ira nec ignis  
nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas.  
Cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius  
ius habet, incerti spatium mihi finiat aeu;  
parte tamen meliore mei super alta perennis  
astra ferar, nomenque erit indelebit nostrum.  
Quaque patet domitis Romana potentia terris,  
ore legar populi, perque omnia saecula fama,  
siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.*

Obra acabei, que nem de Jove, a ira, o fogo,  
e o ferro, ou tempo voraz jamais abolirão.  
Que venha o dia extremo que só sobre o corpo  
dispõe, e cesse a minha duração incerta:  
mas a parte melhor de mim será perene,  
alta estrela, e o meu nome indelével será.  
E onde o poder romano se estender na terra,  
pelo povo serei lido e graças à fama,  
se é vero o vate, para sempre viverei.

Bem, para concluir, retomo aqui o binômio rito e poesia do título da minha conferência, para indicar as duas linhas de força do texto ovidiano. Por um lado, o poema, pelo seu assunto e pela mundivisão herdada de épocas remotas, tende ao sagrado. Daí esse amálgama de narrativa, *epos*, e pequenos dramas de natureza ritual, no qual a palavra adquire um caráter performativo e se apresenta como hino, oráculo, juramento, interjeições, súplicas, epitáfio, encanto, maldição, etc. A emergência da palavra ritualizada contribui para a criação de uma atmosfera polifônica, de uma vocalidade expressiva e plural. Por outro lado, o pendor geometrizar da técnica composicional de Ovídio que lhe garante o controle sobre a palavra poética, aliado a certo espírito lúdico e jocoso, produz um benéfico equilíbrio de forças no poema, realçando a voz humana sob o pano de fundo sagrado que fundamenta tabus e punições, mas não impede o devir transgressivo da história.

#### Referências bibliográficas:

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os Clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Cia das Letras, 1994.

CHCHEGLÓV, I. K. “Algumas Características da Estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio”. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher, Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

HARDIE, Philip (org.). *The Cambridge Companion to Ovid*. New York, Cambridge University Press, 2002.

Ovide. *Les Métamorphoses*. Texte établi par Georges Lafaye, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Belles Lettres, 2009.

SCHIMITZER, Ulrich. *Ovídio*. Trad. italiana Mariella Bonvicini. Bologna, CLUEB, 2005.

SEGAL, Charles. *Ovidio e la poesia del mito: Saggi sulle Metamorfosi*. Trad. italiana de Alessandro Schiesaro e Marco Sabella, Venezia, Marsilio, 1991.

# O RITUAL DO CASAMENTO EM ROMA E A POESIA LATINA

Zelia de Almeida Cardoso (USP)

Levando-se em consideração o fato de que em Roma a família sempre desempenhou papel fundamental como célula primeira da sociedade, contribuindo para o equilíbrio da estrutura política, sendo o elemento básico para a constituição de importantes alianças e garantindo a geração de filhos legítimos que continuarão os empreendimentos e trabalhos de seus pais, as questões relativas à instituição do casamento e a suas características rituais oferecem pretexto a muitas investigações.

Tito Lívio no prefácio da *História de Roma* (Liv. *Ab Vrbe condita libri*. Praef., 6-9)<sup>1</sup>, ao justificar a inserção de fábulas poéticas no relato dos primeiros tempos da Cidade, afirma que, apesar de não poderem ser elas documentadas, prestam-se a seu objetivo de historiador: o de apresentar a história como uma série de exemplos e de modelos. Com esse intento, após ter relatado os fatos que ocorreram durante a fundação de Roma, Tito Lívio se refere a um dos primeiros problemas enfrentados por seus habitantes: a ausência de mulheres. “O estado romano”, diz o historiador, “já estava suficientemente fortalecido para concorrer com as cidades limítrofes em guerras; mas a falta de esposas para os homens reduzia essa grandeza à duração de uma única geração uma vez que não havia esperança de lar e de prole por meio de casamentos entre os vizinhos”<sup>2</sup>. Foi quando então se pensou, de acordo com o relato lendário preservado provavelmente em canções, no conhecido estratagema que a história solidificou: convidar os povos das imediações e suas famílias para um espetáculo de jogos e raptar-lhes, no calor da animação, as jovens que ali se encontrassem. O rapto das sabinas – tal como foi conhecido o episódio – passou a desempenhar em Roma uma espécie de função emblemática e paradigmática no que diz respeito à constituição da família por meio do casamento. As moças raptadas, de

---

<sup>1</sup>TITE-LIVE. *Histoire Romaine*. Trad. nouvelle, introd. et notes par E. LASSERRE. Paris: Garnier, 1944. T. 1<sup>er</sup>. p. 3 ss.

<sup>2</sup> Id. *ibid.*, p. 27-33. *Iam res Romana adeo erat ualida, ut cuilibet finitimarum ciuitatum bello par esset; sed penuria mulierum hominis aetatem duratura magnitudo erat, quippe quibus nec domi spes prolis, nec cum finitimis connubia essent* (Liv. 1, 9, 1). Todas as traduções de textos latinos são de nossa responsabilidade.



acordo com a lenda, foram investidas do caráter de esposas e, como tais, passaram a ser honradas, acarinhadas e amadas. É o que nos diz Tito Lívio<sup>3</sup>.

Passada a chamada “época dos reis”, que se estendeu de meados do século VIII ao final do século VI a.C.<sup>4</sup>, estabeleceu-se em Roma o regime consular que durou, com esporádicas modificações, até o fim da república. E foi em 462 a.C., depois das primeiras vitórias políticas dos plebeus sobre os patrícios, que se pensou na redação de um texto legal, uma espécie de constituição, que condensasse, por escrito, normas que a tradição consagrara e que se amparavam no chamado *mos maiorum*. A redação dessa lei única que delimitaria poderes, direitos e deveres dos cidadãos, estabelecendo os princípios da organização política e social, foi proposta e promulgada por volta de 450 a.C.<sup>5</sup>, sendo conhecida como *Lei das XII Tábuas*<sup>6</sup>. Em que pese o fato de aparentemente ter desagradado a patrícios e plebeus, e de ter sido em parte abolida em pouco tempo, a *Lei das XII Tábuas* é a base do direito romano<sup>7</sup>. Dela decorrem as demais leis. Conhecida por citações e comentários de Cícero, Gaio<sup>8</sup>, Ulpiano<sup>9</sup> e Justiniano<sup>10</sup>, chegou fragmentada a nossos dias, interessando-nos, para nossas considerações sobre a família e o casamento romanos, o que constava das tábuas IV e V, principalmente, e, de certa forma, das tábuas VI e XI nas quais também se toca no assunto<sup>11</sup>. São ali estabelecidos, quase como “mandamentos”, alguns preceitos

---

<sup>3</sup> *Accedebant blanditiae uirorum, factum purgantium cupiditate atque amore, quae maxime ad muliebrem ingenium efficaces preces sunt* – 1, 9, 16 (“Acrecentavam-se as carícias dos maridos que purificavam o malfeito com desejo e amor, o que, para o espírito feminino corresponde com vantagem a preces eficazes”).

<sup>4</sup> A data real da fundação de Roma é desconhecida; tradicionalmente, a partir de Varrão, considera-se que a cidade foi fundada em 753 a.C., quando se inicia a época dos reis; a queda do último Tarquínio ocorreu entre 510 e 509 a.C.

<sup>5</sup> A proposta da lei foi obra do tribuno Gaio Terentílio Arsa.

<sup>6</sup> Assim se denominou a lei por ter sido escrita em doze tabuinhas de madeira, das quais dez formaram um primeiro bloco ao qual foram acrescentados mais dois, posteriormente.

<sup>7</sup> Para Cícero (*Leg.* II, 59) e Tito Lívio (III, 34, 6) a *Lei das Doze Tábuas*, que consistia numa lista de importantes regras legais, era a principal fonte de todas as demais leis romanas, públicas e privadas.

<sup>8</sup> Gaio (110-180 c.) viveu durante os governos de Antonino Pio e Marco Aurélio; escreveu *Institutiones*, obra que mostra a situação do direito romano em sua época.

<sup>9</sup> Ulpiano foi um jurista da época de Caracala (211-217); suas obras, como comentarista jurídico, foram aproveitadas por Justiniano no *Digesto*.

<sup>10</sup> Justiniano foi imperador romano, de 525 a 565; reorganizou o direito romano com ajuda de Triboniano; seu *Corpus Iuris* se compõe de: *Institutiones*, manual de direito para estudantes; *Digestae*, extratos de escritos de juristas; *Codex*, atos de imperadores; e *Novellae*, leis promulgadas após a publicação do *Codex*.

<sup>11</sup> Tábuas I e II: Organização e procedimento judicial; Tábua III - Normas contra os inadimplentes; Tábua IV - Pátrio poder; Tábua V - Sucessões e tutela; Tábua VI - Propriedade; Tábua VII - Servidões; Tábua VIII - Dos delitos; Tábua IX - Direito público; Tábua X - Direito sagrado; Tábuas XI e XII - Complementares.

relativos à família: restringe-se, em parte, a *patria potestas*, o poder do *paterfamilias*, até então absoluto<sup>12</sup>; dispõe-se sobre bens e heranças<sup>13</sup>, sobre a tutela dos menores de idade, quando órfãos, sobre a curatela, para a administração dos bens de incapazes e de mulheres solteiras, e, ainda, sobre a situação da mulher que vivesse em concubinato e sobre a proibição de casamento entre patrícios e plebeus.

Na legislação de épocas posteriores, a partir da *Lei das Doze Tábuas*, há outras determinações que tocam a estrutura social, a família e o casamento. Aos poucos enfraquece cada vez mais a *patria potestas*, regularizam-se as questões referentes à condenação à morte de membros da família e à venda e emancipação dos filhos, e os direitos das mulheres com relação aos descendentes e à gerência dos bens<sup>14</sup> passam a ser reconhecidos.

Durante o final do período republicano e o início do império, o casamento – as chamadas *iustae nuptiae* –, cuja finalidade primeira seria a geração de filhos, ainda era visto como algo que consolidava as alianças e garantia a estabilidade dos lares e da pátria. Segundo Gaio (*Inst.* 1, 111-113), jurista sabino que viveu no século II de nossa era, possivelmente entre 110 e 180, o casamento romano, em épocas anteriores à sua, quando a mulher passava da mão do pai à do esposo (*matrimonium cum manu*), poderia realizar-se de três formas: por uso (*usus*), por compra (*coemptio*), ou por meio de uma cerimônia de caráter familiar e religioso, a confarreação (*confarreatio*).

O casamento por *usus* era contemplado na *Lei das XII Tábuas*. Assim rezava o texto, contido na tábua VI: “A mulher que residir durante um ano em casa de um homem, como se fora sua esposa, será adquirida por esse homem e cairá sob seu poder, salvo se se ausentar de casa por três noites”<sup>15</sup>. Se se consolidasse o *usus*, a

---

<sup>12</sup> Apesar de algumas restrições ao *patrio poder* a LDT facultava ao *paterfamilias* a possibilidade de matar o filho que nasceu disforme e lhe conservava o direito de morte e de venda dos filhos.

<sup>13</sup> Quanto ao direito sucessório, dava-se preferência da sucessão testada sobre a intestada. Se a sucessão ocorria neste último caso a lei estabelecia como primeiros herdeiros os filhos e a mulher que tivesse uma filha; se não havia herdeiros necessários, herdava o parente mais próximo, depois os parentes que contavam com um ascendente comum ao falecido. Se não houvesse herdeiros entre os parentes consanguíneos, as pessoas com o mesmo sobrenome ou sobrenome que derivasse do mesmo gentílico do falecido.

<sup>14</sup> Cf. GRIMAL, P. *A civilização romana*. Trad. de I. S. AUBYN. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 82 ss.

<sup>15</sup> Gaio faz o seguinte comentário a respeito do casamento por *usus*: *Itaque lege duodecim tabularum cautum est, ut si qua nollet eo modo in manum mariti convenire, ea quotannis trinoctio abesset atque eo modo cuiusque anni usum interromperet. Sed hoc totum ius partim legibus sublatum est, partim ipsa desuetudine oblitteratum est* (“Assim foi estabelecido na Lei das XII Tábuas; que se ela (a mulher) não quisesse passar desse modo (pelo *usus*) à *manus* do marido, que saísse de casa todos os anos por três

mulher passaria a ser propriedade do homem e seria considerada parte da família. Essa forma de casamento já não mais existia na época de Gaio.

O casamento por *coemptio* era simbólico e guardava vestígios de costumes antigos; conforme Gaio, a mulher passa ao poder do marido por mancipação (*mancipatio*), com anuência da família, por uma venda fictícia e simbólica, perante cinco testemunhas<sup>16</sup>.

A *confarreatio*<sup>17</sup> era a forma mais antiga e solene do casamento entre os patrícios romanos e assim se chamava por conta de um bolo de farinha de espelta (*far*), que se oferecia a Júpiter Fárreo, sendo depois partilhado entre os convidados em uma espécie de comunhão. Essa modalidade de casamento – provavelmente de origem rural – conservava costumes tradicionais, nela se unindo a legalidade à religiosidade, e consistia no ponto culminante de uma negociação precedente – um compromisso de aliança entre duas famílias (*sponsalia*), realizada na presença de testemunhas<sup>18</sup>, que tinha caráter legal e validade jurídica. Era nesse momento que se fazia o pedido oficial, por parte do noivo, mediante o oferecimento de presentes entre os quais o anel de noivado, discutiam-se as questões atinentes à mancipação da noiva e ao dote que lhe seria concedido e se assinava o contrato do casamento que se

---

dias e assim interromperia a contagem do tempo. Mas essa disposição em parte foi suprimida pela lei, em parte foi esquecida pela dessuetude”). GAIUS, *Institutiones* 1, 111.

<sup>16</sup> *Coemptione vero in manum conveniunt per mancipationem, id est per quandam imaginariam venditionem. Nam adhibitis non minus quam V testibus civibus Romanis puberibus, item libripende, emit vir mulierem, cuius in manum convenit* (“Podem também casar-se por mancipação, por meio de compra, isto é, por uma venda imaginária. Comparecendo ao ato não menos do que cinco testemunhas, cidadãos romanos adultos, o homem compra, diante de um oficial público, a mulher para cuja *manus* ela vem”). Idem, *ibid.*, 1, 113.

<sup>17</sup> Veja-se o texto de Gaio: *Farreo in manum conveniunt per quoddam genus sacrificii, quod Iovi Farreo fit; in quo farreus panis adhibetur, unde etiam confarreatio dicitur; complura praeterea huius iuris ordinandi gratia cum certis et sollemnibus verbis praesentibus decem testibus aguntur et fiunt. Quod ius etiam nostris temporibus in usu est: Nam flamines maiores, id est Diales, Martiales, Quirinales, item reges sacrorum, nisi ex farreatis nati non leguntur: Ac ne ipsi quidem sine confarreatione sacerdotium habere possunt* (“Podem casar-se por confarreação, por meio de uma espécie de oferenda sagrada que se faz a Júpiter Fárreo; para essa oferenda prepara-se um pão de farinha, daí ser chamada de confarreação; além disso muitas outras coisas são exigidas por conta dessa ordenação legal, como palavras precisas e solenes e dez testemunhas. Essa disposição legal ainda se acha em uso em nosso tempo, pois os flâmines maiores, isto é, de Júpiter, Marte e Quirino, bem como os sumos sacerdotes, não podem ser eleitos a menos que tenham nascido de um casamento por confarreação. E eles também não podem obter o sacerdócio sem o casamento por confarreação”). Idem, *ibid.*, 1, 112.

<sup>18</sup> Cf. PLIN. MIN. *Ep.* 1, 9, 2: *Nam si quem interroges 'Hodie quid egisti?', respondeat: 'Officio togae virilis interfui, sponsalia aut nuptias frequentavi, ille me ad signandum testamentum, ille in advocacy, ille in consilium rogavit'* (“Se perguntares a alguém – ‘Que fizeste hoje?’, talvez ele responda: – ‘Estive em afazeres da toga viril, participei de um noivado ou de um casamento, um me pediu para assinar um testamento, outro para comparecer como testemunha’”).

realizaria algum tempo depois, sobretudo se os noivos não tinham ainda atingido a idade legal.

Para Gaio, o casamento por *confarreatio* era comum ainda em sua época e constava de uma cerimônia festiva, na qual se procurava manter ritos antigos que deveriam ser respeitados e preservados. Esses ritos se iniciavam na véspera do casamento, quando a noiva oferecia seus brinquedos ao Lar familiar, e prosseguiam no dia das bodas, com a presença de sacerdotes – o *flamen dialis* e o *pontifex maximus* –, as orações de praxe, a tomada de augúrios, as oferendas – entre as quais a do bolo –, a assinatura definitiva do contrato, perante dez testemunhas, a união das mãos dos noivos (*dextrarum iunctio*), realizada pela prônuba, e a lauta refeição oferecida a familiares e convidados. A noiva se vestia e se penteava de forma especial para a data, de acordo com antigos ritos<sup>19</sup>. Após o banquete, ao surgir de Vésper, a noiva se dirigia à casa do esposo, acompanhada de um séquito constituído de moças e rapazes. Faziam parte do ritual as palavras de praxe pronunciadas pela noiva<sup>20</sup>, os gestos tradicionais e passos específicos da cerimônia, tais como o simulado choro da moça e sua fictícia relutância em sair de seu antigo lar, o arrebatamento da mesma para ser conduzida à casa do esposo, com as palavras usuais<sup>21</sup>, a presença da prônuba e de duas companheiras que levavam a roca e o fuso da nubente, a agitação das tochas levadas por um grupo de mancebos, encabeçado pelo prônubo, a distribuição de nozes para as crianças presentes, os cânticos nupciais e fesceninos entoados pelos jovens, ao som de flautas, a chegada ao novo lar, quando a noiva enfeitava a porta com flores e flocos de lã e untava os batentes com azeite. Após esse gesto ocorria o erguimento da moça por membros do séquito, para que ela entrasse na casa do esposo sem tropeçar no limiar –

---

<sup>19</sup> O vestido da noiva, a chamada *tunica recta*, era branco e de corte simples, atado à cintura por um cinturão de lã, o *cingulumherculeum*; cobria-o um manto amarelo, o *palla*; na cabeça ela usava um véu cor de laranja, o *flammeum*, que cobria os cabelos trançados, colocando-se sobre ele uma grinalda de flores de manjerona e verbenas ou de murta e flores de laranjeira; nos pés, calçava sandálias douradas, os *socci*. Para maiores detalhes sobre o casamento romano, veja-se CARCOPINO, J. *Roma no apogeu do Império*. Trad. de R. BLOCH. São Paulo: Companhia do Livro/ Círculo do Livro, 1990. p. 99-125; e Grimal, *op. cit.* p. 84.

<sup>20</sup> Após a realização de oferendas e a tomada de auspícios, a noiva, diante das testemunhas, dizia palavras cujo significado real nos escapa, mas que selam o compromisso assumido: *Vbi tu Gaius ego Gaia* (“Onde tu fores Gaio eu serei Gaia”).

<sup>21</sup> No momento em que a noiva era arrancada dos braços da mãe para ser conduzida à casa do noivo, os jovens que a levavam gritam: *Talassio!* (“Para Talassio!”). Segundo Tito Lívio (1, 10, 12), o costume de gritar *Talassio* evoca o rapto das sabinas. De acordo com sua narrativa, quando os romanos entraram na tenda da mais bela sabinas para arrebatá-la, assim exclamaram dizendo que ela seria entregue a Talássio. Para E. Lasserre, trata-se de uma fantasia do historiador. Cf. Tite-Live, *op. cit.* p. 349, n. 38.

o que seria considerado um mau agouro – e a condução da noiva ao quarto nupcial, tarefa exercida pela prônuba.

Muitos dos elementos simbólicos que faziam parte do casamento romano foram aproveitados com algumas modificações pelo matrimônio cristão e perduram até hoje.

Na poesia latina de todas as épocas, em todos os gêneros, há exemplos de obras nas quais podemos verificar o aproveitamento de aspectos do ritual do casamento como tema literário.

Nas comédias de Plauto e Terêncio, escritores da época helenística, cujos textos foram as primeiras obras literárias latinas a chegarem até nossos dias praticamente na íntegra, o casamento é frequentemente focalizado. São numerosas as referências à paixão de jovens por prostitutas e escravas e as críticas à instituição matrimonial, às relações familiares, aos papéis da matrona, do velho namorador, das amantes. A *Aulularia* de Plauto, a conhecida *Comédia da panelinha*<sup>22</sup>, é uma peça em que tudo gira em torno do casamento, o assunto central<sup>23</sup>. Sintomaticamente, a comédia se abre com o prólogo recitado pelo deus Lar – a divindade latina protetora da família, sem correspondente no panteão helênico. O deus fala de seu empenho em procurar resolver a situação da jovem Fédria, uma moça devota, que sempre lhe oferecia incenso, vinho e coroas de flores, embora fosse filha de um homem avarento. Ela fora seduzida algum tempo antes, estava grávida e prestes a dar à luz. O deus Lar se dirige ao público, esclarecendo que preside à lareira daquela família, onde estivera escondida durante muito tempo uma panelinha cheia de moedas de ouro. Para mostrar seu agradecimento à moça, ele fizera com que seu pai encontrasse o tesouro; além disso, para forçar o sedutor a desposá-la, salvando-lhe a honra, faria com que um velho rico, tio do jovem, a pedisse em casamento, levando o rapaz à ação. A trama da comédia explora esses pontos e, de permeio a outros tópicos, focaliza alguns aspectos do ritual do casamento por *confarreatio* tais como a formalização do pedido, a discussão sobre o dote da noiva, a oferenda de incenso e flores aos deuses e a preparação do banquete nupcial.

---

<sup>22</sup> Cf. PLAUTO. *Aulularia* (A comédia da panelinha). Trad. introd. e notas de Aída COSTA. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

<sup>23</sup> PLAUTE. *Amphitryon. Asinaria. Aulularia*. Texte ét. et trad. par A. ERNOUT. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

Na poesia lírica da época de Cícero, lembramos os dois epitalâmios de Catulo (CAT. 61; 62), endereçados a Himeneu, o deus do casamento. O primeiro epitalâmio (CAT. 61)<sup>24</sup> é uma peça de circunstância, na qual se celebra a união conjugal de duas figuras reais da sociedade de então<sup>25</sup>. Em que pese certa influência de Safo, “seguem-se passo a passo” no poema, conforme a expressão de Lafaye (CATULLE, 1974, p. 61A, n. 1)<sup>26</sup>, todos os momentos que medeiam entre a saída da noiva do lar paterno e a chegada à casa do esposo. Dirigindo-se a Himeneu que se ornamenta com adereços nupciais femininos, o poeta alude às flores perfumadas de manjerona, que cingem a cabeça do deus e evocam as que estariam coroando a da moça<sup>27</sup>, ao *flammeum*, o alegre véu cor de fogo<sup>28</sup> usado pelas noivas, aos escarpins amarelos<sup>29</sup>, aos hinos nupciais<sup>30</sup>, às tochas olorosas feitas de madeira de pinheiro<sup>31</sup>, aos auspícios<sup>32</sup>, ao desatamento do cinto de lã, estando já a esposa em sua nova casa, graças ao poder de Himeneu<sup>33</sup>. Há referências ainda ao fato de ser a divindade patrona do casamento quem permite que as moças em flor sejam arrancadas dos braços das mães para as do jovem esposo ardente<sup>34</sup>. Graças a seu poder, são gerados os filhos sem os quais os pais não poderiam apoiar-se numa posteridade<sup>35</sup>, nem teria a pátria defensores de suas fronteiras<sup>36</sup>:

<sup>24</sup> O primeiro epitalâmio (CAT. 61) é formado por estrofes compostas de cinco versos – quatro glicônicos (um espondeu, troqueu ou jambo; um coriambo; um jambo ou pirríquio) e um ferecrácio (um troqueu, jambo ou tríbraco; um dátilo; um espondeu ou troqueu).

<sup>25</sup> Catulo celebra as núpcias de Lúcio Mânlio Torquato, de antiga família patricia, e da bela Júnia, de família também ilustre.

<sup>26</sup> CATULLE. *Poésies*. Texte ét. et trad. par G. LAFAYE. 9a. ed. Paris : Les Belles Lettres, 1974.

<sup>27</sup> *Cinge tempora floribus/ suaue olentis amaraci* – CAT. 61, 6-7 (“Cinge suavemente tuas têmporas/ com as flores da perfumada manjerona”).

<sup>28</sup> *Flammeum cape laetus* – 8 (“Coloca alegremente o flâmeo”).

<sup>29</sup> *... ueni niueo gerens/ luteum pede soccum* – 10 (“... vem, calçando escarpins amarelos nos níveos pés”).

<sup>30</sup> *nuptialia [...]/ carmina* – 12-13 (“cantos [...] nupciais”).

<sup>31</sup> *pineam [...]/ taedam* – 15 (“tocha de pinheiro”).

<sup>32</sup> *Nubet alite uirgo* – 20 (“casa-se a virgem, conforme os auspícios”).

<sup>33</sup> *... tibi uirgines/ zonula soluunt...* – 52-53 (“... por ti as virgens desatam os cintos”).

<sup>34</sup> *Tu fero iuueni in manus/ floridam ipse puellulam/ dedis a grêmio suae/ matris* – 56-59 (“És tu, em pessoa, que às mãos do jovem ardente/ entregas a mocinha em flor, [tirada] do seio de sua mãe”). O arrebatamento da noiva é visto como lembrança do rapto das sabinas.

<sup>35</sup> *Nulla quit sine te domus/ liberos dare, nec parens/ stirpe nitier; at potest/ te uolente* – 66-69 (“Nenhum lar sem ti poderia/ gerar filhos, nenhum pai/ apoiar-se em sua estirpe; pode, porém,/ quando tu o queres”).

<sup>36</sup> *Quae tuis careat sacris/non queat dare praesides/ terra finibus* – 71-73 (“Nenhuma nação que careça de teu culto/ poderia dar defensores/ a suas fronteiras”).

Em seguida, o “eu narrador” que conduz o discurso se dirige à noiva propriamente dita, aconselhando-a a escalar mais um degrau do complexo rito matrimonial: abrir a porta da casa dos pais, ver a tochas resplandecentes que sacodem as cabeleiras de fogo e não retardar seus passos apesar do pudor e das lágrimas que marcam a despedida<sup>37</sup>. Na sequência, ele exorta os jovens que formarão o séquito a cantar fesceninos e sugere ao favorito do esposo, agora abandonado, que distribua às crianças as nozes de praxe<sup>38</sup>, um dos símbolos da fertilidade.

Ao final do poema, há nova referência aos filhos que virão e que culminarão as alegrias e os prazeres do rito nupcial:

Entregai-vos ao amor, como é vosso desejo,  
e tende filhos em breve. Não seria conveniente  
que um nome tão antigo permanecesse sem  
filhos, mas, sim, que continuasse gerando-os,  
como sempre<sup>39</sup>.

O segundo epitalâmio (CAT. 62), em que um coro feminino se alterna em seu canto com um masculino, é construído sob forma dialogada<sup>40</sup>; há nele referências a dois outros elementos do ritual de casamento: a saída da noiva de seu lar paterno, marcada pelo aparecimento de Vésper<sup>41</sup>, e o lauto banquete que termina com o surgimento do astro<sup>42</sup>.

Na *Eneida* de Virgílio<sup>43</sup>, monumento épico do período de Augusto, o quarto canto – o livro de Dido – é consagrado, todo ele, a um “casamento” que, não sendo casamento propriamente dito, nem romano, apresenta características dos ritos nupciais observados em Roma. Abre-se o texto narrativo com a descrição do

---

<sup>37</sup>*Claustra pandite ianuae;/ virgo, ades. Vides ut faces/ splendoras quatiunt comas? [...]* Tardet ingenuus pudor [...] Flet quod ire necesse est – 76-78; 83; 85 (“Abri os ferrolhos da porta;/ que entres, ó virgem. Vês como as tochas/ sacodem as esplêndidas comas? [...] Que o nobre pudor te retarde [...] ela chora porque é necessário partir”).

<sup>38</sup>*Ne diu taceat procax/ fescennina iocatio,/ nec nuce pueris neget/ desertum domini audiens/ concubinus amorem* – 126-130 (“Que não silencie por mais tempo/ as brincadeiras fesceninas/ que não negue nozes aos meninos/ ouvindo dizer que seu amor foi deixado de lado/ o favorito do esposo”).

<sup>39</sup>*Ludite ut lubet et breui,/ liberos date. Non decet/ tam uetus sine liberis/ nomen esse, sed indidem/ semper ingenerari* – 211-215.

<sup>40</sup> O poema é construído com hexâmetros datílicos.

<sup>41</sup>*Vesper adest, iuvenes, consurgite* – Cat. 62, 1 (“Vésper aparece; erguei-vos, jovens”).

<sup>42</sup>*Surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas* – 3 (“Já chegou o tempo de deixar as fartas mesas”).

<sup>43</sup>VIRGILE. *Oeuvres*. Texte publié par F. PLESSIS et P. LEJAY. Paris : Hachette, 1945.

florescimento da paixão no peito da rainha de Cartago (VERG. *Aen.* 4, 1-5)<sup>44</sup>. Tendo acolhido Eneias em seu reino e ouvido a história das vicissitudes pela quais ele passara, ela se vê tomada por um amor ardente que a inflama e consome. Ao confessar seus sentimentos à irmã, esta a incentiva, dizendo-lhe que a concretização do amor em um casamento seria proveitoso para a rainha e para a cidade (6-55)<sup>45</sup>. Dido dá então os primeiros passos para cumprir o que se espera de uma noiva: dirige-se ao templo, em companhia de Ana, oferece sacrifícios aos deuses, sobretudo a Juno que preside aos vínculos matrimoniais<sup>46</sup>, e, valendo-se de uma prática empregada pelos arúspices romanos – o que revela a utilização de um procedimento sincrético por parte do poeta – tenta encontrar significados auspiciosos examinando as entranhas de animais sacrificados (56-64)<sup>47</sup>. A verificação de que nada acalma a paixão da rainha, faz Juno, a deusa protetora de Cartago, valer-se da ocasião para atingir seu objetivo principal: frustrar as intenções do guerreiro troiano de fundar uma nova Troia, unindo-o à mulher apaixonada (90-97). Pede, para isso, o auxílio de Vênus, acenando-lhe com o possível casamento:

Mas qual será o fim (disto)? Por que tanta competição (entre nós)?  
 Por que antes não estimulamos uma paz eterna e o combinado  
 himeneu? Tens o que desejaste de toda a tua alma.  
 Dido se inflama, enamorada, e alimenta a paixão em seus ossos.  
 Conduzamos, portanto, este povo de nós ambas com auspícios  
 iguais: que ela possa servir a um marido frígio  
 e colocar em tuas mãos os dotes tírios (98-104)<sup>48</sup>.

<sup>44</sup>*At regina graui iamdudum saucia cura/ uulnus alit uenis et caeco carpitur igni./ Multa uiri uirtus animo multusque recursat/ gentis honos; haerent infixi pectore uultus/ uerbaque nec placidam membrisdat cura quietem* – VIRG. *Aen.* 4, 1-5 (“Mas a rainha, ferida há muito por um grande cuidado/ alimenta o ferimento nas veias e é consumida por um fogo escondido. Acorre-lhe à mente o grande valor do varão/ e a glória de sua raça; prendem-se fixados em seu peito o rosto/ e as palavras, e o cuidado não lhe permite um plácido descanso”).

<sup>45</sup>*Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna/ coniugio tali!* – VERG. *Aen.* 47-48 (“Quão grande verás esta cidade, minha irmã, que reinos verás surgir com tal casamento!”).

<sup>46</sup>*Principio delubra adeunt pacemque per aras/ exquirunt; mactant lectas de more bidentis/ legiferae Cereri Phoeboque patrique Lyaeo,/ lunoni ante omnis, cui uincla iugalia curae* – 56-59 (Inicialmente dirigem-se ao templo e por meio dos altares a paz/ procuram;/ imolam ovelhas escolhidas, segundo o costume,/ à legífera Ceres, a Febo e ao pai Lieu/ e a Juno, antes de todos, a cujos cuidados estão os vínculos conjugais”).

<sup>47</sup>*... pecudumque reclusis/ pectoribus inhians spirantia consulit exta* – 63-64 (“nos corpos abertos das reses/ observando as entranhas palpitantes”).

<sup>48</sup>*Sed quis erit modus, aut quo nunc certamine tanto?/ quin potius pacem aeternam pactosque hymenaeos/ exercemus? habes tota quod mente petisti:/ ardet amans Dido traxitque per ossa furorem./ Communem hunc ergo populum paribusque regamus/ auspiciis; liceat Phrygio seruire marito/ dotalisque tuae Tyrios permittere dextrae* – 98-104).



Juno relata então a Vênus seu projeto: como Dido e Eneias se preparam para uma caçada a realizar-se no dia seguinte, a rainha dos deuses planeja fazer-lhes sobrevir uma tempestade que os obrigue a procurar guarida na mesma gruta (105-125). “Lá estarei”, diz Juno, “e, se eu tiver certeza de tua vontade, ligá-los-ei por um matrimônio estável e a consagrarei como propriedade dele. Himeneu estará presente ali” (125-127)<sup>49</sup>.

Segue-se a bela descrição do início do dia. A Aurora surge, deixando o oceano; diante do palácio os cartagineses aguardam as figuras principais, montados em seus cavalos (129-135). “Finalmente ela se aproxima, acompanhando-a uma grande comitiva”, dizem os versos da *Eneida*; “está envolta em uma clâmide sidônia, com a fímbria bordada; sua aljava é de ouro; seus cabelos são atados com ouro; uma fivela de ouro prende-lhe a túnica purpúrea” (136-139)<sup>50</sup>. É como se a abundância do metal precioso substituísse o laranja e o amarelo do *flammeum* das virgens e do escarpim dourado.

Chegam à montanha para a caçada, mas “o céu, nesse meio tempo, começa a agitar-se com grandes estrondos e sobrevém uma nuvem carregada de granizo” (160-161)<sup>51</sup>. A narrativa prossegue. Os caçadores se dispersam. “Torrentes de água precipitam-se das montanhas. Dido e o chefe troiano se refugiam na mesma gruta. A Terra, em primeiro lugar, e Juno como prônuba dão o sinal; os relâmpagos fulgiram bem como o éter, cúmplice do conúbio; e as ninfas bradaram nos cimos das montanhas” (164-168)<sup>52</sup>.

A descrição narrativa do quadro do encontro se encaminha para o fim. “Mas Dido não se importa com as aparências nem com a reputação; não julga que seu amor seja clandestino: chama-o de casamento e encobre sua culpa sob este nome” (169-172)<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup>*Adero et, tua si mihi certa uoluntas,/ conubio iungam stabili propriamque dicabo./ Hic Hymenaeus erit* – 125-127.

<sup>50</sup>*Tandem progreditur magna stipante caterua/ Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;/ cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,/ aurea purpuream subnectit fibula uestem* – 136-139.

<sup>51</sup>*Interea magno misceri murmure caelum/ incipit, insequitur commixta grandine nimbus* – 160-161.

<sup>52</sup>*Ruunt de montibus amnes./ Speluncam Dido dux et Troianus eandem/ deueniunt. Prima et Tellus et prônuba luno/ dant signum; fulsere ignes et conscius aether/ conubiis summoque ulularunt uertice Nymphae* – 164-169.

<sup>53</sup>*Neque enim specie famaue mouetur/ nec iam furtiuum Dido meditatur amorem;/ coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam* – 170-172.

As palavras equivalentes a *casamento* aparecem amiúde no livro 4, em suas variantes, quer como *coniugium* (versos 48, 172, 338, 431), *uincla iugalia* (59), *conubium* (126-169) ou *hymenaeus* (99, 127); do mesmo campo semântico, *thalamus* aparece três vezes (392, 495, 550); *maritus*, uma vez (103); há referências ao dote (*dotalis Tyrios*) (104), à *pronuba* – (167), à mulher que se torna propriedade do esposo (103). Não se trata, porém, de um casamento reconhecido pelas leis e pela religião. A Fama – o monstro descrito por Virgílio (173-195) – espalha a notícia entre os povos: “a bela Dido se dignara unir-se ao troiano como a um esposo” (192)<sup>54</sup> e “agora passavam o inverno juntos, longo como ele é, na luxúria, esquecidos de seus reinos, tomados por um desejo vergonhoso” (193-194)<sup>55</sup>. As consequências não se fizeram esperar. A notícia se espalhou pela terra e pelos céus. Jarbas, o rei da Numídia, declarou guerra a Cartago; e Júpiter, por meio de Mercúrio, convocou Eneias para dar prosseguimento a sua missão. Dido não pôde suportar a ausência do amante e após amaldiçoá-lo se suicidou (195 ss.).

No século I de nossa era, em pleno império, durante o mando dos príncipes Júlio-Cláudios, são compostas as tragédias de Sêneca. São tragédias que abordam as paixões, sobretudo as que nascem do amor proibido. E entre essas peças – que exploram tipologicamente as nuances dos sentimentos exacerbados –, avulta-se aquela que apresenta a catástrofe como uma decorrência natural da destruição de um casamento por outro casamento e a destruição do segundo por quem se apresenta como a vítima do primeiro: *Medeia*.

A tragédia *Medeia* se caracteriza por configurar-se como uma contraposição do ritual do matrimônio. A princesa da Cólquida recita o prólogo. E nessa recitação ela se dirige aos deuses numa prece, como se faz nos casamentos. Começa por chamar os deuses conjugais, os *Di coniugales* (SEN. Med. 1), usualmente invocados<sup>56</sup>. Depois da invocação aos deuses protetores do matrimônio, *Medeia* chama por Lucina, Atena, Apolo, e passa então a clamar pelas divindades infernais e pelos numes do mal: Hécate, o Caos, Prosérpina, as Fúrias.

---

<sup>54</sup> ... cui se pulchra uiro dignetur iungere Dido – 192.

<sup>55</sup> ... nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fouere/ regnorum immemores turpique cupidine captos – 193-194.

<sup>56</sup> O interessante é que a tragédia *Medeia* – a configuração da impiedade absoluta – se abre e se fecha com a palavra *deus*.

Após pedir-lhes a morte de Creúsa e Creonte, e “um mal maior que a morte para Jasão”<sup>57</sup>, Medeia amaldiçoa o esposo infiel, dispõe-se a agir por sua conta, arrancando com as mãos o fogo do céu<sup>58</sup>, e incita sua mente a procurar nas próprias vísceras o caminho da vingança, a recuperar o antigo vigor, a despojar-se de medos femininos e vestir-se com a ferocidade do Cáucaso<sup>59</sup>. A enfurecer-se totalmente, enfim, para cometer os crimes inauditos que a esperam.

Para Helen Fyfe<sup>60</sup>, o prólogo de Sêneca é construído para esboçar a motivação psicológica das ações de Medeia ante o desmoronamento da estrutura moral de seu mundo. Para Florence Dupont<sup>61</sup>, o prólogo é um canto de *dolor* e um anti-canto de *hymen*, apresentando uma “estrutura de inversão”. A invocação às Fúrias (13-25) demonstra a entrega de Medeia ao *furor*. As tochas negras que tais divindades empunham e que substituem os brilhantes fachos nupciais também caracterizam a inversão. As palavras de Medeia a levam a agir e ela se transforma na operadora das antinúpcias, em prônuba e sacerdotisa simultaneamente, naquela que vai manipular as tochas do incêndio, proceder ao sacrifício cruento, conforme suas próprias palavras<sup>62</sup> e cometer o *nefas* terrível, o crime hediondo para o qual não há perdão.

Reservamos ainda uma palavra para o párodo de *Medeia*, o alegre epitalâmio em homenagem a Creúsa cantado pelo coro em sua entrada em cena e oposto, termo a termo, à enlouquecida lamentação inicial contida no prólogo. É um cântico *sui generis* no conjunto dos cantos corais das tragédias, que, por configurar-se como cântico nupcial, se inicia com uma invocação aos deuses, contrastante com a que Medeia faz no início do prólogo: agora só se invocam os deuses superiores, aos quais serão oferecidos os sacrifícios conforme a *práxis*. Entre esses deuses são mencionados

---

<sup>57</sup> ... *mihi peius aliud, quod precer sponso, malum* – 19 (“... algum mal pior, que eu pediria para meu esposo”). Cf. SENEQUE. *Tragédies*. Texte ét. et trad. par L. HERRMANN. 5<sup>e</sup>. tir. Paris : Les Belles Lettres, 1973. T. 1.

<sup>58</sup> *Manibus excutiam faces/ caeloque lucem* – 27-28 (“Com as mãos eu arrancarei o fogo e a luz do céu”).

<sup>59</sup> *Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam,/ si uiuis, anime, si quid antiqui tibi/ remanet uigoris; pelle femineos metus/ et inhospitalem Caucasum mente indue* – 40-43 (“Pelas próprias vísceras procura o caminho para o suplício,/ se estás viva, ó minh’alma, se algo do antigo vigor em ti/ subsiste; expulsa o medo feminino/ e introduz em teu espírito o Cáucaso feroz”).

<sup>60</sup> Cf. FYFE, Helen, *An analysis of Seneca’s Medea*. In: BOYLE, A. J. (edit.). *Seneca tragicus. Ramus essayson senecan drama*. Victoria (Australia), Aureal Publications, 1983. p. 77-93.

<sup>61</sup> Cf. DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. Paris: Colin, 1988. p. 77 ss.

<sup>62</sup> *Hoc restat unum, pronubam thalamo feram/ ut ipsa pinum postque sacrificas preces/ caedam dicatis uictimam altaribus* – 37-39 (“Resta ainda uma coisa: conduzir-me-ei como uma prônuba junto ao tálamo/ para que, depois das tochas e das preces sacrificiais,/ eu própria imole as vítimas nos altares sagrados”).

Himeneu – a divindade protetora do casamento – e Vésper, a “estrela da tarde”, identificada com o planeta Vênus e com a deusa do amor. Após a invocação cantam-se, como nos epitalâmios de Catulo, a formosura da noiva – mais bela do que as jovens gregas de todas as partes a Grécia – e a beleza do esposo que supera a dos mais formosos deuses e heróis. Para concluir seu canto, o coro compara Creúsa com Medeia, a esposa terrível, e convida os jovens presentes a iniciar os folguedos próprios das festas de casamento: os cantos dialogados, sob forma de desafios licenciosos.

O epitalâmio se fecha com mais uma invocação a Himeneu, com novo convite aos jovens para que se divirtam e entoem fesceninos<sup>63</sup> e com votos para que Medeia se afaste de Corinto o quanto antes (114-116)<sup>64</sup>. Os ritos matrimoniais se unem aos anti-ritos para a celebração da vingança e da morte.

Para concluir nossas observações, reportamo-nos a mais um gênero literário em que encontramos um texto a focalizar um ritual do casamento: a sátira latina. Tomamos Juvenal como exemplo, escritor latino que viveu entre 65 e 128, aproximadamente. O poeta, que na conhecida sátira 6 constrói uma verdadeira diatribe contra os vícios comuns nas mulheres casadas, focaliza na sátira 2 (117-130) um outro tipo de casamento: o que une dois homens<sup>65</sup>. Depois de criticar violentamente os homossexuais e seus hábitos, Juvenal descreve a cerimônia nupcial, tal como a imagina, sem deixar de lembrar qualquer dos elementos rituais. Menciona o dote que um gladiador ofereceria a um tocador de corneta<sup>66</sup>, as tabuinhas que seriam assinadas<sup>67</sup>, os votos de felicidade que todos fariam<sup>68</sup>. Descreve a ceia que ocorreria<sup>69</sup> e

---

<sup>63</sup> Trata-se de um curioso sincretismo empregado por Sêneca.

<sup>64</sup> *Festa dicax fundat conuicia fescenninus,/ soluat turba iocos – tacitis eat illa tenebris,/ si qua peregrino nubit fugitiua marito* – 113-115 (“Que o mordaz fescenino dê motivo a festivas zombarias, que a turba libere as brincadeiras e que nas trevas silentes se afaste quem, na fuga, desposou um marido estrangeiro”).

<sup>65</sup> Juvénal. *Satires*. Texte ét. et trad. par P. LABRIOLLE et P. VILLENEUVE. Paris : Les Belles Lettres, 1974. p. 19-20.

<sup>66</sup> Assim se expressa o poeta: *Quadringenta dedit Gracchus sestertia dotem/ cornicini, siue hic recto cantauerat aere* – 117-118 (“Graco deu quatrocentos sestércios como dote/ a um corneteiro; ou talvez ele tocasse um instrumento reto, de bronze”).

<sup>67</sup> ... *signatae tabulae* – 19 (“as tabuinhas foram assinadas”).

<sup>68</sup> ... *dictum 'feliciter'* – 19 (“fala-se: ‘felicidades’”).

<sup>69</sup> ... *ingens/ cena sedet* – 19-20 (“a grande ceia prossegue”).

a noiva a reclinar-se sobre o peito do marido<sup>70</sup>. E o “eu-narrador” pergunta, numa indagação indignada: “Há necessidade de um censor e de um arúspice?”<sup>71</sup>

A noiva/noivo é descrita, na sequência: usa um vestido longo, enfeites bordados e o *flammeum*, o véu cor de laranja das nubentes<sup>72</sup>. Indignado, o “eu-narrador” interpela Gradivo, o pai Marte, fundador da raça romana. Como pôde acontecer isso com seus filhos?<sup>73</sup> O deus não tomará nenhuma providência?<sup>74</sup> Ele responde: não pode tomá-las porque tem um dever a cumprir<sup>75</sup>. “Que dever seria esse?”<sup>76</sup>, insiste o sujeito da enunciação. A resposta é lacônica: “Um amigo se casa”, diz o deus<sup>77</sup>. “*Nubit amicus*”. Gradivo emprega o verbo *nubere*, apenas usado quando se fala de mulheres que se casam, quando o sujeito do enunciado é do sexo feminino; equivale ao desusado *maridar-se* ou *amaridar-se*, em idioma vernáculo. *Femina nubit* se diz em latim; “a mulher se casa”; *uir ducit uxorem*, “o homem conduz a desposada”, como se traduz “ao pé da letra”, expressão equivalente a “o homem se casa”.

“Tudo bem”, diz o narrador, concluindo sua exposição. “Que se viva assim; que as coisas sejam assim; que se façam essas coisas publicamente e, se quiserem, registradas nas atas”<sup>78</sup>. Custou um pouco para que os “votos” sarcásticos do poeta se tornassem realidade.

E assim registramos alguns aspectos dos complexos ritos matrimoniais romanos figurando como tema em todos os gêneros literários da poesia latina.

## Referências bibliográficas

---

<sup>70</sup> ... *gremio iacuit noua nupta mariti* – 20 (“a nova esposa se reclina sobre o peito do marido”).

<sup>71</sup> .... *censore opus est an haruspice nobis?* (121).

<sup>72</sup> ... *segmenta et longos habitus et flammea sumit* (124).

<sup>73</sup> *O pater urbis,/ unde nefas tantum Latiis pastoribus? unde/ haec tetigit, Gradiue, tuos urtica nepotes?* – 126-128 (Ó patrono de nossa cidade,/ de onde veio uma desgraça tão grande para os pastores latinos? De onde veio esta urtiga que atingiu teus descendentes?)

<sup>74</sup> *Traditur ecce uiro clarus genere atque opibus uir,/ nec galeam quassas nec terram cuspidem pulsas/ nec queris patri. Vade ergo et cede seueri/ iugeribus campi, quem negligis* – 129-132 (“Eis que um homem, ilustre pelo nascimento e pelos bens se entrega a outro homem/ e tu não agitas teu capacete, não percutes o solo com tua lança/ não te queixas a teu pai? Vai-te daqui, então, e renuncia às jeiras do campo sagrado de que te descuidas!”)

<sup>75</sup> *Officium cras/ primo sole mihi peragendum in ualle Quirini* – 132-133 (“Há um dever, amanhã,/ ao raiar do sol, que deverá ser cumprido por mim no vale de Quirino”).

<sup>76</sup> *Quae causa officii?* 134 (“Qual é o motivo desse dever?”)

<sup>77</sup> *Nubit amicus* – 134 (“Um amigo vai ser desposado”).

<sup>78</sup> *Liceat modo uiuere, fient,/ fient ista palam, cupient et in acta referri* (135-136).

CARCOPINO, J. *Roma no apogeu do Império*. Trad. de R. BLOCH. São Paulo: Companhia do Livro/ Círculo do Livro, 1990.

CATULLE. *Poésies*. Texte ét. et trad. par G. Lafaye. 9a. ed. Paris : Les Belles Lettres, 1974.

DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. Paris : Colin, 1988.

FYFE, Helen. An analysis of Seneca's *Medea*. In: BOYLE, A. J. (edit.). *Seneca tragicus. Ramus essayson senecan drama*. Victoria (Australia), Aureal Publications, 1983. pp. 77-93.

GRIMAL, P. *A civilização romana*. Trad. de I. S. AUBYN. Lisboa: Edições 70, 1988.

JUVENAL. *Satires*. Texte ét. et trad. par P. Labiolle et P. Villeneuve. Paris : Les Belles Lettres, 1974.

PLAUTE. *Amphitryon. Asinaria. Aulularia*. Texte ét. et trad. par A. ERNOUT. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

PLAUTO. *Aulularia (A comédia da panelinha)*. Trad. introd. e notas de Aída COSTA. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

SENEQUE. *Tragédies*. Texte ét. et trad. par L. Herrmann. 5<sup>e</sup>. tir. Paris : Les Belles Lettres, 1973. T. 1.

TITE-LIVE. *Histoire Romaine*. Trad. nouvelle, introd. et notes par E. LASSERRE. Paris: Garnier, 1944. T. 1<sup>er</sup>.

VIRGILE. *Oeuvres*. Texte publié par F. PLESSIS et P. LEJAY. Paris : Hachette, 1945.

## Comunicações

### O CULTO HERÓICO: ASSOCIAÇÃO ENTRE O ESPAÇO DE CULTO E O ESPAÇO POLÍTICO

Alessandra André –Mestre (Ufes)

Esta comunicação tem o objetivo de promover uma breve reflexão acerca da importância da simbologia do culto ao herói no mundo helênico em dois momentos. Primeiro, nos reportaremos ao papel deste culto no processo de organização do mundo *políade*. Segundo, nos deteremos sobre a proliferação deste tipo de culto no momento em que a *pólis* entrou em um processo de desestruturação. Pensando ainda, como foi possível a inserção de Filipe II da Macedônia, região não helenizada, dentro do culto heróico.

Os primórdios da *pólis*, ainda são obscuros para nós. Sabemos que a *pólis* arcaica, surgida no século VIII resulta da supressão dos *basileis*.<sup>1</sup> Autores como Vidal-Naquet, Finley e Vernant afirmam que há documentos que apontam que nesse período houve desequilíbrio social promovido, por exemplo, pela concentração de terras nas mãos dos *aristóis*. Foi deste período inclusive o primeiro momento de colonização grega, que ocorreu por volta de 750.

Os poemas homéricos, escritos no século VIII, são de grande importância para a análise de um aspecto simbólico importante no momento da organização do mundo *políade* – a figura do herói. O herói, *héros*, aparece definido como um guerreiro destacado nestes poemas, e quando de sua morte, ele deveria ser cremado, e seus restos colocados em uma urna funerária e esta deveria ser depositada em uma sepultura a altura da magnificência do herói em questão.

As evidências arqueológicas do século VIII a.C. indicam que, em um determinado momento, as diferentes comunidades gregas começaram a praticar esses rituais funerários de maneira sistemática e recorrente em locais especificamente construídos para perpetuar a memória dos heróis. O

---

<sup>1</sup> Todas as datas mencionadas neste trabalho são a.C.

estabelecimento desse culto heróico tornou-se um dos alicerces da religião grega nas diversas *póleis* durante os Períodos Arcaico e Clássico (Souza, 2005, p. 2).

É claro que cabe ao historiador relativizar o discurso da fonte a luz de outros materiais, como, por exemplo, a luz dos dados arqueológicos, como no clássico trabalho escrito por Finley intitulado como *O mundo de Ulisses*. O autor afirma que o século VIII é um período de transição, e que os poemas homéricos refletem esta transição. Estes escritos trazem em si três temporalidades – o mundo micênico, a Idade dos Heróis, e elementos da *pólis* nascente (Finley, 1988).<sup>2</sup>

Chamamos o tipo de sepultura mencionada na citação acima, que vai ser dedicada ao herói, de *hérôon*. Os santuários construídos vão homenagear os heróis, que são apontados como fundadores das *póleis* nascentes, assim, esses elementos são seres que dão consistência as comunidades locais, e sua origem sempre será de caráter aristocrático.<sup>3</sup> A legitimação dessas figuras tem encontro direto com a narrativa mítica. O mito é uma modalidade de interpretação do mundo, retrata uma criação, uma origem que estabelece uma interseção entre divino/social/natural. Possui um caráter teleológico. Os grandes feitos que marcaram a vida dos heróis são a base dos escritos míticos. Segundo Brandão, o processo de “politização” pelo qual passava a *pólis* no decorrer do século VIII levou esses mitos a serem utilizados com intenções políticas. O mito muitas vezes era deslocado, particularmente o mito dos heróis – viessem de onde viessem os heróis passavam pela cidade de Atenas (Brandão, 1991, p. 28-29).

Por detrás da narrativa mítica que se refere ao herói, percebemos que ela registra dois aspectos fundamentais para a importância da figura do *héros* no processo de construção da *politéia* grega: a genealogia e a geografia. O primeiro da à legitimidade para a elite governar, a família, no sentido de *génos*, se associa a um herói mítico fundador. O segundo trata sobre de onde o herói parte e onde ele chega. Desta forma, as narrativas míticas intercambiam um tempo onde essas duas esferas serão respeitadas, o poeta tendo esses dois elementos possui a liberdade para escrever. O rito, já seria a *práxis* do mito, nas palavras de Brandão “o mito rememora, o rito

---

<sup>2</sup> A Idade dos Heróis pode ser compreendida como o Período Homérico, que também pode ser chamado de a Idade de Ferro.

<sup>3</sup> Em seus primórdios todas as *póleis* foram aristocráticas.



comemora”. Dai a importância da construção do *hérôon*, local onde se celebra a fundação da cidade.

Como já colocamos os motivos para o alvorecer da *pólis* não são totalmente claros, mas a adoção de cerimônias cívicas, com a construção de templos comuns para a toda a sociedade demonstram um aspecto importante: a primazia que o público vai receber em detrimento do privado.<sup>4</sup>

Burkert ao falar sobre as funções sociais do culto, fala da importância deste para a criação da solidariedade no desempenho e na interação dos papéis sociais. O autor afirma que todas as formas essenciais de comunidade foram ornamentadas e forjadas pela religião. A participação em um culto definia a pertença a um coletivo. O poder crescente da *pólis* manifestou-se no fato de ela poder apoderar-se do monopólio dos cultos (Burkert, 1993, p.485-490). E o autor conclui:

No antigo mundo da *pólis* a solidariedade humana era mais importante do que a exaltação da fé. A religião não era um caminho ou uma porta, mas ordem, integração consciente num mundo “dividido” e limitado (1993, p.524).

Associado a este sentido de solidariedade e função social do culto, destacamos um dos sentidos do sagrado, *hieròs*, que os helenos compartilhavam. O sagrado se ligava a uma dimensão territorial, locais de manifestação do sobrenatural, como no caso dos túmulos dos heróis (Vegetti, 1993).

Esse novo olhar no período do surgimento da *pólis*, do social, ou melhor, do público acima do privado, se reflete em outros âmbitos, como por exemplo, na publicação de leis, na afirmação da família nuclear e na criação da falange hoplítica.<sup>5</sup> Temos assim, em meados do século VIII o surgimento da *politéia*. O termo *politéia* pode

---

<sup>4</sup> Hannah Arendt, em seu trabalho intitulado *A condição humana*, deixa claro que mesmo tomando a *politéia* tal importância para a comunidade de cidadãos, não deixou de haver a esfera privada, a esfera da família. “Historicamente, é muito provável que o surgimento da cidade-Estado e da esfera pública tenha ocorrido às custas da esfera privada da família e do lar. Contudo, a antiga santidade do lar, embora muito mais pronunciada na Grécia clássica que na Roma antiga, jamais foi inteiramente esquecida. Isso impediu que a *pólis* violasse as vidas privadas dos seus cidadãos e a fez ver como sagrado os limites que cercavam cada propriedade. Não foi o respeito pela propriedade privada tal como concebemos, mas o fato de que, sem ser dono de sua casa, o homem não podia participar dos negócios do mundo porque não tinha lugar algum que lhe pertencesse” (Arendt, 2007, p.38-39).

<sup>5</sup> A afirmação da família nuclear, ao invés do *génos*, reflete a valorização do *demos*. Assim como a falange hoplítica, pois abre espaço para se integrar ao exército quem possa se armar, o que antes era possível apenas a aristocracia.

significar tanto a comunidade dos cidadãos que formam uma *pólis* como o conjunto das instituições que a constituem. Essa concepção de que o Estado são as pessoas dotadas de cidadania é chamada por Canfora de “concepção pessoal do Estado” (1993, p. 115).<sup>6</sup>

No segundo momento deste trabalho, nos voltamos para o final do século V e o século IV. A Guerra do Peloponeso (431-404) marca uma virada decisiva na História da Grécia em todos os seus aspectos. Tal conflito daria início ao processo de desestruturação da *pólis* clássica, de maneira que, de 431 a 338, a Hélade se encontraria imersa em um estado de guerra contínua. Neste momento crítico pelo qual passava o mundo *políade* o culto heróico ganhou nova força, porém de forma bem diversa do culto surgido no século VIII (André, 2009). Este agora seria destinado aos generais vitoriosos, e não iria se configurar em um culto a tumba do herói, pois esse processo de heroificação ocorria com o general em vida. Devemos então nos perguntar como foi possível ocorrer essa apoteose de mortais e o que estas representavam neste mundo.

Mossé nos fala que este tipo de culto não desaparece na *pólis* clássica, e que se direcionavam cada vez mais para a figura do general. O fato novo era que essas honras eram prestadas a um vivo, não a um morto, e que logo após o fim da Guerra do Peloponeso, nos primeiros anos do século IV, vamos ver pela primeira vez estátuas erigidas em honra a estrategos na ágora ateniense (2004).<sup>7</sup>

Usando como base para essa discussão a *pólis* ateniense, vemos que a especialização militar, o estrategista assumindo a figura de general, e o estado de guerra constante entre as *póleis*, leva a um apego a imagem dos generais vitoriosos, que nem sempre são homenageados pelas suas cidades de origem. A construção de estátuas aos generais vitoriosos se prolifera, mas como forma de se reconhecer o heroísmo – estes homens eram elevados à posição de heróis. Mas agora o herói não vinha como característica da ascensão do público sobre o privado, mas como reflexo da crise desta *politéia* que chegava a expressar muitas vezes simpatia pela figura da monarquia. A figura do *basileu*, que havia tornado-se distante, inclusive esvaziada de seu sentido

---

<sup>6</sup> Nesta concepção, o Estado não tem uma personalidade jurídica autônoma para além e acima das pessoas; antes coincide com as próprias pessoas, com os cidadãos.

<sup>7</sup> Mossé dá exemplos de generais e estrategos que receberam o culto: Brásidas, o estrategista ateniense Agnon, “fundador” de Anfípolis e Lisandro.

primeiro que era o de rei, e estendido aos membros da aristocracia, apareceu nos discursos de diversos políticos. Esse contexto de crise e de proliferação do culto heróico abriu caminho para o surgimento da figura de um estrangeiro como um herói na ágora ateniense – Filipe II da Macedônia.

No que concerne à origem e natureza da realeza macedônica, contribui muito o trabalho de Theml, onde esta faz um interessante diálogo com a arqueologia. A autora aponta que enquanto o *hérôon* é um dos elementos que aponta a emergência do mundo *políade*, na região que se insere a Macedônia vemos surgir outro tipo de tumba – a *tumba do guerreiro*. Este tipo de construção funerária teria um significado bem diverso do *hérôon*, mostra a existência de uma elite que era responsável pela organização política da comunidade. Neste tipo de tumba os artefatos encontrados nas sepulturas masculinas, como espada, facas e lanças, deixam bem claro a função militar. Sobre estes dois tipos de tumbas reais a autora conclui:

Observamos que a presença, no VIII<sup>o</sup>/VII<sup>o</sup> séculos a.C, destas “tumbas reais” heroificadas e a das “tumbas de guerreiros”, marcam dois espaços com tempos históricos diferentes. Um centro helênico onde se processa a formação das *póleis* e uma periferia onde as comunidades organizam-se politicamente através de uma elite guerreira em forma de chefias ou realezas tradicionais (Theml, 1997, 303).

Este tipo de governo, exercido por uma elite guerreira, provém para a autora de um processo de preservação da tradição praticado pelos macedônios, diante das mudanças que provinham das regiões *políades* e das ondas migratórias. De acordo com a autora, as indicações da cultura material da região macedônica, na Idade do Bronze, mostram que os macedônios, os trácios e os brígios eram culturas guerreiras. Várias etnias diferentes ocuparam e passaram pela Macedônia assim, houve uma valorização dos costumes ancestrais como forma de defesa e manutenção da identidade social. Esse processo foi desencadeado e mantido pelo grupo dos macedônios. Mas havia por parte da elite macedônia uma reivindicação de origens míticas ligadas aos deuses helênicos. Consideravam-se descendentes de Zeus, e celebravam o seu festival de outono em homenagem a Zeus, além de serem conhecedores e admiradores dos poemas homéricos (Borza, 1982).

Filipe, ao assumir o trono em 359, fez uma série de inovações de cunho político,

militar e econômico e assumiu uma política de caráter expansionista. E passou a interferir constantemente na complicada política grega. O rei tornou-se membro da assembléia anfictiônica, devido a uma vitória contra os fócios, e a Macedônia foi reconhecida como membro (honorário) da família de Estados gregos. Em 338, Filipe derrotou a liga dos estados helênicos e tornou-se *hegemon* dos gregos. Dentro deste contexto, Filipe tornou-se um general vitorioso, então o culto heróico devotado a ele seria normal, dentro do novo sentido que este culto assumiu no século IV.

Vemos que o culto ao herói neste período foge da solidariedade entre os membros da sociedade que o culto do século VIII repousava. Isso ocorre, pois estes cultos escapam do sentido político de que o poder repousa na comunidade dos cidadãos e porque muitas vezes não são espontâneos. São exigidos como veneração divina, como se fossem eles próprios deuses, como vai acontecer com estrategos gregos, Filipe e Alexandre. Um elemento estrangeiro agora era venerado como vencedor e salvador e não mais um cidadão.

## **Referências bibliográficas**

### *Documentação primária impressa*

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos, v. I e II. São Paulo: Arx, 2003.

\_\_\_\_\_. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Três, 1974.

### Obras de apoio

ANDRÉ, Alessandra. *A crise do sistema políade: a redefinição da identidade ateniense nos discursos de Isócrates e Demóstenes (séc. V e IV a.C)*. Vitória, UFES, 2009 (mimeo).

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AUSTIN, Michel; VIDAL- NAQUET, Pierre. *Economia e sociedade na Grécia antiga*. São Paulo: Edições 70, 1986.

BORZA, Eugene. N. "Athenians, macedonians, and the origins of the macedonian royal house". *Hesperia Supplement*, Atenas, v.19, p. 7-13, 1982.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

- BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CANFORA, Luciano. "O cidadão". In: VERNANT, Jean-Pierre. *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994, 105-129
- FINLEY, Moses Israel. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1988.
- MOSSÉ, Claude. *Alexandre, O Grande*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- SOUZA, Camila Diogo de. *Estruturas e artefatos: o culto heróico em sítios gregos da Idade do Ferro (séc. XI ao VIII a.C.)*. v.1, São Paulo: USP, 2005 (mimeo).
- THEML, Neyde. *A Realeza dos Macedônios (VIII e VII a. C.): uma história do outro*. Rio de Janeiro, UFF, 1993 (mimeo).
- \_\_\_\_\_. *História e Arqueologia: a formação da realeza dos macedônios*. Phoênix, Rio de Janeiro, ano 3, p. 301-320, 1997.
- VEGETTI, Mario. "O homem e os deuses". In: VERNANT, Jean-Pierre. *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994, 229- 253.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994.

# A ATUAÇÃO DO *AEDO* NOS BANQUETES HOMÉRICOS

Ana Gabrecht – Doutoranda Ufes/Fapes

Os banquetes são comuns na maioria das sociedades, antigas e modernas. Podem ser entendidas como formas de ostentação ou divertimento; podem também serem espaços para o compartilhamento de valores de uma determinada sociedade ou grupo. Os banquetes descritos *Odisseia*, epopeia atribuída a Homero, são a oportunidade dos *aristoi* – os melhores, a nobreza – demonstrarem seus valores e assim, se diferenciar dos demais grupos sociais.<sup>1</sup> São nesses banquetes que os *aedos* executam suas *performances* e cantam as glórias da aristocracia. Nesta comunicação pretende-se analisar a importância da *performance* poética durante as festividades descritas na *Odisseia* e como o trabalho do aedo atua de maneira a corroborar os valores aristocrático.

A *Ilíada* e a *Odisseia*, consideradas as obras fundadoras da literatura ocidental, são atribuídas ao lendário Homero. Em ambas as epopeias aparecem poetas profissionais responsáveis pelo entretenimento nas festas e eventos. Eles são chamados de *aoidoi*, em português aedos.<sup>2</sup> Se Homero existiu foi um desses aedos.<sup>3</sup> Para alguns estudiosos (Latacz, 1996; Fränkel, 1975), o autor (ou autores) da *Ilíada* e *Odisseia*, utilizou sua própria experiência para descrever os fictícios poetas.

A *Odisseia* nos fornece maiores informações acerca da atuação dos aedos, uma vez que estes aparecem em maior número e com maior frequência que na *Ilíada*.<sup>4</sup> Esta epopeia nos mostra apenas um aedo, o trácio Tamíris, mas ele não pode exercer sua arte, pois havia se vangloriado, dizendo que poderia vencer qualquer um, inclusive as Musas, filhas de Zeus. Como vingança, as deusas o cegaram, lhe tiraram a arte do canto e o dom de tocar a cítara,

---

<sup>1</sup>Para esta comunicação, optamos pela não acentuação das palavras gregas.

<sup>2</sup>A palavra *aiodos* literalmente significa cantor. O aedo executa sua *performance* nas festividades e banquetes acompanhado do *phorminx*, um instrumento musical de corda também chamado de lira ou cítara – os três termos aparecem nas epopeias.

<sup>3</sup>“The Homeric question” é um campo dos estudos homéricos que, com a colaboração de historiadores, linguistas, filólogos entre outros pesquisadores, busca responder questões sobre autoria, composição e datação da *Ilíada* e *Odisseia*. Nenhuma destas questões foi ainda, definitivamente respondida (Nagy, 1996, p.1)

<sup>4</sup>Por esse motivo nos restringiremos à análise da atuação dos aedos na *Odisseia*.

[...] as musas, saindo  
ao encontro do trácio Tamíris, ao canto  
dão-lhe termo (de Eucália, do palácio de Êurito,  
ele voltava, ufano, desafiando as filhas  
do porta-escudo, Zeus, dizendo ultrapassá-las;  
coléricas, as musas o cegam; do canto  
divino o destituem e da arte da cítara).  
(*Il.*, II, 594-9).<sup>5</sup>

Este é o único exemplo de um aedo citado na *Ilíada*. Em contrapartida, quatro aedos aparecem na *Odisseia*. Todos são descritos atuando nos salões da aristocracia. O primeiro não tem seu nome revelado, mas é descrito como alguém bem próximo do rei de Micenas Agamêmnon, pois é ao aedo que o soberano confia sua esposa Clitemnestra quando parte para lutar na Guerra de Troia (*Od.*, III, 267-9).<sup>6</sup> Para Werner (2005, p. 180) a história do aedo de Micenas, ilustra, o prestígio e a importância do poeta na Grécia homérica, mas também a fragilidade da sua posição, sempre à mercê de reviravoltas políticas.

Assim como o primeiro, não nos é dito o nome do segundo aedo descrito na *Odisseia*. Atua no palácio de Menelau, rei de Esparta. Vemos sua *performance* durante a celebração do casamento dos filhos do rei, Hermíone com o filho de Aquiles – um trato que havia sido firmado em Troia – e Megapentes e a filha de Aléctor. Homero descreve a festa (*Od.*, IV, 15-9),

Banqueteavam-se, pois, no palácio de teto elevado  
os agregados do Rei Menelau glorioso e os vizinhos,  
alegremente. Cantava entre todos o aedo divino,  
ao som da cítara, ao tempo, também, em que dois saltadores  
cabriolavam, seguindo o compasso, no meio de todos.

e percebemos que a atuação do aedo é complementada com *performance* de dançarinos, no entanto, isso não é uma regra. O terceiro aedo se chama Demódoco, é o poeta cego a serviço dos do rei dos feácios, Alcínoo, na Esquéria, último lugar onde

---

<sup>5</sup> A sigla *Il.* refere-se à *Ilíada* enquanto que a *Od.* à *Odisseia*. Os números romanos maiúsculos referem-se aos cantos da epopeia citada e os números arábicos, aos versos.

<sup>6</sup> Precaução que não obteve resultados, pois Egisto, o amante de Clitemnestra, capturou o aedo e o deixou em uma ilha deserta para ser devorado por abutres (*Od.*, III, 269-71).

Odisseu aporta na sua viagem de retorno para casa. O quarto aedo citado na *Odisseia* é Fêmio, cantor de Ítaca, cidade do herói Odisseu. Além desses quatro, há ainda Odisseu, que por vezes atua como aedo, ao contar suas aventuras, como faz na corte dos feácios.

No entanto, são Demódoco e Fêmio os aedos que participam mais ativamente da narrativa. Ambos cantam episódios da guerra de Troia, o retorno dos heróis e histórias acerca de deuses e deusas, fornecendo assim, entretenimento durante festividades descritas na epopeia.

Todos os aedos descritos por Homero são profissionais a serviço da aristocracia, estabelecidos na corte de algum rei. Deslocamentos de aedos são pouco citados, mas, de acordo com Moraes (2009, p. 63) é correto pensar que em uma sociedade de cultura oral como a homérica, para se ter acesso às informações, na maioria das vezes é preciso entrar em contato com aqueles que já dispõem delas. Em seus deslocamentos, o aedo entra em contato com outros profissionais como ele e incrementa seu repertório.

O aedo é um demiurgo. Um profissional itinerante que assim como o ferreiro, o sapateiro, o vidente, oferece seus serviços a qualquer um que possa pagar, não apenas a corte ou aos grupos mais abastados (Latacz, 1996, p. 31; Ulf, 2009, p. 87). Uma passagem do canto XVII da *Odisseia* ilustra a importância deste profissional para a comunidade: Antínoo, um dos pretendentes à mão de Penélope repreende Eumeu o porqueiro, por ter trazido um mendigo ao palácio – o mendigo é Odisseu transformado pelos poderes de Atena, sua deusa protetora. Na resposta do porqueiro, observa-se que o aedo é agrupado aos demais profissionais que prestam serviços a comunidade.

“Conquanto sejas, Antínoo, fidalgo, cortês não falaste;  
Pois quem teria prazer em chamar alguém de outras paragens,  
a menos que se tratasse de um desses que aos povos são úteis,  
áugures, ou carpinteiros, ou médicos para os doentes,  
ou mesmo aedos divinos, que a todos deleitam com música?  
Por toda a terra extensíssima os homens somente a estes chamam [...]”  
(*Od.*, XVII, 381-6).

Percebe-se então, que o aedo é um profissional reconhecido pela importância dos serviços prestados à comunidade.



As Musas, filhas de Zeus com Mnemosine, são as divindades evocadas pelos aedos homéricos para auxiliá-los no seu canto. No mundo homérico, são elas que conferem legitimidade ao canto do aedo, oferecendo referenciais divinos para corroborar a atuação dos mortais (Moraes, 2008, p. 110). Assim como ocorre com Demódoco, o aedo cego dos feácios, que deve seu canto divinal à Musa que lhe inspira:

Já pelo arauto trazido o cantor divinal se aproxima,  
que quanto a Musa distingue, e a quem males e bens concedera:  
tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira.  
[...] Tendo pois a fome e a sede saciado,  
a Musa logo o incitou a falar sobre os feitos dos homens,  
gestas dos heróis, cuja fama o alto céu, nesse tempo, atingira [...]  
(*Od.*, VIII, 62-4 e 72-4).

Afirmar que o canto do aedo é inspirado pelas Musas não é apenas um elemento retórico, mas uma constatação. No mundo homérico, a criação poética não é aprendida, mas concedida. Fêmio, aedo de Ítaca confirma esta idéia ao declarar que recebeu seu talento e suas histórias dos deuses. Em uma passagem da *Odisseia*, vemos o cantor afirmar isso ao implorar por sua vida no momento em que Odisseu executa sua vingança contra os pretendentes e os criados que os serviram,

“Os teus joelhos abraço, Odisseu; tens piedade e respeito!  
Arrepentido virás a ficar se matares a um vate  
cujas canções sempre foram dedicadas aos deuses e aos homens.  
Fiz-me por mim, tão-somente, que um deus em minha alma ditou-me  
muitas canções.”  
(*Od.*, XXII, 344-8)

Dodds (2002, p. 86-7) afirma que a atividade do aedo homérico assemelha-se a do adivinho. Assim como a verdade sobre o futuro só é atingida se o homem entrar em contato com um conhecimento sobrenatural, a verdade sobre o passado só pode ser atingida nas mesmas condições. O aedo, assim como o vidente, possui recursos técnicos e treinamento profissional, no entanto, a visão do passado, como a intuição

sobre o futuro, permanecia uma faculdade misteriosa, dependente em última instância, das divindades – no caso do aedo, depende da Musa.<sup>7</sup>

Vernant (1990, p. 456-7) concorda com Dodds, ao afirmar que o poeta assim como o adivinho, tem o privilégio de ver a realidade imutável e permanente, a Musa “põe-no em contato com o [evento] original, do qual o tempo, na sua marcha, só descobre uma ínfima parte aos humanos, e para ocultar logo após.” Essa ideia é perceptível na *Odisseia* quando Odisseu elogia a precisão do canto de Demódoco, que relata fielmente os episódios da guerra de Troia como se lá estivesse. Dessa forma o herói de Ítaca se dirige ao aedo feácio:

“Mais do que a todos os mortais, te venero, ó Demódoco!  
Foste discípulo das Musas, as filhas de Zeus, ou de Apolo?  
Tão verazmente cantaste as desgraças dos homens aquivos,  
quanto fizeram, trabalhos vencidos, e o mais que sofreram,  
como se o visses tu próprio, ou soubesses de alguém fidedigno.”  
(*Od.*, VIII, 487-91)

No entanto, é preciso ressaltar que apesar das semelhanças, a atuação do aedo é distinta da atividade do vidente. O poeta não solicita que seja possuído, apenas age como intérprete da Musa, pois é ela que conhece o passado, o aedo apenas empresta sua voz para que os acontecimentos sejam revelados. Segundo Dodds (2002, p. 88), “a tradição épica representava o poeta como capaz de retirar das Musas um conhecimento acima do normal, porém não como alguém em estado de êxtase ou mesmo possuído pelas Musas”.

Podemos observar nas epopeias muitas referências acerca da cegueira dos aedos. Na *Odisseia*, o canto do cego Demódoco é constantemente louvado, temos ainda o exemplo do adivinho cego Tirésias que conduz Odisseu em sua viagem ao Hades. O próprio Homero é muitas vezes tido como cego. Na opinião de Vidal-Naquet (2002, p.13), isso ocorre pelo fato de os antigos considerarem que a memória de um homem era mais extraordinária quando se encontrava desprovido de visão.

De acordo com Griffin (2004, p.7), uma explicação para a frequência com que se referem aos aedos e adivinhos como pessoas desprovidas de visão é que, para a

---

<sup>7</sup>Dodds (2002, p. 105, nota 118) nos informa que várias línguas indo-europeias possuem um termo comum para “poeta” e “vidente”, como acontece com a palavra *vates* do latim. Essa peculiaridade lingüística faz com que as idéias de poesia e profecia estejam intimamente relacionadas.

sociedade grega do período homérico, um homem cego é possuidor de um conhecimento obscuro, além do alcance dos demais humanos. Segundo este autor, há também, nesta sociedade, a idéia de uma conexão íntima entre um dom recebido e algum tipo de sofrimento. Sendo assim, um dom extraordinário concedido por uma divindade faz daquele que o recebe uma pessoa envolta em sofrimento. Apesar da função primordial do canto do aedo ser promover entretenimento, também pode produzir dor e tristeza. Como exemplo, temos o episódio da *Odisseia* em que o rei feácio Alcínoo oferece um banquete em homenagem a Odisseu. Demódoco é convocado para cantar durante a festividade, porém enquanto os feácios deleitam-se com o canto do aedo, Odisseu cobre sua cabeça com um pano e chora, pois para ele é muito doloroso ouvir as histórias sobre a Guerra de Troia, devido ao seu envolvimento profundo no conflito.<sup>8</sup>

Isso narrava o famoso cantor. Odisseu, entrementes,  
com as mãos fortes o manto de púrpura para a cabeça  
puxa, encobrindo-a com o fim de esconder as feições majestosas.  
Envergonhava-se, sim, de que o vissem chorar os Feácios.  
Sempre, porém, que o divino cantor a canção terminava,  
ei-lo que o rosto de novo descobre, enxugando-lhe as lágrimas [...]  
(*Od.*, VIII, 83-88)

O rei Alcínoo é o único a perceber o pranto de Odisseu por estar sentado próximo a ele. O soberano solicita, então, que o aedo pare de cantar e convoca todos os participantes do banquete a sair da sala e se encaminhar ao exterior do palácio para as competições atléticas em homenagem ao visitante:

“Ora, escutai-me, Feácios, que sois conselheiros e guias;  
já temos todos saciado a vontade nos dons do banquete,  
como, também nas canções, que acompanham os lautos repastos.  
Ora saiamos da sala e passemos às provas atléticas,  
para que possa o nosso hóspede, quando entre os seus  
encontrar-se, de volta à pátria, contar como em todos os jogos primamos,  
no pugilato e na luta, no salto e no rápido curso”.  
(*Od.*, VIII, 97-103)

---

<sup>8</sup>Para maiores informações a respeito do choro de Odisseu diante do canto de Demódoco consultar Halliwell (2009).

Nessa e em outras cenas da *Odisseia*, percebemos que os banquetes eram os locais privilegiados de atuação do aedo. O banquete é o espaço propício para que, por intermédio da poesia, os valores que definem a nobreza sejam afirmados e propagados. Os *aristoi* são os protagonistas das histórias cantadas pelos aedos, pessoas do povo ocasionalmente aparecem, mas sempre em posição secundária.

A epopéia homérica é a celebração da moral heróica. Moral que pressupõe a existência de uma tradição de poesia oral, repositória de uma cultura comum, que funciona para o grupo como memória social. Não há *kleos* (glória) senão cantada (Vernant, 1978, p. 41). Os heróis homéricos são guiados por um rígido código de valores, norteado principalmente pelas idéias de *time* (honra), *arete* (virtude, excelência), *kleos* (glória), *geras* (privilégio).

Os valores apresentados em Homero são essencialmente os de uma aristocracia guerreira, que necessita mostrar sua destreza em campo de batalha. De acordo com essa moral, os nobres devem ser guerreiros proeminentes para, assim, desfrutar do poder e dos privilégios. Gozam desses na devida proporção de suas habilidades bélicas (McGlew, 1996, p.53). Ao aedo cabe então, a tarefa de perpetuar a *kleos* do herói, para que seus feitos nunca sejam esquecidos, tornando-o imortal, uma vez que, seu nome não cairá no esquecimento.

Murray (2009, p.513 e ss.) afirma que os banquetes descritos na epopeia são o local de autodefinição da elite dos *aristoi* diante dos demais membros da sociedade, aqueles que foram excluídos do festim. Estes banquetes, regados a vinho e muita carne, são parte intrínseca do estilo de vida da aristocracia guerreira do período homérico. Constituem importante mecanismo de relacionamento entre a nobreza, pois fazem parte dos ritos de hospitalidade tão presentes no mundo descrito pelo poeta. No canto XVII da *Odisseia* é possível perceber a identificação do banquete com o modo de vida do nobre. Nesta passagem Odisseu, disfarçado de mendigo, é conduzido ao seu solar pelo porqueiro Eumeu. O rei assim se manifesta:

“Esta é, sem dúvida, Eumeu, a morada do divo Odisseu.  
Reconhecê-la é mui fácil, té mesmo no meio das outras:  
quartos e quartos se seguem, e o pátio é, todo ele, cercado  
de muros altos e ameias; as portas são bem trabalhadas  
com dois batentes; ninguém poderia por força arrombá-las.  
Vejo que dentro da casa a banquete opulento se entregam  
homens alguns, porque sinto de assados o cheiro e ouço música,  
a companhia que os deuses a todos as festas concedem”.  
(*Od.* XVII, 264–71)

Em sua fala, Odisseu demonstra o banquete como um elemento que identifica sua casa. No momento em que dialoga com Eumeu está ocorrendo um festim organizado pelos pretendentes a mão de Penélope, todos eles pertencentes a famílias importantes de Ítaca e ilhas vizinhas. Durante a ausência de Odisseu, esses nobres banqueteavam-se com frequência à custa do patrimônio do rei e sua família.

Os banquetes refletem a organização estrutural da sociedade homérica. O tamanho das porções de alimento depende da honra e do mérito daqueles que as recebem. Devido à importância dos aedos, estes também são homenageados com melhores porções. Fascinado pelo canto divinal do aedo Demódoco, Odisseu lhe oferece um generoso pedaço de carne de porco para honrá-lo:

Vira-se, então, o astucioso Odisseu para o arauto, ali perto;  
corta um pedaço do lombo do porco de dentes recurvos  
com bem gordura e, a seguir, um maior para si põe de parte:  
“Leva esta posta, ó rapaz, a Demódoco, para que coma;  
conquanto aflito, desejo, também, homenagem prestar-lhe.  
Todos os homens que vivem no dorso da terra, os cantores  
sabem cultuar e os veneram, por verem que as Musas os prezam  
como discípulos. Todos a casta dos bardos prezamos”.  
(*Od.*, VIII, 477-81)

As cenas de banquetes descritas nas epopeias revelam a importância que a *performance* poética tem nesta sociedade. Concordamos com Moraes (2009, p.64) quando afirma que é por intermédio de canto dos aedos que os méritos da elite são louvados e propagados, auxiliando assim, a ratificar a proeminência dos *aristoi* sobre os demais grupos sociais.

## Referências Bibliográficas

### *Documentação primária impressa*

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos, v. I e II. São Paulo: Arx, 2003.

\_\_\_\_\_. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Três, 1974.

### *Obras de apoio*

- DODDS, Eric Robertson. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002.
- FRÄNKEL, Hermann. *Early Greek poetry and philosophy: A History of greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- GRIFFIN, Jasper. *Homer. The Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HALLIWELL, Stephen. Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto. *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 3, nº 5, 2009, p. 1-15. Disponível em: <http://ifcs.ufrj.br/~afc/2009/HALLIWELL%20traduzido.pdf> [acessado em 26 de maio de 2011].
- LATACZ, Joachim. *Homer. His art and his world*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- McGLEW, James F. *Tyranny and political culture in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- MORAES, Alexandre Santos de. “Os sentidos da itinerância dos aedos gregos”. *Phoênix*. Ano 15, vol. 15, n.02, Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p. 62-73.
- \_\_\_\_\_. “Seria o canto dos aedos um trabalho?” In: LESSA, F. S. (org.). *Poder e Trabalho: Experiências em História Comparada*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, p. 105-119.
- MURRAY, Oswyn. “The Culture of the *Symposion*”. In: RAAFLAUB, Kurt A. and VAN WEES, Hans (ed.). *A Companion to Archaic Greece*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2009, p. 508-23.
- NAGY, Gregory. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- ULF, Christoph. “The World of Homer and Hesiod”. In: RAAFLAUB, Kurt A. and VAN WEES, Hans (ed.). *A Companion to Archaic Greece*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2009, p. 81-99.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. “A Bela Morte e o cadáver ultrajado”. *Discurso* 9, 1978, p. 31-62.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- WERNER, Christian. “A liberdade restrita do aedo homérico”. *Línguas e Letras*. Volume 6, nº 11, 2º sem., 2005, p. 171-181.

# CONSIDERAÇÕES SOBRE A INSTITUIÇÃO CIVIL DO CASAMENTO NA *URBS* ROMANA

Ana Lúcia Santos Coelho<sup>1</sup>

## O casamento romano: principais aspectos e tradições

Na Itália romana, um século antes ou depois de nossa Era, havia cinco ou seis milhões de homens e de mulheres livres e cidadãos. Eles viviam em territórios rurais (*civitas*) que possuíam como centro uma cidade (*urbs*) com seus monumentos e casas. Existiam ainda um ou dois milhões de escravos que poderiam ser domésticos ou trabalhadores agrícolas.

Em relação aos homens livres, pode-se dizer que alguns deles nasceram livres devido ao casamento de um cidadão e uma cidadã, outros nasceram escravos e foram libertados e outros ainda eram bastardos nascidos de uma cidadã. O que importa mesmo é que nenhum deles era mais cidadão que o outro e, sendo assim, todos podiam recorrer à instituição civil do casamento.

O casamento romano era um ato privado, um acontecimento que nenhum poder público precisava aprovar. Tratava-se de um ato não escrito – não havia contrato de casamento - e informal, ou seja, não era necessário nenhum gesto simbólico ou até mesmo uma cerimônia propriamente dita. Em síntese, “[...] o casamento era um ato privado, como, entre nós, o noivado” (Veyne, 2009, p. 44).

A união acontecia com ou sem o consentimento da mulher, que geralmente se casava ao completar doze anos ou até mesmo antes. Segundo Silva (2009, p. 74), era o pai ou o tutor que determinava se a filha iria se casar ou não e com quem ela casaria, era uma política comum predestinar as filhas desde pequenas, pois a mulher solteira com mais de dezoito anos não era bem vista na sociedade romana.

O *justum matrimonium* era uma prática legal e religiosa, através da qual a mulher era transferida da esfera do poder (*potestas*) do pai para a do marido, podendo

---

<sup>1</sup>Graduanda em História e Bolsista de Iniciação Científica da CNPq da Universidade Federal do Espírito Santo.

ser de duas formas pré-estabelecidas: *cum manus* (com a mão), quando seu patrimônio era passado para o *pater potestas* da família de seu marido, ou *sine manus* (sem a mão), quando seus bens continuavam sob o poder de sua família.

Nenhum juiz ou qualquer outra autoridade poderia decidir se um homem e uma mulher eram casados em núpcias legítimas. Somente o casal podia determinar, em seu pensamento, se estavam casados. Nesse contexto, era extremamente importante saber se o casal tinha se unido em núpcias legítimas de fato, pois o casamento criava efeitos de direito e os filhos nascidos dessa união assumiam o nome do pai e davam continuidade à linhagem. Caso o pai falecesse, eles eram seus sucessores como proprietários do patrimônio.

De acordo com Paul Veyne (2008, p. 191), o divórcio, legalmente, era algo bastante simples e comum: bastava que o marido, sozinho, ou a mulher, sozinha, quisesse o divórcio para que a separação fosse legal. Não se estava expressamente obrigado nem mesmo a comunicar e prevenir o outro cônjuge e houve em Roma maridos divorciados de sua única esposa sem o saberem. Repudiada ou solicitando o divórcio por iniciativa própria, a esposa seguia seu caminho livremente carregando consigo o seu dote, se tivesse um, é claro.

Contudo, durante muito tempo subsistiu nos costumes certo repúdio ao divórcio. Quando uma esposa de desentendia com o seu marido,

convidava-o à reconciliação perante uma jurisdição bastante peculiar, uma divindade chamada *Viriplaca*, ‘a que aplaca os maridos’, cuja capela situava-se no Palatino. Antes de tomar uma decisão extrema, maridos e mulheres iam até lá e sob a proteção da deusa abriam o coração. Ao falar, encontravam a calma; a tempestade se dissipava e pela graça de *Viriplaca* voltavam para casa mais unidos que nunca. Todavia no final da República *Viriplaca* perdeu muito de seu poder, e os divórcios tornaram-se bem freqüentes (GRIMAL, 1991, p. 83).

Tendo tudo isso bem considerado, surge a pergunta: mas por que motivos, então, as pessoas se casavam? Por duas razões: a primeira para enriquecer, por meio do dote da esposa (esse era um meio honroso de enriquecer), e a segunda para gerar filhos legítimos que perpetuariam o corpo cívico, isto é, o núcleo dos cidadãos. Sendo assim, Grimal (1991, p. 7) afirma que “à *gens* pouco importava a felicidade do casal,



bastava que conseguisse engendrar uma nova geração, que, por sua vez, perpetuasse a raça”.

### **As leis do imperador Augusto**

Por volta dos primeiros anos do Império, acontece a primeira intervenção séria na ordenação da instituição civil do casamento. O imperador Augusto decretou leis sobre a família inaugurando o interesse do Estado em controlar a vida privada dos romanos e é com essas leis que o casamento ganhou peso institucional.<sup>2</sup> De alguma forma, segundo Dias (2004, p. 101), “o Estado reconhece que a vida privada dos romanos não é um assunto que se reflete apenas no curso da vida dos clãs, mas também na vida da nação”. A *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (28 ou 27 a.C) determinava que os assuntos amorosos e o adultério constituíam matéria de julgamento público; a *Lex Iulia de maritandis ordinibus* e o *Ius trium liberorum* (18 a.C.) concebiam respectivamente o direito de os não casados herdarem o patrimônio familiar e o direito de as mães que tivessem mais de três filhos ficarem libertas da tutela familiar; por fim, a *Lex Papia Poppaea* (9 d.C), concebia o direito de as mulheres disporem dos seus bens e de serem herdeiras dos seus filhos.

A partir dessas leis de Augusto, é importante ressaltar aqui dois aspectos: Por esta altura, o casamento já não era a união mais estável e popular e que, de um modo inovador, o primeiro imperador reconhecia na estabilidade do casamento um papel institucional, por ele poder revelar-se como um veículo de reformas e mesmo de propaganda de uma nova era.

Levando isso em consideração, muitos historiadores afirmam que durante o período do Império um novo tipo de mentalidade conjugal se desenvolveu, muito mais espiritualizada e exigente em termos de durabilidade da união. O próprio Paul Veyne (2009, p. 46) afirma que as leis de Augusto propiciaram uma mudança de pensamento visível no século II d.C. O casamento, além da dimensão institucional pública reforçada pelas leis de Augusto, foi promovido como modo de realização afetiva, contribuindo para aquilo que Veyne chamou “invenção de uma moral sexual e conjugal”.

---

<sup>2</sup>As leis de Augusto só exerciam sua força sobre as duas ordens principais, senadores e cavaleiros, e não se preocupavam com os que estavam praticamente excluídos da vida pública.

Antes das leis do imperador, o que existia era uma moral cívica. O homem, ao casar-se, devia se considerar como um cidadão que cumpriu todos os seus deveres cívicos. Essa primeira moral dizia que casar era um dos deveres do cidadão e, por isso, não questionava a fundamentação das normas, pois como apenas as justas núpcias permitiam gerar cidadãos de modo regulamentar, devia-se obedecer e casar.

Já a nova moral determinava que o homem devia se casar e ser um bom marido e, acima de tudo, devia também respeitar a sua mulher. A segunda moral dizia que aquele que quisesse ser considerado um homem de bem só poderia fazer amor para a procriação, pois o casamento não servia para a satisfação dos prazeres. Nesse sentido, a nova moral,

menos militarista, quer descobrir um embasamento das instituições; como o casamento existe e sua duração ultrapassa em muito o dever de gerar filhos, deve ter outra razão de ser; fazendo com que dois seres racionais, o esposo e a esposa, vivam juntos durante toda a sua existência, ele é portanto uma amizade, uma afeição duradoura entre duas pessoas de bem, que só hão de fazer amor para perpetuar a espécie (VEYNE, 2008, p. 194).

Na velha moral cívica, a esposa era apenas um instrumento da função de cidadão e chefe de família, fazia filhos e aumentava o patrimônio. Na segunda moral, a mulher é uma amiga, tornou-se a companheira de toda uma vida.

### **O casamento como dever cívico**

De acordo com a antiga moral cívica, o casamento era como um dever entre outros, uma opção. Não era o eixo de uma vida, mas apenas uma decisão que um senhor deveria tomar. A esposa não passava de um objeto desse senhor, um ser eternamente menor. Ela não era mais do que um dos móveis e utensílios da casa, que compreendiam também os filhos, os alforriados, os clientes e os escravos. Os senhores, chefes de uma casa, resolviam as coisas entre si, ou reuniam um conselho de amigos, mas nunca discutiam o assunto com sua mulher.

No fim das contas, então, a esposa não passava de uma subalterna, uma criança grande, que o marido era obrigado a tratar bem devido ao seu dote e ao seu pai nobre. Um marido era dono tanto da mulher quanto das filhas e empregadas domésticas. Se por acaso sua mulher lhe fosse infiel, isso seria considerado uma

infelicidade, pois ao ser enganado, o homem era criticado em pleno Senado por ter afrouxado a vigilância e a firmeza, e principalmente, por permitir que o adultério florescesse na cidade.

Portanto, a moral cívica exigia apenas a execução da seguinte tarefa: ter filhos e cuidar da casa. No casamento, os esposos tinham o dever estrito de cumprir suas respectivas tarefas. Se, além disso, se entendiam bem, este era um mérito adicional, não uma pressuposição. Amor “[...] e casamento não eram conseqüências necessárias um do outro” (NOEL-ROBERT, 1995, p. 190). Sendo assim, “o amor não era uma condição para o casamento e sim uma conseqüência que poderia vir ou não acontecer ao longo dos anos de convivência” (SILVA, 2009, p. 74). Não sendo obrigatório, maior era o mérito de tratar bem a esposa, ser “[...] bom vizinho, anfitrião, amável, meigo com a mulher e clemente com o escravo, diz o moralista Horácio” (VEYNE, 2009, p. 51).

### **A nova moral sexual e conjugal**

Nesse momento o ideal do casal transformou-se num dever. Marido e mulher deveriam manter um relacionamento sentimental, virtuoso e exemplar. Qualquer desentendimento entre cônjuges passou a ser visto com maledicência ou derrotismo. Uma conseqüência prática disso foi que o lugar reservado a esposa modificou-se. Na antiga moral, ela se encontrava entre os serviços domésticos, nos quais mandava por delegação marital. Na nova moral, a mulher eleva-se ao nível dos amigos e o laço conjugal passa a ser comparável a um pacto de amizade constantemente posto a prova. A esposa passou a ser a companheira para toda a vida. Os maridos, inclusive, mudaram a forma como falavam da mulher numa conversa ou no modo como se dirigiam a elas na presença de terceiros.

Desse modo, o casamento se transformou em uma espécie de contrato mútuo. Homem e mulher eram agora agentes morais e o adultério do marido passou a ser considerado tão grave, legalmente, quanto o da esposa. Segundo Montero (1986, p. 203) surgiu, então, uma igualdade entre os sexos frente à lei e a sua aplicação garantia às mulheres uma posição social nunca antes ocupada por elas na Antiguidade. Agora elas poderiam obrigar o marido a romper a união e poderiam também “[...] agir como

os homens em determinadas ocasiões, como na de receber e gerir seus dotes e heranças” (SILVA, 2009, p. 79).

Muitos historiadores dizem-se incapazes de encontrar uma explicação causal para essa transformação moral. Alguns afirmam que foi o estoicismo e outros que foi devido ao surgimento do cristianismo<sup>3</sup>. Os autores Paul Veyne (2008, p. 202) e Philippe Ariès (1983, p. 138) afirmam que havia uma maior afinidade entre o estoicismo e a nova moral conjugal.

Sabe-se que o estoicismo era uma doutrina da autonomia moral, da condução do indivíduo racional por ele próprio, sobre seu interior, partindo do princípio de que ele estava atento a todos os ideais na caminhada da vida. Por ser uma doutrina de autonomia e controle, o estoicismo encarava a instituição matrimonial com muito rigor. Dizia que os esposos teriam que controlar os seus gestos e não poderiam ceder aos seus desejos, pois de acordo com o estoicismo, ceder aos desejos era algo imoral. Nesse sentido, marido e mulher deveriam fazer amor apenas para ter filhos, para procriar.

Observa-se, portanto, que o estoicismo tinha uma semelhança com a ascese cristã. Assim como o primeiro, o cristianismo também pregava a racionalização dos desejos e a propagação da espécie como finalidade e justificação do casamento. Porém, não é porque existe essa semelhança que se torna possível concluir que a nova moral conjugal foi obra do cristianismo. Ao contrário, “[...] uma tendência à estabilização do casamento, [...] surge em Roma antes da influência do cristianismo” (ARIÈS, 1983, p. 138). Veyne (2009, p. 55) sugere que, durante os primeiros séculos da nossa era, uma transformação profunda dos costumes e valores introduzira no casamento romano mais sentimento, uma maior exigência moral, um maior valor reconhecido à sua duração; em resumo, impusera-se então uma moral, que se transformará na moral cristã, mas que era pagã na origem.

Convém, por conseguinte, destacar que esta mutação aconteceu sem a influência cristã. A autora Dias (2004, p. 113) comenta que “[...] é à última fase do paganismo que pertence este apelo a uma vivência contida da sexualidade integrada

---

<sup>3</sup>Segundo o dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano (2000, p. 384), o estoicismo pode ser caracterizado como “[...] a atitude de quem vive no instante, ou seja, vive para colher o que há de interessante na vida, desprezando tudo o que é banal, insignificante e mesquinho”.

no casamento”. Logo, o cristianismo, em relação à origem do casamento, não fez mais do que integrar e apropriar-se da moral das classes superiores do paganismo e divulgá-la como sua, contribuindo para a permanência desse modelo no futuro.

### **Considerações finais**

Como foi possível perceber, na sociedade romana as pessoas recorriam à instituição civil do casamento por duas razões básicas: porque tinham a intenção de enriquecer, por meio do dote da esposa e porque queriam ter filhos legítimos que aumentariam o núcleo dos cidadãos.

Num primeiro momento, os indivíduos encaravam o matrimônio enquanto um dever cívico, uma obrigação. O amor não era uma condição necessária e, por conta disso, os homens somente se casavam porque queriam ser respeitados e vistos como pessoas de bem. A mulher era considerada subalterna e não passava de mais um dos objetos do senhor.

Contudo, no início do Império o imperador Augusto decretou algumas leis e elas contribuíram para o surgimento de uma nova moral conjugal. Agora, o homem deveria manter um relacionamento sentimental e exemplar com sua esposa. Os cônjuges tornaram-se iguais e só podiam manter relações sexuais para procriação.

Por fim, essa transformação moral não deve ser relacionada, exclusivamente, com o cristianismo. A profunda mudança dos valores e costumes que introduziu o sentimento no casamento romano foi pagã em sua origem, o cristianismo apenas se apropriou disso. Se o cristianismo se aproximou desta moral pagã tardia no que respeita à estabilidade e dignidade do laço conjugal, contribuiu de uma forma decisiva para que este modelo de vida não dissesse só respeito a uma elite culta e rica, mas se universalizasse.

### **Referências bibliográficas**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARIÈS,Philippe. “O casamento indissolúvel”. In:*Sexualidades ocidentais*: contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 138-157.

DIAS, Paula Barata. “A influência do cristianismo no conceito de casamento e de vida privada na Antiguidade Tardia”. *Àgora: Estudos clássicos em debate*, n. 6, Universidade de Coimbra, Lisboa, p. 99 – 133, 2004.

GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. 1ª ed.São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MONTERO, S. “La mujer em Roma”, *Actas de las Quintas Jornadas de Investigacion Interdisciplinaria: La mujer en el Mundo Antiguo*. Madri: Universidade Autônoma, 1986, p. 195 – 203.

NOEL-ROBERT, J. *Os prazeres em Roma*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SILVA, S. C. “História de gênero e império romano: mulher na poesia de Horácio (65 – 8 a.C.). *Revista Chrônidias*, Goiânia, n. 3, p. 68 – 89, 2009.

VEYNE, P. (org.) “O Império romano”. In: F. Áries e G. Duby (dir.), *História da vida privada: do Império Romano ao ano mil*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VEYNE, P. *Sexo e poder em Roma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

## UMA POSSÍVEL ABORDAGEM DA *MÍMESIS* A PARTIR DO LIVRO III DA *REPÚBLICA*

Anallú Guimarães Firme Lorenção  
Mestranda (UFES)

No Livro III da República de Platão, após a explanação sobre o conteúdo adequado aos mitos – sobre o modo como os deuses, os heróis, o Hades e os homens devem ser representados aos jovens guardiões, a fim de que os mesmos se formem nas virtudes, Sócrates se atém a outra dimensão do *lógos*, não mais relativa ao seu conteúdo imagético, mas à sua maneira de enunciação. O termo grego empregado para designá-la é *léxis*, comumente traduzida por “estilo”, “gênero” do discurso. Enquanto estilo literário, a narrativa mimética receberá críticas, e será tratada por Sócrates com muita cautela. Acreditamos, entretanto, que as críticas e a cautela são necessárias, tendo em vista a tendência mimética da alma. É porque a imitação é importante na formação da alma, que ela não pode ser usada sem o devido cuidado pelos homens. O estabelecimento de critérios para o seu bom uso refletirá em guardiões melhor preparados para desenvolver a sua função de “artífices da liberdade da pólis”.

A sequência do Livro III nos indica que a poesia não afeta apenas pelo sentido das palavras enunciadas, mas também pelo modo de se enunciar-las. Na Grécia Antiga, tradicionalmente, a experiência poética envolvia o seu modo de expressão; os mitos eram, na maior parte das vezes, recitados ou cantados. Esta prática de enunciação constituía uma extensa parte da educação das crianças, que aprendiam com a narração dos mitos os valores fundamentais de sua cultura. Concordando com esta tradição, Platão nos indica que além do conteúdo, a forma de dizer também aponta para um sentido, e precisa ser considerada como um elemento educador. Tendo em vista esta outra dimensão de alcance da poesia, a proposta pedagógica tem seguimento com a discussão a respeito dos estilos de narrativa. Sócrates pretende precisar qual estilo de narrativa é mais adequado à formação proposta.

A discussão deriva, deste modo, do assunto do mito, do que é dito, para a forma de expressão da poesia, o como é dito, a maneira da elocução das histórias.

Esta nova perspectiva de abordagem é denominada por Sócrates *léxis*, e é incompreendida a princípio por Admanto. Diante da incompreensão, Sócrates inicia sua explicação com o seguinte dizer sobre a poesia mitológica: tudo que os mitólogos e os poetas contam não é um relato (*diégesis*) de fatos passados, presentes ou futuro? (PLATÃO, 2000, 392d) Esta afirmação delimita o *lógos* mitológico a uma narrativa de acontecimentos, relatos de eventos atuais, que já se passaram, ou que estão por vir.

Na sequência da explicação sobre a *léxis*, Sócrates expõe os possíveis modos dos poetas relatarem as suas histórias: E não conseguem este desiderato ou por simples exposição (*haplê diegésis*), ou por imitação (*dià miméseos*), ou por ambos os modos ao mesmo tempo?(PLATÃO, 2000, 392d) Nesta pequena passagem, encontramos a distinção inaugural do dizer poético em três formas: narração simples ou exposição, imitação e misto. É neste contexto, que o tema da *mímesis* é posto em questão. O filósofo continua a explanação explicando a particularidade de cada tipo, e apresentando alguns exemplos retirados dos clássicos homéricos para ilustrá-los. Na narrativa simples “quem fala é o poeta, o qual não procura levar nossa atenção para outra parte nem se esforça por parecer que não é ele, mas outra pessoa que está com a palavra”(PLATÃO, 2000, 393a). O fato é narrado em terceira pessoa, o narrador reproduz as falas sem se confundir com os personagens representados. O exemplo socrático para este tipo de composição é a prática dos ditirambos. Já quando o narrador representa a personagem, “se esforça para deixar sua linguagem, tanto quanto possível, parecida com a da pessoa por ele mesmo anunciada” (PLATÃO, 2000, 393c), ele faz uso da narrativa por imitação. As tragédias e as comédias são incluídas como exemplos de poesias de estilo imitativo. O terceiro gênero exposto se constitui como uma mistura dos dois tipos anteriores, onde é intercalada a narração e a imitação, os exemplos deste tipo são a *epopéia* e outras formas de poesias.

Sócrates passa, deste modo, de uma discussão sobre o conteúdo dos mitos para uma formalização teórica sobre os gêneros literários, sobre a forma de exposição da poesia. O foco passa a ser o poeta, o seu modo de expressão. A *léxis*, de acordo com a passagem acima, pode ser definida como a maneira de o poeta falar, a elocução, o seu modo de trazer à linguagem a narrativa. A importância estética desta discussão específica sobre o estilo da poesia pode ser comprovada pelo lugar que assume na história da teoria literária.



A importância estética destas passagens, contudo, não se restringe às considerações sobre o estilo da narrativa. A entrada em cena da mimética também concede à discussão uma maior atenção aos temas estéticos. É só neste segundo momento que a mimesis adquire efetivamente o estatuto de questão, e passa a ser problematizada.

A princípio, o tema da mimética surge como um dos estilos narrativos mencionados. A narrativa, diégesis, que inicialmente foi associada por Sócrates à obra do poeta de modo geral, passa, com a distinção dos estilos, a representar um das formas de narração: a simples. Na narrativa simples não há ocultação, o poeta se faz presente para contar a história. Ao narrar os fatos, ele se posiciona sempre distante dos acontecimentos, deixa o espaço, entre o lugar de narrador e a história, explícito. Já no estilo mimético, temos, por outro lado, a predominância da ocultação. O poeta, enquanto narrador, se encobre para aparecer como os elementos da história, ele se apresenta o mais parecido possível com o outro. O aparecimento da narrativa mimética é, deste modo, permeado por ocultação, pelo encobrimento do poeta e da distância em relação ao conteúdo narrado. Nestas primeiras considerações sobre a mimética, Sócrates sinaliza principalmente a ocultação do caráter do narrador para o seu aparecimento semelhante, próximo a outro.

A transposição socrática das falas miméticas da *Ilíada* para a narrativa simples confere à história distanciamento; o narrador se interpõe diante das personagens, e o ouvinte deixa de ser influenciado, atingido tão intimamente pela história. Ao separar o caráter do personagem, o seu modo de ser, do modo do narrador, a história adquire certa neutralidade; o que antes alcançava intimamente o ouvinte, o passa a ser indiferente.

As considerações socráticas sobre os tipos de léxis nos mostram a importância formativa atribuída ao “como dizer”. Não é só o que é dito que transmite um sentido, os estilos literários também apontam e afirmam um significado específico, já dizem algo. O modo de se enunciar as histórias, da maneira como é trabalhado por Sócrates, é portador de um significado não explícito, mas suficientemente forte para agir na formação da alma. A maneira de falar educa tanto quanto o que se diz, entretanto mais imperceptivelmente, pois o modo de dizer aparece encoberto, velado para os jovens ouvintes da narrativa atentos à história.

A imitação, como estilo, é apresentada por Sócrates com os seus riscos inerentes: da mesma forma que pode auxiliar na formação de bons guardas, também pode facilmente corromper a classe. Ela oferece riscos tanto aos que narram as poesias imitativas, representando os personagens, quanto aos ouvintes, que as escutam e as recebem. A recepção da poesia é pensada por Sócrates como uma experiência ativa de formação, as crianças, ao interiorizarem e reproduzirem os modelos expressos, passam a agir como eles. A audição das histórias incute imperceptivelmente nos jovens as primeiras feições do seu caráter. É interessante observarmos como, nesta experiência, em comparação à narrativa simples, as narrativas miméticas afetam mais intensamente os ouvintes e, por isso, tem um poder paidêutico maior. O pathos, o sentimento dos personagens é inteiramente transmitido ao espectador, atingindo-o e afetando-o intimamente. Enquanto estilo de narrativa, a imitação proporciona uma aproximação mais afetiva ao conteúdo da poesia. Parece-nos possível afirmar que os jovens ouvintes, diante de uma narração imitativa, ficam mais próximos da história, e mais suscetíveis a reproduzir os modelos apresentados.

Tendo visto o perigo que esta prática representa, Sócrates, por outro lado, não escolhe aboli-la integralmente da cidade. O estilo essencialmente narrativo é descrito como mais adequado à expressão dos homens marcados pelo princípio unidade, em contraposição ao mimético, mas a escolha socrática é pelo estilo misto, que intercala imitação e narração simples. Em meio à discussão do estilo, quando questionado sobre como deve se expressar o indivíduo de valor, Sócrates sentencia:

[...] há uma modalidade de estilo narrativo em que poderá exprimir-se o indivíduo de verdadeiro valor, sempre que tiver o que dizer, como há outra que difere inteiramente dela e que se atém em sua exposição quem, por dotes naturais e educação, for o oposto do primeiro. [...]

Sou de parecer, continuei, que quando o indivíduo equilibrado tem de reproduzir no decurso de sua exposição algum dito ou gesto de homem de bem, esforça-se por falar como se fosse essa mesma pessoa e não se envergonha em imitá-la, principalmente quando a imitação disser respeito a algum ato de firmeza e sabedoria que lhe seja atribuído; com menor disposição e mais raramente o imitará quando o vir cambaleante por efeito de doença ou do amor, ou mesmo por embriaguez ou qualquer outra infelicidade. Quando tiver de haver-se com quem não for digno dele, não se resolverá a imitar seriamente uma pessoa inferior, ou só o fará de passagem, numa ou noutra ação meritória. Sim, terá de envergonhar-se, a uma, por não ter o hábito de imitar gente dessa laia; a outra, porque lhe repugna forçar a sua natureza em moldes inferiores; despreza do fundo da alma semelhante procedimento, a não ser como brinquedo. (PLATÃO, 2000, 396b-e)

Parece-nos que em sua alternativa, o filósofo propõe ficar com o que há de mais vantajoso nos dois estilos: a imitação só deve ser usada quando o que for imitado estiver condizente com o caráter virtuoso do guardião; nos outros momentos, quando precisar referir-se a personagens ou ações duvidosas, deve fazer uso da narrativa simples, com o seu distanciamento característico. A escolha do estilo dependerá dos modelos aparentes no discurso. Se forem bons, virtuosos, os guardiões deverão imitá-los para reforçar a sua natureza, mas se, por outro lado, o estilo for mantido, e os jovens imitarem ações viciosas, eles terão suas naturezas corrompidas, e dificilmente conseguirão adquirir novos hábitos. Neste último caso a narrativa simples é apontada como indispensável à boa formação.

Com a escolha do gênero misto, Sócrates faz uso da mimética para o que lhe convém. Diante do seu poder e ambiguidade próprios, ele escolhe manter o seu uso, e assim reafirmar a sua importância. Esta escolha, contudo, traz uma ressalva importante. A imitação só deve ser usada em modelos bem direcionados ao fim almejado, a saber, formar os guardiões na virtude. A ambiguidade da mimética, o seu poder de formar tanto para o bem quanto para o mal, é deixada de fora da pólis conjuntamente com os poetas imitadores.

### **O exemplo mimético paradigmático do poeta**

A conhecida censura platônica ao poeta também é uma temática que está, na República, relacionada à mimética. Platão o usa como um exemplo privilegiado de imitador nos Livros III e X. Nas obras poéticas, de modo geral, seja na narrativa simples ou na mimética, o poeta, por intermédio da imitação, faz aparecer uma pluralidade de situações e coisas sobre as quais não tem um saber específico para criar, contrariando completamente o princípio técnico da cidade. A sua produção não se embasa em um saber próprio ao que está sendo construído; ela se desenvolve em outro nível, no nível da linguagem.

Os poetas são definidos por Sócrates, de modo geral, como “pessoas que expõe alguma coisa por meio da palavra” (PLATÃO, 2000, 397c). A palavra marca a especificidade da produção poética. O que o ele produz é a narrativa, uma composição

de palavras, que podem ser edificadas sobre uma variedade infinita de temas, produzindo uma série de imagens sobre os mais variados assuntos. A poesia, neste sentido, pode trazer qualquer coisa à vista, à presença, mas, as coisas apresentadas não podem ser conhecidas por elas mesmas, são apenas visualizadas, na narrativa, enquanto superfície de aparecimento, enquanto o que elas dão a ver. Da maneira como o fazer do poeta é abordado pelo filósofo, neste contexto, é difícil circunscrever a individualização da sua produção; a poesia, enquanto imitação, traz a marca essencial da pluralidade.

Apesar desta contradição radical que a produção poética de modo geral guarda com o princípio técnico, Sócrates não descarta a necessidade da poesia para educar os cidadãos. Mas em relação ao modo de exibição do poeta, as críticas ao modo mimético de apresentação da narrativa são incisivas. Na cidade poetada não tem lugar para o poeta imitador tradicional, cuja riqueza do seu fazer estava associada à intensidade que transportava os ouvintes para dentro de suas histórias. Em relação a este poeta, Sócrates tece o seguinte comentário:

[...] se viesse a nossa cidade algum indivíduo dotado de habilidade de assumir várias formas e de imitar várias coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciáramos como a um ser sagrado admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade. Para nosso uso, teremos de recorrer a um poeta ou contador de histórias mais austero e menos divertido, que corresponda aos nossos desígnios, só imite o estilo moderado e se restrinja na sua exposição a copiar os modelos que desde o início estabelecemos por lei, quando nos dispusermos a educar nossos soldados. (PLATÃO, 2000, 398b-c)

O poeta imitador, que impressiona os seus ouvintes com histórias divertidas e dramáticas, impregnadas de eloquência narrativa, e com a representação da emoção das personagens, precisa ser encaminhado para fora da pólis; a cidade não comporta este tipo de produtor.

A mimesis será criticada por Sócrates, de início, por conta do seu caráter múltiplo, que vai de encontro ao princípio uno constitutivo da pólis: cada homem é marcado pela unidade e responsável por uma única só tarefa, a que sabe realizar melhor. Na cidade poetada, a divisão do trabalho foi estabelecida baseada na téchne, todo o indivíduo, assim como todo saber técnico, se destina a um tipo específico de

fazer. Os homens encontram a sua liberdade ao trabalharem em prol da unidade da pólis e da sua própria alma. Para o bom funcionamento da cidade, eles precisam aderir à especialização do trabalho, e exercer uma única função designada de acordo com as suas aptidões naturais. Nas palavras de Sócrates:

[...] será preciso que cada um exerça uma única atividade, aquela para que for naturalmente indicado; é só dessa maneira que o cidadão permanece único, não múltiplo, com o que lucra a própria cidade, que não se multiplica, porém, se mantém indivisa. (PLATÃO, 2000, 423d)

A imitação, por outro lado, pode produzir muitas coisas diferentes. Sua prática não é uma produção específica, pautada pela unidade. A respeito desta incompatibilidade, questiona Sócrates:

Não faz parte do que foi dito antes, que cada um só pode sair-se bem em uma única profissão, não em muitas, e que se experimentar a força em várias a um só tempo fracassará totalmente e não se distinguirá em nenhuma?

[...]Difícilmente, portanto, conseguirá alguém exercer ao mesmo tempo, com eficiência, funções importantes ou ser um bom imitador de muitas coisas, pois nem mesmo as duas imitações que tão próximas parecem uma da outra podem ser praticadas com êxito por uma só pessoa; é o exemplo dos autores de comédia e de tragédias. (PLATÃO, 2000, 394e-395a)

A mimética, tanto em seu sentido de produção artística, quanto de tendência da alma, representa um grave problema à pólis técnica. A imitação, ao contrário da *téchne*, é uma prática que permite, e, de alguma maneira, incita a multiplicidade. O seu processo de produção e as suas obras não trazem a marca da unidade e especificidade necessária a pólis. A imitação guarda a possibilidade de trazer, de uma maneira própria, qualquer coisa à manifestação. O imitador, ao copiar uma série de coisas diferentes, mostra, apresenta, por intermédio de suas obras, as coisas imitadas. Ele, diferente do técnico, não precisa ser possuidor do saber relativo ao que é imitado para produzir, não é com base no saber sobre a coisa que a sua produção é realizada.

A produção mimética confronta diretamente a caracterização da natureza humana proposta por Sócrates: “A natureza humana, Adimanto, se me afigura dividida em pedacinhos ainda menores, de forma que é impossível a qualquer pessoa imitar bem muitas coisas ou fazer as próprias coisas que a imitação reproduz” (PLATÃO, 2000, 395b). A imitação apresenta uma produção múltipla, impensável para a natureza

una dos cidadãos. Não é possível, na cidade, a imitação de coisas tão distintas pelo mesmo homem, como é de práxis aos imitadores. Segundo Sócrates, cada homem nasce com uma tendência maior para certo tipo de tarefa, tendência esta que precisa ser reforçada pela formação. A formação, devido à capacidade mimética da alma, é pensada essencialmente como imitação. Contudo, a imitação, enquanto processo de formação, precisa estar diretamente vinculada ao fazer próprio do indivíduo. Ela que aperfeiçoará a alma para fazer aquilo que lhe foi, por natureza, determinado. Qualquer prática que incite o indivíduo a produzir uma pluralidade de coisas, diferentes da qual foi destinada naturalmente a fazer, agirá contra este movimento de formação e contra a ordenação da pólis como um todo. A multiplicidade não se ajusta ao projeto de organização proposto, a cidade é o lugar da unidade e o âmbito da mimesis o da multiplicidade.

O poeta que tem o seu lugar garantido na cidade, por outro lado, é cercado de normas e determinações do filósofo. Em troca da sua presença na cidade, ele perde a sua liberdade criativa, torna-se obediente; ele precisa construir as narrativas com o mínimo de imitação possível, sem a intenção de iludir, baseando-as nos modelos indicados pelo filósofo; o humor das histórias é eliminado, a seriedade ganha um peso importante. O lugar paidêutico da poesia continua, deste modo, garantido na pólis. Mas, o lugar do poeta como o maior educador grego é, de alguma forma, abalado. Se a música e a poesia continuam sendo o fundamento da formação inicial dos jovens gregos, é como base em uma série de direcionamentos e normas impostas pelo filósofo.

Esta recusa do poeta grego tradicional, contudo, está textualmente pautada em uma manutenção e reafirmação do lugar privilegiado concedido à poesia na formação inicial da alma humana. Na renúncia dos mitos e do estilo de narrativa tradicional encontramos, conjuntamente, a afirmação platônica da importância da narrativa e da imitação neste momento paidêutico preciso. O filósofo se volta para os poetas, porque as suas palavras são portadoras de um grande poder educacional; presente não só no que dizem, mas, também, no seu modo de dizer. E, neste sentido, a multiplicidade, instaurada pela fala poética imitativa, apresenta uma grave ameaça ao princípio uno dos cidadãos. Enquanto o poeta tem a sua produção artística pautada pela multiplicidade, o filósofo está construindo a sua imagem de cidade regulada pela

unidade e simplicidade, princípios que, no movimento de construção, são postos como o fundamento do que está sendo criado. Neste sentido, o poeta, capaz de iludir e enganar, é totalmente dispensável à cidade, que preza e valoriza a sua composição baseada em contornos simples e bem demarcados.

### **Referências bibliográficas**

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, 3 ed., Belém: EDUFPA, 2000.

# O BANQUETE MUSICAL NO PERSA DE PLAUTO E A “CELEBRAÇÃO DA ESPERTEZA”

Beethoven Barreto Alvarez

## Introdução

O presente estudo<sup>1</sup> pretende tratar de uma possível relação entre música e produção de efeitos de sentido no drama cômico romano, em especial na comédia *Persa* (Persa), uma peça pertencente ao maior *corpus* de comédias legadas de Roma antiga, a obra de Tito Mácio Plauto (255?-184 a.C.). Nesta fase inicial, como se verá, nossa abordagem parte, sobretudo, da perspectiva dos trabalhos de T. J. Moore<sup>2</sup>, professor da Universidade do Texas, que se tem dedicado à musicalidade na comédia romana. O aparato métrico e o texto latino estabelecido da comédia *Persa* utilizados aqui são de C. Questa, do livro *Titi Macci Plauti Cantica* (1995). Todas as traduções de citações de línguas estrangeiras modernas e do texto latino são nossas, e, a princípio, pretendem se manter bem próximas aos originais.

## Comédia e Música

A música na comédia latina de Plauto é um elemento tão importante quanto à própria *performance*<sup>3</sup> – ambas perdidas e praticamente irreconstruíveis. Lembrando Charles Rosen: “Toda *performance* hoje é uma tradução; uma reconstrução do som original é a tradução mais equivocada porque pretende ser o original, ao passo que o significado dos sons antigos mudou irrevogavelmente” (*apud* MARTINDALE, 1993, p.

---

<sup>1</sup> Este estudo, apresentado na forma de comunicação oral, é parte de nosso trabalho de doutorado (em andamento no IEL/Unicamp, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Isabella Tardin Cardoso).

<sup>2</sup> Principalmente, seu capítulo *Music in Persa* em Faller (ed.), *Studien zu Plautus' Persa* (2001), e seus artigos *Music and Structure in Roman Comedy* (1998) e *When Did the 'Tibicen' Play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy* (2008). Ver *Referências Bibliográficas*.

<sup>3</sup> Utilizaremos a palavra *performance* como sinônimo de *atuação* ou *encenação* de uma peça de teatro por personagens, em um palco. Vale notar que o dicionário Houaiss já apresenta o significado *atuação* para o verbete *performance*, embora não o tenha aportuguesado.



9)<sup>4</sup>. O que nos resta é apenas investigar para compreender como essa *performance* e esse som original podem ter produzido efeitos no tempo de Plauto.

Por um lado, sabemos que a comédia romana era muito musical<sup>5</sup> – o que, na verdade, configurava-se como uma grande inovação em relação à tradição musical da Comédia Nova Grega, vejamos, por exemplo, Barsby:

Uma das grandes inovações dos comediógrafos romanos foi transformar o drama predominantemente falado da Comédia Nova Grega em uma *performance* substancialmente musical, como fica claro para nós (na ausência de qualquer evidência musical) a partir dos metros empregados. (1991, p. 13)

Autores e gramáticos antigos testemunharam também o caráter musical da comédia romana do período da República, em especial, atestando uma dicotomia entre partes puramente dialogadas (*diverbia* ou *deverbia*) e momentos cantados (*cantica*) possivelmente com acompanhamento musical<sup>6</sup>. Segundo Moore:

Lívio, Petrônio e os gramáticos da antiguidade tardia parecem assumir essa divisão dupla em *cantica* e *deverbia*. *Deverbia*, passagens relevantes sugerem, eram as partes desacompanhadas do drama, escritas em senários [iâmbicos]; e *cantica* eram as partes acompanhadas, escritas em outros metros. (2008, p. 20)

Por outro lado, citando Duckworth:

O leitor moderno da comédia romana é prejudicado por seu desconhecimento da natureza musical das peças. Certas cenas eram faladas, outras eram recitadas com acompanhamento da flauta, e outras ainda (em Plauto) eram cantadas, mas nós não temos o conhecimento das melodias que acompanhavam os textos dos atores. (1952, p. 362)

Ou seja, quanto à musicalidade da comédia romana, algumas dúvidas permanecem até hoje: (a) na comédia romana, em que momento da encenação a música acompanharia o texto? (b) qual seria a relação entre metro e música na

---

<sup>4</sup> Essa citação sobre a atualização do texto antigo foi-nos apresentada na conferência proferida pelo Prof. Paulo Sérgio de Vasconcellos na abertura do *II Encontro de Professores de Latim*, realizado no IEL/Unicamp, em 17 de maio deste ano.

<sup>5</sup> Sobre a musicalidade na comédia romana, além de Moore (1998), ver Fraenkel (1960, p. 381, n. 107), Duckworth (1952, p. 142, 176, 375-6), Beare (1964, p. 318), Lejay (1925, p. 37) e Law (1922) *et alii*.

<sup>6</sup> Aprofundando a discussão, além de Moore (2008), ver Lindsay (1922, p. 260-265), Fraenkel (1960, p. 219-251), Duckworth (1952, p. 361-383), Beare (1964, p. 320-334), Questa (1967, p. 263-269), Boldrini (1992, p. 89-91).

comédia romana? E mais uma pergunta que podemos adicionar é: (c) quais seriam os possíveis efeitos da alternância entre passagens musicais e outras puramente faladas?

Aqui, a partir de algumas funções que Moore<sup>7</sup> atribui para a alternância da música e levando em conta também nossa análise do texto cômico, trataremos da peça *Persa*, de Plauto. Nossa apreciação destacará, então, certos aspectos musicais da parte final da peça: o banquete musical da enganação.

Entretanto, antes disso, precisamos rever como se infere a música a partir do texto plautino transmitido.

### **Manuscritos e Música**

Os manuscritos plautinos transmitidos à modernidade dividem-se, como se sabe, em duas famílias, a do palimpsesto ambrosiano, datado do séc. V, e a da tradição palatina, cujo mais antigo exemplar é datado do séc. X ou XI<sup>8</sup>. Embora tenham sido alvo de interpolações ao longo do tempo e apresentem elementos discordantes e incertos, lacunas e incorreções, tais textos apresentam-se a nós como fonte importantíssima para o entendimento do que poderia ter sido essa relação entre metro e música, e entre música e *performance* no teatro cômico romano da época de meados da República. Contudo, a real compreensão de como a música estava associada à encenação parece ter sido perdida ainda na Antiguidade.

Ora, sabemos que o palimpsesto ambrosiano, manuscrito mais antigo remanescente contendo texto plautino não é datado da Antiguidade, e sim do séc. V. Questa (1984, p. 164-165, 176-179 *apud* MOORE, 1998, p. 245), por exemplo, especula que, nos manuscritos dos atores da época de Plauto, não haveria notação musical ou rubricas indicando quando os músicos tocavam. As marcas nos manuscritos que indicariam trechos acompanhados com música ou sem acompanhamento teriam surgido apenas no séc. II d.C. Questa e Moore supõem que mesmo editores e copistas do Império<sup>9</sup> não devem ter entendido completamente qual teria sido a relação entre

---

<sup>7</sup> Moore (1998, p. 245-262) conceitua três funções para a alternância entre passagens musicais e apenas dialogadas na comédia romana: a criação de unidades, de paralelismos e de enquadramentos.

<sup>8</sup> Detalhadamente, ver Tarrant (1984, p. 303-307).

<sup>9</sup> Sobre os escritores e copistas dos manuscritos plautinos do Império Romano, novamente ver Tarrant (1984, p. 303-307).

música e texto, uma vez que estavam afastados um ou dois séculos das performances originais, estas, portanto, já muito distantes do teatro cômico do início do Império.

Mesmo assim, no *corpus* dos textos legados, resistiram ao tempo preciosas notações manuscritas que nos ajudam a pensar sobre a dimensão musical da encenação (*DV* e *C*) – notações essas que seriam explicadas com mais clareza apenas na segunda metade do séc. XIX por Friedrich W. Ritschl<sup>10</sup>, segundo lembra Moore:

As iniciais se escrevem para *diverbium* e *canticum*; e sua associação, respectivamente, com cenas em senários iâmbicos e cenas em outros metros implica que, na comédia romana, passagens em senários iâmbicos não eram acompanhadas, ao passo que passagens em todos os outros metros eram cantica, acompanhadas pelas *tibiae*. (1998, p. 245)

Porém, Moore (1998, p. 248) indica que as implicações dessa distinção para a estrutura da comédia romana permaneceram, entretanto, sem apreciação por muito tempo.

Vale lembrar que o próprio Ritschl asseverava que a composição musical se configurava como: “tema [...], que confesso ser não só difícilimo, mas também ambíguo de muitas formas” (1854, p. 294).

Há uma grande discussão a respeito desta dicotomia<sup>11</sup>, contudo aqui vamos partir apenas de uma distinção básica entre: (1) versos em senários iâmbicos – não acompanhados por instrumentos musicais; (2) versos em todos os outros metros – acompanhados por instrumentos musicais.

Ainda dentro deste cenário, duas generalizações devem ser evitadas, segundo Moore (1998, p. 249): em primeiro lugar, não se deve tentar perceber regras universais de estruturação musical das comédias; em segundo, deve-se evitar assumir que a estrutura foi o elemento mais importante para determinar quais cenas seriam acompanhadas ou não. Entretanto, postula “duas regras estruturais inquebráveis” (“*two unbreakable structural rules*”): a primeira é a alternância de passagens acompanhadas e não acompanhadas de música; e, a segunda: a maioria das peças começa sem acompanhamento musical – das 21 que nos chegaram, apenas quatro não

---

<sup>10</sup> Friedrich W. Ritschl (1816-1876), professor alemão, editor e autor de diversos estudos de Plauto, como: *Canticum und Diverbium bei Plautus* em *Opuscula Philologica*, v. III. Leipzig: Teubner, 1877, p. 1-54.

<sup>11</sup> Moore (2008) trata amplamente da questão, desde os antigos gramáticos até estudiosos modernos.

obedecem a este modelo (*Cistellaria*, *Epidicus*, *Persa* e *Stichus*). Nesse sentido, *Persa*, a comédia objeto de nosso estudo, é uma das quatro exceções. Passemos, pois, a ela.

### ***Persa* e Música**

O escravo Tóxilo (*Toxilus*) abre a comédia com uma monodia de entrada<sup>12</sup> (1-6), substituindo o prólogo<sup>13</sup> e apresentando o tema do enredo e do engano ao mesmo tempo: a guerra do amor e a falta de dinheiro.

Em *Persa*, em nenhum momento, atores representam senhores (*senes*) respeitáveis (muito menos generais e deuses, como ocorre em *Anfitrião*<sup>14</sup>), ou ainda jovens livres apaixonados (*adulescentes*). Os personagens são dois *serui callidi*, escravos espertos, Tóxilo e Sagaristião (*Sagaristio*), e um parasita, Satrião (*Saturio*), que participam de todo o engano. Além disso, há uma escrava e um “escravinho”, Sofoclidisca (*Sofoclidisca*) e Pégnio (*Paegnium*), que servem respectivamente a uma cortesã, Lemniselene (*Lemniselenis*), e a Tóxilo. Há ainda um cafetão, Dórdalo (*Dordalus*), e uma jovem (*Virgo*), filha do parasita. Paradoxalmente, mesmo sendo uma personagem mulher, sem nome e, a princípio, joguete nas mãos dos escravos espertos, esta jovem demonstrará ser o contraponto ético e cômico do enredo e se encherá de virtude, para ser alvo da brutalidade cômica dos demais personagens<sup>15</sup>.

Além disso, em diversas passagens percebe-se uma vocação tipicamente farsesca<sup>16</sup> desta obra plautina, especialmente nas cenas de Sofoclidisca e Pégnio (183-250 e 272-301).

---

<sup>12</sup> Uma monodia seria um monólogo cantado, segundo Duckworth (1952, p. 104-105). Duckworth ainda amplia o conceito de monólogo, dividindo-o, além da monodia, em: solilóquio – monólogo em que o personagem fala alto e sozinho sob forte emoção; e o monólogo propriamente – quando haveria a quebra da ilusão dramática e quando são francamente direcionados ao público, com excessiva narrativa, servindo para esclarecer a audiência sobre a trama. Quanto a esta monodia de Tóxilo, em especial, ver Fraenkel (1960, p. 124, 162-164) e Duckworth (1952, p. 323, 382-383).

<sup>13</sup> A análise mais abrangente (ainda que datada) dos prólogos plautinos é de Lionel Abel, em *Die Plautusprologue* (Frankfurt, 1955). Sobre a composição e efeitos do prólogo plautino quanto a clareza e suspense na obra, cf. Duckworth (1952, p. 211-218). De um modo geral, o prólogo seria utilizado por Plauto (e outros comediógrafos) para atrair a atenção e boa vontade do público, e expor informações importantes da trama. Embora simplificada, ver a *Introdução* de Aires do Couto, do livro *Comédias de Plauto*, editado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Lisboa, 2006): “Plauto omitiu-o em apenas cinco comédias – Gorgulho, Epídico, A Comédia do Fantasma, O Persa e Estico” (p. 16).

<sup>14</sup> A questão dos personagens-tipo no *Anfitrião*, por exemplo, é discutida em Costa (2010, p. 21-25).

<sup>15</sup> Quanto à discussão sobre esta personagem, ver Lowe (1989).

<sup>16</sup> Sobre o caráter de farsa da comédia romana, ver Hunter (1989, p. 18-23).

O enredo é simples de resumir: Tóxico, depois de entrar em cena lamentando sua sorte (1-6) e encontrar Sagaristião (16), explica que está apaixonado (24-25), que sua amada (*amica*) é uma escrava (no caso, Lemniselene) de um cafetão (33-35) e que precisa de 600 sestércios para libertá-la (36). Tóxico pede um empréstimo a Sagaristião (36-37), mas seu amigo também “está quebrado”. Então Tóxico bola um plano (81). Ele pede ao parasita, Satrião, que se disfarce de um mercador persa e faça sua filha representar sua prisioneira achada no exterior, na intenção de vendê-la a Dórdalo, pelos mesmos 600 sestércios (127-164). Sagaristião, no meio tempo, aparece com o dinheiro para libertar a amada de Tóxico, pegando a quantia que seu senhor lhe tinha dado para comprar alguns bois (250-255). Depois que o cafetão compra a suposta escrava estrangeira (683), seu pai, Satrião, aparece e toma de volta sua filha, ameaçando levar Dórdalo aos tribunais por tentar escravizar uma jovem nascida livre (694-752). Assim, Dórdalo fica sem Lemniselene, sem a nova escrava do exterior e sem os 600 sestércios. No fim (753-858), Tóxico e *companhia* preparam um grande banquete para comemorar.

É importante ressaltar ainda o grande número de passagens musicais em *Persa*: 59% da peça são compostos que seriam acompanhados de música (ou seja, por outros metros que não senários iâmbicos), o que leva por exemplo, Sedgwick a elencar *Persa*, junto com *Casina* e *Pseudolus*, como as peças contendo as maiores porcentagens de música da comédia plautina<sup>17</sup> (1925, p. 58 *apud* DUCKWORTH, 1952, p. 380).

Além de começar com acompanhamento musical (algo pouco comum na comédia romana, só ocorrendo em outras três peças plautinas que nos restaram: *Cistellaria*, *Epidicus* e *Stichus*), *Persa* também termina com música (o que só acontece em mais duas: *Pseudolus* e *Stichus*)<sup>18</sup>.

Vejamos então a cena final.

## Música e o Banquete Final

---

<sup>17</sup> Sedgwick, nessa hora, relaciona esta característica a uma proposta cronologia das peças, sugerindo um aumento gradual de “técnica” associado ao aumento do número de passagens musicais – o que, a nosso ver, é altamente controverso. Na lógica de Sedgwick, *Persa* seria uma das últimas comédias escritas por Plauto.

<sup>18</sup> Sobre música associada à estrutura das comédias romanas, ver Moore (1998) e Law (1922, p. 1-5).

O banquete final merece especial atenção no que diz respeito à presença da música, que se pode inferir a partir da variação métrica, do ritmo dos versos e de referências textuais, como, por exemplo, à dança em cena. De tal presença musical, poderemos inferir também alguns efeitos.

A cena começa com a entrada de Tóxico<sup>19</sup>:

<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>TOX. hostibus uictis, ciuibus saluis, re placida, pacibus perfectis,</i>	753
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>bello extincto, re bene gesta, integro exercitu et praesidiis,</i>	754
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>quom bene nos, Iuppiter, iuuisti, dique alii omnes caelipotentes,</i>	755
<i>an</i> <sup>7</sup>	<i>eas uobis habeo gratis atque ago, quia probe sum ultus meum inimicum.</i>	756
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>nunc ob eam rem inter participes diuidam praedam et participabo.</i>	757

TÓX. Vencidos os inimigos, salvos os cidadãos, tranquilizada a situação, concluída a paz, extinta a guerra, bem alcançada a vitória, ileso o exército e as guardas, ó Júpiter e todos os outros deuses poderosos do céu, como bem nos tendes ajudado, faço e direciono a vós esses agradecimentos, porque me vinguei direitinho do meu inimigo. Agora, por causa disso, entre meus companheiros vou dividir e repartir o prêmio.

A entrada de Tóxico em sua última monodia (753-757), em versos acompanhados por música (septenários e octonários anapésticos)<sup>20</sup> sugere, segundo Moore (2001, p. 266-267), que este início musical tenha sido usado por Plauto para criar um paralelo estrutural com o início da peça (1-6), quando Tóxico também faz uma monodia de entrada, em versos iâmbicos – também longos e com o mesmo ritmo “ascendente” dos anapésticos<sup>21</sup> –, acompanhados por música. Contudo, desta vez, o monólogo chamaria a atenção do público para a mudança de circunstâncias.

<i>ia</i> <sup>7</sup> <i>tr</i> <sup>4A</sup>	<i>TOX. qui amans egeus ingressus est princeps in amoris uias,</i>	1
<i>ia</i> <sup>7</sup>	<i>superauit aerumnis suis aerumnas Herculei.</i>	2
<i>ia</i> <sup>8</sup>	<i>nam cum leone, cum excetra, cum ceruo, cum apro Aetolico,</i>	3
<i>ia</i> <sup>8</sup>	<i>cum auibis Stympthalicis, cum Antaeo deluctari mauelim</i>	4
<i>ia</i> <sup>8</sup>	<i>quam cum Amore: ita fio miser quaerendo argento mutuo,</i>	5
<i>ia</i> <sup>8</sup>	<i>nec quicquam nisi ‘non est’ sciunt mihi respondere quos rogo.</i>	6

TÓX. Aquele amante que ingressou pobre primeiro nos caminhos do amor superou, com seus trabalhos, os trabalhos de Hércules. Pois com o leão, com a serpente, com o cervo, com o javali etólico, com as aves do Estinfalo, com Anteu, eu preferia lutar

<sup>19</sup> A seguir, passamos a notar o esquema métrico dos versos citados. Seguiremos o modelo de abreviações de metros adotado por Questa (1995, p. 53), em que, por exemplo, *an*<sup>8</sup> indica anapésticos octonários; *ia*<sup>6</sup>, iâmbicos senários; etc.

<sup>20</sup> A despeito da discussão sobre o modo como estes versos seriam proferidos pelo ator – se recitados ou cantados. Sobre esta discussão, ver Moore (1998, p. 247) e ainda muito especialmente Moore (2008). Diversos autores, como Fraenkel e Duckworth (*passim*), por exemplo, tomam como certo que versos longos tenham sido recitados e que versos líricos tenham sido cantados.

<sup>21</sup> Versos *ascendentes* seriam aqueles em que o tempo breve precede o tempo longo, que é o caso dos anapestos (⏏ –) e dos iambos (⏏ –), cf., entre outros, Boldrini (1991, p. 87).

a (lutar) com o amor: assim permaneço miserável, pedindo dinheiro emprestado, nada senão 'não há' sabem-me responder aqueles a quem peço.

Assim como, no início, na abertura da comédia, o acompanhamento musical apresenta um Tóxico derrotado, *ita fio miser* (5), no fim, ao contrário, a música traz um Tóxico vencedor, *hostibus uictis* (753). Desta forma, não só o tema da fala de Tóxico, mas também o formato musical poderiam criar uma conexão entre as duas situações distintas. Além disso, ao público esta nova monodia poderia sugerir então o final da peça<sup>22</sup> – uma vez também que, em nenhum outro momento, Tóxico realiza um monólogo de abertura sem ser em versos não acompanhados (senários iâmbicos). Podemos pensar que tal prática fosse semelhante ao recurso de caracterização de determinados momentos do enredo por meio de uma certa trilha musical – o que hoje reconhecemos tanto no teatro moderno quanto no cinema<sup>23</sup>.

O ritmo anapéstico do início do banquete seria um elemento muito plautino e muito típico de seus *cantica*, com o que Lindsay (1922, p. 292) chega a fazer uma brincadeira: Quintiliano (35-95 d.C.) considerou os escritos de Terêncio, compostos mais de dois séculos antes, os “mais elegantes, e mais ainda teriam graça se estivessem em trímetros” (*si intra versus trimetros stetissent*)<sup>24</sup>. Comparando com Plauto, Lindsay então diz que Terêncio teria sido melhor: “*si citra anapesticos stetisset*” (se estivesse antes dos anapésticos).

Ademais, na cena final de *Persa*, o primeiro verso (753) mantém, de forma única e particular, nos quatro metros a mesma sucessão de um dátilo e um espondeu: — — — — — ( $an^8$ ), marcando um ritmo constante, que, por sua singularidade, deveria gerar um efeito característico aos ouvidos do público, provavelmente gerando o riso. Fraenkel (1960, p. 162-163) confere à passagem um ritmo de imprecisão religiosa, associando o conteúdo da fala a outros textos

<sup>22</sup> De tal maneira, só em *Asinaria*, *Casina*, *Miles Gloriosus*, *Pseudolus* e *Trinummus*, de Plauto, e *Heauton Timorumenos*, de Terêncio, que há uma primeira entrada com música e uma outra última entrada também com música, de forma paralela, realizada por um mesmo personagem.

<sup>23</sup> Talvez, pudéssemos ainda pensar em uma possível *Ringkomposition* musical.

<sup>24</sup> “In comedia maxime laudicamus. Licet Varro Musas, Aeli Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas fuisse si Latine loqui vellent, licet Caecilium veteres laudibus ferant, licet Terenti scripta ad Scipionem Africanum referantur (quae tamen sunt in hoc genere elegantissima, et plus adhuc habitura gratiae si intra versus trimetros stetissent)”. (Inst. Orat. 10, 99)

gratulatórios<sup>25</sup> proferidos por generais romanos em triunfos; assim, um escravo realizando uma oração de agradecimento solene, num ritmo marcante, por ter conseguido sucesso na sua “guerra” do amor poderia ter sido ridículo<sup>26</sup>.

Logo após sua entrada, Tóxico convida seus companheiros para comemorar a vitória sobre o cafetão. Para isso, pede que os amigos organizem um grande banquete, em que promete deixá-los “contentes, brincalhões e alegres” (*hilaros, ludentis, laetificantis*, 760):

<i>cr</i> <sup>4</sup>	<i>ite foras: hic uolo ante ostium et ianuam</i>	758
<i>an</i> <sup>4,i</sup>	<i>meos participes bene accipere.</i>	758 <sup>a</sup>
<i>cr</i> <sup>4</sup>	<i>statuite hic lectulos, ponite hic quae adsolent:</i>	759
<i>an</i> <sup>4,i</sup> ?	<i>hic statui uolo + primum aquila mihi +</i>	759 <sup>a</sup>
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>unde ego omnis hilaros, ludentis, laetificantis faciam ut fiant,</i>	760
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>quorum opera mi facilia factu facta haec sunt quae uolui ecferi.</i>	761
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>nam inprobis est homo qui beneficium scit accipere et reddere nescit.</i>	762

Venham para fora: eu quero aqui, na frente da entrada e da porta,  
receber bem os meus companheiros.  
Ajeitem os leitos [do jantar] aqui, ponham aqui aquelas coisas de costume.  
Quero que ajeite aqui primeiro uma águia<sup>27</sup> para mim,  
de onde eu vou fazer que fiquem todos contentes, brincalhões e alegres,  
os serviços deles tornaram estas coisas que quis fazer mais fáceis de fazer para mim.  
Pois desonesto é o homem que sabe aceitar o benefício mas não sabe recompensar.

Agora, finda a imprecação, muda-se o ritmo: com dois versos em créticos,—[?] , Tóxico dá as ordens. Note-se que nos dois casos, no primeiro pé, o ritmo é acelerado pela substituição de duas breves por um longa, [??]—(759), e até duas breves por uma breve,—[?]— (758). Lindsay chega a dizer que os créticos em Plauto poderiam indicar “agitação da mente” (1922, p. 292), e, embora essa associação de uma certa emoção a um determinado metro mereça sérias ressalvas, se podemos acreditar nessa associação<sup>28</sup>, aqui vemos que poderia caber muito bem a imagem de um Tóxico ansioso por começar o banquete.

Ainda, neste trecho, corrobora a interpretação o fato de que ocorre o adjetivo *ludens*. Portanto, logo no início do banquete, ouve-se uma palavra que evoca o sentido

<sup>25</sup> Acerca do tema, estamos realizando estudos paralelos para a verificação de alusões cômicas a outros textos e também sobre possíveis “ecos” rítmicos internos.

<sup>26</sup> Aqui caberia muito bem a imagem da *Glorifizierung* (glorificação cômica do personagem), ver Cardoso (2005, p. 173, n. 521).

<sup>27</sup> Muito se discute sobre esta passagem. Aqui traduzimos literalmente por enquanto. Optamos também, por ora, por não anotar a tradução de forma detalhada, como será feito em posterior trabalho.

<sup>28</sup> Lindsay não aponta que bases o levam a especular essa associação. Moore (2001, p. 257) sugere não realizar este tipo de associação.



de “brincadeira” (*ludus*), que ligado ao significado de *ludĕre* (brincar) pode também se estender a “festejar”, “ridicularizar”, “enganar”<sup>29</sup>.

Prosseguindo a ação, Lemniselene, então liberta, aparece, abraça Tóxilo, marcando o triunfo do “amante que pobre ingressou nos caminhos do Amor” (1) e que agora “superou os trabalhos de Hércules” (2), e convida ao início do banquete:

<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>LE. Toxile mi, cur ego sine te sum, cur tu autem sine me es? TOX. agedum ergo,</i>	763
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>accede ad me atque amplectere sis. LE. ego uero. TOX. oh, nil hoc magis dulcest.</i>	764
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>sed, amabo, oculus meus, quin lectis nos actutum commendamus?</i>	765
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>LE. omnia quae tu uis, ea cupio.</i>	766

LEM. Meu Tóxilo, por que estou sem você, mas por que você está sem mim? TÓX. Então vem, chega perto de mim e me abraça. LEM. Eu, claro. TÓX. Oh, nada é mais doce que isso. Mas, por favor, meu bem, por que não nos deitamos nos leitos imediatamente? LEM. Tudo que você quer, eu desejo.

Nesta fala de Tóxilo, o ritmo dos anapésticos continua e é interessante perceber não só a referência ao cenário (leitos recém-postos, 765), mas também o ritmo do verso 765: depois de dois anapestos iniciais, se sucedem seis espondeus, [?]– [?]– — — — — — — — — — —. Tal sequência impõe um ritmo mais constante (por se tratar de metros iguais, com tempos idênticos) para o trivial convite à mesa do banquete – o que poderia ainda soar como uma paródia a um tom mais solene.

Tóxilo depois convida Sagaristião a tomar seu lugar, continua gerenciando os preparativos para o banquete e elege Lemniselene a “ditadora” (*dictatrix*)<sup>30</sup> de todos:

<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>TOX. mutua fiunt a me. age, age ergo,</i>	766 <sup>a</sup>
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>tu Sagaristio, accumbe in summo.</i>	767
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>SAG. ego nil moror: cedo parem quem pepigi.</i>	767 <sup>a</sup>
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>TOX. temperi. SAG. mihi istuc ‘temperi’ serost.</i>	768
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>TOX. hoc age, accumbe. hunc diem suauem</i>	768 <sup>a</sup>
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>meum natalem agitemus amoenum:</i>	769
<i>an</i> <sup>2</sup>	<i>date aquam manibus,</i>	769 <sup>a</sup>
<i>c</i> <sup>r</sup>	<i>apponite mensam.</i>	769 <sup>b</sup>
<i>an</i> <sup>7</sup>	<i>do hanc tibi florentem florenti. tu hic eris dictatrix nobis.</i>	770

TÓX. O mesmo acontece comigo. Vamos, vamos então, você, Sagaristião, deita no leito de cima.  
SAG. Eu não me importo: passa para cá meu companheiro como combinei.  
TÓX. Em boa hora. SAG. Para mim esta ‘boa hora’ é tarde.  
TÓX. Vai lá, deita. Vamos passar este agradável dia do meu aniversário alegremente.  
Lavem as mãos,

<sup>29</sup> Significado de *ludĕre* cf. OLD. Ver Cardoso (2010), sobre ilusão e engano em Plauto.

<sup>30</sup> Seria uma brincadeira com a figura do *magister bibendi*. Para uma abordagem bem significativa da organização dos banquetes plautinos, ver as notas da tradução de Bettini (1981, p. 265-266).

coloquem a mesa.

Dou esta flor para você, uma flor. Você será aqui nossa ditadora.

Depois da ordem de Tóxico, já em anapésticos mais curtos, as falas começam a criar um ritmo intercalado: Tóxico fala para Sagaristião sentar-se (com um tetrâmetro anapéstico composto de dois dátilos e dois espondeus). Sagaristião responde no mesmo tetrâmetro (anapéstico), mas agora muito rápido (pois, desta vez, o tetrâmetro é em anapestos e um proceulesmático). Tal rapidez rítmica refletiria, possivelmente, o estado de agitação do grupo neste momento inicial.

Note-se que antes de voltar para anapésticos septenários (770), falas menores e de ritmo variado (um *colon reizianum* e um dímetro anapéstico) ainda dão mais direções para a preparação do banquete (769<sup>a</sup>-769<sup>b</sup>).

Lemniselene prepara o ambiente para Tóxico fazer um brinde e ordena que Pégnio inicie as festividades, *hos ludos* (771), bebendo o vinho de suas taças:

<i>an</i> <sup>7</sup>	<i>LE. age, puere, ab summo septenis cyathis commite hos ludos:</i>	771
<i>an</i> <sup>2</sup>	<i>moue manus, propera.</i>	772

LEM. Vai, escravo, do seu lugar, pelas sete taças começa estes jogos.  
Mexe essa mão, ande logo.

Então a festa (*ludus*) começa. Vejamos que, quando Lemniselene pede que Pégnio se apresse, o ritmo da sua fala é muito rápido e ascendente (em um dímetro anapéstico com um proceleusmático e um anapesto,  $\text{??}??\text{??}?$ —, (772), caracterizando bem sua pressa.

Encerrando um “dueto” que abre o banquete, Tóxico e Lemniselene brindam o amor e o sucesso do dia:

<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>TOX. Paegnium, tarde cyathos mi das;</i>	772 <sup>a</sup>
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>cedo sane. bene mi, bene uobis,</i>	773
<i>an</i> <sup>2</sup>	<i>bene meae amicae,</i>	773 <sup>a</sup>
<i>c</i> <sup>r</sup>	<i>optatus hic mi</i>	773 <sup>b</sup>
<i>an</i> <sup>7</sup>	<i>dies datus hodi est ab dis, quia te licet liberam me amplecti.</i>	774
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>LE. tua factum opera. TOX. bene omnibus nobis!</i>	775
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>hoc mea manus tuae poculum donat,</i>	775 <sup>a</sup>
<i>c</i> <sup>r</sup>	<i>ut amantem amanti</i>	776
<i>an</i> <sup>4</sup>	<i>deceat. LE. cedo. TOX. accipe. LE. bene ei qui invidet mi</i>	776 <sup>a</sup>
<i>c</i> <sup>r</sup>	<i>et ei qui hoc gaudet.</i>	776 <sup>b</sup>

TÓX. Pégnio, você me dá muito devagar as taças;  
me dá logo. Para o meu bem, para o bem de vocês,  
para o bem da minha amiga,

foi desejado por mim  
este dia de hoje, dado pelos deuses, porque você, livre, pode me abraçar.  
LEM. Seu trabalho é fato. TÓX. Para o bem de todos nós.  
Minha mão dá este copo à sua,  
como convém o amante, à amada.  
LEM. Dá aqui. TÓX. Tome. TÓX. Para o bem daquele que me inveja  
e para aquele que se alegra com isso.

O brinde de Tóxilo em anapésticos curtos (772<sup>a</sup>-776<sup>b</sup>) finaliza em um ritmo que sugere uma fala rápida e crescente (até o único longo septenário anapéstico (774) que se encontra neste trecho se realiza com mais sílabas breves). Especulativamente, poderíamos inferir um grande movimento de Tóxilo erguendo a taça enquanto fala, até encerrar, numa sucessão de espondeus, mais candenciados, em que há um hiato no fim do verso, *me amplecti* (774), que mimetizaria no ritmo da sua fala um possível abraço amoroso em Lemniselene, [??]—[?]-[?]-[?]-|— — —.

Neste trecho até aqui (753-774), além dos longos versos (anapésticos septenários e octonários), encontramos passagens em versos curtos (créticos, anapésticos curtos (dímetros e tetrâmetros) e *cola reiziana*). Para Moore (2001, p. 267), esta utilização de metros líricos na passagem final sugeriria uma música mais elaborada. Onde seu papel ainda mais importante neste final do *Persa*<sup>31</sup>.

Para Moore (2001, p. 256), o efeito central da musicalidade na peça, contudo, seria o de reforçar as emoções, por exemplo, “a conexão entre música e emoção é mais evidente quando se considera a alternada presença e ausência de acompanhamento musical”.

Analisando passagens anteriores à cena final (753-858), lembramos que, bem antes de começar o banquete, a cena no engano de Dórdalo (470-672) foi realizada em metros acompanhados. Porém, o desfecho dessa passagem, em um trecho não acompanhado (673-752), em senários. Portanto, concordamos com Moore com a ideia de que a música, iniciando novamente com o início do banquete (753) e continuando agora até o fim da peça (858), poderia, pela alternância de trechos musicais e não musicais, reforçar o tom emocional de comemoração e alegria do final da peça.

Não só no trecho inicial do banquete musical, mas até o final (753-858), além de grandes passagens em anapésticos e trocaicos longos (septenários e octonários),

<sup>31</sup> Semelhantemente apenas ao final de *Estico*, em toda comédia romana. Para uma análise desta peça, cf. Cardoso (2006).

verificam-se vários trechos em versos tipicamente líricos, de variadas possibilidades rítmicas (*cola reiziana* e ainda em créticos e báquicos)<sup>32</sup>.

Por um lado, Moore (2001, p. 257) explica que tentar associar um determinado tipo de metro a um comportamento ou a uma emoção específica pode não ser uma ideia bem sucedida; por um lado, além de ressaltar a importância da música da peça como um todo, a música por sua alternância pode suscitar um reforço emocional para a *performance*.

Assim, perceber a variação entre metros, entre os compassos (próprios de tipos de versos) e entre sílabas breves e longas poderia ajudar muito mais a observar o “ritmo” da performance do que a tentativa de associar emoções especiais a cada tipo de metro. Entretanto, o próprio Moore adiciona que haveria tendências:

Há, no entanto, tendências e, na cena final do *Persa*, Plauto tira vantagem de duas destas tendências. Créticos, com sua sílaba curta entre as duas longas, tendem a ser jocosos. [...] Báquicos, por outro lado, com as suas duas sílabas longas seguindo uma curta, tendem a sugerir solenidade – ou brincar com a solenidade [...]. Mais importante do que o *ethos* de um metro, nomeadamente, no entanto, é a velocidade relativa dos metros acompanhados. (2001, p. 257)

Além disso, é plausível supor que o acompanhamento musical não devia ter sido monódico, mas sim variado. A variação rítmica produziria logo outros efeitos, possivelmente acompanhando o *tempo* dos metros<sup>33</sup>.

Ainda, na observação de Moore (2001, p. 269), o ritmo anapéstico do *canticum* final poderia relembrar outras passagens ao longo da peça, criando uma espécie de referência intratextual<sup>34</sup> por meio de ecos rítmicos, por exemplo, na sequência do texto, o cafetão, Dordálo, aparece e será humilhado e agredido pelo bando de escravos – sempre animados e cheios de falas invectivas. Na sua entrada e em toda sua monodia, ele anuncia sua derrota e prenuncia sua desgraça, sempre em anapésticos longos, o que poderia criar uma ligação com a passagem em que Lemniselene era o tema renunciado de sua derrota (168-174 e 272) e depois quando ele próprio começava a ser enganado (490)<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Cf. Moore (2001, p. 267).

<sup>33</sup> Cf. Fraenkel (1960, p. 219-220).

<sup>34</sup> Este aspecto pretendemos explorar posteriormente em outro estudo.

<sup>35</sup> Cf. Moore (2001, p. 267).

DÓR. Dos que existem, que existirão, que existiram e que não de existir daqui para frente, eu sozinho precedo a todos facilmente, o mais miserável dos homens enquanto vivo. Estou morto, enterrado! Este maldito dia hoje nasceu para mim um ladrão: Não só Tóxico me enganou como me roubou minhas coisas. Eu, miserável, larguei, joguei fora um caminhar de dinheiro e nem sei por que joguei. Que todos os deuses acabem com aquele persa e com todos os persas, e também com todos os personagens! Sem dúvida, Tóxico fez isso comigo, um miserável, porque não lhe emprestei aquele dinheiro; por isso preparou para mim essas máquinas: por Pólux, se eu estiver vivo, como não vou mandá-lo para a cruz e as correntes? Se, contudo, agora o senhor dele voltasse para cá, o que espero – mas o que eu vejo?

Na sequência, o início do diálogo de Dórdalo, em anapésticos, com Sagaristião e Tóximo (788-792), agora fica mais entrecortado (com dímetros e tetrâmetros) e se alternam mais breves e longas, em especial observam-se as falas de Tóximo e Pégnio com mais sílabas breves, enquanto Dórdalo mantém o tom do seu discurso:

Veja isso, que história é esta? Por Pólux, sem dúvida, estão aqui bebendo. Vou lá. Olá, bom homem,  
e você, boa liberta, olá. TÓX. Dórdalo está aqui mesmo. SAG. Por que não manda se aproximar?  
TÓX. Se aproxime se quiser. SAG. Vamos, vamos aplaudir. TÓX. Dórdalo, um homem  
distintíssimo, salve.

Este lugar é seu, sente aqui.  
Tragam água para seus pés.  
Você, escravo, não oferece (nada)?

Depois, Dórdalo fala com Pégnio e Tóxilo (793-796) e se dirige a Lemniselene (798). Nessa hora, Plauto coloca em cena, pelo menos, cinco personagens, em diálogo seguido por acompanhamento musical. Neste trecho (797-802), Tóxilo, Lemniselene e Dórdalo cantam ainda em anapésticos curtos (tetrâmetros), numa cena cheia de movimento e ação:

<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>DOR. ne sis me uno digito attigeris, ne te ad terram, scelus, adfligam.</i>	793
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>PAEG. at tibi ego hoc continuo cyatho oculum excutiam †tuum†</i>	794
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>DOR. quid ais, crux, stimulorum tritor? quo modo me hodie uersauisti,</i>	795
<i>an</i> <sup>8</sup>	<i>ut me in tricas coniecisti, quo modo de Persa manus mi aditast?</i>	796
<i>an</i> <sup>4a</sup>	<i>TOX. iurgium hinc auferas, si sapias.</i>	797
<i>an sy</i> <sup>14</sup>	<i>DOR. at, bona liberta, haec sciuiti et</i>	798
<i>an sy</i> <sup>14</sup>	<i>me celauisti? LE. stultitias,</i>	798 <sup>a</sup>
<i>an sy</i> <sup>14</sup>	<i>cui bene esse licet, eum praeuorti</i>	799
<i>an sy</i> <sup>14</sup>	<i>litibus. posterius te istaec</i>	800
<i>an sy</i> <sup>14</sup>	<i>magis par agerest. DOR. uritur cor mi.</i>	801
<i>an sy</i> <sup>14</sup>	<i>TOX. da illi cantharum, exstingue ignem, si</i>	801 <sup>a</sup>
<i>an sy</i> <sup>14</sup>	<i>cor uritur, caput ne ardeat.</i>	802

DÓR. Não pense em me tocar com um só dedo, se não, o jogo no chão, seu criminoso.  
PÉG. Mas na mesma hora vou arrancar seu olho com esta taça.  
DÓR. O que você diz, desgraçado, saco de pancadas? Como você me enrolou hoje?  
Como me jogou na armadilha? Como o bando da Pérsia me atacou?  
TÓX. Leva daqui a discussão, se tem senso.  
DÓR. Mas, boa liberta, você sabia destas coisas  
e me escondeu? LEM. É estupidez  
a quem pode estar bem  
estar preocupado com discussões. É mais indicado  
você tratar disso depois. DÓR. Meu coração se inflama.  
TÓX. Dê-lhe um cântaro, apague o fogo, se  
o coração se inflama, que não arda a cabeça.

Em seguida, Tóxilo e Pégnio atormentam Dórdalo em ritmo crético e báquico, com iâmbicos curtos intercalados (803-818), até que Tóxilo pede para Pégnio parar (818). Moore sugere que cenas como essa sejam cheias de música, em especial, porque nenhuma informação da trama precisa ser revelada, aqui apenas o riso era esperado (1998, p. 249):

<i>cr</i> <sup>3</sup>	<i>DOR. ludos me facitis, intellego.</i>	803
<i>cr</i> <sup>4</sup>	<i>TOX. uin cinaedum nouom tibi dari, Paegnium?</i>	804
<i>cr</i> <sup>3</sup> <i>tr</i> <sup>2</sup>	<i>quin elude, ut soles, quando liber locust hic.</i>	805
<i>cr</i> <sup>3</sup> <i>tr</i> <sup>2</sup>	<i>hui, babae! basilice te intulisti et facete!</i>	806
<i>ba</i> <sup>4</sup>	<i>PAEG. decet me facetum esse; et hunc inridere</i>	807
<i>ba</i> <sup>2</sup> <i>ba</i> <sup>c</sup>	<i>lenonem lubidost, quando dignus est.</i>	808
<i>ba</i> <sup>2</sup> <i>ba</i> <sup>c</sup>	<i>TOX. perge ut coeperas. PAEG. hoc leno tibi!</i>	809
<i>ba</i> <sup>4</sup>	<i>DOR. perii! perculit me prope. PAEG. em, serua rusum.</i>	810
<i>ia</i> <sup>4</sup>	<i>DOR. delude, ut lubet, erus dum hinc abest.</i>	811

<i>ia</i> <sup>4</sup>	<i>PAEG. uiden ut tuis dictis pareo?</i>	812
<i>ba</i> <sup>4</sup>	<i>sed quin tu meis contra item dictis seruis</i>	813
<i>ba</i> <sup>4</sup>	<i>atque hoc quod tibi suadeo facis? DOR. quid est id?</i>	814
<i>ba</i> <sup>c</sup> <i>tr</i> <sup>4a</sup>	<i>PAEG. restim tu tibi cape crassam ac suspende te.</i>	815
<i>ba</i> <sup>4</sup>	<i>DOR. caue sis me attigas, ne tibi hoc scipione</i>	816
<i>ba</i> <sup>c</sup> <i>ba</i> <sup>3</sup>	<i>malum magnum dem. PA. utere, te condono.</i>	817
<i>ba</i> <sup>3a</sup>	<i>TOX. iam iam, Paegnium, da pausam.</i>	818

DÓR. Zombam de mim, eu entendo.

TÓX. Você quer que um novo pederasta seja dado a você, Pégnio?

Que brinque como costuma quando este lugar está livre.

Oh! Opa! Vem elegantemente e faceiramente.

PÉG. Cabe-me ser faceiro e é desejoso

rir deste café, quando ele merece.

TÓX. Vá em frente, já que começou. PÉG. Isto, café, é teu.

DÓR. Estou perdido, ele quase me derrubou. PÉG. Aqui! segure de novo.

DOR. Abuse como quiser, enquanto seu senhor está longe daqui.

PÉG. Vê como presto atenção as suas palavras?

Mas por que, ao contrário disto, não obedece às minhas palavras

e faz o que te aconselho? DÓR. O que é isso?

PÉG. Pegue uma corda grossa para você e se enforque.

DÓR. Tome cuidado se pensa em me tocar, se não, com este bastão,

dou-lhe uma grande porrada. PÉG. Dê, eu deixo.

TÓX. Já chega, já chega, Pégnio, pára.

Então, inicia uma longa série de trocaicos septenários, intermeada de anapésticos e *cola reiziana*<sup>36</sup>:

<i>tr</i> <sup>7</sup>	819-842	{ Brincadeiras com Dórdalo Advertência de Tóxico a Lemniselene
<i>an</i> <sup>7</sup> / <i>an</i> <sup>8</sup>	843-848	
<i>c</i> <sup>r</sup> <i>c</i> <sup>r</sup>	849	Agressões de Pégnio e Sagaristião a Dórdalo
<i>an</i> <sup>4</sup>	850	Convite a Dórdalo para o jantar
<i>tr</i> <sup>7</sup>	851-853	Último anapesto de Dórdalo em recusa Dórdalo encerra: male disperii!

Deste trecho da peça vale notar a seguinte passagem (821-826):

<i>tr</i> <sup>7</sup>	<i>TOX. age, circumfer mulsum, bibere da usque plenis cantharis.</i>	821
<i>tr</i> <sup>7</sup>	<i>iam diu factum est, postquam bibimus: nimis diu sicci sumus.</i>	822
<i>tr</i> <sup>7</sup>	<i>DOR. di faciant ut id bibatis quod uos numquam transeat.</i>	823
<i>tr</i> <sup>7</sup>	<i>SAG. nequeo, leno, quin tibi saltem staticulum, olim quem Hegea</i>	824
<i>tr</i> <sup>7</sup>	<i>faciebat. uide uero si tibi satis placet. TOX. me quoque uolo</i>	825
<i>tr</i> <sup>7</sup>	<i>reddere, Diodorus quem olim faciebat in Ionia.</i>	826

TÓX. Vai, circule o vinho doce, dá de beber até sem parar a cântaros cheios.

Já passou muito tempo depois que bebemos, há muito tempo estamos secos demais.

DÓR. Que os deuses façam que nunca desça o que bebem.

SAG. Eu não posso, seu café, deixar de dançar para você a dancinha que Hégeas fazia

antigamente. Sim, veja se não lhe agrada bastante. TÓX. Eu também quero repetir

aquela que Diodoro fazia antigamente na Jônia.

<sup>36</sup> Neste trabalho, os comentários focaram mais o início do banquete, sobretudo a análise dos versos anapésticos e determinados outros versos líricos.

Destacamos aqui a referência à dança que os personagens fazem em cena: além do efeito cômico e da satirização da situação do cafetão, podemos supor que a música fosse de essencial importância nessa hora – afinal, em cena os personagens estão dançando e ainda variando a dança que realizam. Alguns consideram que, talvez, o público até reconhecesse seu ritmo<sup>37</sup>.

Por fim, outros versos líricos, sugerindo variação musical (quaternários iâmbicos, 854-855, e báquicos, 856-857) finalizam os castigos infligidos a Dórdalo e encerram o triunfo dos escravos. Um último trocaico septenário (858) convida o público a aplaudir.

<i>ia</i> <sup>4,1</sup>	<i>TOX. satis sumpsimus supplici iam.</i>	854
<i>ia</i> <sup>4,1</sup>	<i>DOR. fateor, manus uobis do.</i>	855
<i>ia</i> <sup>4,1</sup>	<i>TOX. et post dabis sub furcis.</i>	855 <sup>a</sup>
<i>ba</i> <sup>4</sup>	<i>SAG. abi intro ... in crucem. DOR. an me hic parum exercitum hisce</i>	856
<i>?</i>	<i>habent? TOX. conuenisse te Toxillum me * * *</i>	857
<i>tr</i> <sup>7</sup>	<i>spectatores, bene ualete! leno periit: plaudite.</i>	858

TÓX. Já o punimos com bastante punição.

DÓR. Confesso que sim, dou o braço a torcer.

TÓX. E depois vai dar sob a força.

DÓR. Vá para dentro – para cruz. DÓR. Será que não me têm como pouco castigado?

TÓX. Ter me encontrado, Tóxilo \* \* \*.

Meus espectadores, fiquem bem. O cafetão morreu. TODOS. Aplaudam.

## Considerações finais

Acima de qualquer tentativa de estabelecer ora quais partes seriam realmente cantadas, recitadas ou faladas ora se haveria um padrão fixo métrico-emocional que Plauto teria adotado, é a observação da alternância estrutural que a música provoca em *Persa*, como sugere Moore, e da variação rítmica, como pudemos perceber.

Nossa investigação demonstra as observações de Moore quanto à alternância e efeitos de entradas musicais. Nossa análise do texto e da variação métrica da cena final contribui também para uma interpretação que ressalta as características e efeitos humorísticos da presença da música.

<sup>37</sup> Sobre a dança jônia, ver Fraenkel (1960, p. 348), que comenta a possibilidade de a tradição teatral do sul da Itália poder já ter apresentado esta dança ao público romano e, sobre a mesma dança jônica em *Stich.* 769, ver Cardoso (2006, p. 187), além de ressaltar seu tom *fescenino*. Ainda há referência a esta dança em *Pseud.* 1275.



Pudemos ver que a música no banquete de *Persa* inicia com a monodia de Tóxico, criando possíveis efeitos de paralelismo com o início também musical desta peça. Isso por si já confere características especiais ao aspecto musical de *Persa*.

Analisamos o ritmo de alguns versos e percebemos que sua variação é significativa. A intercalação de versos longos anapésticos com curtos versos líricos (créticos e báquicos) mereceu atenção. Embora nenhuma associação direta possa ser feita entre emoção e determinado metro, se pretendeu demonstrar que essa variação poderia ressaltar a importância do acompanhamento musical, supostamente variado de acordo com a mudança do ritmo das falas.

Destacamos algumas palavras e situações que também ressaltariam o papel da música nessa festa (*ludus*) dos escravos espertos.

Discutimos, em paralelo, ideias e observações de estudiosos de Plauto, que em nossas investigações posteriores deverão ser analisadas com mais vagar.

Assim, embora a música da comédia plautina nos seja efetivamente inapreensível, sua presença ou ausência, bem como a variação entre metros e entre a quantidade das sílabas que os compõe, como apontamos, podem nos ajudar a sinesteticamente “pintar” um quadro mais cheio de cores dessa realidade cômica musical.

## Referências bibliográficas

BARSBSY, J. *Plautus: Bacchides*. Warminster: Aris and Phillips, 1986.

BEARE, W. *The Roman stage: a short history of Latin drama in the time of the Republic*. London: Methuen, 1964.

BOLDRINI, S. *La prosodia e la metrica dei Romani*. Roma: La Nuova Italia, 1992.

CARDOSO, I. T. *Ars Plautina: Metalinguagem em gesto e figurino*. São Paulo: USP, 2005. 350 p. — Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Estico, de Plauto*. Introdução, tradução e notas: Isabella Tardin Cardoso. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A. S. (Orgs.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010, v. 1, p. 95-126.

COSTA, L. N. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfítrion de Plauto*. Campinas: Unicamp, 2010. 206 p. + xv. — Dissertação (Mestrado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

- DUCKWORTH, G. *The nature of Roman comedy*. New Jersey: Princeton UP, 1952.
- FRAENKEL, E. *Plautine elements in Plautus*. Oxford: Oxford UP, 2007 (original 1960).
- HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- LAW, H. H. *Studies in the Songs of Plautine Comedy*. Menasha, Wisconsin: Banta, 1922.
- LEJAY, P. *Plaute*. Paris: Boivin, 1925.
- LINDSAY, W. M. *Early Latin verse*. Oxford: Oxford UP, 1922.
- LOWE, J. C. B. The Virgo Callida of Plautus' *Persa*. *The Classical Quarterly*, Cambridge, v. 39, n. 2, 1989, p. 390-399.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- MOORE, T. J. Music and Structure in Roman Comedy. *The American Journal of Philology*, Maryland, v. 119, n. 2, p. 245-273, Summer, 1998.
- \_\_\_\_\_. Music in *Persa*. In: FALLER, S. (Ed.). *Studien zu Plautus' Persa*. ScriptOralia 121. Tübingen: Narr, 2001.
- \_\_\_\_\_. When Did the *Tibicen* Play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy. *Transactions of the American Philological Association*, Maryland, v. 138, n. 1, p. 3-46, Spring, 2008.
- PLAUTO. *Mostellaria - Persa*. A cura di Maurizio Bettini. Milano: Mondadori, 1981.
- QUESTA, C. *Introduzione alla metrica di Plauto*. Bologna: Pàtron, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Titi Macci Plauti Cantica*. Urbino: Quattro Venti, 1995.
- TARRANT, T. Plautus. In: REYNOLDS, L. D.; WILSON, N.G. (Ed.). *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*. New York, Oxford UP, 1984.

# A COMEMORAÇÃO DA BATALHA DE ÁCIO EM HORÁCIO

Camilla Ferreira Paulino da Silva<sup>1</sup>

## Breve contextualização

A Batalha de Ácio encerrou mais que o conflito entre os dois antigos triúmviros, Marco Antônio e Otávio. Ela é ponto fulcral para a tão aclamada restauração da República e marca a soberania romana sobre o Egito, que após a rendição aos exércitos de Otávio, se torna uma província romana.

As dissensões entre Otávio e Marco Antônio marcam a década de 30 a. C. em Roma. Após o segundo Triunvirato ser desfeito, o mundo romano se divide em dois pólos: as províncias ocidentais ficaram sob controle de Otávio e as orientais com Antônio (MENDES, 2006, p.25). Para financiar suas guerras no Oriente, este buscou em Cleópatra VII utilidade, iniciando uma relação político-amorosa que irá ser atacada veementemente por Augusto e seus partidários (BUCHAN, s/d, p.69).

Em 32 a.C., os ataques se tornam mais intensos. Otávio proclama um discurso, conhecido como *Juramento in verba Octaviani*<sup>2</sup>, que é mencionado na *Res Gestae*, pelo qual buscou (e obteve) apoio do *populus italiae* contra Marco Antônio. Porém, cerca de 1/3 do Senado romano toma partido deste último, o que fez com que Otávio redirecionasse seu discurso contra a rainha do Egito. Chega em maio de 32 a notícia em Roma de que Antônio se divorciou da irmã de Otávio, com a qual era casado, para contrair matrimônio com a rainha do Egito. Além disso, teria reconhecido seus filhos com Cleópatra como seus herdeiros e teria lhes distribuído possessões romanas. A partir de então, a afeição por Antônio diminui e fica mais

---

<sup>1</sup> Graduanda da Universidade Federal do Espírito Santo. Membro do grupo de História de Roma, do LEIR e bolsista do CNPq. Orientador: Gilvan Ventura da Silva. E-mail: camillaninnny@hotmail.com

<sup>2</sup> A menção a esse discurso é feita nos comentários de G. D. Leoni no livro *Res Gestae Divi Augusti* (1957).

fácil Otávio manejar o *populus* para a guerra que culminou justamente na Batalha de Ácio (BUCHAN, s/d, p.81).

A guerra então tem início ano seguinte, sendo que o último confronto ocorre no mar de Ácio, na Ircânia, a 2 de setembro de 31 a.C. Vários desertam a favor de Otávio e Cleópatra bate em retirada, seguida por Antônio. O Egito, em 30, é sitiado pelas tropas de Otávio e ocorre o desfecho com o suicídio dos consortes (ARAÚJO,1998, p.27).

A Batalha de Ácio é tida como símbolo da salvação e do resgate de Roma da destruição. Foi uma batalha pelos valores romanos contra o ataque orientalizador representado por Cleópatra. O impacto dela na sociedade foi tanta, que segundo Wallace-Hadrill (1993, p.6-7) quando a batalha terminou o que Otávio precisou justificar não foi sua posição em Ácio, mas sua posição dali em diante. O mito da Batalha de Ácio mostra que a ameaça é eminente e que Roma estaria sempre em perigo, precisando para sempre de um salvador. Como propõe Zanker (2010, p.79), sem os acontecimentos de 31 a.C. não havia a propalada “restauração da República” por Otávio.

### **O poeta, sua obra e seu contexto**

Quinto Horácio Flaco (69-8 a.C.) foi um poeta latino que alcançou grande renome no seu tempo e posteriormente. Apesar de filho de escravo liberto, seu pai dera-lhe uma educação privilegiada, tendo Horácio estudado em Atenas. O que chegou a nós de sua obra foram os livros *Epodos*, *Sátiras*, *Odes*, *Epístolas* e o *Canto Secular*, que variam em estilo métrico e de recepção. Aqui nos focaremos em alguns poemas selecionados nos livros de *Odes* e no livro de *Epodos*.

O livro de *Epodos* é composto em versos jâmbios (versos cuja unidade métrica consta de duas sílabas, uma breve seguida de uma longa) e são escritos em tom satírico. Segundo Grimal (1960, p.64), é anterior a entrada de Horácio no círculo de Mecenas. Já o livro de *Odes*, que é considerada a obra de um Horácio amadurecido em sua poética e estilo, foi composto a partir de certa estrutura métrica objetivando uma execução oral, cantada ou recitada (ROSA, 2008, p.132). Sabemos que na Antiguidade existiam várias formas de leitura e a *recitatio*, que

ocorria em locais públicos, como círculos literários e teatros, era um recurso bastante utilizado pelos romanos (CHARTIER;CAVALLO, 1998, p.82).

Como Horácio escreveu antes, durante e depois do conflito entre Marco Antônio e Otávio, sua obra nos possibilita ver o desenrolar dos fatos e também a mudança no tom dos escritos com o passar dos anos e acontecimentos. No Epodo 16 ele demonstra descontentamento com as guerras civis e as desgraças provenientes dessas, e amargurado diz para que os romanos fujam, porque não haveria outra solução além desta:

Eis nova geração a consumir-se em discórdias civis, e Roma a sucumbir sob as próprias forças. [...] somos nós, raça ímpia e sanguinária, os que vamos perdê-la, e o nosso solo será de novo o refúgio das feras. [...] Vamos para onde nos conduzirem os passos, para onde nos levarem, por entre as ondas, o Noto ou o impetuoso Áfrico. Agrada-vos assim? Ou há quem tenha melhor conselho a dar?<sup>3</sup>

Na Ode I.2 Horácio também fala sobre as desgraças de seu tempo e de Roma, e clama aos deuses por alguém que possa resolver os problemas de sua geração:

A mocidade Romana, rareada pelos crimes dos pais, terá um dia notícia das nossas lutas fratricidas; saberá que cidadãos afiaram contra si mesmos o ferro que houvera sido melhor empregado nos temíveis Partas. Para que Divindade apelará o povo afim de acudir ao Império que desaba? [...] A quem confiará Júpiter a missão de expiar os nossos crimes?

Este, claro, é Otávio, a quem Horácio chama no final do poema de *pater atque princeps*. Nessa Ode, então, além de falar dos problemas que enfrentavam os romanos, Horácio deixa claro que a missão de Otávio em salvar e proteger Roma de crimes internos e externos é uma missão providencial.

Outra Ode enfática sobre as decepções de Horácio sobre os rumos da República fica por conta da Ode I.14, em que o poeta serve-se de uma alegoria, uma nau que se acidenta em uma tempestade, para falar dos rumos de Roma e os perigos que a cercam, se prosseguirem as guerras civis: “Novas ondas, ó nau, vão outra vez levar-te para o mar! Que fazes? Conserva-te firme no porto. Não vês as

---

<sup>3</sup> As traduções das Odes e Epodos são de Francisco Antonio Picot, 1893, exceto quando especificado.

tuas amuradas faltas de remos e teu mastro partido pelo impetuoso Áfrico? [...] Se não queres ser ludibrio dos ventos, acautela-te!”

Existem outros poemas nos qual Horácio fala sobre o tema e nota-se que antes da Batalha de Ácio, há um tom melancólico. Quando ocorre a Batalha e Otávio sai triunfante, o tom muda, tornando-se comemorativo e esperançoso por uma renovação do *mos maiorum* romano e da manutenção da grandeza de Roma.

Levando em conta o papel moralizante e educador que exerciam em Roma os poetas (SILVA, 2001:36), Horácio pode ser lido de modo a entender como Augusto reuniu em sua imagem tudo aquilo que se esperava de um romano ideal, com a ajuda de esculturas, moedas e, claro, poetas. Horácio tinha percepção de seu papel na sociedade, ao dizer na Epístola II.1 que os poetas podiam resguardar a memória e conduzir as novas gerações:

Ainda que sem vigor e sem coragem no trato com as armas, o poeta é útil a cidade, se tu concordas que as pequenas coisas podem ajudar as grandes. O poeta molda a boca tenra e gaguejante das crianças [...]. Ele narra as belas canções, supre de exemplos ilustres as gerações que chegam [...]

### **A Batalha de Ácio nos poemas**

As Odestidas como “civis” são aquelas em que Horácio fala sobre a vida política romana em geral. Nestas, são variados os temas, que vão de conselhos do poeta para as gerações vindouras à narrativas sobre grandes romanos e seus feitos. Como bem nota Grimal (2008:199), nestes poemas Horácio dá voz à nova valorização que Otávio dá às tradições romanas, que pareciam ter se perdido por conta das décadas de enfrentamentos civis.

### **Ode III,6**

Nesta Ode Horácio faz alusão ao confronto que estava por vir entre Antônio e Otávio, citando os Dacos e os Etíopes, povos que estavam aliados ao Egito de Cleópatra, e que compuseram o exército de Marco Antônio na Batalha de Ácio:

Romano! Expirarás, sem o mereceres, os crimes dos teus maiores, enquanto não reedificares os templos dos Deuses(...) Por duas vezes já, Monésés e o

exército de Pacoro repeliram os nossos ataques, não aprovados pelos auspícios. Eles, que só possuíram mesquinhos colares, folgaram de se enriquecer com os nossos despojos. Dilacerada pela guerra civil, Roma esteve a ponto de cair aos golpes do Daco e do Etíope, este temível pela sua armada, aquele pela destreza no vibrar da seta.

No trecho citado e em toda essa *Ode* notamos o respeito aos deuses, marca do que seria considerado ideal romano. O citado Monésés foi o general dos Partos, que venceram Crasso em 53 a.C. (GRIMAL, 2008, p.62), que não teria consultado os auspícios antes da batalha. Nota-se então um medo que a história se repita, que novamente despojos romanos caíam nas mãos de estrangeiros. Outro ponto é perceber nesse poema, e na propaganda augustal de modo geral, que essa conexão com os deuses é recorrente, para enfatizar que a missão de Otávio em salvar e resguardar Roma de todos os males era providencial.

### **Ode,37**

Este poema é escrito estritamente em tom comemorativo à vitória de Otávio em Ácio, notícia que teria chegado a Roma no outono de 30 a.C. O poeta convida os amigos a beberem para celebrar o fim da ameaça egípcia e do desgosto de ver romanos lutando contra romanos. Esta Ode é aqui citada integralmente, por ser a mais representativa sobre a batalha em questão:

Soou a hora, amigos, de beber, de bater o chão com o pé livre, de cobrir com iguarias dignas dos sacerdotes de Marte a mesa dos deuses. Até hoje fôra crime tirar o Cécubo dos celeiros paternos, enquanto, à testa de um bando de homens contaminados de moléstia contagiosa, uma rainha insensata, embriagada pelo delírio das esperanças e da fortuna feliz, preparava a queda do Capitólio e a ruína do Império. Acalmou-se-lhe, porém o furor, quando viu que uma nau apenas escapara ao incêndio da armada. Verdadeiro terror se lhe apoderou do espírito, toldado pelos vapores do Mareóptico, quando César, acossando à força de remos a nau que a levava longe da Itália, - como o açor persegue as tímidas pombas, ou o caçador ligeiro aperta a lebre pelos campos nevados da Hemonia – se empenhava em acorrentar o monstro fatal. Ansiosa por morte mais gloriosa, nem empalideceu feminilmente perante o punhal, nem procurou, com a nau veloz, praias ocultas. Mas, intrépida, encarando com semblante sereno o palácio derrubado, ousou apertar nas mãos horríveis serpentes para que lhe introduzissem nas veias o mortal veneno, mais altiva ainda por haver resolvido morrer, e ciosa sem dúvida de furtar às naus Liburnas a glória de conduzir a Roma, na pompa do triunfo, uma rainha ilustre, como se fosse humilde mulher.

É muito representativo notar o desfecho desse poema, que fala sobre a perspectiva de Horácio sobre a Batalha de Ácio. O final do conflito se dá com a morte de Cleópatra – ela é a inimiga de Roma e ela é a causa da guerra: portanto o final do confronto só poderia ter sido dado com a morte da rainha.

Outro ponto interessante nessa *Ode* é o modo como o poeta trata dos vinhos. Ele clama aos amigos para celebrar a vitória de Otávio tomando um vinho romano, o Cécubo. Este vinho é tido como especial, e antes do desfecho do conflito era um sacrilégio bebê-lo. Já outro vinho citado no poema, o Mareote, deixa a mente de Cleópatra perturbada. Esses simbolismos são interessantes: o vinho romano é sublime e sagrado, enquanto o egípcio deixa a mente insana (SILVA, 2009, p.7). Nota-se que Cleópatra é também depreciada por estar ébria da doce Fortuna, em oposição à *virtus*, pela a qual Otávio que se guiava (BELTRÃO, 2008: p.142).

## Epodo 1

Indo para o livro dos *Epodos*, iniciamos pelo primeiro poema do livro em que, como de praxe encaminhado a Mecenas, Horácio convida o amigo a lutar na Batalha de Ácio:

Irás, caro Mecenas, nas ligeiras galeras da Libúrnica acometer as altas torres das naus inimigas, disposto a afrontar todo o perigo que ameaçar a César? [...] Irei: seguir-te-ei impávido pelos cumes dos Alpes, pelo inóspito Cáucaso, ou até os confins do Ocidente. Perguntarás talvez, como eu, tão fraco, tão pouco apto para a guerra, poderei aliviar com as minhas as tuas fadigas?

Aqui, Horácio faz referência às “ligeiras galeras da Libúrnica”, que segundo Francisco Antonio-Picot,(1893), eram embarcações inventadas pelos povos da Dalmácia e eram muito velozes. A esquadra de Otávio, durante a Batalha de Ácio, contava com muito desses barcos que manobravam com muita facilidade e que teria facilitado bastante a vitória. Já a referência às “altas torres inimigas” é alusão aos navios de Antônio, que seriam altos e dariam a impressão de serem fortalezas.

Neste poema, Horácio diz que, apesar de não ser um “varão forte” e ser “pouco apto para a guerra”, ele quer ir à guerra ao lado de seu companheiro



Mecenas. Horácio demonstra sua vontade em lutar nessa batalha e querer defender Otávio de qualquer perigo que o acometa. O poeta segue em tom laudatório a seu amigo Mecenas, porém é valioso no que diz respeito à Batalha de Ácio por se tratar de momentos anteriores.

### Epodo 8

Este poema cheio de simbolismos é em comemoração a Batalha de Ácio, dando-nos indícios de certas manobras de guerra e afins. Aqui, mais uma vez, Horácio se dirige a Mecenas:

Quando me será dado, ditoso Mecenas, celebrar a minha alegria pelo triunfo de César, bebendo contigo, na tua casa elevada (assim apraza a Júpiter), aos acordes da lira Dória unida à flauta Frígia, esse Cécubo reservado para os dias de festa? Assim fizemos há pouco quando o filho de Netuno, expulso de nossos mares, fugiu vendo as suas naus abrasadas, ele que ameaçara Roma com os mesmos ferros de que a sua benigna mão havia livrado pérfidos soldados. O romano, ai! Feito escravo de uma mulher (vindouros, de certo, o não acreditareis), levam estacas e armas à voz de eunucos decrépitos; e o sol viu tremular, por entre as águias Romanas, o pavilhão desonroso de uma egípcia! Indignados com semelhante espetáculo, passaram-se dois mil gauleses com os seus ginetes para o nosso campo, aclamando César; e as naus inimigas, virando de bordo à esquerda, fogem a esconder-se nos portos.[...] Debelado por terra e mar, o inimigo trocou o manto de púrpura pelas vestes de luto. Ludibrio de ventos contrários, busca a ilha de Creta, orgulhosa das suas cem cidades, ou as Syrtis açoitadas pelo Noto, ou navega errante à mercê das ondas. Escravo, traz copos maiores com vinho de Chio e de Lesbos, ou deita-nos o Cécubo que reconforta o estômago desfalecente. Agrada-me afogar no doce vinho os cuidados e os sobressaltos que nos causarão César e a sua fortuna.

Neste poema, Horácio convida seu amigo Mecenas a beber em comemoração a vitória de Otávio na batalha, e assim como na Ode I.37, representando mais uma vez a inimiga Cleópatra ao passo que o Cécubo romano é elogiado. O absurdo aqui são os romanos que obedeceram as ordem da rainha egípcia, que Horácio utiliza a palavra *feminae* para se referir. É claro que a posição de Cleópatra, que além de estrangeira era mulher, é elaborada numa relação desigual de poder, uma vez que ela estava sendo representada por um poeta latino, que estava declaradamente a favor de Otávio, e a natureza de Cleópatra faz com que a missão deste em derrotá-la seja fundamental para os itálicos (JOSÉ, 2008, p.3-

4). Mais ainda, ao escrever “o romano, ai![...] feito escravo de uma mulher”, Horácio está se referindo à Marco Antônio. Observa-se que ele aponta o general como *emancipatus*<sup>4</sup> *feminae*, algo como sob domínio da mulher.

Ao falar sobre “passaram-se dois mil gauleses com seus ginetes para o nosso campo”, Horácio refere-se a Amintas, rei da Galácia, que fora aliado de Antônio até a Batalha de Ácio, e que vendo a derrota iminente deste, passa para o lado de Otávio. Sabemos que no decorrer da batalha, muitos do exército de Marco Antônio e Cleópatra desertaram, tanto em mar quanto em terra (BUCHAN, s/d, p.84-85).

### Considerações finais

A Batalha de Ácio foi um ponto de mudança para Otávio, no sentido de que ela o marcou como *vindex libertatis*, posição o afastava da imagem de um César golpista e obteve um consenso dos itálicos e ocidentais, de modo geral (MENDES, 2006, p.26). O engrandecimento de Otávio passou pelas representações sobre seu poder, sendo que estas produzem o vínculo entre o governante e sociedade, “sintonizando a ação dos governantes e as aspirações dos governados” (MENDES; SILVA, 2004, p. 242) De fato, tudo o que almejava a sociedade romana desse período de guerras civis, Otávio buscou demonstrar oferecer, por meio de projetos como restauração de antigos templos, construção de novos e leis que visavam à manutenção da moral e bons costumes. Além disso, por meio da sua representação nas moedas, estátuas e dos poetas que reuniu ao redor de sua causa, pôde resignificar sua identidade, dando a ela uma posição privilegiada, que reunia as virtudes necessárias para ser um líder conduzido Roma à sua grandeza. Ao analisar a ação política de Otávio, percebe-se uma associação de tradicionais valores romanos com a sua persona (ANTIQUERA, 2008, p7).

Há que se mencionar que o conceito de *representações* entendido aqui é o elaborado por Roger Chartier (1991, p. 177-186), que pensa o termo como “as matrizes de práticas construtoras do próprio mundo social”, que fabricam respeito e submissão quando o recurso à força bruta faltar, e são produzidas por indivíduos

---

<sup>4</sup> *Emancipatus* é um termo jurídico utilizado para a venda do filho pelo pai, por virtude do poder paterno, que colocava os descendentes sob a dominação absoluta dos ascendentes.

que buscam dar “sentido ao mundo que é o deles”. Por serem as representações construídas por interesses de grupos, é necessário relacionar os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 1990, p.17). Portanto, pensar nos poemas de Horácio é pensar os poemas de alguém inserido dentro de um círculo de poder, conhecido como “círculo de Mecenas”, sendo este amigo de Otávio.

Horácio resguarda a memória de um Otávio vitorioso e virtuoso em seus poemas sobre a Batalha de Ácio, e por isso durante muito tempo Cleópatra ficou estigmatizada devido a suas representações e de outros autores latinos. A sobrevivência de certas histórias e a percepção desta Batalha como símbolo da salvação, do resgate de Roma da destruição, demonstra que existiu uma propaganda em prol de Otávio (WALLACE-HADRILL, 1993, p1-7).

Ao idealizar Cleópatra como insana e afins, Horácio está fazendo o discurso de seu contexto histórico e social. Ao analisar a obra dele e de qualquer autor deve-se, como diz Maingueneau (1995, p.18-19) relacionar o texto e o contexto como um monumento transmitido pela tradição.

## **Referências bibliográficas**

### *Documentação primária impressa*

AUGUSTUS. *Res gestae divi augusti*. Tradução de G.D.Leoni. São Paulo: Estabelecimento Tipográfico Político, 1957.

HORÁCIO. *Obras completas*. Tradução de Elpino Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luís de Seabra e Francisco Antônio Picot. São Paulo: Cultura, 1941.

HORÁCIO. *Odes, Epodos e Poema Secular*. Tradução de Francisco Antonio Picot. Editora: ?. 1893.

### *Obras de apoio*

ANTIQUEIRA, Moisés. “O escudo da virtude e a ideologia do Principado augustano”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, vol.5, ano V,

nº 3, 2008, p. 1-12. Disponível em:  
<[http://www.revistafenix.pro.br/PDF16/ARTIGO\\_06\\_MOISES\\_ANTIQUERA\\_FENIX\\_JUL\\_AGO\\_SET\\_2008.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF16/ARTIGO_06_MOISES_ANTIQUERA_FENIX_JUL_AGO_SET_2008.pdf)>

ARAÚJO, Aldo. *Augustus*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

BUCHAN, John. *Augusto*. Lisboa: Aster, s.d.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998.

CHARTIER, Roger. "O mundo como Representação". *Estudos Avançados*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, vol. 5, nº 11, 1991, p. 173-191.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa : Difel, 1990.

GRIMAL, Pierre. *La Civilización romana*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

JOSÉ, Natália Frazão. "Estratégia e estudo de gênero no final do século I a.C.: Cleópatra e suas relações político-amorosas com os militares romanos Julio César e Marco Antônio". *Anais XXIII SEC*, Araraquara, p.119-127, 2008. Disponível em <<http://www.fclar.unesp.br/ec/BANCO%20DE%20DADOS/XXIII%20SEC/TEXTOS/ARTIGOS%20PDF/jose.pdf>>. Acesso em 16 de maio 2011.

MAINGUENEAU, Dominique; APPENZELLER, Marina. *O contexto da obra literaria: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MENDES, Norma Musco; SILVA, Gilvan Ventura da. "As representações do poder imperial em Roma entre o Principado e o Dominato". *Dimensões: Revista de História da UFES*. Vitória, n.16, 2004, p. 241-265.

MENDES, Norma Musco. "O Sistema Político do Principado". In: MENDES, Norma Musco; SILVA, Gilvan Ventura da. *Repensando o Império Romano*. Vitória, ES: EDUFES, 2006.

ROSA, Claudia Beltrão da. "Fortuna, virtus e a sujeição do feminino em Horácio". *Phoênix*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2008.

SILVA, Camilla Ferreira Paulino da. "A representação do Egito nas *Odes* e *Epodos* de Horácio no conflito final da República". CAMPOS, A. P.; FELDMAN, S. A.; FRANCO, S. P.; NADER, M. B.; SILVA, G. V. (Org.) *Anais eletrônicos do II congresso Internacional*

*de História Ufes/Université de Paris-Est: cidade, cotidiano e poder*. Vitória: GM Gráfica & Editora, 2009, p. 1-10.

SILVA, Gilvan Ventura da. “Política, Ideologia e Arte Poética em Roma: Horácio e a criação do Principado”. *Politéia: História e Sociedade*. Vitória da Conquista, v.1, n.1, 2001, p.29-51.

WALLACE-HADRILL, Andrew. *Augustan Rome*. Londres: Bristol Classical Press, 1993.

## A INSTITUIÇÃO PRIVADA DO CASAMENTO NAS COMÉDIAS DE PLAUTO

Caroline Barbosa Faria Ferreira (UFES)

Historiadores e poetas afirmam que o casamento, durante muitos séculos, foi uma das instituições mais sólidas e importantes da *urbe* romana. Segundo Paul Veyne, o casamento romano era um ato privado, um fato que nenhum poder público deveria sancionar. Para que um cidadão romano fosse considerado casado, não era necessário que ele passasse por um juiz ou por um sacerdote. O casamento não era um ato escrito (não existia contrato de casamento, mas apenas um contrato de dote) e era totalmente informal: nenhum gesto simbólico era obrigatório. Enfim, “o casamento era um fato privado, como entre nós o noivado”. (Veyne, 2009)

Veyne (2009) cita várias reflexões acerca do casamento feitas no passado que demonstram a visão que os romanos tinham sobre essa instituição. Antipater de Tarso ensina aos romanos que estes devem casar para “dar cidadãos à pátria e porque a propagação da espécie humana está em conformidade com o plano divino do universo”. Musônio afirma que o casamento existe para a procriação e para a ajuda mútua entre os esposos. Epicteto diz que “roubar a mulher do próximo é tão indelicado quanto tirar a porção do porco servida ao vizinho da mesa”. Em suas palavras: “Quanto às mulheres, é a mesma coisa: as porções foram distribuídas entre os homens”.

Mas, afinal, por que os cidadãos romanos se casavam? Simplesmente para poderem ter filhos legítimos? Não apenas por isso, mas também para receberem o dote que o pai da noiva era obrigado a pagar ao noivo por este casar com sua filha, um dos meios honrosos de se enriquecer.

Muitas são as alusões que Plauto faz dentre as suas peças que chegaram até nós ao casamento.

Segundo Santos (2000), Plauto mostra em suas peças que o casamento podia ser considerado em sua época como uma verdadeira transação comercial: um homem, ao adquirir uma esposa, ganhava também um belo dote da família da noiva.

Em Roma, não obstante o fato de que a obrigação de dotar não fosse jurídica, mas sim moral, dificilmente uma mulher encontraria um bom marido sem dote. Essa questão é bem expressa na peça *Aulularia* (A comédia da marmita), em que uma jovem que possuía todas as qualidades que deveria ter uma esposa estaria sujeita a não se casar por ter condições humildes e conseqüentemente não ter um dote:

**EVCL.** *Meam pauperiem conqueror.* 190  
*virginem habeo grandem, dote cassam atque inlocabilem,*  
*neque eam queo locare cuiquam.* (v. 190-192)

Trad.: **Euclião:** Da minha pobreza me lamento. Tenho lá uma donzela espigada, sem um tostão de dote nem esperança de arrumação... É que não vejo mesmo a possibilidade de a arrumar com ninguém... (Trad. Walter Medeiros)

Plauto demonstra na peça *Trinummus* (As três moedas) que entregar uma mulher sem dote era totalmente desonroso, visto que essa ação não somente a condenaria à pobreza, mas também a exporia à opinião pública, que diria que a jovem foi entregue como uma concubina e não como uma esposa. O jovem Lesbônio não aceita entregar sua irmã a seu amigo Lisíteles, que a ama, porque ela não tem dote. Ele assim diz:

*... ne mi hanc famam differant,*  
*me germanam meam sororem in concubinatum tibi,* 690  
*si sine dote <dem>, dedisse magis quam in matrimonium.*  
*quis me improbior perhibeatur esse? haec famigeratio*  
*te honestet, me conlutulentet,...* (v. 689-693)

Trad. Para que não espalhem contra mim esta calúnia de que entreguei a minha irmã mais em concubinato que em matrimônio, se eu der a minha irmã sem dote. Quem terá pior reputação do que eu? Este boato te dá distinção e arrasta-me na lama. (Tradução minha)

Já o contrário seria totalmente passível de ocorrer nas peças plautinas. Uma mulher que não possuísse condições morais, mas tivesse um dote considerável poderia “adquirir” um marido, e esta teria todo o poder sobre o seu cônjuge, pois o marido mais pobre entregaria toda a sua autoridade à mulher. Sobre essa questão, o *senex* Megadoro afirma na peça *Aulularia*:

**MEGA.** *narraui amicis multis consilium meum* 475  
*de condicione hac. Euclionis filiam*  
*laudant. sapienter factum et consilio bono.*  
*nam meo quidem animo si idem faciant ceteri*

*opulentiores, pauperiorum filias  
ut indotatas ducant uxores domum, 480  
et multo fiat ciuitas concordior,  
et inuidia nos minore utamur quam utimur,  
et illae malam rem metuant quam metuont magis,  
et nos minore sumptu simus quam sumus.  
in maximam illuc populi partem est optimum. 485  
(v. 475-485)*

Trad. contei a muitos amigos o partido que tomei quanto a este projeto de casamento. A filha de Euclião merece o aplauso de todos. Achem que foi uma sensata resolução e um partido acertado. De fato – em minha opinião, pelo menos –, se os outros fizessem o mesmo, isto é, se os ricos casassem com os filhos dos pobres, que não tem dote, haveria muito mais concórdia na cidade; nós enfrentaríamos uma hostilidade menor do que aquela que enfrentamos; elas teriam mais receio dos nossos castigos do que têm; e nós faríamos menos despesas do que fazemos. (Trad. Walter Medeiros)

E mais à frente conclui: *“dotatae mactant et malo et damno viros.”* (As que têm dote são a desgraça e a ruína do marido).

Sobre essa questão, o personagem Demeneto, na *Asinaria* (Comédia dos Asnos) diz: *“Argentum accepi, dote imperium vendidi”*. (v. 87) (Trad. Aires Pereira Couto: Recebi o dinheiro, vendi a minha autoridade pelo dote.)

As famílias retratadas por Plauto normalmente não aceitavam com boa vontade que seus filhos se casassem com moças que não tivessem um dote. Sobre essa questão, Filtão, personagem da peça *Trinummus* (As três moedas) diz a seu filho Lisiteles, que queria casar sem dote com a irmã de seu amigo: *“Sine dote uxorem? Egone indotatam te uxorem ut patiar?”* (v. 375 e 378) (Trad. minha: Uma esposa sem dote? Eu suportar que cases sem dote?) O personagem Perifanes, da peça *Epidicus* (Epidico), que já “enterrara a primeira esposa”, conversa com seu amigo sobre um possível segundo casamento:

*AP. pulcra edepol dos pecuniast. PER. quae quidem pol non maritast. 180*

**Apécides:** Mas, com a breca, é tão lindo o dote, todo em metal sonante...  
**Perifanes:** Pois é, caramba, se não viesse a mulher com ele... (Trad. Walter Medeiros)

O dote recebido estava sujeito à administração do cônjuge, mas a renda deveria ser gasta apenas com as necessidades da família e “se não havia meio legal de impedir que



um marido pouco escrupuloso o dilapidasse, em caso de dissolução do casamento esse dote em geral devia ser restituído à mulher”.(Grimal, 1991)

Plauto constrói em suas peças um mundo em que o amor conjugal não era a base do casamento e nem a condição do casal. Cabia aos esposos o dever de cumprir suas respectivas tarefas. Se, além disso, se entendessem bem, seria um mérito adicional, e não uma pressuposição.(Grimal, 1991)

Legalmente cada romano tinha uma esposa, porém, os maridos não eram obrigados pela lei e pelos costumes a serem fiéis a estas. Os amores passageiros eram permitidos enquanto não ferissem a honra de uma mulher casada ou de um a moça de família. É o que afirma a escrava Sira a sua ama Doripa, na peça Mercator:

*Ecastor lege dura uiuont mulieres  
multoque iniquiore miserae quam uiri.  
nam si uir scortum duxit clam uxorem suam,  
id si rescivit uxor, impunest uiro; 820  
uxor uirum si clam domo egressa est foras,  
uiro fit causa, exigitur matrimonio.  
utinam lex esset eadem quae uxori est uiro;  
nam uxor contenta est, quae bona est, uno uiro:  
qui minus uir una uxore contentus siet? 825  
ecastor faxim, si itidem plectantur uiri,  
si quis clam uxorem duxerit scortum suam,  
ut illae exiguntur quae in se culpam commerent,  
plures uiri sint uidui quam nunc mulieres.— (v. 817-829)*

Trad. Por Cástor, as pobres mulheres vivem sob uma lei dura e muito mais injusta do que os homens. Pois, se um marido, às escondidas de sua esposa, mantém uma prostituta, se a esposa descobre isso, o homem fica impune; uma esposa, se sai fora do lar às escondidas do marido, torna-se para o marido motivo para terminar o casamento. Oxalá que a lei fosse a mesma para a esposa e o marido, pois a esposa que é boa se contenta com um único marido; por que um homem não se contentaria com uma só esposa? Por Cástor, se os homens fossem castigados da mesma forma, se algum mantivesse uma prostituta às escondidas da esposa, da mesma forma que elas são repudiadas se cometem a falta, mais maridos estariam sem cônjuge do que as esposas agora. (Trad. Damares Barbosa Correia)

Na peça *Os Menecmos*, Plauto retrata o desentendimento entre um casal por motivo de traição do marido, em que o pai da esposa se coloca contra a sua filha, demonstrando não haver nenhuma culpa na sua infidelidade:

**SEN.** quid istuc autem est? **MAT.** ludibrio, pater,  
habeor. **SEN.** unde? **MAT.** ab illo, quoi me mandauisti, meo uiro.  
**SEN.** ecce autem litigium. quotiens tandem edixi tibi,

*ut caueres, neuter ad me iretis cum querimonia? 785*

**MAT.** *qui ego istuc, mi pater, cauere possum? SEN.* *men interrogas?*

**MAT.** *nisi non uis. SEN.* *quotiens monstraui tibi, uiro ut morem geras, 787-788*

*quid ille faciat, ne id obserues, quo eat, quid rerum gerat. 789*

**MAT.** *at enim ille hinc amat meretricem ex proximo. SEN.* *sane sapit, atque ob istanc industriam etiam faxo amabit amplius.*

**MAT.** *atque ibi potat. SEN.* *tua quidem ille causa potabit minus, si illic siue alibi libebit? quae haec, malum, impudentiast?*

*una opera prohibere, ad cenam ne promittat, postules, neue quemquam accipiat alienum apud se. seruiren tibi 795*  
*postulas uiros? dare una opera pensum postules, inter ancillas sedere iubeas, lanam carere.*

**MAT.** *non equidem mihi te advocatum, pater, adduxi, sed uiro. hinc stas, illim causam dicis. (v. 782-799)*

Trad. **Velho:** O que está acontecendo?

**Mat.:** Estou sendo desprezada, papai!

**Vel.:** Por quem?

**Mat.:** Pelo homem a quem o senhor me confiou, a meu marido.

**Vel.:** Brigados novamente! Quantas vezes lhe recomendei evitar que qualquer dos dois me venha dar queixa do outro?

**Mat.:** Mas como posso evitar isso, papai?

**Vel.:** A mim o pergunta? Basta querer. Quantas vezes lhe expliquei que deve ser obediente a seu marido e não espionar o que ele faz, onde vai, no que se ocupa?

**Mat.:** Mas é que ele ama a rapariga da casa da frente.

**Vel.:** (à parte) E tem bom gosto. (alto) E, por causa desta iniciativa que você tomou, imagino que ainda mais há de amá-la.

**Mat.:** E ele bebe em casa dela.

**Vel.:** Então, só por atenção a você, há de deixar de beber, ali ou onde mais lhe aprouver? Que petulância é essa, ora bolas?! Você podia, do mesmo passo, pretender que ele fosse proibido de aceitar um convite para jantar ou de convidar alguém para sua casa. Você pretende que os maridos virem servos? Da mesma forma, você poderia querer que ele fiasse uma tarefa de lã, que se sentasse entre as escravas, que cardasse a filaça.

**Mat.:** Pai, parece que o chamei para defender, não a mim, mas a meu marido! O senhor está do meu lado, advogando a causa do lado oposto! (Trad. Jaime Bruna)

Plauto representa o casamento, com muita freqüência, demonstrando ser este uma calamidade inevitável para o homem. O quadro que ele pinta da vida conjugal é deveras pessimista. A esposa é representada como um tirano; ela seria até mesmo capaz de afligir ao marido as piores violências inclusive físicas. Dessa maneira, o casamento serviria como forma de punição a filhos que fizessem tolices:

**CHARM.** *...si tu modo frugi esse uis.*

*haec tibi pactast Callicli <huius> filia. LESB.* *ego ducam, pater, et eam et si quam aliam iubebis. CHARM.* *quamquam tibi suscensui, miseria <una> uni quidem hominist adfatim. CALL.* *immo huic*

*parumst, 1185*

*nam si pro peccatis centum ducat uxores, parumst. (v. 1182-1186)*

Trad. **Charmides**: Se queres ser um homem de bem, escuta, tornei-te noivo da filha de Calicles!

**Lesbonico**: Esposa-la-ei, meu pai, e a todas as que tu quiseses.

**Charmides**: Por mais que eu esteja zangado contigo, basta uma punição para um só homem.

**Calicles**: Não, para ele é pouco; se esposasse cem mulheres, por seus pecados, seria pouco! (Trad. Maria de Lurdes Santos)

Na circunstância da morte de uma mulher, um dos personagens plautinos acrescenta ao viúvo que aquela tinha sido a primeira vez que a esposa dera prazer ao marido (Cas., 240). Não havia pior maldição do que dizer a um homem: em nome da tua velhice, em nome daquela que temes, quero dizer, tua mulher, se hoje não disseses a verdade a meu respeito, que os céus façam tua mulher sobreviver a ti... (As., 19-22).

Demêneto assim fala de sua mulher à sua amante:

**DEM.** *Edepol animam suaviorem aliquanto quam uxoris meae.*

**PHIL.** *dic amabo, an fetet anima uxoris tuae?* **DEM.** *nauteam bibere malim, si necessum sit, quam illam oscularier.* 895 (v. 893-895)

Trad. **Demeneto**: Meu Deus, como esse hálito é bem mais agradável do que o da minha mulher.

**Filênio**: Diz-me lá, a tua mulher tem mau hálito?

**Demeneto**: Fu! Preferia beber água de curtumes, se fosse caso disso, a beijá-la. (Trad. Aires Pereira do Couto)

Com frequência Plauto faz menção a maridos atormentados por suas esposas. Um desses maridos afirma: “sed uxor me excruciat, quia uiuit.” (v. 227) (A minha mulher tortura-me pelo simples fato de estar viva). E outro: “teque ut quam primum possim videam emortuam.” (v. 42) (E que eu possa te ver morta primeiro.)

O pai da jovem noiva conservava em suas mãos a faculdade de romper o casamento da filha segundo seu querer, sem o consentimento do casal. E, “a esposa que escapasse da *manus* do marido permanecia sujeita à do pai; continuava participando da religião da casa onde nascera”. (Grimal, 1991) Na peça *Sthicus* (*Estico*), o pai propõe o fim do casamento de suas duas filhas devido à longa ausência de seus maridos :

**ANT.** *Edepol uos lepide temptaui uostrumque ingenium ingeni.*

*sed hoc est quod ad uos uenio quodque esse ambas conuentas uolo:*

*mi auctores ita sunt amici, ut uos hinc abducam domum.*

**SOR.** *at enim nos, quarum res agitur, aliter auctores sumus.*

*nam aut olim, nisi tibi placebant, non datas oportuit,* 130

*aut nunc non aequomst abduci, pater, illisce apsentibus.*

**ANT.** *uosne ego patiar cum mendicis nuptas me uiuo uiris? ( v. 126-132)*

Trad.: **Antifonte:** Por Pólux! Estão aprovadas com louvor vocês e a índole de sua índole. Mas a razão por que venho até vocês e por que quero as duas reunidas é esta: meus amigos me aconselharam a levar vocês definitivamente para minha casa.

**Panégriris:** Nós, porém, a quem o assunto diz respeito, o aconselhamos de outro modo. Pois, ou antes, se nossos maridos não lhe agradavam, não deveríamos ter sido dadas em casamento a eles, ou não é correto sermos separadas deles, pai, agora que estão ausentes.

**Antifonte:** E eu devo admitir que vocês fiquem casadas com maridos que são uns mendigos, estando eu próprio vivo? (Tradução Isabella Tardin Cardoso)

Pode-se perceber que o teatro plautino faz referência na maioria das vezes a mulheres casadas com idade madura e raramente focaliza esposas mais jovens. Essa ausência se deve, possivelmente, ao fato de que seria um escândalo retratar uma jovem apaixonada por seu marido naquela época. Pois, segundo Grimal “na época de Plauto, a moral romana não se ofendia com cenas mais picantes, desde que a apaixonada fosse uma cortesã e não uma moça de família”. (Grimal, 1991) A questão não seria representar o amor em si, nem mesmo a vida familiar, mas sim o amor legítimo.

Apesar da aparente hostilidade ao sexo feminino que se pode verificar em Plauto, se tem um belo retrato de uma jovem mulher que ousou amar verdadeiramente seu marido com o amor carnal, e ainda assim, conservar a sua honra e o seu senso de dever. Essa personagem é Alcmena, da peça *Amphitruo* (Anfitrião), uma das peças mais conhecidas do autor.

Pela primeira vez no teatro plautino percebe-se uma jovem esposa falando como uma amante, sem véus, em uma profissão de fé heróica e apaixonada, demonstrando um amor legítimo ao seu amado Anfitrião. Ela tinha consciência da posição de seu marido e se orgulhava disso. Não desempenhava um papel ativo em questões externas à sua casa, mas superava todas as dificuldades em benefício de seu amor:

**ALCVMENA** *satin parua res est voluptatum in uita atque in aetate agunda praequam quod molestum est? ita cuique comparatum est in aetate hominum;*

*ita diuis est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur: 635*  
*quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid.*

*nam ego id nunc experior domo atque ipsa de me scio, cui voluptas  
 parumper datast, dum uiri mei mihi potestas uidendi fuit  
 noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem.  
 sola hic mihi nunc uideor, quia ille hinc abest quem ego amo praeter  
 omnes. 640  
 plus aegri ex abitu uiri, quam ex aduentu uoluptatis cepi.  
 sed hoc me beat  
 saltem, quom perduellis uicit et domum laudis compos reuenit:  
 id solacio est.  
 absit, dum modo laude parta  
 domum recipiat se; feram et perferam usque 645  
 abitum eius animo forti atque affirmato, id modo si mercedis  
 datur mi, ut meus uictor uir belli clueat.  
 satis mi esse ducam.  
 uirtus praemium est optimum;  
 uirtus omnibus rebus anteit profecto:  
 libertas salus uita res et parentes, patria et prognati 650  
 tutantur, seruantur:  
 uirtus omnia in sese habet, omnia adsunt  
 bona quem penest uirtus. (v. 633-653)*

Tradução: Alcmena: Realmente temos bem pouco prazer em nossa vida, durante toda a nossa existência, ao preço de todos os sofrimentos! Assim é a vida dos humanos; os deuses quiseram que a todo prazer sucedesse a dor, que digo eu, que logo haja mais dor e sofrimento, quando se experimentou alguma satisfação. Sim, experimento-o agora, por mim mesma, sei-o muito bem, eu, que tive um instante de prazer, quando me foi dado ver meu marido – uma só noite, não mais; e depois ele partiu, deixou-me ao raiar do dia. Agora estou sozinha, pois ele não está comigo, o único homem que eu amo dentre todos... No entanto, o que pelo menos me faz feliz é que venceu os inimigos, voltou para casa coberto de glórias. Isso me consola. Pode estar longe, desde que ao retornar traga a glória! Com firme e enérgica coragem suportarei sua ausência até o fim, se ao menos tiver a compensação de ver meu marido chamado vencedor; considerarei que é suficiente para mim. A coragem é a mais bela recompensa, a coragem certamente supera todas as coisas: liberdade, segurança, vida, fortuna, parentes, pátria, família são por ela protegidos e salvos. A coragem tudo contém em si, possui-la é ter todos os bens! (Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca)

Nesta breve análise da retratação do casamento feita por Plauto em algumas de suas comédias, pode-se constatar que, em comum, estes casamentos aqui analisados têm a frustração amorosa tanto dos maridos quanto das esposas em relação a essa instituição. Constata-se que, para grande parte dos personagens plautinos, o casamento era realizado por conveniência, e estava relacionado principalmente a interesses sociais e econômicos. E por isso, os maridos estavam sempre se queixando das esposas e buscavam fugir da monogamia imposta através de relacionamentos com cortesãs e também as esposas mostram-se, freqüentemente, decepcionadas com seus maridos.

## Referências bibliográficas

- GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PLAUTO. *Amphitruo*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Asinaria*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Aulularia*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Casina*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Cistellaria*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Epidicus*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Menaechmi*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Mercator*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Sthicus*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. II. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- PLAUTO. *Trinummus*. LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. II. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.
- SANTOS, Maria de Lurdes C. M. Maia e. *A família de Roma na obra de Plauto*. Braga. Edições APPACDM, 2000.
- VEYNE, Paul (org.). *História da vida privada 1: Do império Romano ao ano mil*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

## DIALÉTICA E RETÓRICA NO *SIMPÓSIO* DE PLATÃO

Eliana Amarante de Mendonça Mendes (UFMG)

Na Grécia antiga, o simpósio (do grego συμπόσιον – *simpósio*) era um banquete, seguido de vinhos, que se realizava na residência de um nobre. Era, portanto, não uma festa pública, mas uma festa privada.

O simposiarca, que podia ser o próprio anfitrião ou um dos simposiastas, era o responsável pela organização e realização do evento. Além de festa gastronômica e enológica, era um espaço para o debate de temas diversos, para os nobres gabarem-se de seus feitos e posses, ou simplesmente para o divertimento. O simpósio era também realizado para comemorar a introdução de rapazes jovens na sociedade aristocrática, para celebrar vitórias em competições esportivas, poéticas e teatrais e em outras ocasiões especiais. Cumpria-se também um ritual, em que se incluíam hinos aos deuses, libações em honra às divindades e para prantear os mortos. Nesse tipo de festa, usava-se o melhor serviço, os melhores pratos, as melhores louças, os melhores copos.

As esposas, bem como as mulheres livres, de *status* na sociedade, não podiam participar do simpósio, mas admitam-se bailarinas, garçonetes, flautistas (aulos) e prostitutas de alto nível, com a finalidade de entreter os convivas. Era uma reunião de homens, realizada na parte das casas reservadas aos homens (o ándron). O número de convivas – os simposiastas – variava de 4 a 20, dependendo do número de divãs disponíveis. Estes eram dispostos em forma de ferradura. O anfitrião ficava na extrema esquerda e à sua direita ficava o hóspede de honra. O costume era os convivas reclinarem-se em nesses divãs almofadados. Rapazes jovens não podiam reclinar, tinham que se manter assentados. Depois do jantar, bebia-se, conversava-se, jogava-se, e faziam-se competições musicais e outras.

Cabia ao simposiarca supervisionar o simpósio e decidir quão forte deveria ser o vinho servido na noite, dependendo do estilo de simpósio que se pretendesse: discussões sérias ou simples entretenimento. Os gregos e os romanos normalmente serviam o vinho misturado com água. O consumo de vinho puro era considerado um hábito dos povos incivilizados.

Em um fragmento de uma peça perdida de Eubulos, o próprio Dioniso, o deus do vinho, estabelece a maneira correta de beber: os homens sensatos devem beber três taças – uma para a saúde, a segunda para o amor e o prazer e a terceira para o sono. O homem sábio, depois de tomar essas três taças, vai para casa. A partir daí, o vinho passa a ser nocivo: a quarta taça leva ao mau comportamento, a quinta provoca gritaria, a sexta leva a grosserias e insultos, a sétima leva a lutas corporais, com a oitava quebram-se os móveis, a nona provoca depressão e a décima leva à loucura e inconsciência.

Era, pois, da responsabilidade do simposiarca, para atender à virtude grega da moderação, evitar que os convivas perdessem o controle. Entretanto, conforme narrado em obras literárias e também comprovado na arte pictórica, o limite de três taças não era sempre observado.

Algumas obras clássicas descrevem a realização do simpósio grego: os diálogos socráticos *Simpósio* de Platão e *Simpósio* de Xenofonte, além de poemas gregos como as elegias de Theognis de Megara.

Mas o mais famoso dos simpósios foi o imortalizado por Platão no *Diálogo Simpósio* (O Banquete), escrito por volta de 380 a.C., que narra o simpósio realizado na casa do poeta Agatão, por ocasião de sua primeira vitória em uma competição teatral (Dionísia), em 416 a.C., que teve Sócrates como principal conviva. Os outros simposiastas foram Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, além, naturalmente, do anfitrião Agatão.

### **A estrutura do simpósio**

Uma vez que Agatão e seus convivas tinham bebido em excesso na noite anterior, na comemoração de sua vitória na competição teatral de Dionísia, estavam todos muito indispostos. Pausânias propõe, então, que eles não bebessem, mas conversassem, discutissem ou que cada um apresentasse algo diferente. Todos aceitaram essa proposta, Erixímaco, então, sugere que todos fizessem elogios a Eros.

### **Os discursos do simpósio**

#### **Fedro (o retórico)**



O primeiro a discursar sobre o tema foi Fedro, que começou seu discurso dizendo que Eros era uma divindade poderosa e admirável, tanto entre os homens como entre os deuses, por várias razões, mas, antes de tudo, pelo nascimento. Fedro condena os poetas que têm por missão cantar hinos aos deuses, mas se esquecem de Eros. Com o objetivo de elogiar Eros, Fedro diz que esse é o deus mais antigo, mais respeitável e o mais capaz de levar o homem à posse das virtudes e da felicidade, nesta vida e depois da morte.

### **Pausânias (o legislador)**

Pausânias, o segundo a discursar, censura a falta de precisão do discurso de Fedro e tenta uma definição concreta para Eros. Para ele, existem dois tipos de Eros: um vulgar e repudiável, e outro, uma força educadora. O Eros usual e corrente, o instinto irrefletido e vulgar, é vil e repudiável, porque tende à mera satisfação dos apetites sensuais; em contrapartida, o outro é de origem divina e impulsiona o homem a servir ao verdadeiro bem e a buscar a perfeição do amado. Como legislador, compara as leis e as normas referentes a assuntos amorosos de Atenas e de outras cidades.

### **Erixímaco (o médico)**

O médico Erixímaco, após dar conselhos médicos a Aristófanes, para acabar com o soluço que o acometia, inicia seu discurso. Segundo ele, o amor não exerce influência apenas nas almas, mas dá, ainda, harmonia ao corpo.

O discurso de Erixímaco ultrapassa o homem e atinge a natureza. Na visão naturalista de médico, apresenta Eros como um deus poderoso, princípio e devir de todo o físico, "como potência criadora daquele amor primogênito que tudo anima e penetra, com o seu ritmo periódico de pleno e de vazio." (JAEGGER, 2001, p. 730). Para ele, há um Eros bom e um ruim. É o Eros bom que promove o bem-estar e a harmonia, estando em todas as esferas do cosmo e das artes humanas. Diz que o homem deve se consentir o prazer, mas não deve se deixar corromper por ele.

### **Aristófanes (o poeta cômico)**

O próximo a falar é Aristófanes, que inicia seu discurso dizendo que sua forma de discursar será diferente. Denuncia a insensibilidade dos homens para com o poder milagroso de Eros, e sua consequente impiedade para com um deus tão amigo. Segundo ele, para conhecer esse poder, é preciso antes conhecer a história da natureza humana, passando então a narrar o mito da nossa unidade primitiva e posterior mutilação. Segundo Aristófanes, havia inicialmente três gêneros de seres humanos, havia o gênero masculino e o feminino, que eram duplos de si mesmos, e ainda o gênero masculino/feminino, que era chamado de andrógino. Por terem ofendido os deuses, como vingança os deuses cortaram-nos ao meio. Os seres que resultaram da cisão do andrógino, sejam homens ou mulheres, procuram o seu contrário. Isto explica o amor heterossexual. E aqueles que foram o corte do feminino e do masculino procuram se unir ao seu igual, o que explica o amor homossexual. Quando estas metades se encontram, sentem as mais extraordinárias sensações, intimidade e amor, a ponto de não quererem mais se separar, e sentem a vontade de se fundirem novamente em um só. O amor para Aristófanes é, portanto, o desejo e a procura da metade perdida por causa da nossa injustiça contra os deuses.

Terminado Aristófanes, Agatão e Sócrates começam a discutir para saber quem iria falar primeiro. Sócrates não perde a oportunidade para lançar sua ironia: diz-se numa posição temerosa, a de falar sobre o amor depois do belo discurso que provavelmente Agatão proferirá. Fedro interfere e decide que Agatão deve ser o próximo.

### **Agatão, anfitrião do simpósio (o dramaturgo)**

Diferentemente dos oradores que o precederam, diz não se propor a valorizar o bem que Eros faz ao homem, mas sim a elogiar o próprio deus e a sua essência, e apresentou uma longa lista de virtudes atribuídas a Eros. Para ele, Eros é o deus mais bem-aventurado, o mais belo e melhor. Na descrição de Agatão, Eros é jovem, fino e delicado, e só mora em locais floridos e perfumados. Eros não se sujeita à coação, pois

o seu reino é o da vontade pura e livre. Possui todas as virtudes: a justiça, a prudência, a bravura e a sabedoria. É um grande poeta e ensina os outros a sê-lo. Desde que Eros entrou no Olimpo, o trono dos deuses passou de terrível a belo.

### **Sócrates (o filósofo)**

Finalmente chega a hora de Sócrates discursar, momento ansiosamente esperado por todos. Ele diz que, sendo o Amor, amor de algo, esse algo é por ele certamente desejado. Mas este objeto do amor só pode ser desejado quando ele falta e não quando se o possui, pois ninguém deseja aquilo de que não precisa: quem deseja, deseja aquilo de que é carente; se não for carente de algo, não deseja esse algo.

Sócrates, em sua argumentação, faz uso do mito de Diotima. Ele havia, certa ocasião, pedido à profetisa Diotima de Mantinea que o instrísse sobre Eros. Isso revela que o discurso de Sócrates aparece não como uma sabedoria própria, mas como uma verdade que ele desvelou. De acordo com esse mito, Eros é filho de Poros (Recurso) e de Penia (Pobreza). Isso coloca Eros em uma posição intermediária: ele não é nem feio e nem belo, nem participa da bem-aventurança, característica essencial da divindade. Eros é um ser duplo, herdado da diferença de seus pais, o que o coloca numa posição intermediária. Eros teria a natureza da falta justamente por ser filho de Recurso e Pobreza. O Eros socrático é o anseio, de quem se sabe imperfeito, por se formar espiritualmente. É o que Platão entende por filosofia: a aspiração de conseguir modelar dentro do homem o verdadeiro Homem.

O simpósio encerra com a chegada de Alcibíades e seu bando: todos bêbados. Alcibíades põe fim aos louvores a Eros e inicia elogios a Sócrates.

### **Alcibíades (político e estrategista)**

Com o encerramento das honrarias a Eros, Alcibíades inicia seu encômio a Sócrates, que encarna o próprio Eros, ou seja, encarna a filosofia. Além dos louvores ao mestre, Alcibíades declara seu grande amor por Sócrates: um jovem de beleza exuberante tece elogios e anuncia o seu amor (*philia*) a um velho desfeito como

Sócrates. Insere-se aí a valorização da filosofia e um novo valor: a beleza interior é superior à beleza exterior, perecível.

### **O Simpósio (O texto)**

Em relação ao texto deste simpósio, cumpre primeiramente notar que ele revela a importância da tradição oral e da memória na época. Na introdução, pode-se verificar que Platão ouviu a narrativa sobre o simpósio à quarta mão. A versão de Platão foi uma quinta. A partir daí, até chegar a nós, via tradução, é uma longa história.

Abordar uma obra através de uma tradução é sempre uma tarefa arriscada, uma vez que a tradução pode e costuma não refletir a riqueza do original. E a questão da fidelidade na tradução torna-se ainda mais complexa se se trata de um texto escrito há milênios. Cumpre então tomar cuidados especiais: que pelo menos a tradução parta de uma versão do original cuidadosamente estabelecida e que seja amplamente reconhecida como uma boa tradução. Para esta análise, valho-me da tradução para o Português de José Cavalcanti de Souza, feita a partir de dois textos: o texto estabelecido por J. Burnett, da Biblioteca Oxoniensis (Oxford) e o texto estabelecido por L. Robin, da Coleção Les Belles Lettres. Em alguns casos recorri à tradução francesa de Luc Brisson e à inglesa de Benjamin Jowett.

Esse diálogo, como os demais diálogos de Platão, e talvez mais que os outros, não é o que se considera hoje propriamente um diálogo numa conversação autêntica. Pelo contrário, embora se possa dizer que cada um dos discursos dialoga com os outros, cada um deles é uma oração completa em forma monológica. Há algumas possibilidades de leitura desse diálogo, que menciono resumidamente.

Pode-se considerá-lo um drama: uma comédia em três atos, com uma introdução, dois interlúdios e um epílogo.<sup>1</sup>

Na introdução, faz-se a contextualização e a encenação, por Apolodoro, que se estende até a chegada de Sócrates e a decisão de se fazer uma disputa de discursos sobre o amor. A ação principal consiste de três atos: Fedro versus Pausânias; Erixímaco versus Aristófanes e Agatão versus Sócrates, separados por dois interlúdios cômicos –

---

<sup>1</sup>Essa leitura, de autoria anônima, encontrei-a na internet: <http://condor.depaul.edu/ds> acesso em 04/04/2011

o soluço de Aristófanes, e as recomendações médicas de Erixímaco, e o embate entre Ágatão e Sócrates. O epílogo teria início com a chegada de Alcibíades e iria até o fim de sua fala.

Justifica-se entender esse diálogo como comédia, se se considerar a relação existente entre as duplas:

### **Fedro *versus* Pausânias**

Fedro aspirava a ser um poeta trágico e ansiava por ser admitido no pequeno círculo de artistas aristocratas atenienses, do qual Ágatão era líder. Era, portanto, rival de Pausânias, o então amante de Ágatão – ambos os oradores visaram impressionar Ágatão em uma competição que envolvia oratória e sexo.

### **Erixímaco *versus* Aristófanes**

Outro índice de comicidade é o par Erixímaco, ostentando seu jargão médico e seu conhecimento da filosofia de Heráclito, e Aristófanes, o poeta cômico, que gostava de criticar as pomposidades.

### **Ágatão *versus* Sócrates**

Temos também a comicidade do par Ágatão *versus* Sócrates. O narcisista e elegantíssimo Ágatão, contrastando com Sócrates, extremamente simples e fora de moda.

Além dessa leitura dramática, focada no conflito das personalidades dos simposiastas, costuma-se entender o Simpósio como uma pura competição retórica, em que cada fala pode ser julgada por seu estilo e conteúdo e como uma reflexão moral sobre a pessoa do orador.

De fato, em todos esses discursos, em uns mais e em outros menos, encontram-se inúmeras evidências da retórica, sejam quanto ao estilo (léxis) – são todos vazados como monólogos e neles sobejam lugares-comuns, paradoxos, provérbios, paralelismos exagerados; sejam quanto à invenção (héuresis) – a

recorrência do uso da argumentação retórica por meio de entimemas (a dedução retórica) e, principalmente, a argumentação pelo exemplo (a indução retórica), valendo-se sempre das narrativas míticas para a persuasão do auditório, apelando, portanto, pelo *lógos* retórico. Também quanto à disposição (*táxis*), encontram-se alguns índices da retórica nos discursos. É recorrente também o apelo pelo *páthos*, para sensibilizar o auditório, no caso, constituído pelos demais simposiastas, e pelo *éthos*, buscando argumentos de autoridade, geralmente grandes poetas e filósofos, para reforçar o *éthos* dos oradores.

Sob essa perspectiva, uma leitura possível é que Platão quis mostrar a superioridade do estilo retórico plano, usado por Erixímaco e, de certa forma, por Sócrates, com a predominância de figuras de pensamento (como a imagem, a metáfora, a alegoria, a ironia, etc.) em oposição ao estilo floreado de Agatão e Erixímaco, impregnado de figuras de linguagem (como efeitos sonoros de ressonância e ritmo, principalmente no discurso de Agatão), além da superioridade do irônico sobre o hiperbólico, do científico sobre o mítico e do visionário sobre o sensual. Consta-se que, para Platão, o apelo para os sentidos é inferior, como modo de instrução, do que o apelo pelo intelecto.

Considerando somente as falas de Fedro, Pausânias, Aristófanes, Erixímaco e Agatão, e mesmo a de Alcibíades, que não participou de fato do simpósio, pode-se mesmo pensar que o objetivo de Platão tenha sido criticar o estilo (*léxis*) retórico de uns e outros oradores.

Entretanto, considerando a posição assumida por Platão em relação à retórica, não considero que essa leitura do Simpósio dê conta de tudo que Platão pretendeu mostrar com seu texto. No meu entender, ele não quis somente mostrar a superioridade de um estilo em relação ao outro: a leitura mais plausível do Simpósio, no meu entender, é a de uma severa crítica à retórica.

Platão condenou a retórica. Foi seu maior adversário. Em seus diálogos, principalmente em *Górgias* e em *Protágoras*, constata-se sua preocupação com a atitude dos sofistas, que usavam suas habilidades oratórias para fins ilícitos, fazendo manipulação política. Não sem razão. Os retóricos de então, à exceção de Isócrates, grande orador que desenvolveu um ensino sério e eficiente da retórica, davam mais atenção a métodos escusos de persuasão: eles ensinavam como difamar, como

provocar emoções na audiência, como distrair a atenção do auditório, fazendo com que as pessoas se esquecessem do assunto em pauta. Esse tipo de retórica levava a que nos júris e assembleias, se deliberasse rapidamente sobre os assuntos tratados, deixando-se todos renderem pela lábia dos litigantes.

No *Simpósio*, *mutatis mutandis*, percebe-se o uso da retórica para fins alheios à proposta inicial de se falar sobre Eros. Cada um dos oradores usou a retórica para outros fins: falar sobre Eros foi um simples pretexto – o que pretenderam foi afirmarem-se frente ao grupo.

Em Górgias, Platão introduz a oposição entre opinião (*dóxa*) e saber (*epistéme*). Ele entende que a retórica dos sofistas só leva à persuasão pela opinião – que pode ser verdadeira ou falsa – e nunca pelo saber, que é sempre verdadeiro, uma vez que não existe falso conhecimento. (PLATÃO, Górgias, p. 62-63). Assim, segundo Platão, para cada assunto, existe uma verdade universal e absoluta, que é desconsiderada pela retórica. Para Platão, a retórica lida preferencialmente com o superficial: não dá conta de cuidar de matérias de substância, verdade, ou razão, como consideradas na religião, na dialética ou na filosofia.

Como se pode constatar, os discursos dos cinco primeiros oradores se apoiam na opinião (*dóxa*) que eles têm sobre o amor: não há uma preocupação com a verdade (*epistéme*). Para esses oradores o que importa é apresentarem-se da melhor maneira, construindo um *éthos* de sabedoria, de grande oradores, não apresentando argumentos além de opiniões e apelando pelo *páthos*, para persuadir sua audiência.

Para Platão, a preocupação retórica com a audiência contrasta com o discurso filosófico, que prefere orientar-se para a verdade (*alethéia*) mais do que para a opinião (*dóxa*) do público. (Platão, Górgias). Platão, portanto, só poderia visar a uma crítica aos discursos desses oradores.

O discurso de Sócrates, o último, o mais extenso e o mais importante, que Platão expressou nos moldes do chamado método socrático, se prestou, no meu entender para mostrar o que é um discurso de qualidade, como se faz a construção do conhecimento.

Sócrates, antes de iniciar sua fala, diz, ironicamente, sentir-se embaraçado por ter de falar depois de Agatão, “... depois de proferido um tão belo e colorido discurso.” Depois diz que, por ingenuidade, entendeu que todos diriam a verdade sobre o amor.

E não foi isso o que ocorreu: não houve preocupação com a verdade, todos, retoricamente, só se preocuparam em falar o mais belamente possível.

No seu discurso, Sócrates, diferentemente dos monólogos retóricos, usou sua técnica dialógica de perguntas e respostas. Assim, foi examinando a fala de Agatão, com a colaboração dele e, ironicamente, mas de forma polida, foi desconstruindo todo o seu discurso, pegando Agatão em contradição e levando-o a admitir, com humildade, sua ignorância.

A partir daí, num segundo momento de sua maiêutica, conduziu seus interlocutores a uma nova perspectiva acerca do tema amor. Sócrates, que não se julgava dono da verdade, “Só sei que nada sei” apresentou o diálogo que teve com a sacerdotisa Diotima de Mantinea sobre Eros e mais uma vez deu um exemplo de como se adquire conhecimento e se aproxima da verdade. Para Sócrates, a busca da verdade é primordial e é mais fácil chegar a ela através de um inquérito sistemático do que através da posição de uma única autoridade, pois é melhor ter duas cabeças pensantes do que só uma.

Na fala de Sócrates, portanto, ironizando a beleza dos discursos retóricos e apresentando a superioridade do método socrático, da dialética, Platão critica severamente a retórica da época.

É curioso verificar, porém, que, a despeito da crítica dirigida à retórica, Platão, que se supõe reproduzindo falas alheias, paradoxalmente faz uso também da própria retórica para criticá-la. Não há melhor evidência do predomínio da retórica na época do que o fato de se utilizar dela própria para a atacar, ou seja, em teoria, Platão era contra a retórica, mas na prática a utilizou, pelo menos no diálogo *Simpósio*, até mesmo em alguns momentos, quando supostamente reproduziu o discurso de Sócrates.

## **Referências bibliográficas**

- BLONDELL, Ruby et al. *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*. Center for Hellenic Studies. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- HUNTER, R.L. *Eubulus: The Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.



\_\_\_\_\_. *Platos Symposium*. Oxford Approaches to Classical Literature. Oxford: Oxford University Press, 2004.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Cultura Popular em Atenas no V Século a.C.*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PLATÃO. *Le banquet*. 4a. ed. Trad. de Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2005.

\_\_\_\_\_. *Górgias*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério, col. Clássicos gregos e latinos, ed. 70, Lisboa, 1992.

\_\_\_\_\_. *The dialogues of Plato*. Trad. Benjamin Jowett, Introd. de Raphael Demos. New York: Ramdon House, 1937.

\_\_\_\_\_. *O Banquete*. Trad. de José Cavalcanti de Souza, São Paulo: DIFEL e EDUSP, 1966.

ROBIN, Leon. *A Moral Antiga*. Lisboa: Despertar, 1970.

ROMILLY, Jacqueline de. *Alcíbiades ou Os Perigos da Ambição*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

ROSEN, Stanley. *Plato's Symposium* New Haven: Yale University Press, 1967.

\_\_\_\_\_. *Dialogues*. New York: State University of New York Press, 1993.

SANTORO, Fernando. "Erótica". In: \_\_\_\_\_. *Arqueologia dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 77 – 142.

STRAUS, Leo. *On Plato's Symposium*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

# ORFEU LÍDER RELIGIOSO NA *ARGONÁUTICA*

Prof. Ms. Fábio Gerônimo Mota DinizPG doutorando FCLAR/UNESP

## Introdução

Como veículo terreno da voz das Musas, o aedo grego no período arcaico se assemelha ao sacerdote, por ambos serem propiciadores de rituais onde se encenam eventos que refundam um momento mítico fundamental por intermédio de uma intervenção divina. Quando o aedo canta os heróis de antigamente ele está repetindo uma tradição antiga que reverbera nele, e ele é o responsável por manter essa tradição viva. Da mesma forma, o sacerdote que propicia um sacrifício ou uma libação traz para o presente um momento muito antigo, quando deuses e homens separaram-se e os mortais passaram a estabelecer seu elo com os imortais através da encenação da primeira partilha de alimentos entre Prometeu e Zeus. Quando Hesíodo narra esse evento na *Teogonia*, ele apresenta-nos o sacrifício primordial, a ser re-encenado sempre que os homens estabelecerem contato com os olímpicos.

O princípio do canto do aedo e do ritual de um sacerdote religioso é o mesmo: o que Mircea Eliade (1962:1992, p. 52-53) designa como *imitatio dei*, ou seja, uma reprodução das ações divinas como modelos do comportamento humano, pois “O homem só se torna verdadeiro homem conformando se ao ensinamento dos mitos, imitando os deuses.”

Nesse contexto, Orfeu é um personagem destacável por justamente atuar no âmbito mágico, místico e também por servir de paradigma do aedo antigo. A mais antiga referência ao herói encontra-se em Íbico, poeta do século VI a.C., em um fragmento destacado por Brandão (1990, p. 26).

Seu importante papel de aedo é destacado já por Píndaro (*Pítica IV*, 313-315), que o chama de pai dos aedos<sup>1</sup> (ᾠοιδῶν πατήρ). Além disso, seu caráter místico é atestado pelo mesmo autor ao afirmar que o próprio Apolo o enviara para auxiliar a expedição de Jasão e os argonautas (*Pít. IV*, 176-177): ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς

---

<sup>1</sup> Apesar disso, seu nome não aparece nem em Homero, nem em Hesíodo, tidos como os aedos patronos da poesia épica.

ἄοιδᾶν πατὴρ/ἔμολεν, εὐαίνητος, Ὀρφεύς; “De Apolo o tocador de lira/vem, pai dos aedos, renomado Orfeu”.

Devido ao seu caráter místico, Orfeu esteve sempre ligado aos chamados cultos de mistério da Grécia antiga, sendo figura central do orfismo, movimento que tinha entre seus princípios as noções de reencarnação e origem divina da alma – conceitos que influenciaram desde os pitagóricos até Platão. O orfismo foi uma das mais fortes correntes religiosas a surgirem na Grécia antiga, e que perdurou no imaginário além da época antiga. Atribui-se muitas vezes ao mito mais famoso de Orfeu – a ida ao mundo inferior para resgatar a amada Eurídice – a origem desse culto, pois a viagem em si teria um caráter iniciático, trazendo-lhe a sabedoria sobre a outra vida<sup>2</sup>.

Mas há outro mito do qual Orfeu toma parte, que é de grande importância para compreendermos esse personagem: Orfeu também é participante ativo da viagem dos argonautas em busca do velocino de ouro. E uma das mais importantes fontes para esse mito é o poema de Apolônio de Rodes, *Argonáutica*.

Apesar de não ser um herói intimamente ligado ao belicismo (GUTHRIE/1956, p.52), ele é convocado por Jasão para integrar a nau junto a outros diversos heróis importantes, como Perseu, Heracles, Castor e Polideuces. Mas mais notável que isso, Orfeu divide espaço com outra figura mística importante: Medeia. As práticas realizadas por Medeia, porém, se distanciam das de Orfeu, pois envolvem a invocação de ‘forças estranhas’, como o poder da deusa ctônica Hécate, o que amedronta até os próprios argonautas.

Fundamental é estabelecer aqui, a partir do levantado acima, os possíveis caminhos de análise da participação dos agentes mágicos Orfeu e Medeia na *Argonáutica*, bem como definir o que se entende por magia em ambos os contextos, e qual a abrangência desse conceito para cada personagem. Mas, para perscrutar tal abordagem, a relação inicial fundamental é a que se estabelece entre a natureza da ação mágica desses personagens com o âmbito religioso de sua atuação. Ambos, Orfeu e Medeia, são representantes religiosos junto aos seus, respondendo por práticas que

---

<sup>2</sup> Tringali (1990, 16) observa que as viagens de outros personagens ao mundo inferior tem também esse caráter, como a viagem de Odisseu no canto XI da *Odisseia*, a viagem de Enéias no canto VI da *Eneida* e até na viagem ao inferno na *Divina Comédia* de Dante. Além disso, Baco, o deus cultuado pelo orfismo, também foi ao mundo inferior em busca de sua mãe, Sêmele.

são dignas de respeito, admiração, encanto e/ou espanto. Porém, a oposição ritualística se dá tanto na matéria quanto na filiação de seus ritos.

### ***Telxis e Techne***

Orfeu é definido assim quando da sua chegada à nau Argo (I, 23-34):

Πρῶτά νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα, τόν ῥά ποτ' αὐτὴ  
Καλλιόπη Θρήικι φατίζεται εὐνηθεῖσα  
Οἰάγρῳ σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέσθαι

25

αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας  
θέλξει ἀοιδάων ἐνοπῇ ποταμῶν τε ῥέεθρα.  
φηγοὶ δ' ἀγριάδες, κείνης ἔτι σήματα μολπῆς,  
ἀκτῆς Θρηικίης Ζώνης ἐπι τηλεθώσας  
ἐξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἅς ὃγ' ἐπιπρὸ

30

θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίηθεν.  
Ὀρφέα μὲν δὴ τοῖον ἔων ἐπαρωγὸν ἀέθλων  
Αἰσονίδης Χείρωνος ἐφημοσύνησι πιθήσας  
δέξατο, Πιερίῃ Βιστωνίδι κοιρανέοντα.

Primeiramente de Orfeu nos lembremos, que em outro tempo  
a própria Calíope, conta-se, com o trácio Éagro  
deitou-se próximo ao alto da Pimpléia, dando à luz.

25

Além disso, contam que as inflexíveis rochas sobre as montanhas  
e o curso dos rios podia encantar com os sons das canções.  
Os carvalhos silvestres são sinais ainda daquela melodia,  
eles, sobre a costa trácia de Zona, fluorescentes,  
alinham-se juntos, em ordem; eles que,  
encantados pela lira, trouxe do alto da Piéria.  
Tal, pois, Orfeu, que como ajudante em seus trabalhos  
o Esonida, obediente às ordens de Quíron,  
acolheu, o regente da Piéria Bistonida.

30

No trecho acima, o aedo apresenta o poder de Orfeu de encantar a natureza, subjugá-la com sua música. Ele utiliza-se de sua melodia para organizar o conjunto de árvores na Trácia, bem como é capaz de encantar rochas e rios. Esse poder mágico de Orfeu é delimitado pela utilização de palavras com o radical *θελγ-*, que compreendem o domínio do encantamento e da sedução através da música. Esse poder está intrinsecamente ligado à noção expressa pela palavra 'encantamento' em português, se levarmos em conta o efeito causado pela música de Orfeu sobre seus companheiros (I, 512-518):

Ἦ, καὶ ὁ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίῃσχέθεναὐδῆ.  
 τοὶ δ' ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα  
 πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὕασιν ἡρεμέοντες  
 κηληθμῶ: τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θέλκτρον αἰοιδῆς.  
 οὐδ' ἐπὶ δὴν μετέπειτα κερασάμενοι Διὶ λοιβάς,  
 ἢ θέμις, ἐστηῶτες ἐπὶ γλώσσησι χέοντο  
 αἰθομέναις, ὕπνου δὲ διὰ κνέφας ἐμνώνοντο.

515

Disse, e deteve a lira com sua voz imortal.  
 E eles, pois tendo parado, ainda ávidos inclinavam as cabeças  
 todos juntos em silêncio, com os ouvidos atentos, cativados  
 pelo fascínio: tal foi o encantamento do canto que os envolveu.

515

Não muito tempo depois fizeram libações para Zeus,  
 como se deve, eles em pé as línguas mergulharam  
 no fogo, e cortejaram o sono pela escuridão.

Goldhill (1991, p.60) observa que esse termo utilizado para descrever o dom do argonauta, ligado a *thelxis* (Clare/2002, p.232), “é utilizado numa variedade de contextos, mas em particular para descrever a sedução verbal e sexual”. Não obstante, o papel de *thelxis* no contexto religioso envolve a própria potência do canto como algo advindo de um contexto divino. Haja vista a relação entre Orfeu e Apolo, e ainda mais do próprio poder das Musas sobre os mortais, por intermédio do canto. Na 4ª Ode Neméia de Píndaro encontramos um testemunho desse poder (*Nem. IV*, 1-8):

ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων  
 ἱατρός: αἱ δὲ σοφαὶ  
 Μοισᾶν θύγατρες αἰοδαὶ **θέλξαν** νιν ἀπτόμεναι.  
 οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τέγγει  
 γυῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος.

5

ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,  
 ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχῃ  
 γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

Alegria, para as penas vencidas, é o melhor  
 médico: as hábeis  
 filhas das Musas, as canções, encantam com seu toque.  
 nem a cálida água molha tão suave  
 os membros, quanto o louvor que acompanha a lira.

5

A palavra vive mais que os feitos,  
 se, por benefício das Graças,  
 a língua a tira do fundo do coração.

Píndaro diz que a alegria (ἄριστος) é o melhor médico para as dificuldades<sup>3</sup>, e que a canção é o veículo pelo qual as Musas realizam esse encantamento. O encantamento das canções, assim, remedia o sofrimento infligido como consequência de duras provas vencidas.

Já Medeia, como afirma Argo, é πολυφάρμακον (III, 27; IV, 1677) “a de muitos fármacos”, que nesse contexto consiste no seu domínio sobre várias ervas, remédios ou venenos, como uma curandeira. Quando a descreve para os argonautas, ele ressalta as características de sua magia, bem como sua ligação com a deusa Hécate (III, 528-533):

κούρη τις μεγάροισιν ἐνιτρέφειτ' Αἰήταο,  
τὴν Ἑκάτη περίαλλα θεὰ δάε **τεχνήσασθαι**  
φάρμαχ', ὅσ' ἤπειρός τε φύει καὶ νήχυτον ὕδωρ, 530  
τοῖσι καὶ ἀκαμάτοιο πρὸς μειλίσσετ' αὐτμή,  
καὶ ποταμοὺς ἴστησιν ἄφαρ κελαδεινὰ ῥέοντας,  
ἄστρα τε καὶ μήνης ἱερῆς ἐπέδησε κελεύθους.

Há uma jovem criada no palácio de Eetes,  
a quem Hécate ensinou como preparar habilmente<sup>4</sup>  
poções, do quanto produz a terra e a água abundante, 530  
e acalma o hálito do incansável fogo,  
também interrompe a ruidosa corrente dos rios,  
atreia os astros e os caminhos da sagrada lua

Clare (2002, p.245-246) analisa a relação entre os dois magos como uma oposição entre os poderes do caos (Medeia) e da ordem (Orfeu). E é esse poder, que Medeia ensina a Jasão para que ele possa suplantar os desafios impostos por seu pai, o Rei Eetes. Mas esse poder é espantoso, assustando o herói (III, 1221-1224):

Αἰσονίδην δ' ἦτοι μὲν ἔλεν δέος, ἀλλὰ μιν οὐδ' ὧς  
ἐντροπαλιζόμενον πόδες ἔκφερον, ὄφρ' ἐτάροισιν  
μίκτο κιών: ἦδη δὲ φώως νιφόεντος ὕπερθεν  
Καυκάσου ἠριγενῆς Ἡὼς βάλεν ἀντέλλουσα.

O medo então tomou o Esonida, mas ele nem mesmo  
olhou para trás enquanto seus pés o levavam, e com seus companheiros  
uniu-se voltando; já a luz por cima do nevado  
Cáucaso, a Aurora lançou matutina surgindo.

<sup>3</sup> É o mesmo argumento de Hesíodo, na *Teogonia*, 98-103, quando diz que o canto, dom das deusas, apaga da memória os pesares no coração dos homens.

<sup>4</sup> A tradução de περίαλλα por “habilmente” prevê aliar o sentido do adjetivo ao da forma verbal τεχνήσασθαι, o que salienta a *techne* como uma arte ensinada, como uma habilidade em oposição a algo inato.

Ambas as cenas apresentadas acontecem em contextos ritualísticos, onde as especialidades de Orfeu e Medeia ficam bem claras do ponto de vista de sua realização. Enquanto o argonauta entoava uma canção cosmogônica, que acompanha a seguir libações em honra a Zeus, o ritual que Jasão pratica pelos ensinamentos de Medeia acompanha a aparição da Hécate, aparição assustadora e violenta.

São, portanto, duas instâncias mágicas em oposição dentro da Argonáutica. Para uma melhor definição de um desses magos, Orfeu, faz-se necessário elucidar as características de ambos os caminhos mágicos:

CAMINHOS MÁGICOS		
(i) a <i>thelxis</i> (encantamento)		(ii) <i>techne</i> (técnica)
<b>Representante</b>	- Orfeu;	- Medeia;
<b>Origem</b>	- poder inato, ligado à sua origem;	- o poder é ensinado pela deusa e pode ser passado adiante
<b>Divindade</b>	- poder ligado a um deus Olímpico; - Apolo simboliza o sol, a luz e a ordem;	- poder ligado a uma deusa ctônica; - Hécate simboliza a escuridão, o caos e a violência;
<b>Características</b>	- encantar o curso dos rios, organizar árvores, mover a natureza (rochas) [ordem e movimento];	- acalmar o fogo, interromper o curso de rios, e astros [caos e estático];
<b>Instrumento</b>	- música.	- fármacos.

Aqui, vemos uma oposição em vários níveis, seja da origem do poder dos personagens, seja pela divindade evocada por ambos ou ainda pelas características funcionais e instrumentos utilizados por eles em suas ações mágicas. Esses efeitos encaixam, por exemplo, na divisão que Durand (1997, p. 58) fará dos regimes da imaginário, diurno e noturno:

“O regime diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação; o regime noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e

cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais e artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos..”

A partir dessa leitura, podemos observar que o Regime diurno, que responde por Orfeu, predomina, de tal modo, nos dois primeiros cantos da *Argonáutica*, momento em que ele assume a postura de líder religioso da expedição, ladeando com Jasão o comando da nau. A divisão da liderança se dá pela natureza da divindade patrocinadora da viagem, Apolo, que não apenas é a origem do domínio mágico de Orfeu, mas corresponde a um parâmetro de comparação constante para Jasão, pela sua beleza, ferramenta que, junto a sua lábia, o levará a conquistar a ajuda da feiticeira Medeia na viagem. A apóstrofe ao deus Apolo no primeiro verso da *Argonáutica*, delimita a atuação do deus, sendo a origem da viagem seu oráculo. Para Houghton (1987, p. 82), Apolo simboliza o poder intelectual<sup>5</sup>. A autora levanta duas razões para essa apóstrofe: (i) o oráculo de Apolo que impele Pélias a enviar Jasão em busca do velo e (ii) o fato de ser o “deus paterno” do herói. Segundo a autora, ele é o jovem varão olímpico perfeito, não servindo apenas de exemplo para Jasão, mas para todos que almejam essa juventude.

### Considerações finais

Jasão e Orfeu, dessa forma, como duas faces do deus Apolo, trazem as suas características: a beleza, a liderança, a magia e a música. E considerando que o poema tem seu princípio em Apolo, levando em conta a ambiguidade também no vocábulo (ἀρχόμενος), temos aí a razão da poesia de Apolônio, seu princípio.

De tal modo o líder religioso que estabelece a ligação entre esse deus e os homens da expedição, Orfeu é “substituído” por Medeia no poema, justamente em sua metade, no canto III, onde seu nome nem sequer é mencionado. A instância diurna da *telxis* dá lugar à instância noturna da *techne*, com implicações diversas para o futuro da expedição e de Jasão. Mas, ao identificarmos seu oposto, Medeia, e a importância

---

<sup>5</sup> Ele é o deus do canto, ligado às artes poéticas e tutor de poetas, como os poetas do período helenístico o vêem (Werner, 2005, p.80).



da presença de Orfeu nesses dois primeiros cantos, já trouxemos à baila considerações suficientes sobre sua função religiosa no que tange a atuação da instância do encantamento na *Argonáutica*. As implicações disso em sua ausência no canto III e da convivência das duas instâncias no canto IV não são matérias do presente artigo, mas são portas abertas pela própria estrutura narrativa do poema épico, que merecem também investigação subsequente e pormenorizada.

## Referências Bibliográficas

APOLLONIUS RHODIUS. *The Argonautica*. Edição em grego. Editado com introdução e comentários em inglês por George W. Mooney. London: Longmans, Green and Co., 1912.

BRANDÃO, J.L. “O orfismo no mundo helenístico”. In: CARVALHO, S. M. S. (org) *Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo : Editora UNESP, 1990.

CLARE, R. J. *The Path of Argo: Language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DURAND, Gilbert . *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, M. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GOLDHILL, S. *The poet's voice: Essays on poetic and greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GUTHRIE, W. K. C. *Orphée et la Religion Grecque: étude sur la pensée orphique*. Traduit de L'anglais par S. M. Guillemin. Paris: Payot, 1956.

*Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3a edição. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1995.

HOUGHTON, V. L. *Apollonius Rhodius' Argonautica: the feminine principle*. Michigan: UMI, 1987.

PINDAR. *The Odes of Pindar*. With an introduction and an English translation by Sir John Sandys. London/Cambridge: Loeb Classical Library, MCMXXXVII.

TRINGALI, D. “O orfismo”. In: CARVALHO, S. M. S. (org) *Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo : Editora UNESP, 1990.

WERNER, E. P. N. *Os Hinos de Calímaco Poesia e Poética*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

# CELEBRAÇÕES DE FAMÍLIA NA ANTIGUIDADE: O CASAMENTO NA CONCEPÇÃO ROMANA

João Carlos Furlani<sup>1</sup> (UFES)

## Introdução

Ao estudar o Mundo Antigo, muitos pesquisadores, na tentativa de não cair em anacronismos, acabam por criar uma barreira que separa firmemente a Antiguidade do Medievo, assim como da Modernidade e Contemporaneidade. Desta forma, agem como se estivessem estudando universos estanques, desconexos no tempo e espaço.

Tratando-se de Roma, no entanto, não há como entendermos, de modo comparativo, todos os processos ocorridos em uma época tão distante, o que poderia nos conduzir a analogias extremas. Em todo caso, faz-se necessário um estudo da Antiguidade mais aprofundado a fim de conhecermos parte de uma herança cultural que vem se perpetuando e se transformando até nossos dias, como um contraponto para analisarmos certas características do nosso mundo e da posição que ocupamos nele (SILVA, 2006, p. 13).

Trataremos, aqui, de uma das celebrações que hoje servem de ponto de partida ou de base para a formação da estrutura familiar: o casamento.

A palavra *matrimonium*, raiz latina de “casamento” e “matrimônio”, definia a função principal da instituição, destinada, principalmente, à geração de filhos legítimos para serem herdeiros dos pais (Dionísio, *Ant. Rom.*, p. 25), como expressão do pensamento romano no qual cidadãos devem produzir novos cidadãos (TREGGIARI, 1991). Entretanto, isso não quer dizer que o casamento não pudesse ter outras finalidades, como ser utilizado para forjar alianças políticas ou firmar acordos comerciais.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR) e do grupo de pesquisa em História de Roma da Universidade Federal do Espírito Santo. atuando na linha de pesquisa: “História social do Baixo Império Romano”, e no projeto “Cidade, corpo e poder no Império Romano”, sob orientação do prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva.

<sup>2</sup> Por exemplo, Julia, filha de Júlio César e de Cornélia Cinnila, inicialmente estava comprometida com o político e militar romano, Marco Júnio Bruto, porém, por intervenção de seu pai, acabou casando-se com Pompeu, o que favoreceu a formação do Primeiro Triunvirato, em 59 a.C. (JACKSON, 1968, p. 582).

## O casamento romano em uma perspectiva histórica

O que entendemos por casamento romano durante o período republicano e imperial diferencia-se, e bastante, do que tinha sido na Roma arcaica, pois sabemos que nos tempos mais antigos não havia necessidade de uma cerimônia religiosa formal ou de algum ato jurídico para que o casamento fosse legalmente reconhecido. Bastava a convivência entre um homem e uma mulher para que os mesmos fossem considerados casados. A exigência legal para o matrimônio apenas se desenvolveu durante a República, sendo modificada ao longo do Império (JACKSON, 1968, p. 594).

Até o ano de 445 a.C., só poderia haver casamento legal entre os patrícios, mas essa situação sofreu alteração após a instituição da Lei Canuleia, que permitiu oficialmente a união entre patrícios e plebeus. No entanto, poucos seriam os patrícios que, à época, se casariam com plebeus.<sup>3</sup>

Já sob o governo de Augusto, primeiro imperador romano, as leis referentes ao casamento foram alteradas ainda mais. Isso devido a uma baixa demográfica, principalmente entre os patrícios, que, hipoteticamente, teria sido causada pela diminuição da fertilidade derivada do desejo dos casais em não ter mais do que dois filhos a fim de evitar o fracionamento dos bens, pois para a manutenção do *status* social, a fortuna pessoal era determinante. Diante disso, Augusto percebeu que algo deveria ser feito; então, visando a promover uma reforma moral entre os romanos, promulgou uma série de leis, chamadas de *Leis Julianas*. Dentre elas, destacamos duas: a primeira em 18 a.C., a *Lex Iulia de Maritandis Ordinibus* e a segunda em 17 a.C., a *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis*. Mas no que consistiam tais leis?

Primeiramente, a *Lex Iulia de Maritandis Ordinibus* tinha como objetivo impedir o casamento entre pessoas de *status* superior, como os senadores, com libertos e destes últimos com os ditos *infames*, ou seja, pessoas consideradas de categoria inferior, como proxenetas, atores, gladiadores e prostitutas. A lei ainda incentivava o casamento consecutivo dos viúvos e divorciados, concedendo incentivos àqueles que possuíssem três filhos ou mais e punindo com restrições na capacidade de herdar

---

<sup>3</sup> No latim *Lex Canuleia*. Autorizava o casamento entre patrícios e plebeus. Mas, na prática só os plebeus mais abastados conseguiam casar-se com patrícios.

aqueles que não procriassem. Dentre os incentivos concedidos encontrava-se, por exemplo, prioridade nas competições por cargos públicos.

Já a *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis* visava a combater o adultério, banindo os adúlteros, enviando-os para ilhas diferentes, confiscando parte de suas propriedades.<sup>4</sup> Autorizava também os pais a matarem suas filhas e os parceiros delas, se os dois fossem flagrados em adultério na casa dos pais ou do marido, pois tais lugares eram considerados honrosos. Porém, caso o pai viesse a matar apenas um deles, era considerado assassino, logo, ambos os adúlteros deveriam ser mortos ou deixados vivos. O marido, flagrando o adultério, tinha o direito de matar o parceiro que mantinha relações sexuais com sua mulher.

Mais tarde, em 9 a.C., com o propósito de reafirmar parte das leis estabelecidas por Augusto, foi promulgada pelos cônsules M. Papius Mutilus e Q. Poppaeus Secundus a *Lex Papia Poppaea*.<sup>5</sup>

Assim como previa a grande massa de seu Direito, os romanos utilizavam diversos critérios e condições para que o matrimônio fosse realizado e legalizado. Um dos requisitos para a legalidade matrimonial era o *conubium*, definido por Ulpiano (*Frag. V.3*) como sendo *uxoris ducendae facultas jure*, ou seja, a faculdade pela qual um homem pode fazer de uma mulher sua esposa legítima. Porém, esta não é uma definição em todos os âmbitos. *Conubium* pode ser apenas um termo que compreende todas as condições de um casamento legal. Ulpiano acrescenta que “[...] os homens cidadãos romanos têm *conubium* com os cidadãos romanos mulheres (*cives Romanae*), mas com *Latinae* e *Peregrinae* há apenas nos casos em que for permitida. Com os escravos não há *conubium*” (*Frag. V.3*).

Dessa forma, só gozavam do *conubium*, a princípio, os cidadãos romanos. Os atores e as pessoas que praticavam ações desprezadas ou mal vistas dentro de Roma, como a prostituição, eram proibidas de se casar, embora o *conubium* fosse concedido em alguns casos especiais. Entre os cidadãos romanos, adotavam-se outras restrições, como a de não haver *conubium* entre irmãos, mesmo que fossem meio-irmãos, nem

---

<sup>4</sup> O Próprio Augusto foi obrigado a invocar a *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis* contra a própria filha, Júlia (enviada à ilha de Pandateria) e contra sua filha mais velha (Julia, a Jovem). Tácito destaca que Augusto foi mais rigoroso com seus próprios parentes do que era realmente necessário perante a lei (*Ann.*, III 24).

<sup>5</sup> Embora tenham aprovado a *Lex Papia Poppaea*, que consiste em incentivar o casamento, ambos não eram casados.

entre pais e filhos, mesmo que o filho em questão tivesse sido adotado. Era proibido, também, o casamento entre tio e sobrinha ou tia e sobrinho. No entanto, na família imperial, verificamos, em alguns casos, a ruptura desta regra. Evocamos como exemplo o caso de Cláudio, que obteve a permissão do Senado para se casar com sua sobrinha, Agripina, em 49 (Suetônio, *Vida dos Doze Césares*).

Outro requisito para o casamento era a idade mínima, sendo-o relacionado à puberdade (*pubertas*). Para os homens, esta idade girava em torno de 14 anos (*pubes*) e para as mulheres em torno dos 12 anos (*viripotens*).<sup>6</sup> Mesmo a idade para o casamento sendo relativamente precoce, raros são os casos de homens que se casavam antes dos 30 anos. O casamento de um homem com uma mulher com metade da sua idade, ou idade para ser sua neta, o que hoje não é aceito com naturalidade, era comum entre os romanos. Porém, uma mulher de idade mais elevada, casando-se com um homem com metade da sua idade ou que acabou de atingir a puberdade, já não era bem aceito entre eles.

Em Roma, ser desprovida de uma grande fortuna deveria ser um problema, mas não em todos os casos, já que as mulheres, ao se casar antes de terem completado seu desenvolvimento físico, corriam o risco de ter uma morte prematura durante o parto ou em decorrência de complicações. As mulheres menos ricas, por sua vez, demoravam a obter o dote necessário. Consequentemente, demoravam a casar-se e diminuía as chances de vir a falecer cedo.

Dentre os requisitos exigidos aos noivos havia algumas limitações a serem respeitadas, como por exemplo: pessoas que tinham certas imperfeições corporais, como eunucos, ou hormonais, não poderiam se casar, pois, embora houvessem atingido a *pubertas* no decorrer do tempo fixado, esta noção incluía a capacidade física para o ato sexual, ou seja, não poderia haver *pubertas* se houvesse uma incapacidade física qualquer.

A última exigência importante para o casamento era o consentimento de ambos, homem e mulher, e também do *paterfamilias*.<sup>7</sup> Para Ulpiano a essência do casamento era o consentimento e a autorização

---

<sup>6</sup> O termo traduzido seria: "que poderiam suportar um homem".

<sup>7</sup> O *paterfamilias*, também escrito como *pater familias* (*patres familias* no plural) era o chefe de uma família romana. O termo em latim significa "pai de família" ou "proprietário da terra da família". A

[...] tanto daqueles que vêm junto, e daqueles em poder de quem eles são. [...] casamento não é afetado pela união sexual, mas por consentimento; e aqueles que não tinham, a rigor, *conubium*, ou a *facultas uxoris ducendae jure*, em outro sentido, tinham *conubium* em virtude do consentimento daqueles em poder de quem eles eram, se não houvesse outro impedimento (Dig. tit 23 1. s11-13).

Diante desse trecho, percebemos que o *conubium*, normalmente reconhecido como a faculdade pela qual um homem pode fazer de uma mulher sua esposa legítima, poderia ser obtido também por meio do consentimento, caso não houvesse mais empecilhos ao casamento.

Qualquer união ilegal entre homens e mulheres não constituía *conubium*. Sendo assim, o homem não tinha uma esposa legal e os filhos não tinham um pai perante a lei, o que não lhes garantia o nome da família.

### **As *sponsalia* e as variações no casamento**

Dentre os ritos do casamento romano, encontram-se as *sponsalia*, que mesmo não sendo obrigatórias, eram muito comuns. Tratava-se de uma cerimônia celebrada, geralmente, na casa da futura esposa, com uma reunião da família do homem e da mulher, na qual, de acordo com Sérvio, firmavam um contrato por *stipulationes* e *sponsiones* do marido e do pai da futura esposa, respectivamente. A moça prometida em casamento era chamada de *sponsa*; e o homem que viria a ser noivo chamava-se *sponsus*. As *sponsalia*, nesse sentido, era um acordo visando ao casamento, feito para dar a cada um o direito de ação em caso de não cumprimento de qualquer uma das cláusulas, sendo que a parte que cometesse a violação seria condenada por danos ao cônjuge. Em alguns casos, o noivo presenteava a noiva; e entre os presentes oferecidos, pelo menos durante o período do Império, havia um anel de ferro, que posteriormente seria substituído pelo de ouro, simbolizando sua fidelidade à noiva, sendo colocado no dedo anelar da mão esquerda desta (Macrob. *Sat.* VII 0,13). As *sponsalia* poderiam ocorrer entre aqueles que ultrapassassem a idade de sete anos.<sup>8</sup>

---

forma é irregular e arcaica em Latim, preservando o término de idade genitivo em *as*. O *paterfamilias* sempre foi um cidadão romano.

<sup>8</sup> Idade mínima para que os pais pudessem prometer seus filhos em casamento.

Mas sabe-se que o regulamento de Augusto declarava que as *sponsalia* não seriam válidas se o casamento não se consumasse dentro de dois anos (Suet. *Augusto* c.34). Por fim, as *sponsalia* não eram vinculativas. Se qualquer uma das partes quisesse renunciar ao contrato, poderia fazê-lo, dissolvendo-se também o casamento.

Em termos jurídicos, havia entre os romanos o casamento *cum manus*, no qual a mulher passava da autoridade do pai ou tutor para o marido. Trata-se de uma forma patriarcal de matrimônio, na qual a mulher não tinha nenhum tipo de direito sobre seus bens, incluindo sua vida.<sup>9</sup>

O casamento *cum manus*, passou por variações, havendo pelo menos três formas dele. A primeira e mais antiga é a *farreum* ou *confarreatio*, a mais solene modalidade de casamento romano, tendo sido praticada pelos patrícios por longo tempo (Gaio, I. 112). Contudo, para casarem sob a *confarreatio*, os noivos tinham quer ser filhos de pessoas que também tinham sido casadas sob ela (*confarreati parentes*) (Tácito, *Ann.* IV.16)

A *confarreatio* era o único rito de casamento ao qual o *flamen Diales*,<sup>10</sup> representando Júpiter, e o *pontifex maximus* compareciam.<sup>11</sup> Era celebrada na presença de dez testemunhas, com os noivos de cabeças cobertas e sentados um ao lado do outro em bancos revestidos com pele de ovelha oferecida em sacrifício. Após, pronunciavam-se algumas palavras e os noivos davam uma volta pelo lado direito do altar, tomavam um pouco de sal e um bolo de espelta (*panis farreus*).<sup>12</sup> Porém, com o passar do tempo, a *farreum* tende a cair em desuso, sendo observada apenas por alguns, como ressalta Gaio (I. 112).

A segunda forma de casamento *cum manus* era a *coemptio*, uma reconstituição simbólica do tempo em que os homens “compravam” as mulheres para poderem se casar (Gaio, I. 118). Sua cerimônia era feita de forma menos complexa, requerendo

---

<sup>9</sup> Em certo ponto, tal situação é assemelhada à condição à dos filhos sujeitos à *patria potestas*.

<sup>10</sup> O flamen Dialis era um alto sacerdote em representação de Júpiter, sendo um importante cargo religioso na Roma Antiga. Quando o cargo estava vago, três pessoas descendentes de patrícios casadas de acordo com a cerimônia do *confarreatio* eram nomeadas pela *comitia*. Um dos três era eleito (*captus*) e consagrado (*inaugurabatur*) pelo *pontifex maximus*.

<sup>11</sup> Na Roma Antiga, o termo latino *pontifex maximus* designava o sacerdote supremo do colégio dos sacerdotes, a mais alta dignidade na religião romana.

<sup>12</sup> A espelta ou trigo-vermelho (*Triticum spelta*) é uma espécie da família das gramíneas, próxima do trigo. Muito consumida em partes da Europa desde a Idade do Bronze até a Idade Média, hoje é pouco plantada, embora ainda seja cultivada em certos locais, como na Europa Central e na Itália, e tenha encontrado um novo mercado na área de alimentos saudáveis (HOUAISS, 2009).



apenas cinco testemunhas. Na presença destas, o noivo entregava ao pai da noiva uma moeda de prata ou bronze, que era colocada em uma balança sustentada por um homem, o pesador (*libripens*) (BONFATE, 1928, p. 138).

A terceira e última forma de casamento *cum manus* era o *per usum* ou *usus*; ocorria quando uma mulher tivesse coabitado com um homem de forma ininterrupta pelo período de um ano. Porém, se a mulher, por qualquer motivo, não quisesse se casar era só não passar três noites seguidas com o homem, o que é chamado de *trinoctio*. Desta forma, a mulher continuava solteira e sob tutela do pai (Gaio, I.111).

Como já dito, ao longo da Roma Antiga, o casamento foi se transformando e adquirindo novas concepções e modelos matrimoniais. Diante disso, observamos o surgimento de uma segunda modalidade de casamento jurídico, já que o *cum manus* caiu em desuso no final da República, abrindo lugar para o casamento *sine manus* (Gaio, I.111). Este era baseado na ideia de que a mulher, mesmo casando-se, permanecia sob a tutela de seu pai ou tutor. Diferentemente do *cum manus*, ela poderia dispor dos seus bens e até receber herança. Dessa forma, em caso de divórcio, a esposa receberia parte do dote, que antes era retido integralmente pelo marido.

### Ritos e celebrações

Ao abordarmos as cerimônias matrimoniais, temos de ter em mente que, provavelmente, a *confarreatio* foi a única forma de casamento em que foram celebrados ritos religiosos; o que nos faz crer que nas outras formas realizavam-se apenas atos civis.

Antes do casamento, os noivos cuidavam de marcarem a data mais propícia, pois os romanos acreditavam que não era aconselhável casarem-se em certos dias do ano, por serem nefastos ou por coincidirem com os festivais do calendário, como o das *Parentalia* (Macrob. *Sat.* I.15).<sup>13</sup> Sabendo em quais datas o casamento não era considerado propício, um sacerdote buscava saber quando seria bem-sucedido, por

---

<sup>13</sup> *Parentalia* era um festival religioso da Roma Antiga que honrava os mortos. Era celebrado, no que corresponde hoje, entre os dias 13 e 21 de fevereiro. Durante os *dies parentales* os templos encontravam-se fechados, era proibida a celebração de casamentos e os magistrados não utilizavam as insígnias dos seus cargos. As famílias visitavam os túmulos de seus familiares e realizavam oferendas (ADKINS, 1996).

meio de rituais que lhe diriam se o dia era fasto ou nefasto. Porém, em se tratando das viúvas, a situação era inversa, sendo elas aconselhadas a casarem-se nos dias de festival, de modo a não chamar a atenção (Macrob. *Sat.* I.c.).

Marcada a data, dava-se início aos ritos. Na véspera do casamento, a noiva dedicava seus brinquedos aos deuses que abençoaram sua infância; abandonava a sua *toga praetexta*,<sup>14</sup> e vestia a *tunica recta*, que era branca e comprida (Plínio, o Velho, *História Natural*, VIII, 48). Colocava o *cingulum*, um cinto atado com um nó especial para a ocasião, o *nodus herculeus*, que só deveria ser desatado pelo marido quando o casamento fosse confirmado.<sup>15</sup> Usava uma franja púrpura ou adornos com fitas de cores vivas (Juv. II.124). Seu cabelo era dividido, especialmente para o casamento, em seis madeixas (*sex crines*) com a ponta de uma lança (Plut. *Quest. Rom.* p. 285). O véu da noiva, chamado *flammeum*, era de cor amarelada brilhante, assim como seus sapatos (Plin. *H. N.* XXI.8).

No dia seguinte, a casa da noiva era decorada com galhos de árvores com folhas e flores. A noiva era levada pela *pronuba*, uma parteira casada apenas uma vez e que ainda vivia com o marido, representando a “esposa ideal”. Ela fazia com que o casal apertasse as mãos (*iunctio dextrarum*), e logo após, a noiva declarava: *ubi seu gaius, ego gaia* (aonde você for, eu vou junto). Os noivos assinavam um registro de casamento diante de testemunhas, davam-se as mãos e rezavam juntos para que o matrimônio fosse honroso (FUNARI, 2003, p. 98-99).

A cerimônia, na ainda residência da futura esposa, terminava com um sacrifício em honra aos deuses. Um carneiro era sacrificado e sua pele posta sobre duas cadeiras, na qual os noivos sentavam-se com as cabeças cobertas (Serv. *Aen.* IV 0,364). Feito isso, o casamento se consumava após palavras solenes ou uma oração. Celebrava-se, em seguida a *cena nuptialis*, um banquete na qual participavam familiares e convidados, prolongando o evento até o fim da noite. Por fim, era realizada a *deductio*, uma simulação de rapto da noiva feita pelo noivo. Esta se refugiava nos braços da mãe ou

---

<sup>14</sup> A *toga praetexta* era uma toga branca que apresentava uma banda larga de cor púrpura. Era usada pelos rapazes que ainda não tinham tomado a *toga virilis* e pelas jovens que ainda não tinham casado, bem como pelos principais magistrados e sacerdotes.

<sup>15</sup> Simbolizava a fertilidade dos casais, fazendo alusão a Hércules, que segundo as lendas teria tido mais de setenta filhos.

de outra de pessoa que teria que entregá-la, encenando súplicas e lágrimas, de modo que o noivo pudesse fingir que a arrancava à força da tutela de seus pais.<sup>16</sup>

Após a *deductio*, os noivos seguiam para a futura casa do casal, a casa do marido. A noiva era acompanhada por três meninos, cujos pais ainda fossem vivos (*patrimi et matrimi*). O primeiro ia à frente, segurando uma tocha, e os outros dois caminhavam ao seu lado, apoiando-se em seus braços. Enquanto a procissão transcorria, a noiva carregava a roca e o fuso, símbolos da vida doméstica (Plínio, *H. N.* XVI O, 18). Nessa procissão, encontravam-se amigos e convidados do casal que também compareceram na cerimônia na casa da noiva. Plutarco (*Quest. Rom.*) menciona que durante o trajeto até a casa do noivo, carregavam-se cinco velas acesas, que poderiam simbolizar a luz da sociedade que seguia a noiva.

Ao chegarem à nova habitação, o marido recebia a noiva, à qual oferecia fogo e água, nos quais deveria tocar, simbolizando a purificação (Serv. *Anuncio aen. O, 104 IV*). Em seguida, a esposa realizava um ritual com azeite e gordura, na qual ungia os umbrais da porta da casa. Era então levada ao colo para dentro da casa pelos acompanhantes ou pelo marido, para que não tropeçasse ao entrar em sua nova residência, o que seria interpretado como um sinal funesto. A *pronuba* a conduzia ao leito nupcial, onde seria consumada a união; ajudava a retirar as roupas e as jóias. O noivo poderia então entrar, mesmo que no exterior continuasse a festa. Antes de partir, a *pronuba* realizava um sacrifício e, por fim, o marido fornecia um banquete aos convidados, encerrando a solenidade do dia (Suet. *A vida dos Doze Césares, Calig. 25*).

### Considerações finais

Além da complexidade da instituição matrimonial romana e dos detalhes das suas celebrações, podemos perceber, diante dos testemunhos analisados, as múltiplas finalidades do casamento e os motivos que o levava a se consumir em Roma, tais como: a formação de alianças políticas, a realização de acordos e atos de fidelidade; o que não quer dizer que não havia uniões por laços afetivos. Porém, ao que parece, na

---

<sup>16</sup> De acordo com a lenda, o *Rapto das Sabinas* é o nome pelo qual ficou conhecido o episódio em que a primeira geração de homens romanos teria obtido esposas para si mediante o rapto das filhas das famílias sabinas vizinhas. Sendo tal, narrado por Lívio e Plutarco (*Vidas Paralelas II, 15 e 19*).

maioria das vezes, sua finalidade era a geração de filhos legítimos, capazes de serem herdeiros de seus pais, os cidadãos romanos.

No que tange às relações conjugais, a noção do casamento romano era a união do masculino e do feminino, de costumes de toda uma vida tradicional, de intercomunhão de direitos sagrados e não sagrados. O que não significa que o matrimônio era completamente regulamentado por leis.

A consumação do casamento era dada por mútuo consentimento; permanecia pela harmonia; e, em casos de discordância de qualquer uma das partes, quando formalmente expressa, poderia ocorrer a ruptura da relação. Porém, mesmo obediente ao *jus civile*, o casamento romano foi adquirindo novas concepções e transformando-se ao longo do Império, perdendo sua concepção clássica. Pensando dessa forma, imaginemos as mudanças ocorridas até nossos dias.

Mesmo com a ação do tempo, contudo, vários ritos do casamento romano foram herdados pelo mundo ocidental e representados de diferentes formas e maneiras. Ao serem transmitidos, muitas vezes, tiveram seu sentido alterado, sendo apropriados para outros fins. No entanto, como exemplos de uma permanência romana que atravessou os séculos e se perpetuou até hoje, citamos a utilização de um anel para selar o compromisso entre os casais, as cerimônias, o emprego do véu e o consentimento dos pais dos noivos.<sup>17</sup> Ao que parece, o que é algo comum para nós hoje, de certa forma, também o era para os romanos.

## Referências bibliográficas

### *Documentação primária impressa*

*CODEX IUSTINIANUS: Liber V.* In: Latin text of Krueger's edition, Berlin, 1954

CORNÉLIO DE TÁCITO. *Annals*. In: Loeb Classical Library edition of Tacitus, volume III, 1931

*DIGESTA IUSTINIANI: Liber XXIII.* In: Latin text of Mommsen's edition, Berlin, 1954.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*. Livro II.

---

<sup>17</sup> Tais exemplos, como a própria cultura romana, também possuem influências de diversos povos, como os gregos.

GAIO. *Commentarius Primus*. In: F. KNIEP, *Gai institutionum commentarius primus*, Jena, 1911.

JUVENAL. In: *D. Iunii Iuvenalis Satirae*, Volume 2. Nabu Press, 2010.

MACROBIUS. *Saturnalia: Liber XII*. Disponível em: [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Macrobius/Saturnalia/1\\*.html#12](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Macrobius/Saturnalia/1*.html#12). Acessado em 08 de fevereiro de 2011.

MAURUS SERVIUS HONORATUS. *Commentary on the Aeneid of Vergil*. Georgius Thilo. Leipzig. B. G. Teubner. 1881.

PLÍNIO, O VELHO. *História Natural*. In: John Bostock, M.D., F.R.S., H.T. Riley, Esq., B.A., Ed, 1855.

PLUTARCO. *Questões Romanas*. In: Loeb Classical Library edition, volume IV, 1936.

PLUTARCO. *Vidas paralelas*. Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/home.html>. Acessado em 12 de abril de 2011.

SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. São Paulo: Ediouro, 2002.

#### *Obras de apoio*

ADKINS, Lesley; ADKINS, Roy A. *Dictionary of Roman Religion*. Nova Iorque: Facts on File, Inc, 1996.

BERGER, Adolf. *Encyclopedic dictionary of Roman law, Volume 43*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1953.

BONFANTE, Pietro. *Corso di Diritto Romano II, (La Proprieta)*, Sezione II Roma: Attilio Sampaolesi, 1928.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto, 2003.

GARDNER, Jane F. *Women in Roman Law and Society*. Indiana University Press, 1991.

HOUAISS, Antonio; Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JACKSON. W. M. *Recuerdos de Roma*. Volumen III. Promotora Latinoamericana, 1968.

PINSKY, Jaime (Org). *100 textos de História Antiga*. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

SILVA, Gilvan Ventura da; MENDES, Norma Musco (Org.). *Repensando o Império Romano: perspectiva socioeconômica, política e cultural*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

SMITH, William. *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. London: John Murray, 1875.

TREGIARI, Susan. *Roman marriage: lusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*. New York: Clarendon Press and Oxford, 1991.

# A HERANÇA CLÁSSICA EM MAIMÔNIDES: RAZÃO, FÉ E ARISTOTELISMO NO *GUIA DOS PERPLEXOS*.

Layli Oliveira Rosado (UFES)

## Introdução

No período que abrange os séculos XI e XII, o mundo judaico ocidental estava dividida entre os domínios muçulmanos e cristãos, fruto da vivência na Diáspora.<sup>1</sup> A vida da comunidade judaica estava em franca influência do choque com essas sociedades. Contudo, a historiografia nos faz crer que, nesse período, o ambiente cultural no mundo muçulmano suscitava, mesmo em meio as eventuais perseguições, certo desenvolvimento cultural (BEN-SASSON, 1988: 611).

No mundo islâmico era presente um público numeroso e exigente, o qual propiciava a circulação de livros e ideias. Eruditos muçulmanos realizaram traduções de textos clássicos gregos, o que deu grande impulso ao desenvolvimento cultural da época, colocando ao alcance das camadas letradas a ciência e a filosofia produzidas no mundo helenístico. Como este era um momento de grande debate intelectual entre as três religiões monoteístas, Judaísmo, Islamismo e Cristianismo, essa convivência estimulou, também, a investigação teológica, movida pela necessidade de explicar e justificar a superioridade de uma religião sobre as outras.

O nível educacional e cultural das comunidades judaicas do mundo muçulmano era relativamente alto, sendo possível constatar diante da qualidade dos textos filosóficos e do estilo utilizado nas obras dos grandes filósofos judeus da época (BEN-SASSON, 1988:615). Foi o período de produção de uma grande variedade de escritos, principalmente nas áreas da compilação da *halakhá*,<sup>2</sup> da filosofia, da literatura e das ciências.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A Diáspora judaica faz referência às séries de expulsões sofridas pelo povo judeu através da história, que conseqüentemente geraram a formação de inúmeras comunidades fora dos domínios de Israel. Sendo a terra de Israel compreendida pelos judeus como benção divina para a verdadeira religião.

<sup>2</sup> A *halakhá* representa as regras que governam a vida religiosa judaica.

<sup>3</sup> Nesse ponto, as mais estudadas eram a astronomia, matemática, física, medicina e metafísica.

Desse modo, é possível verificar certa estabilidade vivida pelo povo judeu, o que abriu caminhos para um apego à racionalidade. Ou seja, uma procura por novas explicações, mais racionais, para a vida e pensamento judaico. De forma que os judeus pudessem explicar ou relacionar o passado, a sua atual situação no mundo, o Exílio,<sup>4</sup> a vida na Diáspora, e as perspectivas para o futuro. Portanto, as obras deste período representam um dos pontos mais altos do pensamento judaico, evitando que pensemos a Idade Média como um momento de decadência intelectual, visão comum na historiografia tradicional. É em meio a esse mundo, junto a inúmeras obras e pensadores, que podemos destacar o homem chamado Moisés ben Maimon, mais conhecido como Maimônides.<sup>5</sup>

## **Maimônides**

Maimônides foi um rabino medieval e estudioso da lógica aristotélica. Para Haddad, foi um homem comum que tem suscitado imensa curiosidade, sendo reconhecido como um dos maiores pensadores judeus. No que concerne à filosofia, foi considerado por seus predecessores uma das maiores autoridades rabínicas pós-talmúdicas.<sup>6</sup> É universalmente admirado e respeitado por judeus, cristãos e muçulmanos, sendo citado, por exemplo, por São Tomás de Aquino (HADDAD, 2003: 14). Junto com a filosofia, dedicou-se também ao estudo da medicina, exercendo a profissão de médico na sua comunidade. Produziu inúmeros tratados de medicina, os quais possuem grande atualidade, e um dedicado estudo da astronomia.

Maimônides nasceu por volta de 1135, em Córdoba (Andaluzia). Quando ainda era menino sua família foi exilada da Hispânia, deslocando-se por toda a região entre 1150 a 1160.<sup>7</sup> Interessante, entretanto, é que apesar da perseguição muçulmana, Maimônides nunca guardou rancor do Islã, e sempre deixou claro em seus

---

<sup>4</sup> O Exílio remonta a expulsão em massa dos judeus do Reino de Judá para a Babilônia, iniciado por volta de 590 a.C. Durante toda a história judaica o sentimento de Exílio e suas consequências são levantadas, quase sempre como algo que deve ser superado e a crença de que um dia haverá o retorno para a terra de Israel (BEN-SASSON, 1988: 629).

<sup>5</sup> Maimônides é a forma grega de se expressar “filho de Maimon”, como no hebraico usa-se Moisés ben Maimon.

<sup>6</sup> Pós criação do Talmude. Sobre o Talmude ver nota 8.

<sup>7</sup> Era um período de grande perseguição religiosa. Na Hispânia acontece a invasão dos almoades, gerando o exílio de várias famílias judaicas para regiões de relativa tolerância.



escritos sua admiração pelos filósofos árabes (MAIMON, 1904). Por volta de 1160, sua família fixa-se em Fustat, onde hoje é o Cairo. Após o falecimento de seu pai e de seu irmão, Maimônides sofreu sérios problemas de saúde, além de ter sido alvo da hostilidade muçulmana e de alguns círculos judaicos, principalmente do círculo rabínico de Bagdá. Ele havia desferido severas críticas à instituição dos *gueonim*,<sup>8</sup> a qual estava desacreditada na época (HADDAD, 2003: 29). Foi nesse período que ele passa a exercer a medicina, conseguindo grande reputação como médico. Tornou-se, também, o guia incontestável da comunidade judaica de Fustat. Podendo, dessa forma, exercer a proteção e favorecer o desenvolvimento cultural de sua comunidade. Sua vida era a de um homem absorvido pela meditação filosófica e religiosa. Faleceu em 13 de dezembro de 1204, deixando uma extensa lista de publicações em várias áreas de conhecimento a serviço da fé e, para ele, apenas com esse intuito o estudo de certa ciência não seria entendida como perda de tempo.

Começou seus estudos muito cedo com seu pai, em diversas áreas de conhecimento. Estudou profundamente a literatura talmúdica e rabínica, assim como a filosofia grega, a astronomia, entre outras ciências. Suas primeiras obras foram o *Tratado acerca do Calendário* e o *Tratado de Lógica*, e realizou também anotações do Talmude.<sup>9</sup> Contudo, foi criticado, em suma, por defender a compatibilidade entre a razão e a fé. Maimônides pretendeu provar a universalidade da razão, realizando releituras do *Antigo Testamento*, submetendo-o ao cânone aristotélico. Por séculos inúmeros pensadores tiveram de passar por seus escritos, e “praticamente todos os movimentos de renovação do Judaísmo do século XX se basearam no pensamento maimonidiano” (HADDAD, 2003: 16).

Na filosofia, Maimônides era influenciado principalmente por Aristóteles, conhecimento este proveniente da leitura de filósofos muçulmanos, como Al Farabi, Ibn Bajja, Avicena e Averróes. Portanto, o aristotelismo judaico teve forte mediação

---

<sup>8</sup>Os *gueonim* são os líderes religiosos das academias judaicas da Babilônia, responsáveis pelo ensinamento e estudo da Torá e da Lei judaica. É o plural de *gaon*. Basicamente, Torá é o nome dado aos cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica, e constituem o texto central do judaísmo. Os cinco livros são: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

<sup>9</sup>O Talmude é um registro das discussões rabínicas quanto a Lei, costumes e história judaica. Foi muito criticado por ser uma obra pós-bíblica. É composto por duas partes: a *Mishná*, que é um compêndio escrito da Lei Oral judaica; e a *Guemará*, que é, por sua vez, uma discussão da Lei Oral e de temas expostos no *Tanach*. O *Tanach* consiste no conjunto mestre de livros sagrados, o que é o mais próximo do que denomina-se Bíblia Judaica. O a Torá é parte do *Tanach*.

islâmica e desenvolveu-se, principalmente, nas comunidades que viviam sob domínio árabe. Como afirma Falbel, para ele “a filosofia é o meio e o caminho que conduz à divindade” (FALBEL, 1984: 65). Ou seja, é através da fé e do conhecimento filosófico que o homem é capaz de ascender espiritualmente.

Maimônides produziu uma extensa produção bibliográfica, desde tratados científicos, *responso*s,<sup>10</sup> comentários, até obras filosóficas. Seus três trabalhos mais célebres são o *Comentário sobre a Mishná*,<sup>11</sup> o *Mishné Torá*<sup>12</sup> e o *Guia dos Perplexos*.<sup>13</sup> Em uma resumida descrição das três, Dujovne afirma que “Apesar de serem vários assuntos comuns às três, pode-se afirmar que as duas primeiras têm um interesse particularmente judaico. A terceira pertence a história da filosofia universal” (DUJOVNE, s/d: 12). Entretanto, ao defender a compatibilidade entre razão e fé, Maimônides deixou de ter boa reputação, e suas obras foram submetidas a severas críticas e censuras (FALBEL, 1984). Fazendo com que grande parte do que produziu não pudesse ser estudada pelos fiéis. Importante ressaltar, também, que no mundo medieval qualquer teoria que não concordasse com a teologia tradicional era considerada herética.

---

<sup>10</sup> As *responso*s são cartas que respondem às questões formuladas quanto a aspectos da legislação rabínica. De Maimônides são 464 no total, e estão relacionadas a sua atividade como estudioso do Talmude. Maimônides foi reconhecido como um importante talmudista, ou seja, especialista no direito rabínico. Suas *responso*s formam uma importante fonte sobre o seu pensamento profundo, e deixam claro, também, o papel que ele desempenhava nas comunidades judaicas do Egito e regiões circunvizinhas.

<sup>11</sup> O *Comentário sobre a Mishná* foi a primeira grande obra de exegese talmúdica maimonidiana. A *Mishná* são as Leis Oraís reveladas a Moisés, o profeta, no Sinai de acordo com a tradição bíblica, o que é fundamental para o Judaísmo. Em sua obra, Maimônides, propôs em apresentar o conteúdo da *Mishná* de forma sistemática, oferecendo uma introdução ao estudo do Talmude. Queria diminuir a dificuldade do texto, ressaltar o que deve ser pertinente em determinado enunciado, e esclarecer eventuais contradições. Nesse trabalho, ele expõe os princípios religiosos do judaísmo, seus treze dogmas (DUJOVNE, s/d: 13).

<sup>12</sup> O *Mishné Torá* surge a partir dos seus estudos como talmudista, sua obra mestra. Uma tentativa de fornecer um estatuto quase científico ao direito rabínico. São catorze livros divididos em seções e capítulos, em que procura fornecer um resumo ordenado das prescrições bíblicas e talmúdicas, onde ele as classifica e as explica. É formada de reflexões práticas e teóricas. Tinha o objetivo de tornar a Lei Oral conhecida por todos, de forma clara e sem diferenças ou dificuldades. O livro de maior interesse doutrinário é o primeiro, conhecido como *Livro da Sabedoria*. Foi alvo de profunda crítica por contrariar as idéias tradicionalistas. Por causa do seu tamanho, o *Mishné Torá* está restrito aos especialistas, apesar de ser tido como uma das maiores obras da jurisprudência rabínica (HADDAD, 2003: 66). *Mishné Toré* recebeu esse nome por Maimônides o considerar como a “repetição da Lei Oral” (MAIMON, 2000).

<sup>13</sup> O *Guia dos Perplexos* foi publicado no século XII, e recebeu esse nome pois, para Maimônides, perplexo é aquele que realiza uma interpretação errônea das passagens bíblicas, movido pela interpretação literal. Desde jovem, ele observava que muito da tradição judaica estava se perdendo. Em seu entendimento tanto por conta da Diáspora, pela convivência com outras religiões – afirma que a idolatria cristã estava influenciando os judeus, deixando-os cair em falsas interpretações das Escrituras, quanto pela dificuldade dos comentários feitos pelos círculos rabínicos (MAIMON, 1904: 02).

Maimônides procurou romper a distância existente entre fé e razão, uma atitude que se inicia anteriormente e tem nele o seu ápice, como é possível notar na seguinte afirmação de Guinsburg: “O movimento filosófico que se inicia com Abraão ibn Daud e que exige uma síntese orgânica, racional, entre as doutrinas peripatéticas e os textos escriturais, encontra na obra de Maimônides a sua Suma rabínica” (GUINSBURG, 1968: 405).

A hostilidade em torno dos escritos maimonidianos recebeu o nome de Grande Controvérsia.<sup>14</sup> Não nos convém, no momento, entrar em maiores detalhes sobre seus desdobramentos, mas cabe destacar sua importância para o entendimento da história do pensamento judeu no Medievo. Concordando com Maurice Kriegel: “Importante destacar essa controvérsia, pois permitiu apreciar ao mesmo tempo o poder da suspeição na qual é vista a filosofia, e a ambiguidade das posições defendidas por seus partidários” (KRIEGEL, 2006: 51).

Portanto, a controvérsia e todas as polêmicas em torno de Maimônides nos deixa claro como a filosofia grega era vista como uma ameaça às tradições teológicas judaicas. Do século XI ao XIII, ao mesmo tempo em que marca o grande florescimento do pensamento judaico medieval, trouxe consigo inúmeras querelas.

### **O aristotelismo em Maimônides**

Com tudo o que já foi dito aqui, podemos afirmar, então, que o período mais brilhante e mais rico em renovações e enriquecimentos doutrinários para a história intelectual judaica foi o século XIII. Maimônides, e seus partidários da corrente racionalista do pensamento judeu medieval, procuravam reforçar a fé, e assegurar que esta não iria contra à razão humana. A maioria daqueles que receberam uma formação filosófica verdadeira aliava um intelectualismo exigente a uma prática impenetrável, e

---

<sup>14</sup>A Grande Controvérsia configurou o debate entre as duas maiores correntes do pensamento judaico medieval: os racionalistas e os místicos, estes eram adeptos da doutrina da Cabala. Cabala é o nome do pensamento místico expresso na literatura judaica, o que quer dizer tradição ou revelação constante. No século XIII, a Cabala produz o seu monumento com o conjunto de escritos reunidos no *Zohar*. Vale ressaltar, também, que não surgiu por acidente, mas principalmente para fazer frente às concepções racionalistas maimonidianas (KRIEGEL, 2006: 50). A polêmica sempre permeou o pensamento judeu, mas no caso dos racionalistas, dentre os seus partidários, Maimônides é tido como o maior expoente (WOLFSON, 1912).

considerava a observância como condição indispensável da apreensão do divino (KRIEGL, 2006: 51).

Dessa forma, a polêmica provocada por Maimônides concentra-se, principalmente, no debate sobre a razão e a filosofia e sua relação com a fé e a tradição, e os elementos culturais ou espirituais que deveriam fazer parte da educação de um homem judeu e seguidor da Torá. Como sintetizado por Falbel: “No fundo tratava-se do choque entre a fé monoteísta, revelada no Monte Sinai a Moisés, e a filosofia, considerada apenas como um produto de racionalização humana” (FALBEL, 1984: 60).

Em seu *Guia dos Perplexos*, Maimônides, procura realizar sua grande aspiração intelectual: conciliar filosofia e religião. Para ele, “a crença religiosa é uma forma de conhecimento e a filosofia é o fundamento da própria religião” (FALBEL, 1984: 65). Com o intuito de mostrar a identidade entre a verdade religiosa e a verdade filosófica, Maimônides precisou adaptar e modificar o aristotelismo. Na introdução de sua obra, ele afirma:

*[...] the hidden meaning, included in the literal sense of the simile to a pearl lost in a dark room, which is full of furniture. It is certain that the pearl is in the room, but the man can neither see it nor know where it lies. It is just as if the pearl were no longer in his possession, for, as has been stated, if affords him no benefit whatever until he kindles a light (MAIMON, 1904: 06).*

Nessa passagem, temos a pérola como o profundo sentido das palavras da Lei e a aceitação literal não têm valor em si. Logo, Maimônides coloca a luz que se acende como todo o conhecimento necessário para o entendimento verdadeiro dos mistérios divinos, de forma que a filosofia é incluída e fundamental nesse ponto. Ele era extremamente contra a interpretação literal das Escrituras, e defendia que era necessário realizar uma interpretação alegórica para um entendimento correto.

Assim, no *Guia dos Perplexos*, Maimônides procura mostrar que as Escrituras e o Talmude, corretamente interpretados, harmonizam com a filosofia de Aristóteles, tendo como fundamento a metafísica aristotélica. Onde ele mesmo afirma:

*You are no doubt aware that the Almighty, desiring to lead us to perfection and to improve our state of society, has revealed to us laws which are to regulate our actions. These laws, however, presuppose an advanced state of intellectual culture. We must first form a conception of the Existence of the*

*Creator according to our capabilities; that is, we must have knowledge of Metaphysics (MAIMON, 1904: 04).*

Wolfson, indo mais além, afirma que, Maimônides, antes de tudo foi um verdadeiro aristotélico medieval, que usou a religião judaica como uma ilustração da metafísica aristotélica (WOLFSON, 1912: 314). De fato, a matriz aristotélica se encontra na interpretação bíblica maimonidiana. Para ele, os capítulos referentes a Criação no livro do *Gênesis* encerram conceitos filosóficos mais profundos da física aristotélica, e na descrição mística do primeiro e décimo capítulos do livro de Ezequiel se esconde uma fonte de idéias metafísicas relativas a Deus. Nesse ponto, ele desenvolveu essas interpretações com rigidez racionalista, e quando aplicadas à narrativa da Criação, ele encontrou as doutrinas aristotélicas da matéria e forma, dos quatro elementos, da potência e ato, das diferentes forças da alma e tudo o que é conhecido da filosofia de Aristóteles (FALBEL, 1984: 68). No *Livro de Job*, ele e outros filósofos entendem como um texto muito mais profundo do que a narrativa bíblica revela, em que é possível encontrar concepções sobre a Providência divina, sabedoria divina, liberdade humana, entre outras.

Esse é o caso da concepção maimonidiana dos atributos positivos e negativos de Deus. Para Maimônides, não podemos dizer nada positivo sobre Deus, uma vez que Ele nada tem em comum com os homens. Deus está infinitamente distante das criaturas. Dessa forma, quando nas Escrituras afirma-se que “Deus é sábio”, na verdade está dizendo que Deus não é tolo. Permanecer na afirmação positiva, para ele, é uma blasfêmia e idolatria, ou seja, inadmissível para o verdadeiro judeu. No terceiro volume do *Guia*, Maimônides diz:

*The meaning of “knowledge”, the meaning of “purpose” and the meaning of “providence”, when ascribed to us, are different from the meanings of these terms when ascribed to Him. When the two providences or knowledges or purposes are taken to have one and the same meaning; difficulties and doubts arise. When, on the other hand, it is known that everything that is ascribed to us is different from everything that is ascribed to him, truth becomes manifest (MAIMON, 1904: 20).*

E no primeiro volume ele afirma brevemente:

*Whatever, on the other hand, is commonly regarded as a state of perfection is attributed to Him, although it is only a state of perfection in relation to ourselves; for in relation to God, what we consider to be a state of perfection, is in truth the highest degree of imperfection. It, however, men*

*were to think that those human perfections were absent in God, they would consider Him as imperfection* (MAIMON, 1904: 35).

Ele compreende Deus metafisicamente, como uma entidade transcendental, cujas provas de existência tornam-se necessárias. Em seus argumentos procura mostrar não apenas que Deus existe, mas que também é impossível que não exista.

Entretanto, se religião e aristotelismo estão, nas concepções maimonidianas, sendo reconciliáveis, concessões são necessárias para ambos (KENNY, 2005: 52). Por exemplo, quando Maimônides ilustra a doutrina da Criação e a doutrina da Providência. No caso da Criação, é a cosmologia aristotélica que direciona; mas no caso da Providência, temos a visão tradicional. Ao acreditar que o mundo foi criado no tempo, Maimônides rejeita a concepção aristotélica de um Universo eterno. Porém, concorda com Aristóteles de que não existe ocasião para indagar sobre o propósito da existência do Universo, ou acerca do final dos tempos. Ele oferece argumentos filosóficos procurando demonstrar que o tempo pode não ter tido um início. Sem sobra de dúvidas, a intenção de Maimônides era, de certa forma, ortodoxa e de devoção. Pois sempre afirmou que o principal objetivo da vida, e insistiu muito nesse aspecto, era conhecer e amar Deus.

### **Considerações Finais**

Vale ressaltar, entretanto, que Maimônides não é um aristotélico puro, uma vez que em boa parte de suas obras filosóficas tem-se uma fusão de conceitos extraídos da filosofia de Aristóteles com concepções neoplatonizantes (FALBEL, 1984: 66). Contudo, Maimônides rompeu com a separação entre fé e razão, sem se dar conta do alcance dessa atitude. Não quer dizer, entretanto, que não havia oposição entre elas, mas sim um apoio mútuo na busca pela verdade. Como Haddad afirma em sua obra *Maimônides*, “a Bíblia tornou-se o livro da fé em Deus, e foi aberto o caminho para a ciência moderna” (HADDAD, 2003: 72).

Os tradicionalistas judeus entenderam os pensamentos maimonidianos quanto à interpretação dos textos sagrados como blasfêmias. Durante a polêmica gerada por seus escritos, a Grande Controvérsia, principalmente pelo *Mishné Torá* e pelo *Guia dos Perplexos*, suas obras e de outros judeus racionalistas foram proibidas. Assim como a

leitura da filosofia grega por judeus menores de 25 anos. Ordenaram que livros dos comentaristas que extremavam a interpretação alegórica da Bíblia fossem queimados e proibidos para o público em geral. Rasbá, um racionalista partidário de Maimônides, escreveu uma epístola que foi, praticamente, um tratado em defesa do ponto de vista maimonidiano. O qual dizia que a maior contribuição da filosofia grega para o Judaísmo foi o reestabelecimento, em Israel, do monoteísmo puro (BEN-SASSON, 1988: 641).

Durante a querela, a própria sociedade cristã acabou intervindo no conflito. Em 1232, livros de Maimônides foram queimados pelos dominicanos, os quais foram entregues pelos próprios judeus antimaimonidianos (COHEN, 1983:55).

### Referências bibliográficas

- BEN-SASSON, H. H. *Historia del pueblo judío: la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1988.
- COHEN, J. *The friars and the Jews: the evolution of medieval anti-Judaism*. Londres: Cornell University Press, 1983.
- DUJOVNE, L. *Maimonides*. São Paulo: Federação Israelita de São Paulo, s/d.
- FALBEL, N. *Aristotelismo e a polêmica maimodiana*. Leopoldianum. Vol. XI, No 32, dezembro de 1984.
- GUINSBURG, J. (org). *Do estudo e da oração: súmula do pensamento judeu*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- GORODOVITS, D.; FRIDLIN, J. *Bíblia hebraica*. São Paulo: Sefer, s/d.
- HADDAD, G. *Maimônides*. São Paulo: Liberdade, 2003.
- KENNY, A. *Medieval philosophy: a new history of western philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- KIREGEL, M. "Judeus". In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J. (org). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Vol I. São Paulo: Edusc, 2006.
- MAIMON, M. *Comentário da Mishná*. Brasil: Maayanot, 2000.
- MAIMON, M. *Mishné Torá: o livro da sabedoria*. Rio de Janeiro: Imago, 2000
- MAIMON, M. *The guide for the perplexed*. 2 ed. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1904.

SELTZER, R. M. *Povo judeu, pensamento judaico*. Vol. II. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1989.

WOLFSON, H. "Maimonides and Halevi: a study in typical Jewish attitudes towards Greek philosophy in the Middle Ages". In: TWERSKY, I; WILLIAMS, G. *Studies in the history of philosophy and religion*. 1 ed. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1977.



# MITO E RITUAL NA *IFIGÊNIA ENTRE OS TAUROS*, DE EURÍPIDES.

Marcelo Bourscheid (PG – UFPR/ CAPES)

## As fontes literárias do mito de Ifigênia

Nos poemas homéricos, não há qualquer menção ao mito de Ifigênia. No segundo canto da *Ilíada* (v. 303-330), Homero menciona o acampamento das tropas gregas em Áulis, mas não faz qualquer referência ao sacrifício relacionado ao episódio. Algumas fontes, porém, associam Ifigênia à figura de Ifianassa, apresentada no poema homérico como uma das três filhas de Agamêmnon, ao lado de Cristótemis e Laodice.<sup>1</sup> É provável, portanto, que na época da composição dos poemas homéricos o sacrifício da filha de Agamêmnon, ou até mesmo o parentesco de Ifigênia com o chefe das tropas gregas, fossem variantes desconhecidas do mito.<sup>2</sup>

No século VII a.C., encontramos as primeiras manifestações literárias relacionadas diretamente ao mito de Ifigênia. Os *Cantos Cíprios*, atribuídos a Estasino e conhecidos apenas por fonte indireta<sup>3</sup>, estabelecem, pela primeira vez, a relação entre a figura de Ifigênia e a de Agamêmnon:

καὶ τὸ δεύτερον ἡθροισμένου τοῦ στόλου ἐν Αὐλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θηρῶν βαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν. μηνίσασα δὲ θεὸς ἐπέσχεν αὐτοῦς τοῦ πλοῦ χειμῶνας ἐπιτέμπουσα. Κάλχαντος δὲ εἰπόντος τὴν τῆς θεοῦ μῆνιν καὶ Ἰφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτέμιδι, ὥς ἐπὶ γάμον αὐτῇ Ἀχιλλεῖ μεταπεμψάμενοι θύειν ἐπιχειροῦσιν. Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἐξαρπάσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ὀθόνατον ποιεῖ, ἔλαφον δὲ ἀντὶ τῆς κόρης παρίσθησι τῷ βωμῷ.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Ilíada*, 9.144-5: τρεῖς δέ μοί εἰσι θυγατρὲς ἐνὶ μεγάρῳ ἐυπύκτῳ Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα. “Tenho três filhas em meu palácio: Crisôtemis, Laódice e Ifiánassa”. Essa associação, no entanto, é problemática, pois Agamêmnon não poderia prometer a Aquiles uma filha sacrificada anteriormente.

<sup>2</sup> Esse desconhecimento é apontado por um escoliasta da *Ilíada* 9.145-287 (*apud* REBELO, 1992, p.17). Alguns estudiosos, como Murray, não acreditam que o autor dos poemas homéricos desconhecesse o mito, e atribuem a lacuna homérica à aversão do poeta aos sacrifícios humanos (MURRAY, p.150).

<sup>3</sup> Há uma ampla discussão sobre a datação dos *Cantos Cíprios*, e também sobre a sua anterioridade ou posteridade em relação aos poemas homéricos. Sigo a corrente que defende a anterioridade dos poemas homéricos e atribui a datação dos *Cantos Cíprios* ao final do século VII a.C. Para uma ampla discussão sobre o tema, ver Rebelo (1992).

<sup>4</sup> Proclo, *Chrestomatia*, 80-42,49. Bernabé. “E quando a expedição se reuniu em Áulis pela segunda vez, Agamêmnon atingiu um cervo durante uma caçada, e disse ter superado até mesmo a Ártemis. Encolerizada, a deusa impediu a navegação, enviando tempestades. Calcas, então, falou da cólera da deusa e exortou-os a sacrificar Ifigênia a Ártemis. Mandando buscá-la a pretexto de um casamento com

Em um fragmento atribuído a Hesíodo (fr. 23ª Merkelbach – West), conhecido como *Catálogo das Mulheres*, encontramos uma referência bastante completa ao mito de Ifigênia, denominada no fragmento de “Ifimedéia”.

<p> γῆμι[ε δ' ἐὼν διὰ κάλλος ἄναξ ἀνδρῶν] Ἀγαμέμνων  κούρη[ν Τυνδαρείοιο Κλυταιμῆσ]τηρην κυανῶπ[ιν·  ἧ τέκεν Ἴφιμέδην καλλίσφ]υρον ἐν μεγάρ[οισιν  Ἠλέκτρην θ' ἧ εἶδος ἐρήριστ' ἀ]θανά[τησις.  Ἴφιμέδην μὲν σφάξαν ἑυκνή[μ]ιδες Ἀχαιοὶ  βωμῶ[ι ἔπ' Ἀρτέμιδος χρυσηλακ]άτ[ου] κελαδαινῆς,  ἧματ[ι τῶι ὅτε νηυσὶν ἀνέπλ]εον Ἴλιον εἴσω  ποινή[ν τεισόμενοι καλλισ]φύρου Ἀργειῶ[ν]ης,  εἶδω[λόν· αὐτήν δ' ἐλαφ]ηβό[λος] ἰοχέαιρα  ῥεῖα μάλ' ἐξεσά[ωσε, καὶ ἄμ]βροσ[τ]ήν [ἐρ]ατε[λ]ινήν  στάξε κατὰ κρῆ[θ]εν, ἴνα οἱ χ[ρ]ῶς [ἔ]μπε[δ]ο[ς] εἴ[η],  θῆκεν δ' ἀθάνατο[ν καὶ ἀγήρ]αον ἧματ[α πάντα.  τὴν δὴ νῦν καλέο[ουσιν ἐπὶ χ]θονὶ φῦλ' ἀν[θρ]ώπων  Ἄρτεμιν εἰνοδί[ην, πρόπολον κλυ]τοῦ[ι]ο[χ]ε[α]ίρ[ης].<sup>7</sup> </p>	<p>15</p> <p>20</p> <p>25</p>
--	-------------------------------

Aquiles, eles tentaram sacrificá-la, *mas Ártemis arrebatou-a, transportou-a para os Tauros*, tornou-a imortal e colocou sobre o altar uma corça no lugar da donzela”. Tradução de Ribeiro (2006, p.40), grifo meu.

<sup>5</sup> Mitema é “[...] a menor unidade miticamente significativa do discurso. Seu conteúdo pode ser indiferentemente um motivo, um tema, uma atmosfera mítica, uma situação dramática” (DURAND, 1975, pp. 6-7, tradução minha).

<sup>6</sup>Apesar de se tratar de uma fonte indireta e fragmentária, os *Cantos Cíprios* apresentam especial interesse ao estudioso da tragédia, pois, segundo Aristóteles, esses cantos foram a fonte para várias tragédias. Cf. Poética. 1459 b1-8

<sup>7</sup> “Casou-se, por causa da beleza, o senhor de guerreiros Agamêmnon com/ a filha de Tíndaro, Clitemnestra de olhos sombrios,/ que deu à luz, no palácio, a Ifimedéia de belos tornozelos/ e a Electra, cuja aparência rivaliza com a dos imortais./ A Ifimedéia sacrificaram os aqueus de boas grevas,/ Sobre o altar da clamorosa Ártemis de flecha de ouro,/ No dia em que, com as naus, navegaram para Tróia,/ A fim de infligir castigo por causa da Argiva de belos tornozelos,/ Uma imagem: A Ifimedéia a caçadora de cervos, atiradora de flechas,/ Muito facilmente salvou, e agradável ambrosia/ Derramou da cabeça aos pés, para tornar-lhe duradoura a pele,/ E deixou-a imortal e sem envelhecer, para sempre./ Atualmente, sobre a terra, as raças de homens a chamam/ De Ártemis protetora de caminhos, servidora da gloriosa atiradora de flechas”. Tradução de Ribeiro (2006, p 41).

identificação com Ártemis e a salvação *in extremis*. Um aspecto inovador da descrição de Hesíodo refere-se à substituição de Ifigênia, desta vez não por um animal, mas por uma imagem (εἰδωλον), tema muito recorrente na literatura grega. Ifigênia é elevada à condição divina e imortal, o que remete ao seu caráter de divindade arcaica e à constante relação entre os aspectos divinos e mortais envolvidos na configuração deste mito.

Outra fonte importante que gostaria de ressaltar é Heródoto, que provavelmente foi uma referência direta para a elaboração dos elementos geográficos e para os rituais descritos por Eurípides em *IT*.<sup>8</sup> A análise dos hábitos e da geografia da antiga Cítia, região onde habitavam os tauros, é bastante detalhada, ocupando parte significativa do quarto capítulo do livro do historiador de Halicarnasso. O autor nos dá uma interessante descrição dos hábitos e dos rituais dos tauros:

Desses povos, os tauros adotam os seguintes costumes: sacrificam à virgem os náufragos e helenos por eles capturados durante ataques em alto-mar, e o fazem da maneira seguinte: depois de consagrar a vítima eles lhe golpeiam a cabeça com um bordão. Segundo alguns informantes eles jogam o corpo do alto da escarpa (o templo é construído no topo de um rochedo escarpado), e prendem a cabeça a uma cruz; segundo outros, concordes com os precedentes quanto ao que é feito com a cabeça, o corpo não é lançado do alto do rochedo e sim enterrado. De conformidade com as informações dos próprios tauros, a divindade à qual eles oferecem sacrifício seria Ifigênia, filha de Agamêmnon (τὴν δὲ δαίμονα ταύτην τῇ θύουσι λέγουσι αὐτοὶ Ταῦροι Ἰφιγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος εἶναι). Quanto aos inimigos capturados, eles procedem da seguinte maneira: o vencedor lhes corta a cabeça, trazendo-a consigo; em seguida, ele a finca na extremidade de uma vara longa e a põe o mais alto possível por cima de sua casa, de preferência por cima do orifício por onde sai a fumaça.<sup>9</sup>

Além da descrição dos rituais de sacrifícios de estrangeiros semelhantes aos descritos por Eurípides, temos em Heródoto a divinização de Ifigênia, para a qual, segundo Heródoto, eram sacrificados os estrangeiros que aportavam à região. O hábito dos tauros de lançar seus inimigos do alto dos rochedos é textualizado em *IT* pelo rei Toas, que afirma que irá lançar Orestes e Pílates dos rochedos táuricos quando prender os fugitivos (v.1429-30).

Na tragediografia, tanto Ésquilo quanto Sófocles escreveram peças fundamentadas no mito de Ifigênia, que infelizmente chegaram até nós de forma

---

<sup>8</sup> Doravante utilizo a sigla *IT* para as referências à *Ifigênia entre os Tauros*.

<sup>9</sup> Heródoto, 4.103, tradução de Mário da Gama Kury.

bastante fragmentária. Além disso, alguns estudiosos defendem que a tragédia *Crises*, de Sófocles, encenada entre 414 e 415, seja anterior à *IT* e trate do resgate de Ifigênia por Orestes e Pílates. Na dramaturgia grega supérstite, o *Agamêmnon*, de Ésquilo e a *Electra*, de Sófocles, fazem breves menções ao mito. No párodo do *Agamêmnon* (v. 40-257), Ésquilo descreve com detalhes todos os antecedentes do sacrifício em Áulis: o oráculo de Calcas, a cólera de Ártemis, os ventos adversos, a hesitação de Agamêmnon em realizar o sacrifício. Diferente da versão do mito utilizada por Eurípides, em Ésquilo a morte de Ifigênia é concretizada, não havendo a substituição *in extremis*.

Em Sófocles, as referências principais ao mito de Ifigênia encontram-se em *Electra*, no *ágon* entre Climemnestra e Electra (v. 516-659). Tanto em Sófocles como em Ésquilo, o sacrifício em Áulis foi realmente efetivado, não havendo a salvação pela deusa Ártemis. Respondendo às justificativas da mãe pelo assassinato do chefe das tropas argivas em seu retorno da guerra de Troia, Electra demonstra certa indiferença para com o ocorrido com a sua irmã, concentrando toda sua atenção na defesa do pai assassinado (v. 555). Por fim, ressalto como aspecto relevante da abordagem sofocleana a apresentação de Ifianassa como irmã de Electra, Crisótemis e Ifigênia (v. 159), recorrendo provavelmente à versão do mito constante nos *Cantos Cíprios*.

### **O tratamento do mito em Ifigênia entre os Tauros**

Apresentadas algumas fontes literárias do mito, vejamos como Eurípides se apropriou dessas fontes para o tratamento da variante da Ifigênia táurica em *IT*. Para a composição deste *mythos*, Eurípides realizou um diálogo com a tradição literária que o precedeu, não deixando, no entanto, de inovar em importantes aspectos do mito. Mesmo sendo difícil tecer conjecturas sobre o grau de inovação na apropriação do mito por Eurípides, especialmente por terem se perdido fontes importantes, como as peças de Ésquilo e Sófocles dedicadas à Ifigênia, alguns elementos podem ser apontados como inovações estruturais de Eurípides.

O primeiro aspecto inovador com relação aos dramaturgos que o precederam é a sobrevivência de Ifigênia após o sacrifício em Áulis. Como vimos, tanto Ésquilo quanto Sófocles apresentam, em suas obras, o sacrifício de Ifigênia como algo concretizado. Em *IT*, Eurípides utiliza a salvação da deusa como ponto de partida para

a elaboração do *mythos*. Ifigênia, salva de um sacrifício que ela mesma considerava injusto, torna-se responsável por sacrifícios tão criticáveis quanto o que seu pai quase realizara. Ao apresentar essa inovação, Eurípides é cuidadoso para não entrar em contradição com a variante mitológica apresentada por Ésquilo na *Oresteia*, que teve grande impacto na recepção ateniense do período. Em *IT*, a salvação de Ifigênia é um fato desconhecido por todos os argivos, incluindo Orestes, que pressupõe a efetivação do sacrifício como algo dado.

Outro elemento que pode ser considerado inovador no tratamento de Eurípides é o motivo da ira de Ártemis. Em *IT*, a fúria da deusa não é causada pelo abate de um animal sagrado ou por palavras proferidas por Agamêmnon, mas pela negligência do cumprimento de um voto feito à deusa, o de oferecer em sacrifício o que de mais belo houvesse recebido no ano do nascimento de Ifigênia (v. 20-23). Nesta variante, a culpabilidade de Agamêmnon é um elemento ambíguo, pois podemos ter tanto uma *hybris*, com o chefe dos aqueus negando conscientemente um sacrifício votivo, como um mero desconhecimento de sua parte, se considerarmos que Agamêmnon só se torna ciente do motivo da ira da deusa após ouvir as palavras de Calcas (v. 15-24).

A associação entre os mitos de Ifigênia e de Orestes, que nos tratamentos anteriores apresentavam pouca relação, e a presença de Orestes na região táurica, desconhecida em todas as versões literárias anteriores do mito, são outras das inovações apresentadas em *IT*. A presença de Orestes na região táurica, com os desdobramentos da continuação da perseguição após o julgamento no Aerópago, do retorno de Orestes ao templo de Delfos e da missão, dada por Apolo, de salvar a estátua de Ártemis da região táurica, são elementos em que a crítica é praticamente unânime em considerar como criações eurípideanas.

Com relação à etiologia dos cultos de Ártemis em Halas e Bráuron apresentada em *IT*,<sup>10</sup> os estudiosos estão longe da unanimidade: em que medida essa etiologia eurípideana é invenção do dramaturgo ou uma apropriação de rituais religiosos conhecidos no seu tempo? Alguns autores apontam a ausência de fontes anteriores como um indício de uma etiologia fictícia criada por Eurípides, enquanto outros

---

<sup>10</sup> Cf. discussão no próximo capítulo.

partem da ideia de uma assimilação euripideana de diferentes lendas sobre a criação desses cultos.<sup>11</sup>

### Ritual e resignificação mitológica

No prólogo de *IT*, Ifigênia faz um relato de sua genealogia, dos antecedentes que a levaram até a região táurica e apresenta a sua situação como sacerdotisa incumbida dos ritos cruéis em honra à deusa Ártemis, envolvendo em sua realização o sacrifício humano.

ναοισι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με  
ὅτεν, Ἄρτεμις, ἑορτῆς (τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον  
νόμοισιν οἷσιν ἦδεται θεὰ  
τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη)  
θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει  
ὅς ἄν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἴλλεν ἄνῃρ  
κατάρχομαι μένμ σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει  
ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.<sup>12</sup>

Ifigênia demonstra o caráter indesejado e involuntário de sua condição de sacerdotisa e tece críticas à deusa. A especificidade das vítimas sacrificiais (gregos do sexo masculino), acentuava o descontentamento da sacerdotisa em relação à sua condição de argiva responsável pelo sacrifício de argivos. Apesar de não concordar com sua situação, Ifigênia se cala (σιγῶ), em sinal de temor à divindade e ressalta o caráter do seu ritual, fazendo questão de mencionar que não será ela a sujar suas mãos com o sangue grego, mas apenas irá iniciar os ritos, efetuando as libações e purificações necessárias.<sup>13</sup>

Devido à falsa interpretação de um sonho (v. 45-64), Ifigênia acredita que Orestes esteja morto, e começa a realizar os ritos funerários, descrevendo minuciosamente esses rituais.

ὦι τάσδε χοᾶς

<sup>11</sup> Para uma ampla discussão do tema e de sua bibliografia, cf. Rebelo (1992).

<sup>12</sup> 35-41. “E neste templo me colocou como sacerdotisa/ onde a Deusa Ártemis se alegra / (em uma festa que tem só o nome de belo./Mas me calo sobre o resto, por temor à Deusa.)/ Segundo a lei desta cidade, sacrifico a todo homem grego/ que ancore nesta terra./ apenas dou início aos sacrifícios/ ocupam-se das mortes outros/ ocultos no templo da deusa”. Todas as traduções de *IT* neste trabalho são de minha autoria.

<sup>13</sup> Informação reiterada nos versos 620-624

μέλλω κρατῆρα τε τὸν φθιμένων  
ὑγραίνειν γαίης ἐν νότοις  
παγὰς τ' οὐρεῖαν ἐκ μόσχων  
βάρχου τ' οἶνεράχ λαιβάς  
ξουθαῖν τε πόνημα μελισσῶν,  
ᾧ νεκροῖς θελκτήρια χεῖται.<sup>14</sup>

Mel, leite e vinho: os elementos característicos da libação estão presentes no ritual preparado por Ifigênia. Como descreve Burkert (p. 153-159), as libações eram realizadas especialmente em honra aos mortos e aos deuses ctônicos. Os lamentos fúnebres (θρήνος) de Ifigênia, aliados a estes rituais, instauram um interessante jogo entre ritual e engano (*apaté*), pois no momento em que as escravas gregas do coro e Ifigênia lamentam a morte de Orestes e preparam os ritos fúnebres em sua homenagem, todos os espectadores já visualizaram Orestes. A falsidade involuntária do ritual, por render homenagem a um morto que todos os espectadores já viram em cena, cria um interessante contraponto com o ritual voluntariamente falso do final da peça, conforme veremos mais adiante.

O altar em *IT* é um elemento cenográfico impactante, compostos pelos crânios dos estrangeiros mortos nos sacrifícios ministrados por Ifigênia e dos despojos de suas vítimas (v. 72-75). Como nota Wiles (1997, p. 202), há uma rica tradição iconográfica descrevendo esta cena da peça de Eurípides, o que indica que este altar deve ter causado uma forte impressão na recepção de sua primeira performance. O altar manchado de sangue utilizado nessa performance apresenta uma concretização cênica dos sacrifícios realizados por Ifigênia no passado e cria a tensão dramática de um futuro sacrifício envolvendo os personagens de Orestes e Pílates, o que sugere um novo derramamento de sangue entre familiares na funesta tradição de crimes consanguíneos dos Atridas. “O fato de os altares ficarem ensanguentados (*haimássesthai*) é característico do sacrifício em geral” (BURKERT, 1993, p.34), e o altar repleto de sangue desta peça é um exemplar impactante da relação entre ritual e performance cênica no teatro ateniense do século V a.C.

Ao relatar, antes do reconhecimento, o sacrifício que irá preparar para o estrangeiro que ela ainda ignora ser o seu irmão, Ifigênia apresenta outra descrição de

---

<sup>14</sup> 159-166. “A ele / devo render libações, com a cratera dos mortos / molhar o dorso da terra / com leite de vacas montanhas/ libação do vinho de Baco / e o árduo labor de douradas abelhas / coisas que confortam os mortos”.

um ritual, desta vez os ritos funerários que serão realizados dentro do templo de Ártemis, onde há a pira com o fogo sagrado.

πολύν τε γάρ σοι κόσμον ἐνθήσω τάφῳ  
ξανθῷ τ' ἐλαίῳ σῶμα σὸν κατασβέσω  
καὶ τῆς ὀρείας ἀνθεμόρρυτον γάνος  
ξουθῆς μελίσσης ἐς πυρὰν βαλῶ σέθεν.<sup>15</sup>

Aqui temos a presença do azeite (ἔλαιον), outro elemento muito utilizado em libações e ritos funerários. Ifigênia demonstra um carinho especial para com o estrangeiro que está prestes a sacrificar, pelo fato de Orestes ter lhe revelado ser de Argos. Podemos nos perguntar se o ritual descrito pela sacerdotisa era comum a todas as vítimas ou se Ifigênia estava abrindo uma espécie de exceção ritualística para com o seu conterrâneo.

Dentre as diversas formas de rituais presentes em *IT*, os ritos de purificação são os mais importantes para estrutura dramática da peça. O estratagema elaborado por Ifigênia ao final de *IT* é constituído por um falso ritual de purificação. A sacerdotisa diz ao rei Toas que não pode sacrificar os estrangeiros, pois estes foram contaminados por matricídio cometido na Grécia. A estátua de Ártemis, segundo Ifigênia, também fora tocada por Orestes, tornando-se impura. Para purificar a estátua e os estrangeiros, ela precisa ir até o mar realizar um ritual de purificação.

O ritual coloca em cena a oposição entre o sagrado (*hágynos*) e sua mácula (*miasma*) (BURKERT, 1993, p.168). A contaminação dos forasteiros com o matricídio pode contaminar toda a região dos tauros, e Ifigênia adverte os habitantes da região a permanecerem em suas casas para não correrem o risco de se contaminarem.

O conceito da pureza especificamente cultual é definido quando certas perturbações mais ou menos graves da vida normal são entendidas como *miasma*. Tais perturbações são o ato sexual, o nascimento, a morte e, sobretudo, o homicídio.<sup>16</sup>

A sacerdotisa solicita ao rei que permaneça dentro do templo até terminarem os ritos purificadores. O rei Toas é orientado para que, ao entrar no templo e cruzar com os estrangeiros, cubra sua cabeça para não contaminar-se com a impureza de Orestes e Pílates (v. 1160-1220). Como a cena pressupõe que este cruzamento entre

---

<sup>15</sup>v. 632-635. “Muitos ornamentos colocarei em seu sepulcro/o dourado azeite verterei em seu corpo/e o esplendor sorvido das flores pelas montanhas/ abelhas douradas lançarei sobre tua pira”.

<sup>16</sup>*idem*



as personagens seja visível cenicamente, e como o ator que interpreta Toas também faz o papel de Pílades, podemos supor uma rápida entrada de Toas, com a cabeça coberta, cruzando com Orestes à entrada *daskené*. Em seguida, o mesmo ator que entrou no papel de Pílades, com a mudança de máscara, sai no papel de Pílades, em uma cena de extrema dinamicidade dramática.<sup>17</sup>

Os estrangeiros saem acompanhados do templo com as mulheres que auxiliam nos seus rituais. Acompanham o séquito do ritual alguns animais que serão sacrificados para que, com seu sangue, possam purificar as impurezas. (v. 1222-25). Os rituais de purificação com sangue eram realizados principalmente com homicidas, e Orestes era considerado, na Grécia antiga, um paradigma dos homicidas em busca de purificação. Geralmente, o pescoço do animal era cortado e o sangue vertido sobre a cabeça de quem deveria ser purificado.<sup>18</sup>

O mar é o espaço escolhido para o falso ritual de purificação. “O meio mais habitual de purificação é a água, e, nos rituais de purificação gregos, o contato com a água é fundamental” (BURKERT, 1993, p. 164). Ao chegar com os estrangeiros no mar, Ifigênia inicia os rituais, e os soldados de Toas que lhe acompanhavam ficam distantes, em respeitoso silêncio, com medo de presenciar um ritual proibido (v. 1342). Ifigênia entoia gritos mágicos e incompreensíveis canções de purificação (v. 1336-1331), elementos que compunham os rituais purificatórios, mas que no contexto da cena apresentam a sacerdotisa em um ato de ritualização performativa e ficcionalizada, beirando quase ao sacrilégio, um ritual que tem como único objetivo o de enganar os guardas que acompanham, à distância, o falso ritual. Esse engano ritual, feito sob a aparente aquiescência das deusas envolvidas (Ártemis e Atena), possibilita a fuga dos argivos do mundo bárbaro e a restauração dos cultos para o seu lugar de origem, reestabelecendo a ordem simbolizada pela *pólis* grega em contraposição à desordem ritualística do mundo bárbaro.

No fim da peça, (v. 1449-1454), a deusa Atena, *ex machina*, intercede em favor dos fugitivos, e ordena que Toas abandone a sua perseguição. Atena indica para Orestes e Ifigênia os procedimentos que devem tomar ao chegarem à Grécia. Temos

---

<sup>17</sup> Temos a seguinte distribuição dos papéis na peça: o protagonista interpretava Ifigênia e a deusa Atena; o deuteragonista, Orestes, o vaqueiro e o mensageiro; e por fim, o tritagonista interpretava Pílades e o rei Toas. Também havia personagens mudos, como os guardas e as servas de Ifigênia.

<sup>18</sup> (*ibidem*, p.174).

então a descrição etiológica da criação do templo de Ártemis Taurópola em Halas Arafênídes e o de Ártemis Braurônia em Bráuron.

Halas era um porto localizado na costa sudoeste da Ática, e foi neste lugar que, segundo o mito descrito por Eurípides em *IT*, Orestes colocou a imagem da deusa roubada aos tauros. Pouco sabemos sobre os rituais praticados em Halas, mas Eurípides descreve um rito que certamente deveria ser praticado na região: em comemoração à libertação de Orestes da perseguição das Erínias, um homem deveria ser conduzido ao altar na condição de vítima sacrificial, e com uma espada seria feito um corte em seu pescoço, com o sangue vertido ao solo e dedicado a deusa Ártemis (v. 1457-62). No festival anual chamado de Taurópila, além destes rituais em memória a Orestes, havia cerimônias noturnas em que mulheres e meninas realizavam danças em tributo à Ártemis ‘portadora-da-luz’, um dos muitos epítetos da deusa.

Ifigênia, por sua vez, foi incumbida por Atena de exercer o sacerdócio no templo de Ártemis em Bráuron, cidade situada a uns 37 km de Atenas. Neste local, realizava-se, a cada quatro anos, o festival da Braurônia, em que meninas de até dez anos eram consagradas à deusa, em rituais que consistiam de danças em que as meninas imitavam ursos, um rito conhecido como ὄρκτεία e que, segundo a maioria dos pesquisadores, seria um ritual de transição entre a infância e a vida adulta.

Escavações arqueológicas iniciadas em 1948 e coordenadas pelo professor J. Papadimitriou revelaram a existência de um templo do século VI a.C., confirmando um importante aspecto do mito tratado por Eurípides no final de *IT* (v. 1462-1467): a suposta existência do túmulo de Ifigênia nas imediações do templo. Segundo Eurípides, Ifigênia seria enterrada em Bráuron e, em seu túmulo, seriam colocados, como oferenda, as roupas de mulheres mortas durante o parto. Os estudos arqueológicos encontraram uma ampla diversidade de tecidos, provavelmente de parturientes mortas, além de outros objetos de uso feminino, como jóias, caixinhas para óleos, perfumes, pedras preciosas, brincos e colares.<sup>19</sup> Esses estudos atestam a importância deste rito que parece ter sido bastante popular na época da composição da obra. No final de *IT*, temos, portanto, “uma verdadeira lição de arqueologia

---

<sup>19</sup> Cf. Rebelo (1992, p. 91).

religiosa e de toponímia sobre o culto de Ártemis Taurópola, em Halas, e de Ifigênia, em Bráuron” (REBELO, 1992, p.90).

Trabalhando com as fontes mitológicas fornecidas pela tradição literária que o antecedeu e com as crenças oriundas da cultura popular de seu período, Eurípides ressignificou o mito de Ifigênia, através de uma performance em que os rituais, narrados ou performados, são os princípios estruturantes dessa obra que causou profunda impressão nos antigos, recebendo o parecer positivo de um crítico tão severo quanto Aristóteles.

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BERNABÉ, A. *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta*, pars I. Stuttgart und Leipzig: B.G. Teubner, 1996.
- BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- DIGGLE, J.(ed.) *Euripidis Fabulae*. Tomus II. Oxonii. E Typographeo Clarendoniano. 1986.
- DURAND, Gilbert. "A propos du vocabulaire de l'imaginaire." *In Recherches et Travaux*, nº15, 1975, p.5-9
- HERÓDOTOS. *História*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UNB: 1988.
- MURRAY, Gilbert. *The Rise of Greek Epic*. New York: Oxford University Press, 1960.
- MURRAY, A.T. *Homer Illiad*. London, Harvard University Press, 1999.
- REBELO, António Manuel Ribeiro Rebelo. *Mito e culto de Ifigênia Táurica*. Dissertação de Mestrado em Literatura Grega. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1992.
- RIBEIRO JR., Wilson Alves. *Iphigenia Aulidensis, de Eurípides: Introdução, Tradução e Notas*. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. São Paulo, USP, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Hesíodo Fr. 23a Merkelbach-West: tradução e comentários*. Calíope, Rio de Janeiro, n. 12, p. 84-92, 2004.
- WILES, David. *Greek Theatre Performance: an introduction*. Cambridge University Press, 2000.

## A RAINHA DEVOTA: O RITO DE CLITEMNESTRA NAS ELECTRAS DE SÓFOCLES E EURÍPIDES<sup>1</sup>.

Marco Aurélio Rodrigues<sup>2</sup>  
Fernando Brandão dos Santos<sup>3</sup>

Um aspecto que nunca gerou dúvidas, pelo menos nos estudiosos da atualidade, acerca do mito estabelecido como mote na tragédia grega, diz respeito ao livre arbítrio com o qual os tragediógrafos lidaram com os diversos heróis, suas famílias e maldições. Se por um lado, os gregos conheciam exaustivamente a história do destino traçado entre os Labdácidas, coube a Sófocles, por exemplo, alterar e combinar da forma que lhe fosse mais pertinente o mito de Édipo, fato este que contribuía, inclusive, para que o autor inserisse seu estilo e intenções pessoais.

O mito no qual se insere Clitemnestra funde duas famílias distintas, mas, nem por isso, pouco enraizadas em grandes conflitos internos e com destinos cruelmente predestinados. A rainha, que mais tarde seria esposa de Agamêmnon e, portanto, unir-se-ia à linhagem dos Atridas pertence à família dos Tintáridas, ou seja, uma família que deriva de Tíndaro e Leda, o herdeiro de um trono espartano e a filha do rei da Etólia que, enamorada de Zeus, teve seus quatro filhos chocados por ovos: Helena e Clitemnestra, consideradas mortais e Cástor e Pollux, ambos imortais.

Não bastasse a perigosa ligação que unia a origem de Clitemnestra como resultado da paixão de Zeus por uma humana, fato este que sempre resulta em aspectos desastrosos para toda a descendência, a rainha devota, primeiramente, tal qual sua irmã Helena, foi disputada e teve seu primeiro marido e filho mortos por Agamêmnon, que a desposou, gerando Ifigênia, Orestes, Crisótemis e Electra.

Ambas as tragédias remanescentes, tanto de Sófocles como de Eurípides, que trazem particular destaque ao desfecho da vida de Clitemnestra, denominam-se *Electra*. E, é justamente nessas tragédias, que a abordagem do tema mítico se constrói

---

<sup>1</sup>Comunicação apresentada na II Jornada de Estudos Clássicos da UFES (Universidade Federal do Espírito Santo) - Campus de Goiabeiras.

<sup>2</sup>Doutorando e bolsista Capes do programa de Pós Graduação em Estudos Literários (Teorias e Crítica do Drama) da Universidade Estadual Paulista – FLC – Campus de Araraquara.

<sup>3</sup>Docente do programa de Pós Graduação em Estudos Literários (Teorias e Crítica do Drama) da Universidade Estadual Paulista – FLC – Campus de Araraquara.

de acordo com um desejo próprio dos autores de transmitir uma ideia. Na *Poética* (ARISTÓTELES, 1460b 33), embora Aristóteles faça a distinção da tragédia de Sófocles como a representação dos homens "como eles devem ser" e o drama de Eurípides dos homens "como eles são", ambos não deixam de utilizar o mito para expor a o destino final de Clitemnestra e seu amante Egisto. Completa Vieira (2009) que as diferenças nas obras dos dois autores estão no tom, na configuração de certos personagens e em certos elementos estruturais.

Um dos aspectos que marca a diferença clara entre o pensamento de Sófocles ao de Eurípides nas tragédias *Electra*, diz respeito ao caráter que cada um dos tragediógrafos dá ao discurso motivador da protagonista para a morte de sua mãe. As emoções que motivam Electra na tragédia de Sófocles, para Romilly (2008), referem-se à piedade com os mortos, enquanto em Eurípides os impulsos obedecem questões ligadas à sensibilidade: "elas não agem em função de um ideal claramente definido, mas em função de medos e de desejos."

Todavia, independentemente da forma como os dois autores abordam o drama de Electra e o destino dos Atridas, são evidentes os traços próximos que ambos destinam à construção da imagem de Clitemnestra. Em um recente estudo sobre Helena (HUGHES, 2009), a autora constrói um paralelo entre as meias-irmãs Helena e Clitemnestra, alegando terem ficado as duas com o pesado fardo de uma geração, enquanto os irmãos divinos Pollux e Cástor, os Dióscuros (δῖός κοῦροι) passariam a ser cultuados por toda a Grécia e, com maior intensidade mais tarde, em Roma. Dessa forma, Clitemnestra, por sua origem e linhagem, apresentaria uma maior devoção do que uma simples mortal que busca a redenção. A rainha conhece os desígnios dos deuses e encara os acontecimentos de sua linhagem e a de seu marido como predestinação, fatos inerentes à sua vida.

Na tragédia sofocliana, representada entre 420-415 a.C, a rainha, ao fazer a primeira aparição em cena, está acompanhada por uma escrava que transporta oferendas, e seu primeiro confronto com Electra já demonstra que os argumentos de Clitemnestra são amparados por sua devoção à Justiça divina (*Dike*) e às leis naturais da maternidade:

[...] Teu pai morreu (insistes nesse assunto)

por minha causa. Sim, por minha causa!  
Não serei eu quem vai negar, mas Dike,  
a Justiceira, deu-me aval, fiz algo  
em que me secundaras, se pensaras:  
esse teu pai, por quem debulhas lágrimas,  
foi o grego que consentiu - o único! -  
na imolação de tua irmã aos deuses.  
Mas quem sofreu a dor do parto? O sêmen  
dele? Não! Quem sofreu fui eu! Dirás  
que ele a sacrificou em prol dos argivos.  
Com que direito matam minha filha?  
Se a matou em favor do próprio irmão,  
não deveria me pagar por isso?  
Não seria mais certo Menelau  
matar um de seus filhos (tinha dois),  
se o estopim da guerra foi Helena  
e ele? [...] (SÓFOCLES, *Electra*, 525-541)<sup>4</sup>

A tragédia euripídiana, por sua vez, representada em 413 a.C., faz exatamente alusão ao mesmo aspecto defendido por Clitemnestra em Sófocles. Todavia, a presença da rainha no casebre de *Electra*, umas das alterações na estrutura do mito realizada por Eurípides, atenta para a empatia da mãe pela filha, que também acabara de ter tido um filho e, possivelmente, compreenderia os sentimentos que motivaram sua ação:

Nasceste para amar teu pai. A vida  
é assim: há quem prefira o sexo másculo  
e há quem ame a mãe mais do que o pai.  
Não me tiras do sério, filha: eu mesma,  
não é que me envaideça do que fiz.  
Mas tu, como é que no pós-parto foste  
largar mão de ti mesma, um asco só?  
Os planos que tramei só me entristecem!  
Excedi-me na fúria contra o esposo!  
(EURÍPIDES, *Electra*, 1103-1110)

Embora Winnington-Ingram (1980) aponte para a fragilidade dos argumentos de Clitemnestra na defesa de sua justificativa para a morte de Agamêmnon, Conacher (1967) aproxima a imagem da rainha em Ésquilo, Sófocles e Eurípides como detentora de uma personalidade que já seria pré-concebida no imaginário do homem grego. Apesar das distintas formas de abordagem dos tragediógrafos, a rainha, até mesmo com sua postura mais rígida e manipuladora, no *Agamêmnon* de Ésquilo, mantém uma

---

<sup>4</sup>As duas traduções utilizadas no artigo, tanto a de Sófocles quanto a de Eurípides, são de Trajano Vieira.

seriedade própria de sua confiança na devoção e motivação instintiva e divina de seus atos.

Essa altivez transmitida por Clitemnestra deve-se em grande parte ao papel de devoção que a rainha demonstra apresentar, pelo menos em Sófocles e Eurípides, em relação às divindades. Para Vernant (2006), as motivações que implicam um rito e o credo nas divindades são próprias de cada ser humano, pois não dependem de um arsenal próprio que imponha aos fiéis um conjunto de regras e normas. Sendo assim, fazer honras aos deuses, no caso de Clitemnestra, é cumprir seu papel como devota, como enfatizam os dois autores, na Justiça Divina (*Dike*), que agiu através dela na vingança da morte de Ifigênia.

A rigorosidade com a qual os autores enfatizam a presença da devoção e dos ritos realizados por Clitemnestra fica clara de duas formas distintas. Em Sófocles, é durante o processo ritualístico que Clitemnestra é abordada por Electra e, portanto, para encerrar a discussão entre as duas, a rainha faz uso do ritual para colocar um “ponto final” no debate, quando conclui: "Será que posso concluir meu rito/ em paz, depois que te deixei falar?" (SÓFOCLES, *Electra*, 630-631). Além disso, o autor coloca em cena, logo à saída de Electra, o ritual de Clitemnestra rogando a Apolo que ele a conserve e a deixe viver, intuição que deixa aparente a preocupação da rainha com seu futuro incerto diante de Electra.

Por sua vez, na tragédia de Eurípides, Clitemnestra é convidada e convencida a entrar na casa de Electra, fato este que ocasionaria seu assassinio, como pretexto para auxiliá-la nos ritos de costume ao nascimento do primeiro filho. Dessa forma, diz Electra:

Não deves ignorar que dei à luz.  
Realiza o que eu não sei: o sacrifício  
na lua décima, como é o costume.  
Não tenho prática: é o primeiro filho.  
(EURÍPIDES, *Electra*, 1124-1127)

Sendo assim, embora de formas diferentes, os dois tragediógrafos fazem uso da devoção de Clitemnestra e de seu rito como forma de atingirem a concretização da tragicidade a qual se objetiva o mito e, por conseguinte, os dramas encenados. Dessa forma, Clitemnestra, nas *Electras*, cumpre o papel ao qual se referia Aristóteles às

obras dos dois autores. De um lado, os homens "como eles devem ser" de Sófocles, mostra a rainha temente e, de certa forma, em uma realidade paradoxal: manifesta seu ponto de vista, mas, ao mesmo tempo, suplica que os deuses defendam-na. De outro, os homens "como eles são" de Eurípides, apresenta uma rainha ativa em um novo contexto contraditório: uma aparente arrogância da nobreza perante a fragilidade e pobreza da filha e uma imediata reação de comiseração diante dos ritos da maternidade.

Responsabilidade de sua devoção ou não, Clitemnestra apenas cumpre o papel para o qual já estava destinada, tal qual sua irmã Helena, papel este, que o Coro tão bem enfatiza nos versos finais da tragédia sofocliana: "Estirpe atrida, quanta provação/ para ser livre, enfim!/ Com essa meta se realiza o fim." (SÓFOCLES, *Electra*, 1508-1510). E, que em Eurípides, ganham força nas vozes dos irmãos gêmeos da rainha, os Dióscuros: "Comum a ação, comum a sina,/ a ambos/ uma ruína de ancestres aniquila." (EURÍPIDES, *Electra*, 1305-1307).

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 16.ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- BAILLY, A. *Abrégé du dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 2002.
- BARLOW, S. A. *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*. 2nd Ed. Bristol: Bristol Classical Press, 1986.
- BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CONACHER, D. J. *Euripidean Drama: myth, theme and structure*. London: Oxford University Press, 1967.
- ÉSQUILO. *Orestéia*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. Edição Bilingue. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- EURÍPIDES. *Tragédies. Tome IV: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*. Texte établi et traduit par H. Grégoire et L. Parmentier. Paris: Les Belles Lettres, 1925.



EURÍPIDES; SÓFOCLES. *Electra(s)*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HAME, K. J. *All in the family: and the health of the oikos in Aeschylus Oresteia*. The American Journal of Philology. v. 125, n. 4, pp. 513-538.

HUGHES, B. *Helena de Tróia*. Tradução de S. Duarte. Rio de Janeiro: Record, 2009.

LLOYD-JONES, H. *The Justice of Zeus*. Revised Edition. 2.ed. London: University of California Press, 1983.

ROMILLY, J. *A Tragédia grega*. Tradução de Leonor Santana Bárbara. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SOPHOCLES. *Tragédies. Tome II: Ajax, OEdipe Roi, Electre*. Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1958.

VERNANT, J.P. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WINNINGTON-INGRAN, R. P. *Sophocles: an interpretation*. London: Cambridge University Press, 1980.

# A ADAPTAÇÃO VIRGILIANA DA INVOCÇÃO AOS DEUSES AGRÁRIOS PELO VARRÃO DE *DE RE RUSTICA* I

Matheus Trevizam FALE-UFMG

## Introdução

A prática da invocção inaugural divina, comum nas obras poéticas ocidentais desde a empreitada homérica correspondente à *Ilíada*,<sup>1</sup> à sua maneira encontrou, em dois dos mais importantes textos da literatura agrária romana, seus correlatos. Referimo-nos, ao mencionar os textos latinos inseridos nesta específica categoria compositiva, ao *De re rustica*, do polígrafo e erudito Varrão de Reate, e às magistrais *Geórgicas* virgilianas, no todo correspondentes, como não se esqueceriam seus habituais frequentadores, a tentativas de sistematizar aspectos da realidade e dos trabalhos agrários na Itália antiga.

Acreditamos em que a recorrência, embora precária, à ideia dos *graus de ficcionalidade* presentes em uma ou outra obra possa auxiliar-nos num primeiro exame da questão que aqui nos diz respeito, isto é, a depreender os peculiares traços artísticos das invocações aos deuses a cada vez de sua ocorrência no livro inicial do *De re rustica* e das *Geórgicas* mesmas. De fato, como se nota em muitas partes do poema didático correspondente às *Geórgicas* a presença de uma camada mais espessa de elaboração estilística e semântica do texto, ou, como assinalou R. F. Thomas (1994, p. 68), de um “augustanismo” compreendido como busca de fazer-se bastante sofisticado, ao gosto dos leitores romanos coevos, há que se esperar também neste tópico de análise a manifestação de características afastadas do mero e ingênuo intento documental, como se, apenas, “transcrevesse” o poeta uma prece invocatória, ou um canto (HORNBLOWER; SPAWFORTH, 2003, p. 735), a apelar a doze divindades rústicas exatamente como fariam os devotos de seus dias.

---

<sup>1</sup>HOMERO, 2008, p. 45 (I, 1-6): “Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles/ A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,/ Verdes no Orco lançou mil fortes almas,/ Corpos de heróis a cães e abutres pasto:/ Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem/ O de homens chefe e o Mirmidon divino” (tradução de Odorico Mendes).

*Mutatis mutandis*, algo semelhante se dá com o Varrão do *De re rustica*, pois a invocação a que nos referimos nesta sua obra em si não corresponde a algo, formal<sup>2</sup> e funcionalmente falando, com estritos traços ritualísticos. Contudo, segundo esperamos demonstrar em seguida, a menos densa “ficcionalidade” desses diálogos de sua lavra, no sentido de uma mais fácil aproximação do texto com o comum da experiência agrária em Roma, favorece entendê-los, e a seus conteúdos, como elaborações em razoável contato com aspectos do ideário campesino peninsular. Desse modo, sem desviar-se tanto, à maneira de Virgílio, para os planos da feitura artística e poética, Varrão amiúde opta por oferecer-nos, no tocante ao domínio sacro ou de outras práticas quaisquer, imagens menos buriladas do que trata, sem, com isso, deixar de fazer-se moderado e atento artífice da palavra (TRAGLIA, 1985, p. 89-97).

### **Aspectos estruturais e significativos da invocação aos doze deuses rústicos em *De re rustica* I**

A invocação divina a que nos referimos insere-se no primeiro diálogo do *De re rustica* varroniano como parte de sua *praelocutio*: tendo assim procedido, observamos, o autor adentra o gênero em pauta em sua espécie aristotélica (TRAGLIA, 1985, p. 91) e com peculiares intentos de elaborar literariamente os dizeres, inclusive se encontrando, sobretudo pela feliz iniciativa de um Cícero, bastante em voga nas letras latinas do tempo a difusão de saberes pela via dialogal. Ora, sob os ditames desse modelo, o prólogo ou *praelocutio* significava uma prévia ao corpo de saberes essencial e estritamente técnico dos textos, fossem eles filosóficos ou retóricos, em Cícero, ou agropecuários, como no *De re rustica* de Varrão. Assim, ajudam a complementar o prólogo de *De re rustica* I em sua função introdutória e cativante da benevolência do público outras partes “acessórias”, como a afetuosa dedicação da obra a Fundânia, a esposa do autor, a proposição mesma do tema – identificada, neste caso, com tópicos variadíssimos da agricultura e da arboricultura – e o erudito “catálogo” de autores antigos de algum modo dedicados à abordagem desses temas

---

<sup>2</sup>No *De agri cultura* catoniano, em que se transcrevem várias preces em contextos de recomendações para a condução de verdadeiros ritos agrários, a letra das “orações” deixa entrever traços marcados, como o direto endereçamento divino em segunda pessoa, a repetição enfática, inclusive como forma de desambiguação dos pedidos, a abundância de vocábulos no caso vocativo...

rurais (como Magão Cartaginês, Hesíodo de Ascra, Aristóteles, Teofrasto, Menecrates efésio...).

Evidentemente, uma invocação a doze deuses rústicos logo à “cabeceira” de uma obra com tais características reveste-se de significados de base que vale a pena recordar: referimo-nos à indelével carga de tradicionalismo do tema rural numa sociedade como a romana. De fato, não só teve este povo ciência e orgulho de ter-se alçado das mais humildes origens à posição de senhor do mundo então conhecido como ainda, do ponto de vista prático, quiseram por séculos prestigiosos segmentos sociais, como os senadores, manter intactos os vínculos econômicos e ideológicos de seu estrato com o campo.<sup>3</sup> Portanto, ao iniciar assim o tríptico do *De re rustica*, o autor anui a um dos pontos-chave do imaginário do romano sobre si, em habilidoso gesto de despertar a empatia de leitores, talvez, tão privilegiados na vida da Cidade quanto algumas das personagens dos diálogos, como ele mesmo, seu sogro, Fundânio (livro I), Tito Pompônio Ático (livro II) e o áugure Ápio Cláudio (livro III).

Quanto à sua estrutura, a invocação divina de que nos ocupamos se reveste de características passíveis de descrição: assim, de início o autor propõe-se a fazê-la como a vemos porque de algum modo “dizem” naturalmente auxiliarem os deuses... a todos os homens empenhados em agir. E, de maneira fundamental para o direcionamento de sentidos dado ao todo dessa passagem, ele se recusa, então, a servir a uma mera convenção literária de raízes estrangeiras, por mais prestigiosa que fosse, revelando-nos não desejar apelar às *musas* como Homero e Ênio: em seu lugar, antes quererá invocar doze *Dei Consentes*,<sup>4</sup> cuja listagem completa nos apresenta na sequência e aos pares. Segundo explicação de Heurgon (VARRON, 2003, p. 93-94), comentador de certa edição francesa do livro I do *De re rustica*, as entidades em geral referidas por tal nome até certo ponto atualizam, em Roma, o concílio helênico dos *dódeka theoí*, na medida em que, além do número idêntico ao deles, receberam imagens de fato veneradas

---

<sup>3</sup>TREVIZAM, 2006, p. 20: “Ora, sabemos que os senadores sofriam restrições no tocante às atividades econômicas a que poderiam dedicar-se: o temor da concentração desmesurada de fortunas nas mãos de líderes particulares, por um lado, e a desconfiança da estabilidade dos bens móveis, por outro, fizeram com que se coibisse o envolvimento de sua ordem com o grande comércio e as finanças; a legislação que limitava a capacidade dos navios cuja posse lhes era permitida, por sinal, é um típico exemplo dessas medidas”. Cf., ainda, Pierre Grimal (1992, p. 141-143).

<sup>4</sup>Como explica Heurgon, comentador da edição *Les Belles Lettres* de *De re rustica* I, *Consentes* proviria de um hipotético verbo *consum*, formado por analogia com *praesum* e em designação desse grupo divino como um concílio unificado (VARRON, 2003, p. 93).

num templo ao pé do monte Capitólio. Varrão, porém, introduz notórias diferenças no cotejo com tais matrizes inspiradoras, pois, enquanto ali havia as seis grandes divindades masculinas (Júpiter/ Netuno/ Apolo/ Marte/ Vulcano/ Mercúrio) e as seis femininas (Juno/ Minerva/ Diana/ Venus/ Vesta/ Ceres), favorecendo-nos inclusive propor-lhes a união como “casais”, o reatino substitui várias, como Juno pela Terra, Apolo e Diana por prosaicos “Sol” e “Lua”, Mercúrio, como “par” de Ceres, pelo itálico Líber, Netuno por Vênus, na companhia a Minerva – o que, evidentemente, elimina um par típico de seu rol (Marte e Vênus) e possibilita a ele aventar outro e inusitado casal, Robigo/ Flora, em quarto lugar –, e, por fim, em vez dos sempre ígneos Vesta e Vulcano, apresenta Linfa e Bom-Evento, todavia a terminarem a lista. Como se nota, além dos rearranjos ditos, a dupla constituída por Vênus e Minerva chega a romper a polaridade estrita entre feminino e masculino que caracterizava a listagem “canônica” dos doze *Dei Consentes* da religião de Roma.

Tais violações, no entanto, não nos parecem de todo aleatórias, dadas as peculiares características de uma obra como o *De re rustica*. De fato, como revela a raiz mesma empregada para designá-lo em latim, grego e sânscrito (BRANDÃO, 1993, p. 189), Júpiter guarda ligações com o céu<sup>5</sup> e certos fenômenos naturais de grande peso para o homem agrário, como as chuvas, os raios, os trovões e os granizos; *Tellus*, sua contextual consorte, corresponde à deusa Terra divinizada dos latinos, possível contraponto da grega Gaia e substrato de vida para todos os seres vivos; o Sol e a Lua, quotidianos coadjuvantes da lida com o homem do campo, servem-lhe, além de “lâmpadas” naturais, para marcar o ritmo do transcorrer dos trabalhos, pelo que se explica, em tantas obras da literatura agrária antiga, a coexistência de um calendário solar e outro lunar; Minerva, por sua vez, associa-se ao dom da oliveira, que lendariamente presenteara à humanidade em concorrência com o cavalo a nascer de um golpe do tridente de Netuno/ Posídon (COMMELIN, 1983, p. 39); Vênus, além de sua associação com uma primitiva divindade itálica dos jardins, corporifica a fecundidade de todos os seres vivos, sobretudo os animais e humanos, cuja vida pressupõe a união sexuada entre feminino e masculino; Ceres, ente do misterioso germinar das sementes do seio da terra, repõe a grega Deméter como ofertante do

---

<sup>5</sup>Especificamente, notar-lhe o significado primeiro no indoeuropeu, “Pai da Luz” (hipotéticos *dyew-* = “luz, claridade, brilho” + *piter* = “pai, chefe de família”).

dom dos cereais à humanidade; o itálico Líber, por sua vez, correlato do Dioniso helênico, associa-se de imediato à videira, uma das plantas de maior relevo na economia mediterrânea antiga e, consequentemente, nesta obra agrária de Varrão; por outro lado, embora saibamos que melhor lhe caberia como “consorte”, numa listagem divina de fato preocupada com documentar acurada a religiosidade campesina em Roma, a deusa Líbera (BRANDÃO, 1993, p. 206), nota-se como não soa deslocada sua fortuita união a Ceres, à maneira de claros indicadores do pão e do vinho, ou, em outras palavras, da própria sobrevivência material humana; Robigo, como nos explica o comentário de Heurgon (VARRON, 2003, p. 95), correspondia a uma divindade masculina vinculada à moléstia da “ferrugem” dos grãos, amiúde invocada com fins do apaziguamento ou nulidade de seus efeitos nefastos sobre as searas; a Flora, ainda, celebrada entre os latinos nos *Ludi Florales* de 28 de abril, cabia, além de salvaguardar as culturas cerealistas, também fazê-lo em relação às árvores no crucial momento de florescerem durante a primavera, o que, obviamente, importava para a própria vinda futura dos frutos (VARRON, 2003, p. 95); Linfa, em nexos com o grego *Nymphé*, remete-nos na passagem ao elemento líquido, sem o qual, como observa o próprio Varrão, haveria esterilidade, jamais a vida (VARRON, 2003, p. 96); Bom-Evento, enfim, personifica a vinda oportuna de todos os dons da terra no momento da colheita, irmanando-se a divindades romanas funcionalmente análogas como a Vitória e a Boa-Fé.<sup>6</sup>

Desse modo, as eventuais rupturas no tocante ao rol dos *Dei Consentes* sempre se justificariam pelo desejo de aclimatar mesmo a invocação divina ao tom de uma obra cujo enfoque se volta decisivo para a ruralidade. Então, também nestes detalhes se patenteia o intento varroniano de fazer-se verdadeiro *scriptor rerum rusticarum*, não mero tratadista técnico desprovido de intentos harmonizadores ao compor o todo. Ainda, certos detalhes de regularidade formal da passagem parecem confirmar-nos essa hipótese, como a presença de alguma expressão quantitativa antes de cada par divino citado (*primum, secundo, tertio, quarto, item, nec non etiam*) e a decidida preferência pelo caso acusativo para expressar os nomes de *todos* os deuses, apesar de se encontrarem eles no interior de estruturas frasais, por vezes, diferentes.

---

<sup>6</sup>Vários deuses romanos, com efeito, correspondiam a personificações de forças ou sentimentos abstratos (COMMELIN, 1983, p. 289ss.).

## Reatualizações virgilianas no cotejo com a invocação aos doze deuses em *De re rustica* I, de Varrão

Pronunciando-nos sobre esse ponto do livro I das *Geórgicas* de Virgílio, entendemos, por ele, os dezenove versos concernentes aos deuses em nexos mais diretos com as práticas rurais (v. 5-23), não os dezenove seguintes, nos quais a inusitada divindade benfazeja corresponde a ninguém menos que Otaviano Augusto. Isso se justifica por ser nosso intento, nesta breve apresentação, comentar o poema didático em pauta apenas o trecho de fato tributário do construto prévio de Varrão. Em primeiro lugar, assim, observamos que o poeta mantém constante a quantia dos entes que se invoca: seriam eles os subentendidos Sol e Lua, ou “luzes claríssimas do mundo” (v. 5-6), “Líber e Ceres criadora” (v. 7), “Faunos” (v. 10-11), “Moças Dríades” (v. 11), Netuno (v. 14), um anônimo “morador dos bosques” (v. 14), que descobrimos tratar-se de Aristeu, o filho apicultor/ pastor de Apolo e da Ninfa Cirene a ressurgir ao término do poema no *epýllion* conjunto com Orfeu, o grego “Pã” (v. 17), ademais, correlato dos Faunos itálicos na natureza semi-humana, “Minerva” (v. 18), outro inominado “menino inventor do arado curvo” (v. 19), correspondente à figura mítica de Triptólemo, e “Silvano” (v. 20), além dos “Deuses e deusas todos, cujo cuidado é guardar os campos, que alimenta(m) searas novas sem semente alguma e manda(m) chuva bastante farta do céu” (v. 21-23).

A composição dessa listagem apresenta peculiaridades que vale a pena explorar: de início cessa, no cotejo com a obra de Varrão, a maior obviedade ao “formar casais”, ou meras duplas. Em vez disso se mostra, exceto talvez a dupla Líber/ Ceres e Faunos/ Moças Dríades, um modo mais rebuscado<sup>7</sup> de lembrar e apelar aos entes sacros. Uma vez que acima já nos explicamos suficientemente sobre os motivos simbólicos da união entre Ceres – pão – e Líber – vinho – quando aludimos a eles na

---

<sup>7</sup>O Sol e a Lua não são, portanto, citados diretamente, mas apenas sugeridos por “luzes claríssimas do mundo”; Líber e Ceres o são explicitamente e *lado a lado*, bem como a dupla Faunos/ Moças Dríades; os três pares seguintes, Netuno/ Minerva, “morador dos bosques”/ “menino inventor do arado curvo”, Pã/ Silvano estão separados internamente a cada par assim constituído, mas em sequência duas vezes regular (um deus ou deusa nomeados, um ente não nomeado, uma divindade campesina nomeada). Agradeço ao prof. Alexandre Hasegawa (FFLCH-USP) pela observação sobre o último detalhe da *dispositio* virgiliana.

“prece” varroniana, parece agora necessário expor em recapitulação alguns traços definidores dos Faunos e Dríades: os primeiros correspondem a entes da mitologia romana em inicial associação com a guarda de rebanhos e pastores nos campos, tendo-se, porém, vinculado de modo forte, na época clássica, com os “libidinosos Pãs, Silenos e Sátiros, metade homens, metade bodes” (BRANDÃO, 1993, p. 134); as Dríades, com outras categorias de ninfas do imaginário helênico, mantém evidentes contatos com espaços e elementos da natureza – fontes, montanhas, carvalhos, bosques...<sup>8</sup> Especificamente, as “Dríades” ou “Dríadas” correspondiam, segundo observação de Junito Brandão, àquelas das árvores, ou, mesmo, apenas dos carvalhos. Quanto aos demais deuses, nem sempre agrupados aos “casais”, são o Sol e a Lua, indiretamente enunciados em lembrança de sua providencial importância para os *agricolae* e, mesmo, das chances de antropomorfização válidas para si, pois a mitologia antiga tantas vezes os identificou com Apolo e sua irmã Diana (COMMELIN, 1983, p. 45 e 48).

A referência a Netuno/ Posídon, não se pode omitir, corresponde a um aspecto direcionado pelo teor do terceiro livro das *Geórgicas*, de tema pecuário e no qual os equinos – lendariamente ofertados ao ser humano pelo golpe do tridente do deus na Acrópole ateniense (COMMELIN, 1983, p. 103) – ocupam posição de destaque. Minerva, por sinal, na mesma ocasião dera aos homens a utilíssima oliveira, pelo que se justifica sua inclusão neste rol virgiliano não só ao lado de Netuno, mas ainda de Ceres e Baco, no último caso, todos símbolos de alguns dos mais frutíferos itens da agricultura mediterrânea antiga.

Aristeu, cujos atributos já demos de passagem, Pã e o “menino inventor do arado curvo” (Tiptólemo, lendário príncipe eleusino a quem se atribuía a invenção da agricultura)<sup>9</sup> apresentam em comum o fato de serem entes diretamente incorporados do mundo grego, sem qualquer tentativa de aclimatá-los ao “chão” itálico. Pã, sobretudo, tão cultuado na Arcádia como o deus agreste de corpo de bode da cintura para baixo e a quem cabia a descoberta da flauta de canas que lhe tem o nome

---

<sup>8</sup>BRANDÃO, 2009, vol I, p. 225: “Em síntese, temos os seguintes tipos de *Ninfas*: Oceânides, ninfas do alto-mar/ Nereidas, ninfas dos mares internos/ Potâmidas, ninfas dos rios/ Náíades, ninfas dos ribeiros e riachos/ Creneias, ninfas das fontes/ Pegéias, ninfas das nascentes/ Limneias, ninfas dos lagos e lagoas/ Napeias, ninfas dos vales e selvas/ Oréadas, ninfas das montanhas e colinas/ Dríadas, ninfas das árvores e particularmente dos carvalhos/ Hamadríadas, ninfas dos carvalhos”.

<sup>9</sup>THOMAS, 1994, p. 72.



(BRANDÃO, 2009, vol. II, p. 200), sendo de longe o mais conhecido dos três, soa marcadamente literário ao início das *Geórgicas*, poema, em grande parte, centrado nos problemas do campesinato romano.

Por outro lado, Silvano, deus itálico dos mais antigos – recomendando-se mesmo um rito a Marte/ Silvano em *De agri cultura* LXXXIII de Catão Censor, a primeira das obras conservadas da literatura agrária romana –, cujos atributos mantém nexos, como indica seu nome, com o ambiente natural dos bosques/ *silvae*, furta-se à ressalva do parágrafo anterior, pois, cogitamos, de fato poderia ser invocado por um camponês da Itália. Os vagos entes “acessórios” evocados por Virgílio, enfim, anônimos deuses e deusas que sem exceção “guardam os campos, alimentam searas e mandam chuvas bastante fartas do céu”, indicam a prática antiga de precaver-se – justamente não restringindo demais o alcance do pedido de bênçãos pelo específico endereçamento a um grupo restrito de entes nomeados – da ofensa a alguma divindade esquecida. Idêntico modo de proceder, por sinal, já se encontra bem documentado numa súplica do próprio *De agri cultura* catoniano (cap. CXXXIX).

Já a escolha dos deuses e o modo de apresentar alguns – como os encobertos Triptólemo e Aristeu – apontam para o grande privilégio da estilização literária da invocação em Virgílio, pois, quer por serem eles cruamente gregos, ou distantes do ambiente cultural sob seu foco, quer por se apresentarem de modo erudito,<sup>10</sup> a requerer um conhecimento mítico mais refinado do público (em absoluto não integrando Aristeu e Triptólemo a galeria dos principais deuses ou heróis!), invariavelmente perdem eles em efetiva verossimilhança devota na prece. O mesmo, notamos, não ocorrera exatamente em Varrão, a despeito de suas inovações diante do “catálogo” pré-existente dos *Dei Consentes*, uma vez que ali todos foram claramente nomeados e se poderiam cogitar como entes de culto ou, ao menos, do respeito de verdadeiros agricultores romanos.

Do ponto de vista estritamente formal, por sua vez, destacam-se na passagem de Virgílio os vocativos de endereçamento a todos os deuses vistos, e que se realizam linguisticamente quer como pronomes de segunda pessoa no caso correspondente (*uos*, v. 5, 10/ *tu*, v. 12), quer como os próprios nomes das divindades (*Liber et alma Ceres*, v. 7/ *Fauni... Dryadesque puellae*, v. 11/ *Neptune*, v. 14/ *Pan*, v. 17/ *Minerua*

---

<sup>10</sup>THOMAS, 1994, p. 71.

*inuentrix*, v. 18-19), quer como algum apelativo diverso (*o clarissima mundi lumina*, v. 5-6/ *cultor nemorum*, v. 14/ *ouium custos*, v. 17/ *Tegaeae*, v. 18/ *uncique puer monstrator aratri*, v. 19). Além disso, outros detalhes, como o repetido cavalgamento entre os versos da prece – v. 5/ 6 (*clarissima mundi/ lumina*), v. 12/ 13 (*fremetem/ fudit equom*), v. 18/ 19 (*Minerua/ inuentrix*) – e a rápida apresentação dos deuses em linhas muitos gerais, embora cultas, por vezes mesmo omitindo-lhes os nomes ao modo alexandrino,<sup>11</sup> reforça uma impressão de urgência, como se fosse necessário ao *magister* didático de fato *passar* pela(s) prece(s) para logo dar início a *tantos* dizeres técnicos, sobre tópicos *tão* variados...

Sem, em absoluto, o esgotamento de todos os aspectos possíveis das peculiaridades construtivas da invocação divina nesses dois autores antigos, esperamos ao menos ter-lhes apontado sucintos alguns polos de contraste, como o modular-se da direta disposição aos pares em Virgílio, a maior e dramática expressividade de todos os dizeres nesse último, sua forte vinculação a um plano eminentemente poético – o que se dá, inclusive, sob ditames alexandrinos no ponto do erudito “acobertamento” onomástico de Triptólemo e Aristeu –, o tom, sobretudo, itálico e, até, despojado em Varrão e o desvio para o filo-helenismo e para o inegável requinte no outro... Desse modo, pois, patenteia-se nas invocações algo da distinta natureza das respectivas obras agrárias de Varrão e Virgílio como, apesar de invariáveis e cuidados construtos literários, produtos a enfatizarem menos ou mais o aspecto do burilamento artístico e a ficcionalidade dos textos, não sem consequências, por outro lado, para sua real eficácia técnica ou de verossimilhança significativa.

### Referências bibliográficas

BASANOFF, V. *Les dieux des Romains*. Paris: Presses Universitaires de France, 1942.

BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico. Mitologia e religião romana*. Petrópolis/ Brasília: Vozes/ Edunb, 1993.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. 18ª. edição. Petrópolis: Vozes, 2009. Vol. I/ II.

CATON. *De l'agriculture*. Texte établi, traduit et commenté par Raoul Goujard. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

---

<sup>11</sup> Cf. *supra* nota 9.

- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- GRIMAL, P. *Virgílio, ou o segundo nascimento de Roma*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Odorico Mendes. Cotia/ Campinas: Ateliê Editorial/ UNICAMP, 2008.
- HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. *The Oxford classical dictionary*. Oxford: University Press, 2003.
- THOMAS, R. F. *Virgil's Georgics*. Edited by R. F. Thomas. Cambridge: University Press, 1994. Vol I, books 1-2.
- TRAGLIA, A. Le "Res rusticae" di Varrone come opera letteraria. *Cultura e scuola*. Roma, n. XCIV, p. 89-97, 1985.
- TREVIZAM, M. *Linguagem e interpretação na literatura agrária latina*. Tese inédita, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística do IEL-UNICAMP para obtenção do título de Doutor. Campinas: UNICAMP, 2006.
- VARRON. *Économie rurale*. Texte établi, traduit et commenté par J. Heurgon. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Vol. I.

# O ROMANO E O LAZER: REFLEXÕES SOBRE A CONTRIBUIÇÃO DOS *LUDI* PARA A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE URBANA NO IMPÉRIO ROMANO [SÉC. III-IV]

Natan Henrique Taveira Baptista - Ufes

Esta comunicação apresenta alguns dos resultados parciais da minha pesquisa de iniciação científica intitulada “Cotidiano, magia e conflito no Império Romano: As *defixiones* como instrumentos de poder nas competições do anfiteatro e do hipódromo”, com esta pesquisa, pretendeu-se realizar um estudo das práticas mágicas como instrumento de administração de conflitos na sociedade romana, com base nas fontes denominadas *defixiones* ou *cursetablets*, e dessa forma, compreender o cotidiano urbano das cidades norte-africanas no Baixo Império Romano, por intermédio da análise dos conflitos entre aurigas no espaço do *circus*. Desta forma, nesta crítica, traçar-se-á um panorama de como ocorriam as competições no recinto das cidades, com ênfase nos *ludi circenses*, ou seja, nas atividades esportivas do circo romano, identificado também pela cultura helênica como hipódromo. Para tal, o aporte teórico-metodológico segue o referencial das *representações* das práticas sociais, desenvolvido pelo historiador francês Roger Chartier, ligado à Nova História; juntamente com a perspectiva de cotidiano, e este por sua vez, relacionado ao lazer e ao espetáculo.

Em função disso, a intenção dessa comunicação é tripla. Primeiramente, pretende-se analisar o espaço das *civitates* romanas inseridas no Império, além do circo romano, *loci* dos *ludi* do circo, na intenção de apreender as atividades desenvolvidas dentro da perspectiva de lazer. Em um segundo momento, fazer um paralelo com o espaço citadino da “Cidade Eterna”. Por fim, analisar-se-ão as contribuições desses ambientes na realidade social, como também no processo de construção da identidade romana na Antiguidade Tardia.

**O romano e a civitas: as práticas cotidianas do Império Romano**

Como pontua Norberto Luiz Guarinello (2006, p.15), “o Império Romano era um Império de cidades e, ao mesmo tempo, o Império de uma cidade”. Elucidativamente, o que o autor expressa, é que com as anexações territoriais, a vida e a estrutura cotidianas de Roma passaram por expressivas alterações. A Capital imperial enriqueceu e a vida dos romanos modificou-se; juntamente com todo o seu entendimento sobre o mundo. Neste momento, Império Romano abarcava desde possessões ocidentais e orientais na Península Itálica, ao extremo norte com a Germânia, perpassava a Península Ibérica; contemplava a bacia mediterrânea da África e da Ásia Menor, além de outros domínios pelo mar Negro e no Oriente Próximo continental até o delta do Nilo. Acredita-se que, nessa confluência, cada área dominada apresentava seus aspectos idiossincráticos, principalmente no que concerne a sua sociedade, para além de sua economia.

Em função da natureza da fonte, optou-se pelo recorte local ocidental, especificamente o norte da África para essa comunicação. As *civitates* norte-africanas, *grosso modo*, compunham um emaranhado de cidades de origens diversas. Dessa maneira, em nosso estudo, enfocaremos a cidade de Cartago. Esta apresentava, como as outras grandes cidades imperiais, uma efervescente cultura lúdica, com destaque para seu hipódromo.

Para além do topográfico, poderíamos conceber o extenso *Imperium Romanum* – um Império heterogêneo, comportando diferentes culturas e povos – como uma confederação de cidades relativamente autônomas, com Roma exercendo o papel de centro político hegemônico (MENDES, 2004, p.258). Lima Neto (2011, p.72) entende que as diversas *civitates*, espalhadas pelo *orbis romanorum*, serviram como células base de sustentação dessa centralidade política. Em função disso, acredita-se que novos mecanismos foram implementados a fim de permitir ações socioculturais de integração e sociabilidade, relacionando os diferentes indivíduos pertencentes aos diversos grupos sociais dentro do território imperial, criando assim um elemento legitimador pelo sentimento de pertencimento (OMENA, 2008, p.01).<sup>1</sup> Esses

---

<sup>1</sup> Concordeando com Mendes, consideramos que esse elemento de manutenção esteve ligado à criação de um sistema de valores compartilhados entre seus membros, embora apresentem motivações e interesses distintos, formado com base nos padrões culturais do centro imperial, que sobrepujou a diversidade local. Isto se refletiu em todas as variáveis que marcam a presença imperial (formas de organização do espaço, arte, cosmologia, estilo arquitetônico, práticas sociais, rituais), as quais, atuando

mecanismos foram colocados em prática pelos vários imperadores ao longo da história de Roma, e nossa apreciação se deterá na análise lúdica do espaço urbano, que está intimamente imbricado a essas relações de poder entre o *princeps* e os súditos. “Estaremos, inevitavelmente, enfocando o poder do soberano na sociedade romana, entretanto, a relevância dele assim como dos outros agentes sociais ocorrem por serem pessoas através das quais o poder transita, quer dizer, como figuras importantes no campo das relações de poder” (OMENA, 2008, p.15).

Observamos, na experiência romana, que a prática de fundação de cidades era importante para manutenção do domínio nas regiões conquistadas; sendo identificada também como o fator civilizador. Deu-se nelas não só o “romanizar-se”, “mas também novas concepções que propunham novas formas de organização política e social para as áreas conquistadas” (BORGES, 2009, p.02). Dessa forma, podemos sintetizar essas ideias no entendimento de Pierre Grimal (2003, p.10): “[...] a cidade romana era, sobretudo, o símbolo onipresente de um sistema religioso, social, político e cultural que formava a estrutura da *humanitas*”.

Deve-se fundamentar a presente discussão na importância que esse ambiente citadino possui, sobretudo, como forma de expressão de poder, que se manifesta na criação das identidades, e conseqüente mobilização dos indivíduos nela reunidos. Essas manifestações só podem ser percebidas, porque o espaço urbano é o produto da realidade social, exprimindo conflitos, tensões, censuras e as estruturas de domínio.<sup>2</sup> Acerca dessa relação, concordamos com Regina Bustamante (2006, p.116) que

em termos materiais, o poder de Roma precisava ser evidenciado na organização e na construção de monumentos e obras públicas que tinham a cidade como seu espaço privilegiado. Os antigos romanos pretendiam

---

de forma não coercitiva, favoreceram a cooptação, a cooperação e a identificação dos grupos locais com o centro dominante. (MENDES, 2000, p.442)

<sup>2</sup>Para definir-se espaço aceita-se as noções conceituais utilizadas por Borges (2009, p.02) com base em Henri Lefebvre (1991) em seu *The Production of Space*. Segundo o autor, “[...] o espaço pode ser compreendido como um produto social no qual cada sociedade produz a sua própria concepção com base na especificidade de suas relações sociais e de poder. Desse modo, o estudo de tais ‘espaços sociais’ levaria em conta a análise conjunta das práticas sociais envolvidas no processo, as representações do espaço construídas e disseminadas no *ethos* da sociedade e a criação de espaços representacionais que perpetuam a visão de mundo compartilhada.” E nas palavras de Peter Burke (2006), onde identifica o espaço urbano como não sendo “[...] um amontoado de pedras, construções e vielas, mas um local em que se caracteriza pela materialidade como forma de retenção e transmissão de memórias como lápides, estátuas, medalhas, monumentos particulares e públicos como é o caso do fórum, do teatro, do anfiteatro e dos balneários romanos”.

ordenar e integrar os lugares que governavam como edificadores de cidades, ou seja, transformando-os em espaços urbanos, que se constituíram em um sistema de signos, em um relato do seu poder. A cidade tornava-se, então, a construção material e simbólica do lugar pelo Império Romano.

Tal como citado pela autora, a criação de espaços públicos afetou sobremaneira a constituição de um ambiente simbólico dentro da *urbs*, pois se entendia “[que] o território de uma cidade era percebido como sendo parte integrante de qualquer comunidade cívica” (POTTER, 2006, p.251). Esclarecedora também é a citação de John Gager (1992, p.42) segundo a qual “nas grandes cidades do mundo do Mediterrâneo antigo, a ampla parte da vida desdobrou-se em lugares públicos – teatros, anfiteatros, hipódromos, *odeums*, estádios e o *circus*”. E é partindo desse pressuposto que traçaremos uma leitura da complexa relação entre cidade e lazer.

### **O romano e o circo: a complexa relação entre a política e o lazer**

Parece-nos claro que cada um desses recintos supracitados por Gager merece uma análise cuidadosa, principalmente os complexos de entretenimento. Nessa breve crítica, optou-se pelo circo romano, uma das maiores instalações da arquitetura cívica, que juntamente com o teatro e anfiteatro compunham a trilogia de lazer na época imperial. Os circos romanos, inspirados nos hipódromos e estádios gregos, devem ser entendidos como "edifícios de entretenimento de grandes dimensões utilizados em primeiro lugar para as corridas com quatro cavalos (*quadrigæ*) ou com dois cavalos (*bigæ*), [...] (e) sede dos mais populares, mais caros, e dos mais grandiosos espetáculos romanos" (HUMPHREY, 1986, p.01). Era um recinto alargado e de grandes instalações destinadas a divertir o povo, com remates circulares nos extremos. A arena, alongada, era dividida em duas partes pela *spina*, que costumava ter colunas e estátuas bem como obeliscos comemorativos, formando duas ruas por onde corriam os cavalos e seus cavaleiros (FUTRELL, 2006, p.73). A fachada exterior da estrutura muito se assemelhava ao esquema decorativo dos teatros e anfiteatros romanos, ou seja, uma série de arcos e colunas que permitia o acesso do espectador e sua movimentação. O circo, como um tipo de construção formal, atingiu seu ápice com as inovações concebidas para as reconstruções do *Circus Maximus*, fornecendo então um modelo

para todas as outras estruturas fora do território da capital,<sup>3</sup> mas que igualmente eram espaços destinados a corridas, espetáculos e representações que comemoravam os acontecimentos do Império (FUTRELL, 2006, p.68).<sup>4</sup>

Foi sob o comando imperial que os jogos (*ludi* em latim; *agones* em grego) foram incluídos definitivamente no calendário de festividades romanas (*feriae*). Este era imenso e comportava verdadeiros ciclos festivos bastante heterogêneos nas formas de comemoração. Os *Spectacula* eram empreendimentos públicos feitos por razões religiosas e/ou políticas e que ajudavam a reforçar a ordem e o status social de seus participantes. Entendemos espetáculo tal como Jean-Marie Apostolidès (1993, p.10), na opinião da autora, “[...] o espetáculo é uma necessidade intrinsecamente associada ao exercício do poder: o monarca deve deslumbrar o povo. O cerimonial associado ao monarca tem por função tornar visível o imaginário do corpo simbólico. [...] longe de serem autônomas, as diferentes artes só encontram sua vitalidade no discurso político que as organiza”. De fato, estes eram promovidos tanto pelo imperador quanto pelos magistrados locais. São comumente divididos pelos locais em que ocorriam: chão dos circos (*ludi circenses*), para corrida de cavalos e carros, arena de anfiteatros (*ludi*) para combates de gladiadores e de feras (*munera* e *venationes*), e palco dos teatros (*ludi scaenici*), para representações cênicas e concursos e apresentações de música, mímica e pantomimas (GONÇALVES, 2008, p.49). Cada um desses eventos tem uma história particular de desenvolvimento, sendo que as modalidades clássicas de entretenimento urbano em Roma se ampliam entre o primeiro e quarto século, o que exprime a habilidade considerável do sistema imperial, tanto para absorver como influenciar as escolhas das populações que se estabeleciam pelos amplos domínios do Império. O *circenses*, em especial, era o espetáculo mais antigo que os jogos de gladiadores, e tinha sua provável origem em tradições etruscas

---

<sup>3</sup> “[...] toda construção é uma espécie de monumento, todavia o seus sentimentos e suas sensações para serem sentidas pelos indivíduos, estes deverão possuir um conhecimento pré-existente do seu conteúdo ou significado. Essa percepção se fundamenta pelo fato de que monumento foi uma derivação da palavra memorial, que por sua vez remonta ao nome da deusa grega da memória, chamada *Mnemosine* (grego) ou *Moneta* (latim)” (OMENA, 2008, p.15).

<sup>4</sup> John Humphrey (1986, p.579) apresenta o início do século IV, como a época mais importante para a construção de circos, sendo cinco estreitamente datados a este período por razões estilísticas. Ele traça uma associação entre os novos e aprimorados circos e as residências imperiais no final do Império. “Diocleciano estabeleceu o modelo em Nicomédia e os outros líderes tetrarquicos seguiram ligando os circos aos palácios imperiais. [...] deste grupo, o Circo de Maxêncio, em Roma, representa o final do desenvolvimento do projeto dos circos romanos”.



e um sentido estritamente religioso, como vemos nas lendas romanas que atribuíam a Rômulo a criação dessas provas, provavelmente, em honra a Plutão; e posteriormente associadas pela tradição ao reinado de Tarquínio Prisco (616-579 a.e.c.), que teria mandado construir o primeiro circo, ainda de madeira, em Roma. Essa crença se baseia no fato de que teria sido neste lugar que Rômulo e seus companheiros teriam raptado as Sabinas. Este, que viria a se tornar o *Circus Maximus*, foi um dos maiores hipódromos da Antiguidade. A corrida teria um caráter religioso, pois ao seu término o cavalo vencedor era sacrificado e seu sangue era usado para purificações rituais com o fim de garantir a fecundidade da terra e do povo. A corrida seria o instrumento para se perceber o vigor dos animais e selecionar o melhor deles, cujo sacrifício seria mais eficaz a *urbs* (ALMEIDA, 2009, p.106).

As cerimônias dos Jogos eram iniciadas com pompa, uma procissão solene semelhante à cerimônia romana do triunfo, decretado pelo Senado aos magistrados que houvessem terminado uma campanha militar com vitória significativa. Nos *Ludi Romani*, realizados entre cinco e dezenove de setembro, comemorava-se o aniversário do templo de Júpiter. Os festejos eram iniciados com um banquete em homenagem à divindade. Posteriormente, uma procissão, que ia do Capitólio ao Circo, representava a hierarquia da sociedade romana. A procissão solene, com imagens de deuses e de imperadores falecidos divinizados, terminava com sacrifício e era instituído o início dos Jogos, que ao final adquiria um caráter religioso. O sinal de largada era dado pelo magistrado que presidia os jogos, ao agitar um lenço branco. Ele ficava em uma tribuna acima dos *carceres*. As carruagens partiam em grande velocidade para uma corrida de sete voltas na pista do hipódromo.

No entanto, para além das corridas, como observado anteriormente, havia outros tipos de espetáculos. Não havia somente corridas, pois, o entretenimento no *ludi circenses* deveria ser muito mais complexo, obrigatoriamente se fazia como um espetáculo completo que divertisse o *populus* por dias inteiros. Dessa maneira, havia corridas de homens montados em dois cavalos emparelhados, nas quais se julgavam a rapidez dos animais e a perícia dos cavaleiros (*desultores*) em passar de um cavalo para outro em certos momentos da corrida, ocorrendo exibições hípcas mescladas com acrobacias. Eram eles que entretiam a multidão nos intervalos das grandes corridas. Exposições foram montadas com armas e jogos de guerra, para simular combates e

grandes vitórias. Outras atividades também estão documentadas, como a luta entre pugilistas (*pugillatus*), o atletismo, dardo e disco. As corridas, ao mesmo tempo, eram a oportunidade para os romanos se divertirem com outra de suas grandes paixões: a aposta – denominada *sponsio* (GONÇALVES, 2008, p.51).

### **O romano e os *ludi* circenses: uma leitura do lúdico e da tensão social**

Percebemos, a partir da atuação do Estado e de sua relação com uma população urbana, carente de entretenimento, é que os *ludi* se afirmam como umas das principais modalidades de lazer, com várias implicações sociais. No circo ou nos anfiteatros, os imperadores demonstravam sua opulência e mediam sua popularidade, preocupados em oferecer um espetáculo digno aos concidadãos e receber prestígio do povo. Afinal, “[...] todos sabiam que a carreira política de um homem público dependia, entre outras coisas, da quantidade e da qualidade dos espetáculos por ele oferecidos à cidade” (FERREIRA, 2009, p.04). Eles simbolizavam igualmente adesão a um determinado processo de identificação, gerando fidelidades e lealdades por parte de determinados setores da população romana, mas também o afastamento de outros grupos, como por exemplo, os cristãos que eram contrários desde o começo aos jogos; isso pode ser percebido pela análise de Alison Futrell (2006, p.76) em seu livro *The Roman Games* em que entende que para alguns romanos, o circo foi uma manifestação do cosmos. O autor afirma que

os motivos por trás desta afirmação estão incorporados na ligação entre a religião e a arquitetura, que vão além dos significados específicos atribuídos pelos autores antigos para as características de corridas de bigas e do próprio circo. Os rituais de fundação da cidade, por exemplo, eram um meio de elaboração do paraíso para dentro da paisagem terrena, incutindo no ambiente urbano o poder e a proteção do divino. As ligações específicas entre o espetáculo e o poder imperial, feitas pelos imperadores proeminentes, também estão incluídas entre a ordem divina e da realidade experiencial dos jogos romanos: o Imperador foi o agente dos deuses, e tudo que ele criou foi abençoado e santificado pelos próprios.

Florence Dupont (2003, p.115), entendia “[...] a ida aos espetáculos como um sinal de submissão direta ao imperador, por isso, os senadores consideravam os prazeres lúdicos populares como sendo desprezíveis, principalmente por recusarem no jogo o seu significado político”. Isso nos obriga a observar um importante fator contido

nos espetáculos: eles eram muito mais do que um mecanismo reprodutor de uma hegemonia de grupos dominantes. Expressavam uma complexa relação de mútuo auxílio entre a massa e o *princeps*: este distribuía privilégios e benefícios, e a massa, por outro lado, reconhecia-o e legitimava-o no poder. Dessa maneira, entendemos que os espaços das “cidades eram mais do que espaços monumentais, mas também ajudaram a difundir os ideais políticos e culturais de Roma, em áreas sob controle romano” (EDMONDSON, 2006, p.251). Mas nem sempre as cidades contavam com a estrutura necessária para os jogos.

O pré-requisito para as corridas eram hipódromos, para acomodar a multidão, e esta é provavelmente a razão pela qual esse tipo de *ludus* demorou a se difundir por todo o Império. Até o século III não possuímos relatos de circos de importância além do de Roma e de outras grandes cidades do Império, como Alexandria, Antioquia e Cápuia. Fato é que até o final deste século, o *pulvinar*, a plataforma que dá suporte ao camarote imperial, no *Circus Maximus* na Capital, havia se tornado o principal lugar para a comunicação entre o imperador e seus súditos, fazendo do circo romano uma extensão quase que obrigatória da paisagem urbana e do palácio imperial, onde quer que estes fossem construídos (POTTER, 2006, p.387-388). Segundo Potter (2006, p.408-409):

O governo imperial desempenhou um papel significativo na formação do gosto de seus súditos, uma das características mais marcantes da paisagem urbana do Império Romano é a onipresença de edifícios associados a todos os tipos de entretenimento. [...] o Estado romano, apoiando o governo local baseado em um modelo de beneficiamento cívico, favoreceu a difusão de toda a gama de entretenimento. O resultado foi que entre os séculos I e IV d.C a cultura do espetáculo surgiu no território do Império Romano, e ajudou a forjar uma cultura comum urbana ímpar antes da era moderna.

Destarte, a posição política dentro do circo romano não se restringia apenas ao *pulvinar* imperial, muito pelo contrário, as relações de poder dentro do espaço do *circus* perpassavam as *tribunas*, os assentos comuns até os *carceres*. Frequentemente eram oferecidas as magistraturas e as *ordo decurionum* os privilegiados assentos nas primeiras filas ressaltando a predominância social desses estamentos políticos nas ocasiões cívicas, que não se encerravam nesses espaços delimitados, se prolongando em banquetes ou jantares, de óbvia excludência social, à custa do tesouro público. Porém, eram na contribuição de fundos para a realização de jogos e instalação de

complexos de entretenimento vistos como melhoramento da vida cívica, que a elite local angariava o apoio dos membros menos abastados de sua comunidade e deixavam sua marca na paisagem citadina (EDMONDSON, 2006, p.275). Afinal, os decuriões deveriam contribuir com fundos para a organização dos espetáculos no ato de seu ingresso na cúria da cidade.

A situação para o participante-espectador nos *carceres* e nos assentos comuns, segundo John Gager (1992, p.44) era movida pela tensão, “[...] suspense e a exultação em relação aos resultados, e dependendo deste, o prazer da vitória ou o desespero da derrota”. Para todos os envolvidos, o resultado da competição era fundamental. Eram nos *carceres* que ficavam os veículos empregados nas competições, principalmente as bigas (carruagem com estrutura de madeira muito leve puxada por dois cavalos) e as quadrigas, bem como seus condutores, que, em função de seu desempenho, gozavam de notoriedade. Uma corrida “limpa” era vista como entediante e um cocheiro de risco tornava-se um ídolo das massas. Com a popularização das corridas, os corredores foram se dividindo em equipes repartidas por cores, as chamadas *factiones*, que se organizavam em associações profissionais.<sup>5</sup> Existiam as equipes vermelha (*factio russata*), branca (*factio albata*), azul (*factio veneta*) e verde (*factio prasina*).<sup>6</sup> As equipes representavam as estações do ano. O vermelho, o verão; o azul, o outono; o branco, o inverno e o verde, a primavera. Isso ajudava o público, inclusive o imperador, a identificar o seu corredor em função da sua preferência.

Em meados do século V, associações de admiradores de uma *factio* específica se agrupavam em clubes, estes eram “[...] grupos privados com presença pública, um dos meios restantes de elaboração de identidade social em um mundo que diminuía as filiações tradicionais” (FUTRELL, 2006, p.10). Estes integrantes, tal como os competidores, usavam as cores de suas facções quando participavam dos espetáculos, o que era um marcador visível de sua filiação ao grupo. Sentavam-se juntos em seções

---

<sup>5</sup> Somente as grandes cidades com jogos freqüentes na Península Itálica ou nas províncias maiores poderiam apoiar facções economicamente. Na maioria das áreas, eram os magistrados locais que fizeram os seus próprios jogos. As Facções, na opinião de HUMPHREY (1986, p.370), aparecem como uma instituição formal de financiamento público para regular as raças e a necessidade de maior eficiência e profissionalismo na organização das populares corridas.

<sup>6</sup> Durante a República, havia apenas duas facções a *russata* e *albata*. No início do século, são adicionadas a *prasina* e *veneta*. Domiciano (81-96), outro amante das corridas, chegou a criar mais duas equipes, a dourada (*factio aurata*) e a púrpura (*factio purpurea*), mas não tiveram longa vida, desaparecendo com sua morte. Estas representavam as cores do poder imperial e eram organizadas e financiadas pelos recursos inesgotáveis do Imperador. (EDMONDSON, 2005, p.19-21)

reservadas, onde adotavam um comportamento que lhes conferia identidade como, por exemplo, o emprego de “palavras de ordem”, ou corinhos (em inglês, *their group chants*; traduzidos em uma versão livre como gritos-de-guerra) que com gritos e palmas, eram destinados a estimular os seus atletas ou intimidar seus adversários. Também podiam articular questões de interesse público. “Eles poderiam cantar demonstrando alívio em tempos de escassez de cereais, para flexibilização dos impostos, e para melhorias no espetáculo” (FUTRELL, 2006, p.210-211).

O conceito romano de lazer está profundamente imbricado na noção de *status*. Alguns estudiosos, tais como Toner (1995), Balsdon (1969) e mais recentemente Fagan (2008) discutem os jogos propondo que “O lazer é um sistema de símbolos que atua para estabelecer uma sensação de liberdade e prazer pela elaboração de um senso de escolha e desejo” (FAGAN, 2008, p.369-370). Certamente que é nessa intensa capacidade de excitar que reside a característica primeira do jogo, porém, o jogo também pode ser compreendido a partir da função social que desempenha (HUIZINGA, 2007, p.05-6). É nessa perspectiva que procuraremos discutir sua importância, afinal muito do que se tem escrito acerca das arenas de diversão pública no Império descrevem como estas realçaram o domínio e reforçaram a ordem social romana afirmando-se na dinâmica das relações sociais dentro da cidade no mundo romano.

Em Roma, o lúdico se apresentava muito menos ordenado do que se sugere. Tal como Huizinga (2007, p.11) descreveu: “[...] o jogo não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”, juntamente Gonçalves (2006, p.16) elucida que “A linguagem festiva é sobretudo imagética, o que explica seu alto poder de persuasão, de busca de consentimento e de apoio ao poder, garantindo uma impressão de unidade, fundamental para a manutenção do comando”. Parece-nos claro então que não é possível dissociar a prática lúdica dentro do *circus* romano do conceito maior já discutido de espetáculo ou da festa. Esse espetáculo deve ser entendido como momento festivo, uma cerimônia tipicamente pública. Sobre isso Gonçalves (2006, p.16) acrescenta que “é uma forma sofisticada muito antiga de comunicação com objetivo político, pois as festas ajudam a manipular a opinião pública, a persuadir através de imagens e a legitimar o mando, sendo, deste modo, um

dos vários instrumentos de poder”. Percebe então que é por meio das mensagens, da imagética e dos símbolos que fortificarão ou implementarão a manutenção do mando, ajudando assim no controle social (GONÇALVES, 2006, p.16). Fundamental é esse entendimento. As manifestações de poder dentro destes ambientes não se associam à simplicidade; muito pelo contrário sua principal característica é a grandeza e a ostentação estas demonstradas pelos organizadores dos jogos, a citar os magistrados ou o próprio imperador.

Assim também as divisões estamentais presentes na organização do espetáculo eram susceptíveis de serem contestadas. Virtualmente todos os aspectos da hierarquia romana poderiam ser em alguma circunstância, ameaçados pelos jogos e festas. De acordo com Potter (2006, p.385):

[...] execuções em público poderiam dar errado se a multidão exigisse a liberação dos condenados, gladiadores poderiam se tornar heróis, cavaleiros podiam se tornar milionários, e os atores poderiam desafiar a ordem da sociedade pelo caminho que eles escolhessem para proferir suas linhas. Para ser bem sucedido, um espetáculo tinha que oferecer uma oportunidade para uma radical mudança da fortuna, se quisesse incitar as paixões dos seus espectadores.

A paixão cotidiana dos romanos pelos jogos extravasava nos locais de entretenimento, tornando-os, em alguns casos, *locus* de comportamento transgressor. Autores antigos já enfatizavam a dificuldade em limitar o entusiasmo da população e os perigos do caos representado pela ameaça de mobilização política na área externa ao *circus* (FUTRELL, 2008, p.214). Outro motivo de preocupação para as autoridades municipais eram os tumultos que colocavam a segurança geral em risco, principalmente devido aos partidarismos descontrolados. Futrell (2008, p.214) reconhece que apenas uma pequena minoria dos admiradores formalmente filiados aos clubes se responsabilizava por ajudar a organizar as suas atividades, especialmente aquelas que não se limitavam à arena; fato é que as identidades sociais criadas em função da intensa conexão e o sentimento de pertencimento gerado entre os participantes dos clubes eram um dos fatores das rebeliões populares.

Nossa intenção nessa comunicação foi justamente perceber a interação dos *ludi* com o ambiente citadino dentro da matriz imperial romana da Antiguidade Tardia. Propor análises e uma leitura daquilo que entendemos como fatores contributivos para o desenvolvimento de identidades e relações de pertencimento no recorte

proposto. Porém, é impossível não finalizar denotando que todos esses fatores, dentro e fora do *circus*, possibilitaram que admiradores exaltados surgissem. Afinal, foi dentro desse contexto, que as práticas mágicas e o envenenamento de rivais permearam o ambiente citadino, e igualmente o hipódromo. As fontes atestam o uso freqüente da magia com esse propósito. Entre as *tabellae defixionum* ou *curse tablets* - tabuinhas de maldição ou feitiçaria, em uma tradução literal - encontradas próximas aos túmulos ou aos locais de espetáculo, foram achadas algumas que conjuravam a vitória de um atleta mediante a eliminação de seu oponente (CARCOPINO, 1990, p.260).<sup>7</sup> As fontes utilizadas em nossa pesquisa foram exatamente esses encantamentos. Analisando essas tábuas execratórias, buscamos alcançar o intenso convívio dos habitantes das cidades nos circos e hipódromos, que estimulava a rivalidade e o conflito; perceber o cotidiano. A magia foi um dos meios utilizados para a resolução desta desordem social, temos que igualmente ressaltar como Artur Ribeiro (2006, p.239-240), que elas

São documentos que se situam na fronteira, notoriamente mal definida, em que *magia*, *religião* e, em certa medida, o *direito* se mesclam. Estamos na área da sorte e do azar [...] onde se envolve a própria saúde e as relações com outras pessoas, domínios em relação aos quais se procura obter toda a ajuda possível. As *tabellae defixionum* servem, ao mesmo tempo, para assegurar azar de outro indivíduo ou para corrigir o azar do próprio.

## Referências bibliográficas

### *Documentação primária impressa*

GAGER, John Goodrich. *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. New York: Oxford University Press, 1992.

### *Obras de apoio*

---

<sup>7</sup> Às vezes, os corredores não apenas aguardavam o que tinha sido pedido na *defixionum tabellae*. Existiam casos não raros em que o condutor do carro para tentar a sorte, prejudicava o adversário ou seus cavalos através do uso de venenos. Vindo a utilizar até mesmo especialistas em envenenamentos. O condutor do carro que fosse flagrado na prática de magia para prejudicar outros, seria imediatamente condenado à pena máxima e execução. ("La existencia de magos profesionales está suficientemente estudiada y demostrada, [...] vid., a D.R. Jordan, [1985]." LOPÉZ JIMENO, 1997, p.26) O condutor do carro que fosse flagrado na prática de magia para prejudicar outros, seria imediatamente condenado à pena máxima e execução.

- ALMEIDA, Priscilla Adriane Ferreira. Diversões Públicas em Roma: Da Fase Republicana à Fase Imperial. *Archai*, n. 02. Brasília: 2009.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O Rei-máquina*. Brasília: EdUNB, 1993.
- BORGES, Airan dos Santos. Urbanização e a construção da paisagem no Alto Império romano: a colônia de Augusta Emerita. *Archai*, n. 02. Brasília: 2009.
- BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha. “Práticas culturais no império romano: entre a unidade e a diversidade”. In: SILVA, G.V.; MENDES, N.M. (org.) *Repensando o Império Romano: Perspectiva Socioeconômica, Política e Cultural*. Rio de Janeiro: Mauad; Vitória, ES: EDUFES, 2006.
- CARCOPINO, Jérôme. *Roma no Apogeu do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DUPONT, Florence. *L’acteur-roi*. Le théâtre dans la Rome antique. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- EDMONDSON, Jonathan. “Cities and urban life in the western provinces of the Roman Empire 30 BCE – 250 CE”. In: POTTER, D. S. (ed.) *A companion to the Roman Empire*. Pondicherry: Blackwell Publishing Ltd., 2006.
- EDMONDSON, Jonathan. *Public Spectacles and Roman Social Relations*. Toronto: York University Press, 2005.
- FAGAN, Garrett G. “Leisure”. In: POTTER, D. S. (ed.) *A companion to the Roman Empire*. Pondicherry: Blackwell Publishing Ltd., 2006.
- FERREIRA, Kimon Speciale Barata. Gladiadores: símbolos do poder imperial romano. *NEArco*, n. 1; ano 2. Rio de Janeiro: 2009.
- FUTRELL, Alison. *The Roman games: a sourcebook*. Cornwall: Blackwell Publishing Ltd., 2006.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques. As festas Romanas. *Revista de Estudos do Norte Goiano*, v. 1, n. 1. Goiás: 2008.
- GRIMAL, Pierre. *O Império Romano*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. O Império Romano e nós. IN: SILVA, G.V.; MENDES, N.M. (org.) *Repensando o Império Romano: Perspectiva Socioeconômica, Política e Cultural*. Rio de Janeiro: Mauad; Vitória, ES: EDUFES, 2006.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.



- HUMPHREY, John H. *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*. Los Angeles: University of California Press, 1986.
- LOPÉZ JIMENO, Amor. La Finalidad de las Tablillas Mágicas de Maldición (Defixiones). *Estudios Clásicos*, v. 39, n. 112. Madrid: EDICLÁS, 1997.
- MENDES, Norma Musco. “Cultura e Sociedade: conceito e prática da romanização na Lusitânia”. In: GORGES J.G; BASARRARTE, T. (org.). *Sociedad y Cultura em Lusitânia Romana – IV Mesa Redonda Internacional* (série Estudos Portugueses vol.13) Mérida: Junta de Extremadura, 2000.
- OMENA, Luciane Munhoz de. “A cidade e a pedra: poder, autoridade e identidade na urbe romana”. *Litteris*, v. 1, n.1. Rio de Janeiro: 2008.
- POTTER, David S. “Spectacle”. In: POTTER, D. S. (ed.) *A companion to the Roman Empire*. Pondicherry: Blackwell Publishing Ltd., 2006.
- RIBEIRO, Artur. “As *tabellae defixionum*: características e propósitos”. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, v. 9, n. 2. Lisboa: 2006.
- ROBERT, Jean-Nöel. *Os prazeres em Roma*. São Paulo: Martins Fonets, 1995.
- SÁEZ, Rosa Maria Marina. “Notas Lingüísticas a una *Tabella Defixionis* hallada en Carmona (Sevilla)”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. n.128. Bonn: Universität Michigan, 1999.
- SILVA, Gilvan Ventura da; MENDES, Norma Musco (Org.). *Repensando o Império Romano: perspectiva socioeconômica, política e cultural*. Rio de Janeiro: Mauad; Vitória, ES: EDUFES, 2006.
- VEYNE, Paul. *A sociedade romana*. Lisboa: Ed.70, 1993.

RITO, CELEBRAÇÃO E RELEITURA EM *A CEIA*  
*DOMINICANA*: ROMANCE NEOLATINO, DE REINALDO  
SANTOS NEVES

Nelson Martinelli Filho (Mestrando – UFES)

O ato de aproximar duas obras literárias carrega consigo algumas responsabilidades que nem sempre são atendidas. É provável que a causa de tal negligência tenha origem num velho e equivocado pensamento de que tudo se pode numa interpretação ou, em outros termos, que não há interpretação errada em literatura. Essa indiferença às peculiaridades de cada obra produz leituras anacrônicas ou forçadas que culminam, às vezes, em um completo descaso a fatores históricos e sociais que balizam as produções, deixando de se considerar que contextos diferentes podem engendrar valores diferentes. A situação torna-se ainda mais desafiadora quando se trata de um texto produzido a uma grande distância temporal, ou mesmo geográfica, daquele que se põe a perscrutá-lo. Nesse caso, como não mencionar o emblemático estudo sobre Gregório de Matos efetuado por João Adolfo Hansen<sup>1</sup>?

Alinhar duas obras produzidas em contextos históricos, sociais, econômicos e geográficos distintos, portanto, torna-se um exercício de equilíbrio cujo balanceamento entre as partes é fundamental para a sustentação do todo. Este trabalho, todavia, divide a responsabilidade de tal empresa com o próprio autor, Reinaldo Santos Neves, que assumidamente vai buscar no *Satyricon*, de Petrônio, o *modus operandi* de sua obra *A ceia dominicana: romance neolatino* (2008). Apesar de ser substancial, o texto petroniano não é o único a ser utilizado por Reinaldo para compor o seu romance. Com efeito, *A ceia dominicana* é um intrincado conjunto de alusões, citações, apropriações e releituras de textos clássicos. Em maior ou menor grau, encontramos referências a *Odisseia*, de Homero, *Sátiras*, de Horácio, *Metamorfoses*, de Ovídio, *O asno de ouro*, de Apuleio etc. A Antiguidade clássica está tão arraigada em *A ceia dominicana* que se trata, muitas vezes, de uma tarefa impossível determinar onde começam e onde terminam as vozes desses autores e a de

---

<sup>1</sup> Cf. HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia no século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

Reinaldo. Do mesmo modo, seria fatalmente frustrada qualquer tentativa de retomar todos esses textos neste trabalho de curto fôlego. Por isso, concentraremos nossa atenção na obra reinaldiana sob apenas alguns vieses de um único texto: o *Satyricon*.

Obviamente, o conceito de intertextualidade perpassará por todo este trabalho. Em teorias modernas, sabe-se que ela “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Porém, o exercício de referir-se a um texto em outro possui variada terminologia quando se fala da Antiguidade clássica – “arte alusiva”, *imitatio* etc. Sobre esse assunto, adotaremos a posição de Alessandro Barchiese e Gian Biagio Conte<sup>2</sup>:

Por sua maior amplitude, vem-se afirmando o termo todo-abrangente intertextualidade. Ele tem a vantagem de englobar objetiva e empiricamente o fenômeno da *co-presença* de um ou mais textos em outro. Não por acaso o conceito nasce quase como resposta implícita e contra-altar a “intersubjetividade”: como a dizer que em literatura não se pode confiar somente num diálogo entre sujeitos, mas é preciso admitir a existência de um sistema formado de relações entre textos. A vantagem é que pensando em termos de intertextualidade não se exclui aquilo que *imitatio* ou “arte alusiva” sabem captar, e se adapta a abranger muito mais. Por exemplo, a atividade cooperativa do leitor que o texto prevê está aí incluída da mesma forma que a transformação dos modelos operada pelo autor (BARCHIESE; CONTE, 2010, p. 93-94).

Isso posto, vale a pena elaborar uma questão para iniciar a exegese: o que levaria um autor, em pleno século XXI, a tomar como base um texto fragmentário e rodeado de indeterminações para construir, mais de 1900 anos depois, um romance ambientado em tempos e regiões completamente distintos? Para além de meramente apontar os contatos entre ambos os textos, tentaremos pôr em jogo esse questionamento para, jogando-o de diversas maneiras, esboçarmos alguns traços que permitam delinear, sob um certo ponto de vista, a(s) estratégia(s) adotadas por Reinaldo Santos Neves para a releitura de um texto clássico.

Antes, entretanto, de ir diretamente aos textos literários, convém tecer alguns breves comentários sobre ambos os autores e suas respectivas obras. Reinaldo Santos Neves nasceu em 1946, em Vitória-ES, e publicou, entre outras obras, oito romances: *Reino dos Medas* (1971), *A crônica de Malemort* (1984), *As mãos no fogo*: o romance

---

<sup>2</sup> Gian Biagio Conte é também o autor de um conhecido trabalho sobre o *Satyricon*: CONTE, Gian Biagio. *The hidden author: an interpretation of Petronius's Satyricon*. Translated by Elaine Fantham. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.

graciano (1984), *Sueli*: romance confesso (1989), *Kitty aos 22*: divertimento (2006), *A longa história* (2007), *A ceia dominicana*: romance neolatino (2008) e *A folha de hera*: romance bilíngue (2010). Por outro lado, pouco se sabe sobre Petrônio ou mesmo sobre sua obra. Assim como muito do que foi produzido na Antiguidade, grande parte do *Satyricon* não chegou até nós<sup>3</sup>. Sobreviveram, ao todo, 141 capítulos, que se constituem como fragmentos de três livros consecutivos (14, 15 – este com maior integridade – e 16). Sendo uma obra tributária à *Odisseia*, alguns pesquisadores arriscam dizer que sua extensão pudesse ser a mesma desta épica homérica, ou seja, vinte e quatro livros. Assim, o que temos seria apenas um pequeno trecho, ainda por cima lacunar, do texto original, o que diminui a possibilidade de produzir conclusões peremptórias sobre a narrativa. Resta aos leitores supor, a partir desses fragmentos, possíveis situações e cenas apresentadas nos livros que faltam ou mesmo calcular a importância, em termos de conjunto, do que chegou à contemporaneidade. Além disso, a própria identidade do autor é rodeada de incertezas. Algumas das poucas informações biográficas que poderiam ser associadas ao Petrônio autor do *Satyricon* seriam as encontradas nos *Anais*<sup>4</sup>, de Tácito, mais especificamente no livro 16, que trata da morte de um C. Petrônio, que dedicava o dia a dormir e a noite a suas obrigações e prazeres (*Anais* 16: 18-20). Apesar disso, não era considerado um depravado, mas, antes, um apreciador dos prazeres. Sendo cônsul da Bitínia e integrante da seleta corte de Nero, chegou a ser considerado “árbitro da elegância” (*elegantiae arbiter*). Sobre o seu período de produção, com alguma segurança, pode-se dizer que o texto foi escrito entre 62 e 64 d.C. É importante salientar, no entanto, que não há consenso geral sobre essas questões sobre Petrônio e sua obra, embora boa parte dos estudiosos concorde com essas versões aqui sinteticamente comentadas. Porém, como bem disse Alfred Ernout, “*en vérité, toutes les suppositions qu’on pourra faire à ce sujet ne seront jamais que fantaisie et jeu d’imagination*” (“na verdade, todas as suposições que poderemos fazer sobre esse assunto serão somente fantasia e jogo de imaginação”<sup>5</sup>) (ERNOUT, 1954, p. 14, tradução nossa). Assim sendo, o que

---

<sup>3</sup> Para mais detalhe sobre os manuscritos encontrados, Cf. ERNOUT, Alfred. Le texte de Pétrone. In: PÉTRONE. *Le Satyricon*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Belles Lettres, 1958.

<sup>4</sup> Cf. TÁCITO. Livro 16: 18-20. *Anais*. Tradução: J. L. Freire de Carvalho. São Paulo: W. M. Jackson, 1964. p. 436-437.

<sup>5</sup> Agradeço à Profa. Dra. Fabíola Padilha pelo auxílio na tradução deste trecho.

importa, no nosso caso, é abandonar as especulações e se debruçar sobre o texto que chegou até nós da exata maneira como ele se encontra, isto é, considerando-o uma narrativa com início, meio e fim.

Da mesma forma que o *Satyricon*, *A ceia dominicana* possui a particularidade, posto que em vias ficcionais, de ser um manuscrito encontrado cuja narração se dá em primeira pessoa (Graciano no texto contemporâneo e Encólpio no clássico). Trata-se de um texto deixado por Graciano Daemon, o mesmo de *As mãos no fogo* (1984) e de “Poema graciano” (1982), antes de sua repentina morte, em 1991, aos 39 anos. A suposta obra não deixa de ter folha de rosto (na qual podemos ler “*A ceia dominicana: Gratiani Daemoni satyrici liber*”) e “Nota introdutória” (NEVES, 2008, p. 17-19) ficcionais a fim de realçar o caráter de texto encontrado (recurso que se repetirá, mas de modo diferente, em *A folha de hera*). A divisão em capítulos, aqui chamados de rapsódias, retoma o modelo da *Odisseia*: 24 partes. Dessa maneira, poderíamos dizer que se trata de uma recuperação palimpséstica, visto que o *Satyricon*, como já foi dito, funda suas bases na epopeia de Homero e possivelmente teria o mesmo número de capítulos. Este autor grego aparece *ipsis litteris* nas páginas 72 (“assim como sete antigas cidades disputavam o honroso título de berço de Homero”) e 194 (“E Homero, lembrei. Ele meneou a cabeça: Não, as sereias de Homero não eram mulheres-peixes, eram mulheres-pássaros”) da obra reinaldiana; Ulisses, por sua vez, é citado em quatro ocasiões: nas páginas 196 (“Lembrou-me, ali, um Ulisses canino reclamando a sua Penélope e tomando posse dela sem fazer caso algum da turba de rivais”), 317 (“Deixando-me então atrair pelas azeitonas, estendi a mão e, assim como o ciclope Polifemo colheu dois dos homens de Ulisses para curar a fome, colhi duas das azeitonas verdes”), 376 (“Qual um filomático Ulisses de Liceu, varando o olho uno de um pobre ciclope indefeso e inofensivo”) e 466 (“Da cantada dessas sereias só escapou Ulisses, e assim mesmo porque meteu umas rolhas nos ouvidos”). Outro elemento provindo das obras de Homero é a série de epítetos dados a alguns personagens, como no caso de Domingos Cani, chamado de “aluno de deus”<sup>6</sup> (p. ex.: NEVES, 2008, p. 351).

---

<sup>6</sup> Cf. PASSOS, Lucas dos. Gestos e nomes: Domingos Cani, de Reinaldo Santos Neves, e Eulálio d’Assumpção, de Chico Buarque. *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL/MEL/Ufes, [2011?]. (Em fase de publicação)

Ainda sobre os aspectos formais de *A ceia dominicana*, deve-se destacar a coexistência entre prosa e poesia no corpo do texto, tomando por empréstimo uma das características de sátira menipeia do *Satyricon*. Os diálogos também espelham a forma dos textos latinos, sendo amalgamados à narrativa sem travessões, aspas ou parágrafos. Por último, a utilização de asteriscos (no caso de *A ceia dominicana*, vinhetas) para separar partes da narrativa é um recurso herdado de modernas edições de textos clássicos, tal como a de Alfred Ernout, do *Satyricon*. Todas essas informações, bem como outras sobre demais assuntos, são encontradas já no “Prefácio do autor” (p. 9-14), que precede os elementos ficcionais de falsa atribuição já mencionados.

Uma das primeiras referências ao texto petroniano, apesar de discreta, é “Acreditei na palavra dela como em oráculo de sibila” (NEVES, 2008, p. 24), repetindo-se páginas à frente: “A sibila de Cumas, ao pedir aos deuses a vida eterna, esqueceu de pedir também a eterna juventude” (NEVES, 2008, p. 255). Esse trecho recuperaria o seguinte mito citado no *Satyricon*: “E a Sibila, então? Em Cumas eu mesmo cheguei a vê-la com meus próprios olhos, dependurada numa garrafa. E como os garotos lhe dissessem ‘Sibila, que queres?’<sup>7</sup>, ela respondia ‘Quero morrer!’” [CA]<sup>8</sup> (*Satyricon* 48: 8). Para além de ser uma tangência ao texto clássico em pauta, esse trecho ganha maior importância uma vez que foi recuperado em *The waste land*, de T. S. Eliot, um dos textos de maior influência no “Poema graciano” (também chamado de “Ocre” ou “O centauro na força”<sup>9</sup>), que forma uma trilogia com *A ceia dominicana* e *As mãos no fogo*, e um dos autores favoritos do próprio Reinaldo. Alia-se a isso o fato (anunciado já no “Prefácio do autor”) de que é desse livro de Eliot que vai ter origem o personagem Eugênídes, portador de um bolso repleto de passas, que tenta seduzir Graciano. Além do mais, o assunto (assumidamente recuperado de *The adventures of Roderick*

---

<sup>7</sup> O mito da sibila de Cumas referido no *Satyricon* aparece, por exemplo, na *Eneida*. No livro 6, é ela que acompanha Eneias pelos caminhos do Hades a fim de encontrar Anquises, pai do protagonista, nos Campos Elísios.

<sup>8</sup> Utilizaremos aqui as traduções de Sandra Braga Bianchet (2004), indicada pela sigla [SBB], e de Cláudio Aquati (2008), indicada por [CA], de propostas distintas, mas igualmente importantes. Para o nosso caso, será utilizada mais a primeira que a segunda, pois foi uma das quais Reinaldo Santos Neves leu. Assim como fez o romancista em questão, não serão abordadas as traduções de Paulo Leminski e Marcos Santarrita por terem se baseado em uma edição de *Satyricon* que tentou completar as lacunas existentes no texto original.

<sup>9</sup> A ligação entre esses dois textos é atestada pela personagem Bárbara Gondim em sua “Nota introdutória” ao romance.

*Random*, de Tobias Smollett) que Eugênides utiliza para conquistar o protagonista é exatamente a única citação direta do nome Petrônio e de sua obra:

Mas seria esperar muito da Fortuna, não seria, você ter lido Petrônio? Já leu Petrônio, o árbitro da elegância? [...] Sei que deveria ter mentido. Sei. Senti. Mas vaidade me veio à cabeça e, fosse como fosse, eu tinha não só lido Petrônio, e mais de uma vez, como também assistido ao filme de Fellini. Ridículo dizer que não. Então disse que já. O Sr. Eugênides se embeveceu, e minha vaidade sorriu satisfeita. Meu rapaz, disse ele, você me caiu em linha reta dos céus, me caiu do Olimpo, qual um Ganimedes! Pérola rara, você. A Fortuna está sendo generosa demais para comigo! Mal posso crer! Já leu *Petrônio*! [...] Não é à toa, me perdoe a imodéstia, que o *Satyricon* é meu livro de cabeceira! Não: meu livro de *travesseiro*! É a maior das obras-primas, pra mim. [...] Nasci atrasado dois mil anos, meu rapaz. Meu consolo é Petrônio. Meu livro de travesseiro. Onde vou eu, Petrônio vai junto. Não acredita? Provo. Vamos até a ponta dos Fachos, meu rapaz, vamos até meu chalé, que eu te mostro. Você pode vasculhar meu quarto, não vai achar outro livro a não ser minha edição de luxo de Petrônio, editada em Portugal, ilustrada, feita pra saborear página por página! Você vai gostar. Primorosa! Ah, já leu mesmo Petrônio? Mal posso crer. Ah, quero ouvir sua opinião sobre cada parágrafo, cada cena! Encólpio, o menino Gitão, que personagens. E o poeta Eumolpo? Sou eu: me vejo nele, escarrado e cuspidor. Ah, vamos jantar juntos, meu rapaz, só nós três: eu, você e Petrônio. Vamos varar a noite conversando sobre o *Satyricon*. Nem vamos sentir a noite passar, nem vamos acreditar quando a Aurora com seus róseos dedos entrar de mansinha pela janela e iluminar os lençóis da cama! (NEVES, 2008, p. 63-64).

Prosseguindo a leitura, nos deparamos com Agamemnon, figura conhecida dos leitores de textos clássicos. Entretanto, mais que um personagem de Homero ou Virgílio, Agamemnon é um dos seres míticos que povoam as lendas sobre a guerra entre gregos e troianos. Fazendo parte também do *Satyricon*, seria razoável afirmar que o Agamemnon reinaldiano retoma o petroniano, que, por seu turno, paga tributo a Homero (uma vez que, como já ressaltado, *Satyricon* bebeu largamente do texto desse autor) – novamente num processo de palimpsesto. Em *A ceia dominicana*, pouco se pode resgatar do personagem de Homero, mas a ligação se fortalece quando o foco é ajustado para a obra de Petrônio. Nos dois casos, temos um professor que lida matreiramente com os meios de atrair a atenção dos alunos, decerto que o da obra de Reinaldo é ainda mais exagerado em seus traços e táticas, resultando num mau

exemplo de profissional<sup>10</sup>. No entanto, em Petrônio, Agamemnon é professor do protagonista, em Reinaldo, colega de departamento.

[...] *Sic eloquentiae magister, nisi tamquam piscator eam impossuerit hamis escam, quam scierit appetituros esse pisciculos, sine ape praedae moratur in scopulo* ([...] Também o mestre da eloquência permanecerá em seu rochedo sem esperanças de presa, a não ser que, tal como um pescador, coloque nos anzóis somente a isca que ele sabe que atrairá os peixinhos<sup>11</sup> [SBB]) (*Satyricon* 3: 4).

[...] Faça os alunos rirem, e não bocejarem. Entendeu? Nunca os faça bocejarem. Essa é a minha didática, que recomendo a você. Entre um riso e outro, você ensina a matéria: mas não gaste nisso mais que vinte por cento da aula. Perguntei como ele aplicava essa metodologia. Muito simples, respondeu. Quando estou indo pra escola, sempre vejo alguma coisa no caminho que pode servir de assunto pra aula daquele dia. Uma batida entre um carro e uma carroça, um periquito que canta o hino nacional, uma velha com um chapéu espalhafatoso, qualquer coisa desse tipo. Abro a aula com um desses assuntos, e improviso a partir daí. Descrevo, exagero, provoco o debate. Nisso vai meia hora. Dou dez minutos de matéria e o resto do tempo eu ocupo com outro assunto de interesse geral (NEVES, 2008, p. 42).

A relação entre o protagonista e o professor também revela outros paralelos das duas obras em questão. Em ambas é Agamemnon que convida e leva o protegido, se é que se pode usar a expressão, a um suntuoso banquete oferecido por alguém extravagante: Trimalquião, em *Satyricon*, e Domingos Cani, em *A ceia dominicana*. Nesse evento, a descompostura por que Agamemnon passa a certa altura do texto de Reinaldo pode ser vista no de Petrônio.

*Videris mihi, Agamemnon, dicere: "Quid iste argutat molestus?" Quia tu, qui potes loquere, non loquis. Non es nostrae fasciae, et ideo pauperorum uerba derides. Scimus te prae litteras fatuum esse* (Acho que você pensa, Agamemnon: "O que é que esse chato fica repetindo?" É que você, que pode falar, não fala. Você não é do nosso nível, e por isso faz pouco do jeito que o pobre fala. A gente sabe que por causa do estudo você virou um idiota<sup>12</sup> [CA]) (*Satyricon* 46: 1).

Esse agá no seu nome, doutor Memnon, é agá de quê – de homissexual? Tomado de surpresa, Agamemnon não entendeu a pergunta e falhou de responder. Indalécio disparou: Olha aqui, seu bunda mole, eu sei a sua

<sup>10</sup> Curiosamente, a universidade citada em toda a obra não é, como se poderia esperar, a Universidade Federal do Espírito Santo, mas uma Universidade do Espírito Santo que, de modo subreptício, mantém feições da primeira.

<sup>11</sup> "[...] Assim é o professor de eloquência: a não ser que, como o pescador, coloque no anzol uma isca tal que saiba apetecer aos peixinhos, ele permanecerá no rochedo sem a esperança de uma presa" [CA].

<sup>12</sup> "Agamemnon, parece que eu ouvi você dizer: 'por que será que este chato fica tagarelando sem parar?' Porque você, que pode falar, não fala. Você não é do nosso meio e, por isso, zomba da linguagem dos pobres. Nós sabemos que você não se mistura por causa de sua instrução" [SBB].



opinião que você tem de mim, mas fica sabendo que eu não sou pouca porcaria não (NEVES, 2008, p. 340-341).

Por último, uma das evidências mais importantes nessa comparação é o fato de a relação de Graciano com Agamemnon ser colocada na mesma chave que a união entre o protagonista Encópio e o seu disputado companheiro (no sentido afetivo) Gitão: “Nicágoras meteu o charuto de novo na boca: entendera tudo: eu era o *irmãozinho* do professor” (NEVES, 2008, p. 440, grifo nosso). Por outro lado, durante a narrativa, quem mais se comporta como *irmãozinho* de Graciano é Átila, aliás, Átis, sujeito que segue filosofias peculiares sobre o próprio corpo e que, por caminhos tortuosos, acaba realizando um legítimo “sexo nas coxas” com o protagonista (NEVES, 2008, p. 181-184). O termo *irmãozinho* mostra-se como uma das possíveis traduções para *frater* que mantém a carga semântica de parceiro sexual:

*Nec adhuc quidem omnia erant facta, cum Ascultos furtim se furibus admouit discussisque fortissime claustris inuenit me cum fratre ludentem* (E com certeza tudo aquilo não tinha ainda acabado, quando Ascilto furtivamente chega de fora e, tendo forçado violentamente as trancas da porta, encontrou-me brincando com meu irmãozinho<sup>13</sup> [CA]) (*Satyricon* 11: 2).

Do ponto de vista dos rituais, *A ceia dominicana* vai construir algumas importantes peripécias de Graciano de acordo com os moldes do *Satyricon*. Nesse sentido, deve-se destacar o rito de iniciação para uma espécie de seita dedicada a receber apenas mulheres que passaram, em algum momento de suas vidas, por algum caso ou fenômeno de hermafroditismo. Graciano encontra esse grupo de mulheres (aproximadamente sete ou oito) atrás de um casebre que descobrira ao tentar cortar caminho em meio a um bosque. Elas trajavam túnicas e máscaras vermelhas, além de uma guirlanda de margaridas sobre a cabeça. A líder do grupo, ou sacerdotisa, mais velha que todas, vestia uma túnica azul e não usava máscara. A inicianda, por sua vez, usava túnica e capuz brancos. Após entoarem hinos de iniciação, a sacerdotisa toma a palavra, sendo que, a cada frase dita por ela, as discípulas repetiam: “Madeia perimadeia” (NEVES, 2008, p. 217). Esse refrão é oriundo do *Satyricon*:

---

<sup>13</sup> “E ainda não tínhamos acabado, quando Ascilto se aproximou furtivamente da porta e, depois de arrebentar a fechadura com tamanha força, encontrou-me transando com meu companheiro” [SBB]. Essa cena se assemelha a quando o velho Tito Lívio, que sustenta Átis, o encontra na cama com Graciano (NEVES, 2008, p. 185-186).

*Atque ipse erectis supra frontem manibus Syrum histrionem exhibebat concinente tota familia: madeia perimadeia* (E ele próprio, com as mãos erguidas sobre a testa, imitava o ator Siro, enquanto todos os criados cantavam em coro: *madeia perimadeia*<sup>14</sup> [SBB]) (*Satyricon* 52: 9, grifos da tradutora).

Sandra Braga Bianchet vai dizer, em nota à sua tradução, que se trata de um “tipo de refrão que acompanha uma dança, de origem e sentido desconhecidos. A ocorrência da expressão é atestada apenas neste trecho de Petrónio” (BIANCHET apud PETRÔNIO, 2004, p. 287). Mais à frente, a nova discípula revela que, ao ser iniciada, pretende adotar o nome Psiquê:

Segundo aprendi, querida mãe, Psiquê em grego significa alma e, segundo entendo, a alma humana não tem sexo. Além disso, ouvi dizer que a letra grega *psi* representa não só a união de duas letras, *pi* e *sigma*, que equivalem às nossas letras *p* e *s*, mas também a união dos dois sexos. Por isso escolhi para mim o nome Psiquê.

[...]

Vejo que gostas de pesquisar as coisas, e o nome Psiquê traz em si seis das oito letras da palavra pesquisa (NEVES, 2008, p. 220).

Isomorficamente, Reinaldo Santos Neves, como pesquisador, apanha esse nome que aparece discretamente no texto de Petrónio. Trata-se de uma escrava de Quartila, uma sacerdotisa do culto a Priapo<sup>15</sup>, que, possivelmente, em alguma das partes perdidas do *Satyricon*, deve ter sido profanado por Encólpio ao assistir a um ritual proibido para homens. Quartila então castiga os jovens com torturas de cunho sexual. O mesmo ocorre com Graciano ao ser descoberto observando *voyeuristicamente* o ritual das mulheres do bosque, igualmente vetado para homens. Curiosamente, Graciano entrega a sua posição de observador ao ser atacado, com bicadas, por um ganso e se põe em fuga ao ser perseguido pelas mulheres. Em paralelo, Encólpio mata um ganso quando sofre investidas desse animal, que também vai acabar

---

<sup>14</sup> “E ele próprio, mãos erguidas sobre a testa, imitava o ator Siro, com todos os escravos em coro: – *Madeia perimadeia*” [CA] (grifos do tradutor).

<sup>15</sup> Priapo é retratado portando um imenso falo desproporcional ao seu corpo. O falo avantajado é característico tanto de Encólpio quanto de Graciano. A esse respeito e para mais informações sobre essa divindade, cf. textos introdutórios e iconografia presentes em: OLIVA NETO, João Ângelo (Org.). *Falo no jardim: priapeia grega, priapeia latina*. Tradução de João Ângelo Oliva Neto. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. Nessa obra, é possível encontrar, por exemplo, representações de detalhes utilizados por Reinaldo em *A ceia dominicana*, tais como o falo com asas (NEVES, 2008, p. 298) e a inscrição “*Hic habitat felicitas*” (“aqui mora a felicidade”) vista numa das colunas da casa de Domingos Cani (idem).

em uma atrapalhada fuga, ao ser levado ao templo de Enótia (Enoteia), outra sacerdotisa de Priapo, a fim de ser curado de sua impotência. Aqui, uma série de aproximações – tarefa árdua de descrever de tão numerosas<sup>16</sup> – une as peripécias de Encólpio e Graciano em ambas as obras.

Para começar, o ardente desejo de Circe<sup>17</sup>, que se apaixonara pelo protagonista<sup>18</sup>, se assemelha ao de Eugênia Aleixo Neto, que, após Graciano ser acometido por uma impotência no primeiro encontro, dá a ele uma nova chance por meio de um bilhete enviado por mãos de Daiane (ou Filomena), sua empregada doméstica, ao passo que, em *Satyricon*, o recado é levado por Crísida, escrava de Circe, intermediadora do infausto encontro entre os dois: Encólpio também é vítima da impotência. Ambas as mulheres, Circe e Eugênia, concedem uma segunda chance aos pretendentes, que novamente falham. Desse problema, ocorrem duas cenas muito bem-humoradas nos textos em análise: a ríspida agressão verbal de Graciano e Encólpio contra seus membros sexuais. A impotência, nos dois casos, decorre de uma série de fatores místicos: a de Encólpio muito provavelmente seria uma maldição por ter profanado o culto a Priapo; Graciano, a seu turno, passara por diversas desventuras que podem ter contribuído para essa disfunção, fatos considerados como dignos de castigo por parte das divindades: ter relações sexuais e fazer as necessidades fisiologias no mar, deflorar uma menina de 13 anos (ocorrido em *As mãos no fogo*), a perseguição e a maldição das mulheres do bosque, o caso homossexual com Átis enquanto dormia, a separação repentina da noiva<sup>19</sup> ainda em noite de núpcias, entre outros. Trauma ou castigo divino, a personagem Cristácia, velha moradora de Manguinhos, sabe que num desses ocorridos, ou na união de todos, é que está o problema de Graciano. Não obstante, se, em *Satyricon*, o órgão sexual de Encólpio

---

<sup>16</sup> Depois do banquete de Trimalquião, o caso entre Circe e Encólpio foi o mais recuperado por Reinaldo Santos Neves em seu romance.

<sup>17</sup> Esse nome é citado em *A ceia dominicana* na página 310.

<sup>18</sup> *Satyricon* e *A ceia dominicana* fazem menção à paixão de Circe por Ulisses em *Odisseia*.

<sup>19</sup> Um dos sobrenomes da noiva de Graciano, Alice Dóris de Assis Lima, provém de *Satyricon*: “E, assim, eu, até então antigo apaixonado por Dóris, pela primeira vez desprezei meu amor por ela” [SBB] (*Satyricon* 126: 18). Coincidência ou não, a mulher que fez Encólpio esquecer sua antiga paixão, Dóris, é exatamente Circe, cujo papel se assemelha ao de Eugênia Aleixo Neto em *A ceia dominicana*. É por meio da própria Eugênia que Graciano tenta esquecer a sua esposa, Alice, chamada apenas de Dóris por Átis em duas ocasiões: “Então acabou casando com Dóris? Uma vez me disseram que você estava com ela, mas não pensei que fosse namoro sério” (NEVES, 2008, p. 129) e “Que que você está fazendo aqui então? Cadê Dóris? Que que aconteceu, meu amigo?” (idem).

funciona após algum feitiço ou encanto da velha Proselenos (mas que depois volta a falhar com Circe), em *A ceia dominicana* é a velha Cristácia que opera o mesmo milagre também temporário: Graciano falha uma segunda vez com Eugênia. Como já foi dito, as cenas nos dois romances se imbricam de tal forma que seria dispendioso relatá-las por completo; entretanto, para isso, seria necessário outro estudo dedicado apenas a esse caso.

Seguimos, então, para uma das partes fulcrais da conexão entre *A ceia dominicana* e *Satyricon*: o banquete anual oferecido pelo novo-rico Domingos Cani. Como já foi dito, é Agamemnon que se propõe a levar Graciano pela primeira vez a esse famoso evento na região, já que ir a “Manguinhos e não ver Dr. Cani é o mesmo que ir em Roma e não ver Nero” (NEVES, 2008, p. 283). Sendo análogo ao Trimalquião, do *Satyricon*, Domingos Cani saiu de uma infância pobre, sustentada por um poeta que concedia abrigo, não sem segundas intenções, a crianças, e conseguiu, ao herdar a herança de uma viúva rica, tornar-se um homem extremamente poderoso no estado do Espírito Santo superfaturando obras empreitadas pelo governo (NEVES, 2008, p. 347-348). É assim que acaba virando um aliado do regime militar de 1964, sendo ele “um espólio, portanto, de uma conjunção entre patrimonialismo e patriarcalismo” (PASSOS, 2010, p. 3). Similarmente, Trimalquião é um ex-escravo que construiu seu império, como liberto, ao receber uma herança do ex-patrão e multiplicá-la em negócios e empréstimos a outros libertos (*Satyricon* 75: 10-11; 76: 1-9). Ressalta-se ainda o fato de que ambos os ricos, na infância pobre, mesmo sendo aliciados por quem os sustentava (o patrão a um e o poeta a outro), não deixaram de satisfazer sexualmente também as respectivas esposas deles (NEVES, 2008, p. 399; *Satyricon* 75: 11).

Com relação às próprias esposas, as comparações também podem ser prolíficas. Sobre a aparência, é bem verdade que as duas mulheres – Fortunata, em *Satyricon*, e Bercíntia, em *A ceia dominicana* – se vestem de forma a ostentar a riqueza que possuem, não poupando adereços, quase sempre produzidos em ouro, que as deixem mais luxuosas. Nesse caso, um dos ornamentos fundamentais é o bracelete utilizado por uma e por outra (NEVES, 2008, p. 329; *Satyricon* 67: 6-7), feito igualmente de

pesado ouro, que causa inveja nas demais mulheres das obras<sup>20</sup>. A semelhança entre as duas também é bastante numerosa, podendo-se ressaltar: o passado antes de se juntarem aos atuais maridos – Berecíntia era prostituta (NEVES, 2008, p. 348) e Fortunata, cuja função anterior não se revela, fazia algo visto com desprezo (*Satyricon* 37: 2-4); os ciúmes – Berecíntia teve ciúme de seu marido com uma das funcionárias da casa (NEVES, 2008, p. 355), enquanto Fortunata, de um escravo a quem Trimalquião elogiara (*Satyricon* 74: 9-11); etc.

O confronto entre os banquetes de Trimalquião e Domingos Cani resulta numa série incontável de semelhanças. Uma das primeiras a aparecer é o notável cão, pintado ou disposto em mosaico na entrada das duas casas, que trazia como legenda a inscrição “CAVE CANEM” (“cuidado com o cão”) (NEVES, 2008, p. 293; *Satyricon* 29: 1). Além dessa figura, nas duas obras são ilustradas chamativas imagens de momentos marcantes, ou fictícios, da vida de seus respectivos moradores:

*Ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi. Erat autem uenalicium [cum] titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Mineruaque ducente Romam intrabat. Hinc quemadmodum ratiocinari didicisset deinque dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. In deficiente uero iam porticu leuatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat* (Eu, no entanto, prendendo a respiração, não deixei de percorrer toda a parede até o fim. Tinha sido ali pintado um mercado de escravos, com suas tabuletas, e o próprio Trimalquião, de cabelos compridos, segurava o caduceu e entrava em Roma, conduzido por Minerva. A partir daí, ele teria aprendido a fazer cálculos e, em seguida, teria sido promovido a tesoureiro; tudo isso o minucioso pintor tinha reproduzido diligentemente, com letreiros. Já no final do pórtico, Mercúrio arrastava-o erguido pelo queixo em direção a uma plataforma elevada [SBB]) (*Satyricon* 29: 2-5).

Distraiu-me desses pensamentos o belo mosaico panorâmico, todo ele ilustrado com uma sequência numerosa de cenas diversas, que usurpara de fora a fora a parede do fundo da galeria. [...] Ivone, sempre atenta e solícita, acudiu a explicar que o mosaico registrava alguns dos principais momentos da vida de Domingos Cani — que nascera no ano da passagem do cometa

<sup>20</sup> Uma das mulheres que ficaram com inveja dos braceletes de Berecíntia é Lucrécia, uma ex-prostituta, cuja referência à Antiguidade clássica resvala na personagem histórica de Tito Lívio. A Lucrécia romana era uma mulher pura e diligente, mas que acabou sendo estuprada por Sexto Tarquínio e cometeu suicídio logo depois. A mutação dessa personagem durante o tempo, tanto no meio literário quanto no pictórico, saindo da pureza até se tornar uma ex-prostituta interesseira, é um ponto bastante instigante. Cf. LÍVIO, Tito. *História de Roma* – primeiro volume. 2. ed. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1995. p. 98-99. Deve-se pôr em relevo que há um homônimo desse autor em *A ceia dominicana*: o já mencionado Tito Lívio Panterotti, um falso-italiano cujo nome verdadeiro é Titânio Peixoto (NEVES, 2008, p. 317). Além do mais, poder-se-ia dizer que o considerável número de italianos na obra de Reinaldo é uma referência, além da própria imigração típica de algumas regiões do Espírito Santo, também à própria Roma?

Halley: a data, 1910 D. C., bem visível no ângulo esquerdo da obra, parecia prescrever, pelas iniciais que a cronometravam, que a partir desse ano o calendário cristão se associava a outro: o dominicano. /// Detive-me ali, admirando a obra admirável. Algumas cenas me pareceram especialmente líricas ou então dramáticas (NEVES, 2008, p. 308).

As entradas das casas são guardadas por guaritas, cujos porteiros se entretinham catando ervilhas (*Satyricon* 28: 8) e feijões (NEVES, 2008, p. 294) – prática esta mais comum deste lado do Atlântico do que a primeira. Também é característica dos anfitriões a superstição de entrar com o pé direito em suas casas (NEVES, 2008, p. 303; *Satyricon* 30: 5-6), sendo alertados todos os convidados para que sigam o mesmo costume. Dentro das mansões, sobressaem o luxo, a abundância e a ostentação, tudo de forma demasiadamente exagerada. Domingos, por exemplo, tem um busto esculpido com suas feições reproduzindo o porte de um nobre romano “que o punha em pé de igualdade com um Nero, um Galba ou um Vitélio – ou, em termos neo-romanos, com um Mussolini” (NEVES, 2008, p. 304). Compõem, ainda, o cenário estátuas e objetos valiosos ou luxuosos, que, em ambas as obras, revelam um exagero que se alia muitas vezes à ignorância tanto do dono da casa quanto de grande parte dos convivas. A respeito dos objetos na casa de Domingos, por exemplo, estariam exemplares ditos autênticos de autores como “Rubens, Ingres, David, Monet, Manet, Van Gogh, Lautrec, Picasso e Modigliani” (NEVES, 2008, p. 306), inclusive uma *Vênus de Milo* com braços inteiros, entre muitas outras obras de arte. Novamente, deve-se ter em vista que os detalhes coadunados são quase infindáveis para poderem ser elencados neste cotejo.

Esse exagero presente tanto nas ações quanto na linguagem, que geralmente descamba para equívocos grosseiros, é um dos pontos nodais da relação entre Domingos Cani e Trimalquião. Durante todo o tempo em que estão presentes na narrativa, a pompa desses dois personagens entra em conflito com o que fazem e dizem, disso resultando duas figuras burlescas que são louvadas pelos demais por similaridade de comportamento ou por influência de poder, ou seja, os convidados ou compartilham da ignorância dos anfitriões ou lá estão apenas pelo prestígio social e político. Eis alguns exemplos de situações cômicas criadas pelos equívocos de Domingos Cani:

Que que você me diz, Agamemnon, de escrever minha autobiografia em duas bilínguas, português e latim? Não quero que leiam só no Brasil e

Portugal, mas que todas as comunidades acadêmicas e científicas do mundo possam ler também, e aí só em latim (NEVES, 2008, p. 375).

É o único velho amigo que me resta, você e Tito, mas Tito é mais novo, não é daquela nossa geração perigosa que desabrochou na belepoque da década de trinta [...] Os outros, uns morreram, outros estão aí, mas não são mais da nossa farinha. Crispim, por exemplo, tem anos que não dá as caras. Não dá mais bola pros amigos, não me visita, não visita ninguém. Vive o tempo todo socado em casa feito ostra, virou ostracista. Só lendo e estudando. Soube que passa vinte horas em cima dos livros, vinte horas, meus patrícios, onde já se viu tamanho descabro? Virou um ser dissocial (NEVES, 2008, p. 375-376).

Mas gosto mais é da boa poesia antiga, dos simbólicos e pernasianos. Meus preferidos são Olavo Bilac e Gonçalves Dias. Bilac é mais singelo, com seus ora direis, e Gonçalves Dias, com seus versos tupinambás, é mais profundo. [...] Mas pois é, tenho o maior respeito por poeta. Os poetas são criadores da emoção, príncipes da arte, modeladores de mundos. Por músico também: gosto de música clássica e música de novela. Por filósofo, não. Não acredito na filosofia. Se filosofia servisse pra alguma coisa, nós não estaríamos até hoje sem saber se viemos de uma casca de noz ou de uma caixa de fósforos. Algum filósofo resolveu essa questão? Nenhum. Então fodam-se os filósofos (NEVES, 2008, p. 382).

Essa descrença ante a filosofia se emparelha ao epitáfio que Trimalquião deseja para si mesmo<sup>21</sup>:

*C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. Huic seuratus absenti decretus est. Cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. Pius, fortis, fidelis, ex paruo creuit; sestertium reliquit trecenties, nec umquam philosophum audiuit. Vale: et tu* (Aqui jaz C. Pompeu Trimalquião Mecenaciano. Foi escolhido como séviro augustal mesmo durante sua ausência. Podia estar em todas as decúrias de Roma, mas não quis. Religioso, corajoso, fiel. Veio do nada, deixou trinta milhões de sestércios. E nunca ouviu um filósofo. Descanse em paz. – Tu também<sup>22</sup> [CA]) (*Satyricon* 71: 12).

Sobre isso, talvez possamos afirmar que o desprezo da filosofia se deva ao fato de que ambos construíram suas riquezas “na prática”, independentemente de alguma

---

<sup>21</sup> A título de comparação, o epitáfio desejado por Domingos é o seguinte: “Aqui jaz Domingos Cani. Olha aqui para você. E embaixo o desenho de uma mão assim — e, à guisa de ilustração, formou com o trio de dedos do meio o gesto ortofálico, que, passeando a mão no ar, apontou contra todos nós. Ante o nosso assombro, riu-se e disse: Estou brincando com vocês. Falando sério, meu epitáfio vai ser este: Aqui jaz Domingos Cani, que foi o que foi e muito mais, e agora repousa e dorme em santa paz” (NEVES, 2008, p. 459-460). Salta aos olhos, portanto, a preocupação de ambos, Domingos e Trimalquião, com os preparativos de seus funerais.

<sup>22</sup> “Gaio Pompeu Trimalquião Meceniano descansa aqui. Estando ele ausente, foi-lhe concedido o direito de ser séviro. Embora pudesse estar em todas as decúrias de Roma, no entanto, não o quis. Piedoso, forte, fiel, veio da pobreza, deixou trinta milhões de sestércios, apesar de nunca ter ouvido lições de um filósofo. Passe bem! Você também” [SBB].

reflexão teórica sobre o modo como deveriam agir para isso, embora ambos sejam declaradamente a favor de poetas, considerando-se poetas também, e poemas (p. ex.: *Satyricon* 55: 2-6; NEVES, 2008, p. 382-383). A essa falsa erudição se associa novamente o exagero decorrente da ostentação: Domingos gaba-se de possuir duas bibliotecas, uma em português e outra em línguas estrangeiras, só de obras raras. Todavia, seu prazer não é o de ler ou consultar tais obras, mas, tendo uma coleção de espátulas de vários modelos e materiais, seu deleite consiste em destacar as folhas de livros nunca antes lidos: “O prazer no caso não é a leitura, é a defloração com a espátula” (NEVES, 2008, p. 406). Um detalhe retratado nas duas obras e que pode ser considerado de mau gosto para muitos e que não seria um comportamento de homens de tais posições sociais é o fato de os anfitriões falarem abertamente para os seus convidados sobre os gases intestinais (NEVES, 2008, p. 267-268; *Satyricon* 47: 2-6).

A forma como os banquetes se constituem também os avizinha em diversos aspectos, inclusive em minúcias gastronômicas, tais como as azeitonas pretas e verdes servidas na entrada (NEVES, 2008, p. 316; *Satyricon* 31: 9). No entanto, um dos trechos de mais difícil compreensão do *Satyricon* – por se tratar de elementos cujos sentidos não são apreensíveis provavelmente devido à distância histórica –, que é a cena dos presentes dados aos convidados por meio de bilhetes sorteados (*Satyricon* 56: 7-9), ganha novas proporções nas mãos de Reinaldo Santos Neves. Os presentes em *A ceia dominicana* são frutos de um “*Testamentum felinum*” preparado para acompanhar um prato denominado “Gato com cerejas” (NEVES, 2008, p. 386). Por meio de um papel enrolado em forma de pergaminho, Domingos Cani lê o testamento supostamente deixado pelo gato, que permite que todos ceiem do seu corpo, acrescentando ainda uma série de prendas escritas em verso aos convidados da noite. Por exemplo, o verso dedicado a Agamemnon foi o seguinte: “Muitos pontapés no lombo me deu um professor / da universidade. / O legado que lhe lego lhe dará de mim muita saudade” (NEVES, 2008, p. 388). Tais versos acompanhavam um embrulho que, após aberto, revelou-se uma bota velha. E assim sucessivamente com os demais convivas, inclusive o próprio Graciano, que ganhou ovos de pau utilizados por costureiras para costurar meias. Outro caso sintomático é a passagem de uma ceia rival à de Trimalquião e à de Domingos Cani. No texto de Reinaldo, é o personagem Nicágoras da Silva que, chegado de um banquete na casa de um certo Nasidieno, conta detalhadamente, após apelos



do curioso anfitrião, o que lá se passara (NEVES, 2008, p. 425-429); Trimalquião, por sua vez, interpela Habinas, construtor de túmulos, para que relate como foi o banquete promovido por *Scissa*, tão farto quanto aos dos três anteriores (*Satyricon* 65: 5-11; 66: 1-7). Fica clara, entretanto, a intenção de ambos: conferir se as suas respectivas ceias eram as melhores das suas localidades.

Um último ponto a se destacar é a presença dos protagonistas Graciano e Encólpio numa embarcação em algum momento de suas obras. Apesar de irem ao mar por motivos diferentes – Graciano segue, junto com os demais participantes do banquete de Domingos, em uma romaria marítima até o Convento da Penha, enquanto Encólpio embarca num navio para fugir de Ascilto, com quem brigara por causa de seu irmãozinho Gitão –, o destino de ambos é o mesmo: um fatídico naufrágio. Este signo, de suma importância para *A ceia dominicana* (e também para a obra de Reinaldo como um todo), cumpre o papel de iniciar e concluir este romance: no primeiro caso, um casamento que vai a pique ainda na noite de núpcias; no segundo, a tempestade que atinge o barco em que seguiam até o Convento e que faz algumas vítimas, inclusive a surreal Fausta (ou Célia, ou Psiquê), que se perde em definitivo em meio às águas agitadas. No *Satyricon*, por outro lado, o naufrágio é apenas o ponto de partida para outras desventuras do agora novo triângulo amoroso (Encólpio-Gitão-Eumolpo) ao chegarem à cidade de Crotona até – não se sabe onde nos livros que se perderam. Apesar das diferenças, há que se sublinhar que, antes de as respectivas embarcações afundarem, os casais em questão, Graciano/Fausta e Encólpio/Gitão, se abraçam como que num gesto de desespero antes de uma morte provável (NEVES, 2008, p. 501; *Satyricon* 114: 8-13).

Após esse breve apanhado de dados sobre as tangências entre *A ceia dominicana* e *Satyricon*, podemos recobrar aquela questão proposta no início deste trabalho: o que levaria um autor, em pleno século XXI, a tomar como base um texto fragmentário e rodeado de indeterminações para construir, mais de 1900 anos depois, um romance ambientado em tempos e regiões completamente distintos? Não se trata, aqui, de responder consultando as intenções ou desejos de um Autor (aquele com inicial maiúscula, o Autor-Deus, portador de todas as chaves e soluções acerca de sua obra e onde o sentido definitivo sobre o texto se encerraria). A reflexão se concentra

nas estratégias de releitura<sup>23</sup> de objetos clássicos – objetos, pois, além do texto petroniano, há referências a outras manifestações clássicas que chegaram até nós – que desembocam numa releitura do próprio tempo do autor.

A seu modo, o *Satyricon* também opera uma retomada de tradição. Como Cláudio Aquati ressalta, “o valor do *Satiricon* reside na sua concepção intertextual, isto é, o diálogo entre as formas literárias de que Petrônio lança mão, e entre ele e a tradição a que constantemente se opõe e que procura transgredir” (AQUATI apud PETRÔNIO, 2008, p. 235). Todavia, o próprio Cláudio Aquati vai destacar, em outro texto, a forma como se constrói esse diálogo:

Permito-me, assim, ver no *Satiricon*, ao contrário de um posicionamento ideológico anti-clássico, um revigoramento das tradições clássicas, não como modelo, mas como cabedal cultural, por meio de uma revisitação e reavaliação dessas tradições, com a produção de um novo texto com novas perspectivas literárias (AQUATI, 2006, p. 238-239).

Parece-me haver um movimento semelhante na obra de Reinaldo Santos Neves. O diálogo com a tradição – seja ela literária, folclórica, histórica etc. – não se resume a um maniqueísmo entre louvá-la e/ou criticá-la. Lançar um olhar particular sobre a tradição, ou seja, relê-la, também pode significar uma revisão da própria contemporaneidade: o que permaneceu, o que mudou e o que desapareceu. Esse tipo de olhar é um dos pontos nevrálgicos de *A ceia dominicana* (bem como em outras obras do mesmo autor). Se há um projeto que perpassa a obra de Reinaldo Santos Neves, esse projeto é certamente o de retomada da tradição. A consciência, por parte do autor, dessa operação já é evidente no próprio texto, mas há ainda a confirmação numa entrevista recente:

Eu acho que é quase impossível escrever um bom romance, uma boa obra, sem você, em outras palavras, ir à tradição. [...] Por isso que eu acho [que] muita pobreza literária é por causa da recusa dos autores de, vamos dizer assim, pagar o pedágio à tradição. Eu não trabalho sem a tradição, exceto *Reino dos Medas* (1971). *Reino dos Medas* não tem isso. Acho que eu queria falar só das minhas angústias de adolescente. Não dá. Dali pra frente, quase tudo, os meus contos também, eles têm uma carga muito pesada de dívida com a tradição. É sempre novo quando você trabalha com a tradição,

---

<sup>23</sup> O termo releitura é utilizado aqui em seu sentido amplo, não atrelado a correntes específicas sobre este assunto.

entende? Você sempre renova a tradição, você não repete a tradição. É sempre o novo. Coisa nova.

[...]

Gente, a tradição é riquíssima, cara! Não falta o que reescrever em termos de tradição. Não sei pra quê as pessoas ficam tirando da cabeça umas pobreza de espírito, entende? Qualquer coisa lá de trás dá pra reaproveitar e fazer coisa muito boa. Por isso que sou fã, escravo da tradição.

[...]

Não podemos renegar as nossas origens, né? Então eu me identifico muito com isso, com ele [Jorge Luis Borges]. Eu também acredito nisso. E eu escrevi sobre as coisas brasileiras, vamos dizer, também. *A Ceia Dominicana* é folclore brasileiro puro, só que com um pé lá atrás porque lá atrás estão as origens do folclore brasileiro, também, em determinados aspectos. Você tem muita coisa do folclore que vem do índio, que vem do negro, entendeu? Mas a maior parte vem de Roma, de Portugal, essas coisas<sup>24</sup> (NEVES, 2011).

O rito e a celebração, que já estão sendo relidos no *Satyricon* por meio da sátira dos costumes (entre eles, obviamente, o literário), ganham novos contornos sob o comando de Reinaldo Santos Neves. Como vimos até aqui, *A ceia dominicana* reproduz um rito, à *Satyricon*, com pessoas hermafroditas<sup>25</sup>, cuja ideia de gênero é rasurada, envolvendo, ao mesmo tempo, o humor a partir de cenas inusitadas e a seriedade ao tocar em assuntos mais delicados (a violência falocêntrica, por exemplo), mas não só: toda a obra é rodeada de figuras/eventos místicos pairando quase sempre sobre uma indecisão ou uma incerteza, como no caso do hermafroditismo, em que os olhos do protagonista (que são, conseqüentemente, os nossos olhos) não chegam a observar a genitália de nenhuma daquelas mulheres da seita do bosque. Na única chance para isso, ao ver Fausta nua no barco, nota-se apenas o órgão feminino, pondo sob suspeita tanto o próprio hermafroditismo quanto a possibilidade de um “milagre” que a tivesse livrado do membro masculino: é impossível decidir. Nesses termos, todo evento ritualístico ou místico em *A ceia dominicana* surge sob o signo da ambiguidade.

Há também, muitas vezes, a possibilidade de ação de algum celícola sobre os eventos em Manguinhos. Só para citar alguns trechos: um infortúnio como ação de algum deus ou deusa (p. 21), castigo das divindades marinhas (p. 257), Chapim dos Reis como um “benigno deus” (p. 386), recado dos deuses (p. 480), entre muitos

---

<sup>24</sup> Essa recuperação da tradição também no folclore pode ser vista no caso sintomático da “Puxada do mastro”. Fazendo parte da festa de São Benedito, popular no Espírito Santo, tem suas origens remontadas à deusa egípcia Ísis Pelágia (NEVES, 2008, p. 199).

<sup>25</sup> Vale salientar que o próprio deus Priapo é retratado, em algumas ocasiões, como hermafrodita. Cf. OLIVA NETO, op. cit., p. 18.

outros casos semelhantes. Da mesma forma, o nome de divindades clássicas aparece a mancheias no romance de Reinaldo: Vênus (p. 73; p. 76; p. 69; p. 417; p. 456), Hera (p. 87), Baco (p. 112), Fúrias (p. 266), Júpiter (p. 356) etc. Como não poderia deixar de ser, o deus mais citado no texto é Netuno, cujo nome aparece 8 vezes (p. 44; p. 154; p. 273; p. 352; p. 494; p. 498; p. 502; p. 504). Por esses e outros motivos é que a personagem Dona Sé vai definir Manguinhos como “um lugar onde o que tem de acontecer acontece. É lugar mágico, cheio de maravilha, fantasia, sombração, milagre, viração de uma coisa pra outra” (NEVES, 2008, p. 24). Nesse sentido, a dimensão dos rituais e deidades se constitui, tanto em *A ceia dominicana* quanto em *Satyricon*, a partir da sátira e da profanação. Se traçarmos um paralelo entre as duas obras em questão e a *Odisseia*, por exemplo, teremos a seguinte configuração: Ulisses é perseguido por Netuno, Encópio – à Ulisses – é perseguido por Priapo, mas e Graciano? Por seres divinos/mitológicos? Pelo Destino? Pelo Acaso? Em meio a todas as ambiguidades, o mais seguro é afirmar que Graciano é perseguido por si mesmo, por seus próprios atos e ações, cujas consequências muitas vezes são desastrosas.

Por último, a celebração, concentrada, neste trabalho, no banquete de Domingos Cani, também se amolda de acordo com o *Satyricon*. Nas duas obras, convivem de forma quase harmoniosa o nobiliárquico e o popular: aquele relacionado à ostentação de posses e poderes e este como herança de uma origem humilde de parte das personagens. A mistura de registros de linguagem<sup>26</sup>, muito característica de todo o *Satyricon*, em especial da *Cena Trimalchionis* – mas não somente, conforme estudo elaborado por Sandra Braga Bianchet (BIANCHET apud PETRÔNIO, 2004, p. 291-323) –, revela a tentativa do autor de retratar as distintas formas de falar das diferentes posições sociais e as suas respectivas idiossincrasias, especialmente de libertos que fizeram fortuna e procuram esbanjá-la das mais diferentes formas sem perder totalmente os laços com o período de escravidão. O mesmo ocorre em *A ceia dominicana*, que demonstra como algo igualmente picaresco é verossímil a nosso tempo.

Como conclusão, resta-nos assumir que talvez o maior contato entre *A ceia dominicana* e os textos clássicos está exatamente no ato de realizar uma prática

---

<sup>26</sup> Lembrando que a linguagem de *A ceia dominicana*, além do aspecto citado, “investe num discreto aproveitamento léxico, sintático e etimológico do latim” (NEVES, 2008, p. 10).

comum da Antiguidade clássica: a intertextualidade como instrumento de releitura. Se o *Satyricon* retoma, atualiza e transforma textos de uma tradição ainda anterior, é bem verdade que Reinaldo Santos Neves manobra com destreza as heranças dessa Antiguidade – e de outras épocas e lugares – para produzir obras que são mais que contemporâneas: são atuais.

### Referências bibliográficas

AQUATI, Cláudio. *Satíricon: sátira e narrativa*. In: SANTOS, Marcos Martinho Dos (Org.). I Simpósio de Estudos Clássicos da USP. *Anais*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/FAPESP, 2006. p. 215-246.

CONTE, Gian Biagio. *The hidden author: an interpretation of Petronius's Satyricon*. Translated by Elaine Fantham. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.

CONTE, Gian Biagio; BARCHIESI, Alessandro. Imitação e arte alusiva. Modos e funções da intertextualidade. In: CAVALLO; FEDELI; GIARDINA (ed.). *O espaço literário da Roma antiga, volume 1*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 87-121.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia no século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: \_\_\_\_\_ et al. *Intertextualidade: revista de teoria e análise literárias*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

NEVES, Reinaldo Santos. *A ceia dominicana: romance neolatino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NEVES, Reinaldo Santos. Reinaldo sem fronteiras. Entrevista concedida ao site *Panela Literária*. Disponível em: <<http://www.panelaliteraria.com.br/v2/reinaldo-sem-fronteiras/>>. Acesso em: 28/05/2011.

OLIVA NETO, João Ângelo (Org.). *Falo no jardim: priapeia grega, priapeia latina*. Tradução de João Ângelo Oliva Neto. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

PASSOS, Lucas dos. Gestos e nomes: Domingos Cani, de Reinaldo Santos Neves, e Eulálio d'Assumpção, de Chico Buarque. *Bravoscompanheiros e fantasmas 4*:

estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL/MEL/Ufes, [2011?]. (Em fase de publicação)

PÉTRONE. *Le Satiricon*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Belles Lettres, 1958.

PETRÔNIO. *Satiricon*. Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

TÁCITO. *Anais*. Tradução de J. L. Freire de Carvalho. São Paulo: W. M. Jackson, 1964. (Coleção Clássicos Jackson; v. XXV)

LÍVIO, Tito. *História de Roma* – primeiro volume. 2. ed. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1995.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

## SÍRIUS: PRENÚNCIO DO RITO SACRIFICIAL

Paula Cristiane Ito

Doutoranda em Estudos Literários – UNESP / FCLAr

*[...] essa estrela feita das lágrimas que a brevidade da vida arrancou um dia ao orgulho humano ficará pendente do céu como o astro da ironia, luzirá cá de cima sobre todas as multidões que passam, cuidando não acabar mais e sobre todas as cousas construídas em desafio dos tempos. Onde as bodas cantarem a eternidade, ela fará descer um dos seus raios, lágrima de Xerxes, para escrever a palavra da extinção, breve, total, irremissível. Toda epifania receberá essa nota de sarcasmo."*

(Machado de Assis, *Lágrimas de Xerxes*)

É comum que estudiosos de Eurípides afirmem que ele praticamente abandonou os deuses. Para Jacqueline de Romilly (1998, p. 127) “[...] os deuses deixaram de ser para ele os responsáveis, sempre presentes, de tudo o que acontece no mundo.” A *Ifigênia em Áulis*, nesse sentido, vem contrária à crítica tradicional, já que é o augúrio divino, manifestado pela presença da estrela Sírius, dado logo a princípio, que norteia toda a peça. É ela a anunciação, graças ao seu significado no imaginário grego, do rito sacrificial que está por vir.

A tragédia se inicia com um diálogo entre Agamêmnon e um velho servidor de sua casa. Ambos estão onde logo saberemos ser um acampamento das tropas gregas que se encontram reunidas em Áulis aguardando ventos propícios para a empresa da expedição a Tróia, em busca da fugitiva Helena.

Nos primeiros versos (6-8) Agamêmnon pergunta ao ancião qual é a estrela que atravessa o céu, ao que o velho responde: Sírius. Há alguma divergência quanto à edição do texto nesta passagem. No texto que adotamos, de François Jouan (EURIPIDE, 1983), Sírius vem grafada com letra maiúscula, enquanto na edição de James Diggle (EURIPIDES, 1994), seguida por alguns tradutores, sua grafia traz o sigma minúsculo, o que pode fazer passar despercebido um elemento poético fundamental para a constituição do drama. Além disso, seguindo a edição de Diggle (EURIPIDES, 1994), esbarra-se em outro problema, que altera substancialmente a leitura do trecho; a

resposta ao rei seria dada por meio de uma frase interrogativa, o que não parece fazer muito sentido, visto que, se assim fosse, esperar-se-ia na fala seguinte de Agamêmnon uma confirmação, o que não ocorre, ao contrário, Agamêmnon parece dar-se por satisfeito com a resposta que possivelmente teria recebido, prosseguindo com seu discurso.

Quanto a estas duas questões, estamos de acordo com a edição francesa, já que a grafia dá base para a hipótese aventada, da referência à estrela enquanto recurso poético, e porque a resposta do ancião parece mais coerente com a resposta do comandante. O soberano pergunta ao velho o nome da estrela que percorre o céu; por que esse último responderia, conforme a tradição cristalizada na edição de Diggle (EURIPIDES, 1994) tratar-se de “Um astro brilhante [...]” (RIBEIRO JUNIOR, W. A., 2005, p. 159), sendo um homem experimentado, cuja idade e vivência provavelmente o fariam capaz de conhecer o nome do astro mais brilhante do céu?

Essa hipótese encontra apoio na tradução de *Ifigênia em Áulis* para o espanhol de Carlos García Gual e Luis Alberto de Cuenca e Prado (EURIPIDES, 1998a, 261), baseada no texto editado por Gilbert Murray: “Anciano: Sirio, que avanza cerca de la Pléyade de las siete estrellas, ya en su cenit.”

O mesmo ocorre com a tradução de Carlos Alberto Paes de Almeida (EURÍPIDES, 1998b, p. 89) que baseou seu trabalho principalmente na edição de Diggle (EURIPIDES, 1994), com a variação de que, para esse tradutor, Agamêmnon teria lançado uma pergunta retórica, à qual ele mesmo dá a resposta: “Agamêmnon: Que estrela é esta que cruza o espaço? Sírio, que junto das sete Plêiades se precipita no meio do céu.

Considerando então que no texto se afirma a passagem da estrela Sírius pelo céu no momento em questão, a primeira hipótese que se levanta habitualmente é que Eurípides estaria utilizando este artifício para marcar a estação do ano, já que este astro só pode ser avistado à noite durante o verão. “Com essa menção mitológica encontra Eurípides uma forma poética de fornecer indicações sobre a hora do dia e a estação do ano em que a peça decorre.”, coloca Paes de Almeida (EURÍPIDES, 1998b, p. 177, N. 1 do T.)

Duas considerações devem ser feitas a respeito desse comentário. Primeiramente quanto ao fato de se tratar de uma menção mitológica. Embora Sírius esteja envolvida em um mito grego, que também se mostra relevante – Sírius é o cão



caçador do gigante Órion, tendo esse último encontrado a morte por intermédio de Ártemis, justamente a deusa que prende as tropas de Agamêmnon em Áulis e exigirá o sacrifício da jovem Ifigênia – não se considera, aqui, que o maior valor tenha sido atribuído à significação mitológica, mas, sobretudo, à significação astronômica, a partir da qual se podem encontrar crenças populares do período arcaico acerca do astro.

O segundo ponto, e mais relevante, é que não acreditamos que essa referência à estrela tenha sido feita unicamente com o propósito banal de indicar a época do ano. A hora do dia já era sabida, já que Agamêmnon vai à tenda do velho enquanto todos dormem; a estrela viria então unicamente para marcar a estação do ano. A informação poderia ser pertinente, desde que nos apontasse algum tipo de obstáculo à navegação, caminho que nos levaria a crer na ausência de uma intervenção divina e na existência de um obstáculo natural, que, no entanto, os combatentes, como navegadores experimentados, sem dúvida conheceriam e, portanto, não estariam aportados na ilha.

Qual seria então o real propósito da figuração da estrela logo nos primeiros versos da peça? Seu aparecimento tem passado quase despercebido pelos críticos até o momento, porém se observamos sua simbologia entre os gregos na antiguidade, notaremos que seu uso não parece ter sido meramente como indicativo de uma estação do ano, mas como auspício divino que irá nortear todo o drama.

Vernant (1999, p. 126), em um estudo sobre os arômatas, afirma que Sírius é um “[...] astro canicular cujo aparecimento marca o momento em que a Terra e o Sol, normalmente separados, se acham na maior proximidade, período ao mesmo tempo de imenso perigo e extrema exaltação.”

Desde Hesíodo, são encontradas referências à estrela. É bastante provável que Eurípides conhecesse tais referências e as crenças populares que envolviam Sírius, o que faz pensar que seu aparecimento no poema não é gratuito. Tomamos então a estrela como presságio divino, que para nós parece sutil, mas talvez fosse bastante claro ao homem grego que tinha um conhecimento bem vivo dos mistérios de Sírius, atestado pelas várias referências ao astro presentes na literatura grega.

N’*Os trabalhos e os dias* Hesíodo (1979, p. 108, 114 e 115, respectivamente; no texto original, v. 414-419, 582-588 e 609-614) faz três referências ao astro:

Quando cessa a força do sol, calor ardente

que causa suor, ao mandar as chuvas outonais  
o poderoso Zeus, e quando o corpo dos homens se torna  
mais ágil, é então o momento em que a estrela Sírius  
pouco tempo sobre a cabeça dos homens votados à morte  
caminha durante o dia e por mais tempo retorna de noite;

Quando o cardo floresce e a sonora cigarra,  
pousada na árvore, espalha o melodioso canto,  
pela fricção das asas, na penosa estação do calor,  
nessa altura são mais gordas as cabras, e o vinho melhor,  
mais ardentes as mulheres e moles os homens;  
Sírius abrasa-lhes a cabeça e os joelhos,  
fica-lhes ressequida a pele pelo calor.

Quando Órion e Sírius atingirem o meio  
do céu e a Aurora de dedos róseos por ver Arcturo,  
Perses, colhe então todas as uvas e leva-as para casa,  
expõe-nas ao sol durante dez dias e durante dez noites,  
deixa-as cinco dias à sombra e no sexto verte em vasilhas  
os dons do jucundo Dionisos.

No *Agamêmnon* de Ésquilo (2009, p. 169, v. 966-969) aparece nova referência na voz de Clitemnestra. Ao receber o esposo, dissimulando seus verdadeiros sentimentos, a rainha compara a vinda de Agamêmnon com uma sombra que se espalha contra Sírius canina, a contenção dos males provocados pelo astro:

se há raiz, a fronde vem ao palácio  
espalhando sombra contra a canícula,  
e com tua vinda ao doméstico lar  
o calor mostra veio no inverno.

Com base nas informações que possuímos sobre o significado de Sírius para os gregos, desde épocas anteriores a Eurípides e que possivelmente perduraram até seus dias, pensamos nessa interpretação possível para o aparecimento de Sírius nos primeiros versos da *Ifigênia em Áulis*. Sírius, sendo a estrela que passa sobre a cabeça dos homens votados à morte, o astro do infortúnio, apresenta-se como prenúncio do sofrimento das personagens que vivem sob seus raios e do rito sacrificial que está por vir. Além disso, a aproximação de extremos marcada pela estrela, do perigo e da exaltação, parece ser a linha mestra deste drama, pontuado por aproximações e distanciamentos em vários níveis, fortemente, inclusive, no que concerne a mulheres e homens, já que no período em que Sírius se mostra à noite as mulheres são mais lascivas e mais frágeis são homens.

## Referências bibliográficas

- EURÍPIDE. *Iphigénie à Aulis*. Texte établi et traduit par François Jouan. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- EURÍPIDES. *Fabulae: Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidenses, Rhesus*. Edit. James Diggle. Oxford: Oxford University, 1994.
- EURÍPIDES. *Tragedias: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*. Introd. Trad. y Notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. v. 3. Madrid: Gredos, 1998a.
- EURÍPIDES. *Ifigénia em Áulide*. Trad. e Introd. de Carlos Alberto Paes de Almeida. Coimbra: Instituto de Alta Cultura – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1998b.
- ÉSQUILO. *Orestéia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Estudo e Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HESÍODO. *Teogonia, Trabalhos e dias*. Introd., Trad. e Notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2005.
- RIBEIRO JUNIOR, W. A. *Iphigenia Avlidensis de Eurípides: introdução, tradução e notas*. 2005. 307 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.
- VERNANT, J-P. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Trad. Myriam Campello. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

# O BANQUETE CELTA AOS OLHOS MEDITERRÂNEOS: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO FESTIM CELTA A PARTIR DE TEXTOS GREGOS E LATINOS

Pedro Vieira da Silva Peixoto<sup>1</sup>

«La plus belle femme du monde ne remplacera jamais un bon banquet.» (Pascal Bruckner)<sup>2</sup>

«Étrangers, vous m'avez accueilli comme un frère,/ Et fait asseoir dans vos banquets.» (Victor Hugo)<sup>3</sup>

## Introdução

Parte considerável do que dispomos, nos dias atuais, para o estudo das sociedades célticas advém de textos antigos, de língua grega ou latina, que em um dado momento dedicaram-se à descrição de práticas, costumes, acontecimentos, encontros e peculiaridades relacionadas a sociedades “outras”, localizadas para além do Mediterrâneo, como frequentemente acontece com as populações da Europa Centro-Occidental da Idade do Ferro, comumente identificadas sobre a alcunha de “celtas”. Curioso, sobretudo, é observar em alguns escritos antigos a importância (religiosa, social e política) atribuída à esfera do banquete para os celtas<sup>4</sup>. Neste sentido, imagino que seja possível o desenvolvimento de uma reflexão mais cuidadosa, ou ao menos mais crítica, a respeito de como as dinâmicas e, principalmente, as especificidades de tais práticas foram interpretadas e discursivamente construídas por autores como Aneu Floro, Diodoro da Sicília e Ateneu.

---

<sup>1</sup>Possui graduação em História pela UFRJ, e atualmente é mestrando do PPH da UFF, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª. Adriene Baron Tacla. É membro do LHIA (UFRJ), NEREIDA (UFF) e colaborador do NEA (UERJ).

<sup>2</sup> “A mais bela mulher do mundo não substituiria jamais um bom banquete”. BRUCKNER, Pascal. *Les Ogres anonymes de L'Effaceur: deux contes*. Paris: Grasset, 1998.

<sup>3</sup> “Estrangeiros, vós me acolhestes como um irmão e me destes lugar para sentar em vossos banquetes”. HUGO, Victor. « V : À l'Académie des Jeux floraux. » In: \_\_\_\_\_. *Odes et Ballades*. Paris: Eugène Fasquelle Editeur, n/d.

<sup>4</sup> Utilizo-me das rubricas analíticas “banquete” e “festim” para englobar e descrever formas de atividades rituais, não necessariamente que denotem um caráter sagrado (MOORE & MYERHOFF, 1985), mas que estejam “emaranhadas a uma teia de simbolismos” se constituindo como discursos particulares e privilegiados que, por sua vez, se dão a partir da consumação comunal de comidas e bebidas (cf. DIETLER, 2001: 67).

Mais ainda: uma vez que os rituais de comensalidade<sup>5</sup> parecem ter desempenhado um papel fundamental nas sociedades célticas como importante espaço de interação social que frequentemente acaba por construir e reforçar identidades, afiliações, diferenças e hierarquias entre indivíduos, parece, portanto, válido questionar-se: como tais práticas foram então representadas a partir dos textos gregos e latinos?

Como veremos, parte da documentação disponível para o estudo de tal temática entre os celtas indica-nos a possibilidade de uma articulação entre a esfera “guerreira” da disputa (inclusive armada!) e a do festim. Logo, o que objetivo com este artigo, ainda que de maneira concisa, é tão somente propor uma reflexão a respeito de tais representações criadas a partir do Mediterrâneo antigo, atentando para a possibilidade de entendê-las, primeiramente, como um discurso particular de *barbárie*; isto é, que reforça e (re)constrói identidades e estabelece alteridades tomando como ponto de partida um espaço de festividade para, então, constituir, dentro de uma cadeia enunciativa, um conjunto de atributos e marcas de diferenciações entre aquilo que é entendido como “civilizado” e “bárbaro”.

### **Pensando o espaço do banquete: algumas considerações teóricas<sup>6</sup>**

Cada vez mais, historiadores e arqueólogos vêm se debruçando sobre a temática dos festins/banquetes como um campo privilegiado no estudo das sociedades antigas. Atualmente, aliada aos estudos de matrizes mais antropológicas vinculadas, até mesmo, à análise da consumação alcoólica, esta é uma área de pesquisas que cresce e revela-se de particular importância. Isto porque,

---

<sup>5</sup> A palavra “comensalidade” tem origens latinas – *com mensalis* – e refere-se ao ato de compartilhar o alimento a mesma mesa – ou seja, comer junto. Embora seja sabido que diferentes culturas e populações ao longo dos tempos desenvolveram meios de se alimentarem sem o uso de uma mesa e que o termo, portanto, possua origens tipicamente europeias/Ocidentais, acredito que ele “fornece uma maneira conveniente de indicar uma série de formas de consumação comunal de alimentos” e é muito mais útil do que inventar neologismos como práticas co-alimentares, co-gustatórias dentre outras possibilidades, que parecem um “exercício pedante e desnecessário” (DIETLER, 2001: 104-105).

<sup>6</sup> Por questões óbvias de extensão, mais do que elaborar análises teóricas específicas a respeito de modos particulares de banquetes – como as divisões elaboradas por Dietler (2001) entre festins diacríticos, patronais e promocionais –, optei por desenvolver uma proposta de entendimento teórico mais amplo a respeito de como a comensalidade, em suas múltiplas variedades, pode ser pensada como prática social e objeto válido à pesquisa histórica, não limitando-se apenas ao caso dos estudos célticos, embora tendo estes em mente.

frequentemente, nos permite um olhar diversificado a respeito dos modos pelos quais processos e relações sociais podem ser estabelecidos em diferentes níveis dentro de uma mesma sociedade, ou, ainda, desta com outras sociedades, através das referidas práticas (cf. DIETLER, 1990, 2001; DIETLER & HAYDEN, 2001; VENCL, 1994). No caso dos celtas e das sociedades do Mediterrâneo antigo, isto é ainda mais evidente quando, por exemplo, observamos arqueologicamente a existência de consumação de bens mediterrâneos importados inclusive em contextos funerários de populações da Europa Centro-Occidental da Idade do Ferro (cf. ARNOLD, 1999; DIETLER, 1990). Porém, como pensar teoricamente o espaço do banquete aliado à presente proposta de pesquisa?

Matthieu Poux e Michel Feugère (2002) tenham, talvez, oferecido uma boa e concisa definição: “La pratique du banquet rime, historiquement, avec celle du pouvoir” (POUX & FEUGÈRE, 2002: 199)<sup>7</sup>. De certa forma, isto se faz visível a partir de alguns aspectos fundamentais como a possibilidade de ofertar comidas e alimentos em grandes quantidades, a presença de convidados e a existência de um local com as infraestruturas necessárias. Todos estes são elementos que indicam e pressupõem certo poderio econômico e político por parte daqueles que promovem tais eventos; todos estes elementos, por sua vez, bem como a própria noção do festim, estão, por conseguinte, interconectados à ideia de *excedente* e *riqueza*. Como Dietler (2001: 75) colocou: “a hospitalidade do festim é, obviamente, apenas um dentre vários campos potenciais da ação política que pode ser articulado de variadas maneiras”. Neste sentido, os banquetes podem ocupar um local maior dentro da sociedade que os pratica: ao aspecto festivo se associam também, provavelmente, os aspectos políticos, religiosos e a constituição de hierarquias sociais que se repercutem em diferentes níveis: alianças, privilégios, controle de riquezas etc. (POUX & FEUGÈRE, 2002: 216).

Logo, a postura que gostaria de propor é a seguinte: que entendamos, primeiramente, o espaço do banquete como espaço socialmente praticado e construído e, além disso, como uma arena dupla: local privilegiado tanto para representações simbólicas como para a manipulação de relações sociais. É, portanto, muitas vezes um local complexo e contraditório no qual e através do qual diferentes tensões operam simultaneamente – da mesma forma que cria, desconstrói; ao mesmo tempo que reafirma, preserva e mantém, pode, também, questionar, contestar e

---

<sup>7</sup> Literalmente, “a prática dos banquetes rima, historicamente, com a do poder”.

reformular. Destarte, o espaço do banquete pode definir e re-criar limites sociais, ao passo que, simultaneamente, é capaz de construir um senso de comunidade (DIETLER, 2001: 88)<sup>8</sup>.

Portanto, a relevância do estudo da temática dos festins celtas parece estar aliada ao entendimento de que a análise das práticas de comensalidade, na medida em que considera os diversos fatores sociais, acaba por implicar uma abordagem acerca da própria sociedade (FERNANDES, 1997). Permite, assim, localizar signos particulares de uma determinada identidade social através de estilos de ações (maneiras, gostos, etc.) ou o uso e a consumação de objetos (comidas, bebidas, equipamentos para comer etc.) (DIETLER, 2001: 86). Em todos os casos, parece ser preciso, entretanto, ter em mente que a comensalidade – desde que constitua, no interior da sociedade, um sistema de comunicação formado na base da intersubjetividade – situa-se num campo de interrelacionamentos (FERNANDES, 1997: 8).

Práticas sociais pelas quais as pessoas fazem negociações, buscam prestígio social, bens econômicos e políticos, competem por poder, criam, reproduzem e contestam as representações ideológicas da ordem social e da autoridade (DIETLER, 2001: 66), os banquetes são, por excelência, polissêmicos, em termo de audiência, motivações e formas de aquisição de poder (DIETLER, 2001: 78).

Resumindo, acredito ser possível prosseguir, após uma introdução teórica, ainda que breve, tendo em mente os seguintes aspectos, no que diz respeito à prática dos banquetes: o caráter relacional, ritual e dinâmico, a capacidade de formação de identidades e hierarquias, a possibilidade de estabelecimento de diferentes relações de trocas (materiais ou simbólicas) e a constituição de um espaço social privilegiado que pode, ao mesmo tempo, reforçar como também contestar uma dada realidade ou autoridade.

### **Os banquetes celtas: uma análise a partir dos textos antigos**

---

<sup>8</sup> Ainda de acordo com Dietler (2001), pode-se entender que os banquetes “criam e mantêm relações sociais que unem as pessoas em vários grupos e redes sociais em largas escalas, desde o espaço particular de um ambiente da casa até a comunidade política regional.” (DIETLER, 2001, p.68-69).

Não raramente os ritos de comensalidade celta aparecem como objeto de discussão nos textos gregos e latinos. Tendo muitas vezes por base os relatos de Possidônio, diversos autores buscaram apresentar certos aspectos que lhes eram mais marcantes e significativos nos banquetes realizados por estas populações “outras”, destacando as peculiaridades de tais encontros.

É possível dizer que as principais referências à temática dos banquetes celtas advêm dos relatos perdidos de Possidônio. O historiador e filósofo estoico Possidônio de Apameia (c.135–50 a.C.) pode ser considerado como grande marco no conhecimento e nos saberes relativos aos celtas (CUNLIFFE, 1997: 7; FREEMAN, 2006; NASH, 1976; TIERNEY, 1960). Tendo escrito em meados do segundo século a.C. uma série de *Histórias*, em torno de cinquenta e dois livros, que supostamente serviriam de continuação à obra de Políbio (c.203–120 a.C.), Possidônio gozou de respeito e autoridade mencionados por outros autores, por suas descrições e relatos. De sua obra, contudo, nada chegou a nós a não ser fragmentos e passagens citadas por outros escritores como Estrabão, Ateneu e Diodoro da Sicília. Esses autores posteriores que sofrem influência direta da obra de Possidônio e que se utilizaram deste último como referência para suas próprias descrições passaram a fazer parte daquilo que historiograficamente ficou conhecido como “Tradição Possidônica” (cf. TIERNEY, 1960; NASH, 1976; PIGGOT, 1999: 96-98).

Gostaria, então, primeiramente, de chamar a atenção para o relato de Diodoro da Sicília (c.90–30 a.C.). Neste, podemos identificar algumas das primeiras referências a certos aspectos particulares presentes no universo dos banquetes celtas e comumente destacados pela documentação: os ritos de hospitalidade<sup>9</sup>, a possibilidade de disputas entre guerreiros e a porção (de carne!) do “campeão”.

“Consequentemente, enquanto eles [os gauleses] estão comendo, seus bigodes ficam emaranhados na comida e quando eles bebem, a bebida passa, através de seus bigodes como se fossem um tipo de coador. Quando eles têm suas refeições, todos se sentam, não sobre cadeiras, mas no chão. Usam peles de lobos ou de cães. As refeições eram servidas por jovens, tanto meninos quanto meninas, em idade apropriada. Próximos da fogueira de pilha de carvão estão os caldeirões com espetos cheios de pedaços de carne. Os guerreiros mais bravos são recompensados com a melhor porção

---

<sup>9</sup> Cunliffe (2003:95), por exemplo, chama a atenção para o fato de que a hospitalidade funcionava como um valor guerreiro-aristocrático fundamental que permitia a manutenção de uma coesão de grupo e o cultivo de relações exteriores com diferentes comunidades.



de carne, da mesma forma que os poetas receberam Ájax quando de sua exaltação pelos chefes após o seu retorno vitorioso do combate singular com Heitor: 'Para Ájax, então, a porção traseira. Pedacos, enormes, em sua honra.'<sup>10</sup>

Eles convidam estrangeiros para os seus festins e não fazem perguntas, tais como, quem eles são e do que necessitam até após a refeição. Também é seu costume, sempre durante o curso da refeição, de, por qualquer questão trivial, criar uma ocasião para disputas e desafiarem-se uns aos outros em um combate singular, sem qualquer preocupação com suas vidas (...).” (DIODORO, *Biblioteca Histórica*, V, 28)

Ateneu, fazendo uso de relatos de Possidônio, igualmente destaca o caráter competitivo e a arena de disputas que pode ocorrer na prática dos banquetes celtas<sup>11</sup>:

“Em seu vigésimo terceiro livro das *Histórias* Possidônio diz: Os celtas, algumas vezes, se degladiam durante os banquetes. Com efeito, equipados de suas armas, eles se engajam em combates fictícios e praticam ataques simulados uns aos outros; em certas ocasiões eles avançam até o ponto de se ferirem e então, exasperados por conta disto, se os companheiros não intervierem, eles podem chegar a se matar. Em tempos mais antigos, diz ele, que quando porções inteiras de carne eram servidas, o melhor homem tinha direito à coxa. Mas se alguém as reclamasse, os dois adversários, em um combate singular, duelavam até a morte. Outros coletavam ouro e prata – ou em certos casos, ânforas de vinhos – nos locais de assembleia pública e, tendo conseguido coletar a quantidade suficiente de premiações, eles decretavam que os bens coletados deveriam ser distribuídos como presentes aos parentes e aos mais queridos; então eles se deitavam de costas sobre seus escudos e àqueles que estivessem ao seu lado cortariam suas cabeças com espadas<sup>12</sup>. (ATENEU, *Deypnoshopistae*, IV, 154)

Entretanto, não apenas aspectos bélicos são destacados pela documentação antiga a respeito dos festins. As abundâncias e farturas de alimentos e bebidas, o caráter político e religioso, a importância social, a circulação e presença de riquezas e bens diversos: todos estes são aspectos, constantemente, presentes.

---

<sup>10</sup> Conferir HOMERO, *Iliada*, XVII, v.320-2.

<sup>11</sup> É provável que o erudito bizantino Eustácio de Tessalônica (c.1115-1195/6 d.C.) tenha se baseado na mesma passagem quando afirmou que Possidônio teria mencionado que os celtas, em seus banquetes, cobiçavam os pedaços traseiros das carnes e as coxas e que em ocasiões onde estas porções eram distribuídas “o melhor homem teria a coxa; mas se alguém a reclamasse, eles poderiam duelar até a morte para se decidirem” (EUSTÁCIO DE TESSALÔNICA, *Comentários sobre a Odisséia de Homero* apud OLIVIERI, 2008:46).

<sup>12</sup> Ateneu menciona que Eufóron de Cálcis, em suas *Notas Históricas* teria escrito o que segue: “entre os romanos, vinte moedas eram oferecidas a qualquer um que bravamente oferecesse a sua cabeça para ser decapitada por um machado, na condição de que seus herdeiros recebessem o valor. E frequentemente, quando muitos se voluntariavam, eles disputavam entre si qual deles teria mais direito a ter sua cabeça cortada” (ATENEU, *Deypnoshopistae*, IV, 154).

Uma inscrição antiga preservou o nome de dois sacerdotes gálatas, pai e filho, que contribuíram com o templo do culto do imperador Augusto no séc I d.C., promovendo banquetes:

“Albiorix filho de Ateporix realizou dois banquetes públicos (23/24 e 26/27 d.C.);  
Aristocles filho de Albiorix realizou um banquete público (34/35 d.C.)”.  
(*Orientis Graeci Inscriptiones Selectae*, 553)

Ateneu, fazendo uso de passagens de Filarco, historiador grego do séc. III a.C., menciona o caso de Ariamnes, um “celta muito rico” como ele o chama, e que, tendo prometido entreter a população durante um ano, mandou construir grandes alojamentos à beira de estradas capazes de conter aglomerações, e lá colocou grandes caldeirões contendo todo tipo de carne – de boi, porcos, carneiros, dentre outras – e bebidas à disposição, incluindo vinho. (ATENEU, *Deipnosophistae*, IV, 150). O mesmo autor narra, igualmente, a estratégia usada por Lovérnio que, buscando aumentar sua popularidade entre as pessoas, percorria os campos em um carro puxado por cavalos, distribuindo ouro e prata e que, ainda, para ganhar os favores do povo, mandou construir um recinto no qual jarros cheios de vinho eram colocados e comida era preparada abundantemente de modo que durasse dias. Ateneu chega a fazer alusão, até mesmo, à presença de poetas em tais banquetes (ATENEU, *Deipnosophistae*, IV, 152). Por sua vez, o autor latino Aneu Floro (c.70-140 d.C.), de forma semelhante, destaca que os gauleses, liderados por Vercingetorix, encontravam-se em locais de assembleia (*conciliabulis*) e juntavam multidões para promoverem festins (*festis*) enquanto seu líder, Vercingetorix, os estimulava a irem à guerra contra os romanos e a lutarem por sua liberdade (FLORO, *Epitoma*, XLV, 3.10).

Interessante, ainda, notar o comentário, anteriormente apresentado, feito por Diodoro a respeito da hospitalidade do banquete celta. Segundo ele (DIODORO, *Biblioteca Histórica*, V, 28), a hospitalidade dos ritos de comensalidade não restringia-se unicamente aos habitantes de uma mesma localidade mas estendia-se, inclusive, a estrangeiros, sem que, ainda, a origem ou as intenções destes fossem questionadas. Em parte, tal característica pode ser atribuída tanto à construção ideológica de uma imagem do celta como “bom selvagem” como, também, acredito que possa nos fornecer indícios para entendermos que a promoção de banquetes pode ser encarada

como uma atividade que proporcionava prestígio e poder àquele que a realizava. Em outras palavras, a hospitalidade do banquete parece-me estar embricada a uma noção de liderança, abundância e chefia e acabava por reforçar e legitimar a autoridade daquele que organizava tais eventos na medida em que este, se por um lado acumulava prestígio, *status* e fama reforçando seu papel e importância social, por outro fazia com que riquezas circulassem e era capaz de estabelecer diferentes tipos de alianças e redes de contatos (comerciais, militares e políticas) utilizando-se do espaço do baquete como uma *arena dupla* de negociação do poder.

Práticas de banquetes muito semelhantes são, igualmente, descritas nos textos medievais irlandeses como o chamado “Festim de Bricriu”<sup>13</sup> (irl.antigo = *Fled Bricrenn*) e o “O conto do porco de Mac da Thó” (irl. antigo= *Scéla Muicce Meicc Da Thó*)<sup>14</sup>. Acredito que tais textos, no tocante a diversas questões dentre as quais incluo, aqui, os rituais de comensalidade, por sua vez fornecem um importante *corpus* documental que possibilita, em geral, a articulação de elementos importantes, bem como a reformulação de hipóteses e a elaboração de novos problemas relacionados a práticas culturais específicas em instâncias em que estas permaneceram suficientemente similares, desde a Idade do Ferro até o período medieval (KARL, 2005: 257). Por mais que neste momento, devido a questões óbvias de extensão e recorte de pesquisa, a presente análise não se proponha a desenvolver um estudo comparado-intercruzado-articulado entre a documentação antiga e medieval, imagino ser válido destacar que os textos irlandeses – ainda que se leve em consideração a particularidade de seus contextos de produção, as variabilidades regionais e cronológicas e a ausência de qualquer dado *a priori* que possa ser identificado como um “espírito celta” ou uma

---

<sup>13</sup> O texto, que possui uma das versões preservadas tardiamente no *Lebor na hUidre* (O livro da vaca marrom – c.1160d.C.), remonta ao século IX d.C.. A narrativa diz respeito a um festim organizado por Bricriu no qual três dos principais guerreiros-heróis irlandeses, a saber Lóegure Búadach, Conall Cernach e Cú Chulainn, disputam pela “porção do campeão” (irl.antigo = *curadmír*, cf. MacKILLOP, 2004: 87,121) oferecida pelo anfitrião, Bricriu.

<sup>14</sup> A história gira em torno da disputa entre o ulates (de Ulster), sob a chefia de Conchobar mac Nessa, e os connachta (de Connaught), liderados por Aillil e Medb. As duas populações que apresentam um longo histórico de disputas e conflitos reúnem-se sob o teto do rei Mac Da Thó, em Leincester, para reclamar seus direitos sobre um cão especial, que havia sido prometido tanto a Aillil como a Conchobar. O problema é contornado por Mac Da Thó, que segue o conselho de sua mulher, e decide promover um grande banquete no qual a questão seria resolvida através da disputa pela porção do campeão. O texto contém uma mistura de aspectos míticos e sátiras (cf. GANTZ, 1981: 179-187).

“essência celta” – forneçam algumas pistas ou indícios a respeito de certas práticas culturalmente compartilhadas relativas às esferas dos banquetes.

Existe na documentação irlandesa, em especial, um ponto em comum com o que foi apresentado a partir dos relatos antigos: os banquetes irlandeses também são apresentados como um espaço no qual guerreiros podem disputar (verbal e fisicamente) a fim de reivindicarem para si mesmos o direito de destrinchar uma porção de carne destinada ao campeão (irl. antigo = *curadmír*, cf. MacKILLOP, 2004: 87,121). Mais, ainda, os textos medievais irlandeses fazem referência a uma possível função iniciadora de armas presente nos espaços dos banquetes, na qual os mais jovens guerreiros se apresentariam e seriam testados, avaliando-se suas habilidades, honras e proezas, diante dos olhos de todos (cf. *Scéla Muicce Meicc Da Thó*, VIII e XIV). Mais do que, necessariamente, se oporem, creio que ambos os documentos, antigos e medievais, apesar de suas particularidades diversas, acabam por contribuir com o debate em torno dos ritos de comensalidade praticados pelas populações célticas. Parece-me, portanto, frutífero que uma análise mais extensa e detalhada possa ser desenvolvida, futuramente, levando-se em consideração uma articulação mais completa entre a documentação textual antiga, medieval e a cultura material produzida por estas sociedades.

### **Considerações finais**

Partindo-se da documentação textual antiga, os relatos aqui apresentados parecem indicar a possibilidade de três comportamentos distintos presentes na esfera dos festins celtas:

- 1- o destrinchar de porções de carnes que serão, respectivamente, entregues de acordo com o *status* àqueles que gozassem de maior prestígio social e guerreiro: em outras palavras, estas porções são, portanto, dotadas de um grande valor simbólico que funciona como elemento de distinção;
- 2- a agressão aberta entre participantes, física ou verbal, em busca de legitimação de uma autoridade reconhecida por todos e, por fim,

3 - a possibilidade de se penhorar a própria vida, em casos mais extremos, a fim de se obterem riquezas e bens diversos a serem distribuídos entre parentes e pessoas queridas. (CUNLIFFE, 1997: 105).

Parece natural que os banquetes celtas tenham sido representados pelos autores helenos e latinos como um universo de *barbárie* por excelência. Se o banquete que, entre os helenos, desde Platão, é pensado *idealmente* como espaço por excelência de debate e discussão elevada, na qual cidadãos – indivíduos iguais em direitos e deveres –reuniriam-se para discutir o rumo da *pólis*, a política, o amor, a filosofia, as artes e no qual relações de *philia* poderiam ser construídas entre os presentes, o discurso que se contrói em relação ao banquete celta traz características opostas: este é um espaço de bárbaros, no qual, ao invés de unirem-se em um sentimento de amizade pura, homens degladiam-se livremente sem amor à vida por um simples pedaço de carne. Além dos relatos de disputas mortais, Ateneu, por exemplo, faz constantemente menção ao modo primitivo por que os celtas levam o alimento às bocas e o destrincham com seus dentes, como se fossem animais (ATENEU, *Deipnosophistae*, 151). Mais, ainda, marcas de alteridades são visivelmente construídas por diversos autores antigos em relação ao modo por que os celtas costumavam consumir o vinho – isto é, reforçando o aspecto “bárbaro” na medida em que bebiam o vinho puro e não o diluíam em água, como era costume entre os helenos.

Pode-se, portanto, afirmar que as diversas narrativas antigas que tratam das práticas alimentares de “outras” populações, no caso, “bárbaros” sempre situados à “margem do universo”, acabam por construir um mecanismo baseado na distinção e identidade, situando, assim, esses grupos como *selvagens* ou *civilizados* de acordo com os seus costumes alimentares (SAÏD, 1985: 139-150). Em linhas gerais, os relatos clássicos contradizem ou desvalorizam a complexidade social que envolvia a prática dos banquetes, mas, indiretamente, acabam por fornecer indícios de que este era um espaço importante para as sociedades célticas (CUNLIFFE, 1997: 105). Entretanto parece ser plausível afirmar que o festim celta, uma vez dotado de uma alta carga simbólica que se faz presente e materializada, até mesmo, nas porções de carnes que são consumidas, constituía-se, então, em uma espécie de “teatro” onde as tensões da sociedade manifestavam-se e operavam de formas multifacetadas (OLIVIERI, 2008: 53).

Isto implica dizer que a comida transcende sua própria função inicial biológica – a alimentação como forma de aquisição de energia e propriedades necessárias à vida – e passa a adquirir, ritualmente, uma significação sócio-cultural que pode vir a caracterizar, legitimar ou reforçar hierarquias e poderes dominantes ou que querem se apresentar como tal. De certa maneira, uma analogia, para fins lúdicos e ilustrativos, poderia aqui ser mencionada em relação à prática contemporânea comum a festividades de aniversários na qual o bolo é cortado e o primeiro pedaço é, tradicionalmente, entregue àqueles mais queridos, importantes ou afetivamente próximos do aniversariante, pressupondo e reforçando uma hierarquia (de afetividade) entre os presentes.

Se é possível ampliar a pergunta inicial – “como entender as representações dos banquetes celtas a partir dos autores antigos?” – para uma questão ainda mais ampla – “de que modo pode-se entender os celtas a partir dos textos gregos e latinos?” – eu diria que, antes de tudo, como um *constructo*. Ou seja, os relatos sobre as práticas de banquetes entre celtas na Antiguidade dizem mais respeito às sociedades que as escreveram do que propriamente às sociedades que são por elas relatadas (cf. ARNOLD, 1995: 153; SAÏD, 1985: 150). Mais ainda, entendo que a questão seja dotada de complexidades para muito além de indagações e afirmativas simplistas do tipo “determinado autor estava sendo mais ou menos honesto ao descrever certa prática” ou ainda “este é um relato fantasioso, mentiroso, falso e não deve, por isso, ser levado em conta”.

Assim sendo, quero destacar meu entendimento e posicionamento crítico de que as representações gregas e latinas do banquete celta não eram completamente inventadas – elas se baseavam em uma “realidade” transmitida e transformada por indivíduos que não entendiam em sua totalidade a dinâmica interna das sociedades as quais retratavam (EHRENBERG, 1989: 152; WEELS, 2002: 109) manipulando-a, devido a motivações das mais variadas. O que surge, portanto, é uma caricatura, e como todas as caricaturas, o estereótipo deve ser sempre generalizado, seletivo e exagerado, ainda que tenha certa base na “realidade” (CUNLIFFE, 2003: 11).

Parece-me, então, por um lado, que autores como Possidônio, Diodoro da Sicília e Ateneu tenham sido capazes de identificar práticas relativamente importantes à esfera do banquete tais como a possibilidade de disputas e a competição entre

convivas, a importância política e social que os banquetes possuíam nestas sociedades, a existência de porções de alimentos dotados de um grande valor simbólico e a possibilidade de aquisição de prestígio, popularidade e *status* como resultado da promoção de tais eventos, dentre outras. Por outro lado, esses mesmos autores, na medida em que relatavam e construíam representações textuais sobre a prática dos banquetes, descontextualizaram-nos, retirando, em parte, o conjunto de significados (religiosos, culturais, sociais, políticos) iniciais, acabando, assim, por apropriarem-se discursivamente de tais rituais de comensalidade, inserindo-os em discussões diversas acerca da *barbárie* e do relacionamento com o “outro”.

## Referências bibliográficas

### *Documentação primária impressa*

ATHENAEUS. *The Learned Banqueters*. Trad: S. Douglas. London: The Loeb Classical Library, 2007.

DIODORUS SICULUS. *Library of History*. Trad: C. H. Oldfather. London: Harvard University Press, 2000.

FLED BRICREND. Trad: HENDERSON, G. *Medieval Irish Series*. Cambridge, Ontario: In parentheses publications, 1999.

FLORO. *Epitome of Roman History*. Trad: E. S. Forster. London: Loeb Classical Library, 1929.

“ORIENTIS GRAECI INSCRIPTIONES SELECTAE”. In : DITTENBERGER, W (ed. e trad.). *Orientis Graeci Inscriptiones selectae: Supplementum Sylloges inscriptionum graecarum*. Leipzig: S. Hirzel, 1903.

THE STORY OF MAC DA THÓ'S PIG'. In: CHADWICK, N.K.(trad). *An Early Irish Reader*. Cambridge: CUP, 1927.

### *Obras de apoio*

ARNOLD, B. Drinking the feast: alcohol and the legitimization of power in Celtic Europe. *Cambridge Archaeological Journal*, 9/1, 1999: 71–93.

- CUNLIFFE, B. *The Ancient Celts*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Celts – A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- DIETLER, M. Driven by drink: the role of drinking in the political economy and the case of Early Iron Age France. *Journal of Anthropological Archaeology*, 9, 1990: 352–406.
- \_\_\_\_\_. “Theorizing the feast: rituals of consumption, commensal politics, and power in African contexts”. In: DIETLER, M., HAYDEN, B. *Feasts: Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics and Power*. Wanshington DC: Smithsonian Institution Press, 2001, p.65-114.
- DIETLER, M., HAYDEN, B. *Feasts: Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics and Power*. Wanshington DC: Smithsonian Institution Press, 2001
- EHRENBERG, M. *Women in Prehistory*. Norman/ London: University of Oklahoma Press, 1989.
- FERNANDES, A. T. “Ritualização da comensalidade”. *Revista da Faculdade de Letras: Sociologia*, 1/07, 1997: 7-30.
- FREEMAN, P. *The Philosopher and the Druids: A Journey among the Ancient Celts*. New York: Simon & Schuster, 2006.
- GANTZ, G. *Early Irish Myths and Sagas*. London: Penguin, 1981.
- KARL, R. Master and Apprentice, Knight and Squire: Education in the Celtic Iron Age. *The Oxford Journal of Archaeology*, Oxford, 2005: 255-271.
- MacKILLOP, J. *Dictionary of Celtic Mythology*. Oxford: OUP, 2004.
- MOORE, S.F.; MYERHOFF, B.G. Introduction – Secular Ritual: Forms and meanings. In: \_\_\_\_\_. *Secular Ritual*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, 1985, p.3-24.
- NASH, Daphne. Reconstructing Poseidonio’s Celtic Ethnography: Some Considerations. *Britannia*, 7, 1976: 111-126.
- OLIVIERI, F.L. *O papel dos druidas na sociedade céltica na Gália nos séculos II e I a.C.* Niterói: UFF, 2008. (Tese de Doutorado)
- POUX, M., FEUGÈRE, M. Le festin miroir privilégié des élites celtiques de Gaule indépendante. In : GUICHARD, V., PERRIN, F. *L’artistocratie celte à la fin de l’âge du Fer : Actes de la table ronde des 10 et 11 juin 1999*. Glux-en-Glenne : Centre archéologique européen du Mont Beuvray, 2002, p.199-222.



SAÏD, Suzanne. Usages de Femme et Sauvagerie dans l'Ethnographie Grecque d'Herodote a Diodore et Strabon. *La femme dans le monde mediterraneen – Antiqué I*. Paris: CNRS, 1985: 137-150.

TIERNEY, J.J.. The Celtic Ethnography of Posidonius. *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 60C, 5, 1960: 189-224.

VENCL, S. The archaeology of thirst. *Journal of European Archaeology*, 2/2, 1994: 299–326.

WELLS, P.S.. *Beyond Celts, Germans and Scythians: Archaeology and Identity in Iron Age Europe*. London: Duckworth, 2002.

# ENTRE O PRAZER DA PUNIÇÃO E A DOR DA EXPIAÇÃO: EPISÓDIOS DE ULTRAJE AO DEUS PRIAPO NO *SATYRICON* DE PETRÔNIO

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet (UFMG)

## Introdução

Ao longo dos 141 capítulos da obra *Satyricon* de Petrónio que chegaram até nós desenvolvem-se muitos episódios que nos são apresentados da perspectiva do narrador homodiegético. A obra de Petrónio, que pode ser enquadrada, não sem controvérsia, como pertencente ao gênero “romance”, pode ser resumida como um registro autobiográfico das aventuras e/ou desventuras de Encólpio e de seus companheiros: Gitão e Ascilto, até certo momento da narrativa, e em seguida Gitão e Eumolpo.

Nesses episódios do *Satyricon* o deus Priapo ocupa o lugar de divindade perseguidora de Encólpio. A perseguição divina de que o narrador se declara vítima tem como motivo a violação do culto ao deus da fertilidade/sexualidade, revelada nos episódios iniciais, razão pela qual Encólpio e seus amigos são submetidos a um ritual de prazeres e a uma sequência de castigos sexuais pela sacerdotisa Quartila, que teve o culto violado, e por seu séquito. Nos episódios finais, a ira de Priapo contra Encólpio se intensifica, e o narrador experimenta o vexame de perder a força de seu membro viril e a dor das tentativas de expiação de seu crime contra a divindade ultrajada. No entanto, ainda que indiretamente, o narrador do *Satyricon* não escapa à vigilância da divindade ultrajada nem mesmo nesse interim.

O caráter pouco sério de tratamento da divindade no *Satyricon* põe em destaque o viés burlesco amplamente associado a Priapo, adequado à obscenidade inerente a sua forma de representação: uma figura humana de poucos tratos, que apresenta um falo desproporcional.

A partir da análise das referências textuais a Priapo no *Satyricon*, buscar-se-á apontar como a dessacralização do divino expressa, no *Satyricon*, um ato de

*impietas* que reflete e reforça o jogo paródico do autor e se enquadra no conjunto de características irreverentes do personagem, o que permite defini-lo como um herói às avessas.

### **Priapo, um deus menor**

As diversas vertentes que buscam justificar o culto a Priapo e sua figuração itifálica destacam o falo enorme que Priapo ostenta como uma deformidade, um castigo, provavelmente imposta por Hera/Juno. Trata-se de um desequilíbrio gerado pela desproporcionalidade e, por conseguinte, distante do belo, e não apenas nesse aspecto que salta aos olhos. Assim, no panteão latino Priapo é indiscutivelmente um deus menor. Seu lugar entre os deuses é muitas vezes questionado por ele mesmo, como, por exemplo, no poema 36 da *Priapeia Latina*, quando, para justificar o fato de seu membro viril desproporcional estar sempre à mostra, apresenta um catálogo dos traços físicos mais marcantes característicos de diversos deuses (Febo, Hércules, Minerva, Vênus, Marte, dentre outros) e deixa seu traço por último, com a ressalva de que talvez seu nome não caiba naquela listagem (*Quod si quis inter hos locus mihi restat* - Porque se entre estes me resta algum lugar, *deus Priapo mentulatio non est*. – Não há deus com pau maior que o de Priapo).

Se inicialmente pode-se vislumbrar a associação da imagem itifálica à questão da fertilidade, no desenvolvimento do mito o deus Priapo foi vinculado ao aspecto puramente sexual. Segundo Mora (2009), o caráter menor do deus fica evidente nas duas vertentes simbólicas que o representam: como deus agrário, guarda os jardins, e não as extensões de terra, a cargo de Baco e Ceres; como deus da sexualidade, suas funções estão relacionadas com as paixões mais, por assim dizer, imediatas, por oposição à sexualidade erótica inequivocamente ligadas a Vênus e Cupido.

Oliva Neto (2006), em seu estudo *Falo no jardim*, afirma que o Priapo fálico na figuração é objetivamente feio para os antigos porque é desproporcional, dissimétrico. Isso tornou esse deus uma personagem pouco séria, propícia ao surgimento de uma literatura jocosa, agrupadas num subgênero conhecido como *priapeus* (epigramas

dedicados ao deus Priapo, com a característica fundamental do caráter burlesco e licencioso).

No *Satyricon*, o fato de Priapo ter sido eleito como divindade perseguidora revela o caráter burlesco e risível da obra como um todo e do narrador em particular.

### **Encólpio, um herói menor**

Encólpio viola o culto a Priapo quase que como uma brincadeira juvenil. As consequências, no entanto, revelam um jogo entre seriedade e jocosidade com limites nem sempre muito bem definidos.

Ainda nos episódios iniciais (capítulo 17), o leitor é informado de que a violação, ou melhor, a audácia da violação ao culto a Priapo deverá ser alvo de punição. De fato o ultraje é apresentado como um *inexpiabile scelus*. Apesar de *inexpiabile*, logo em seguida descreve-se o remédio que deverá ser dado pelos jovens e imprudentes violadores, que mudarão de *status*, passando de violadores a participantes ativos da cerimônia em honra do deus da sexualidade. Dá-se, então, a efetiva realização da expiação ao longo dos capítulos seguintes, em que o trio de rapazes (Encólpio, Gitão e Ascilto) sofre todo tipo de abordagem sexual. É o que pode ser chamado de prazer da punição.

Durante o grupo de episódios da *Cena Trimalchionis*, a referência textual a Priapo ocorre na descrição de um novo ato de *impietas* (Sat. 60): os convivas, incluindo aí obviamente Encólpio, após simular uma reverência, lançam a mão desarvergonhadamente nos frutos guardados pelo Priapo de massa, feito pelo padeiro. Trata-se, de fato, de mais um ato de *impietas*, ao qual o narrador dá pouca importância. No entanto esse episódio aparentemente isolado no jantar atua como uma imagem que cumpre o papel de fazer lembrar, trazer à memória a violação ao deus perseguidor.

A referência textual seguinte (Sat. 104) cumpre também o papel de trazer à presença do narrador e, por conseguinte, dos leitores, a figura de Priapo como divindade perseguidora. Em sonhos (em evidente jogo paródico com episódios de

interferência divina próprios da poesia épica) Priapo denuncia a presença de Encólpio a Licas, um ex-amante do narrador.

A partir desse episódio, que culmina em um naufrágio, a ira de Priapo contra Encólpio se torna cada vez mais intensa e presente na narrativa. A partir daqui Encólpio irá experimentar a dor máxima da expiação de seu *inexpiabile scelus*.

O drama de Encólpio começa no capítulo 126, quando Circe, uma habitante de Crotona, cidade que recebeu os náufragos, envia sua escrava Crísida até Encólpio, com o intuito de convidá-lo para momentos de prazer ao lado de sua *domina*, que ficara encantada com a beleza do rapaz, que se passava por escravo. A escrava afirma que foi justamente o fato de ele ser um escravo que despertou o interesse de sua refinada senhora sobre ele. Encólpio, sempre aberto a novas aventuras, aceita o convite e a escrava Crísida, sem demora, coloca Circe diante dele. É assim que Encólpio se refere à beleza de Circe:

"Nulla uox est quae formam eius possit comprehendere, nam quicquid dixero minus erit". (Petr. *Sat.* 126, 14)

Encólpio, extasiado pela beleza de Circe, age como se estivesse diante de uma deusa e continua a se referir a ela de modo doce e respeitoso. Em contraste com esta postura de Encólpio, Circe mantém-se firme rumo a seu propósito e, após algumas palavras, para justificar a união dos dois, abraça-o e o leva a um local próximo, descrito como ideal para o amor.

"In hoc gramine pariter compositi mille osculis lusimus quaerentes uoluptatem robustam". (Petr. *Sat.* 127, 10)

Lugar ideal, mulher ideal. É neste cenário que a *uoluptas* de Encólpio se esvai e ele não consegue realizar os desejos de Circe. Ela, sem entender o porquê disso, busca explicações: seria seu beijo que o desagradara? Talvez seu hálito? Ou será que fora o suor de suas axilas? Se o problema não era com ela, será que ele ficara com medo de que Gitão descobrisse? A estas colocações incisivas de Circe, Encólpio responde mantendo o tom de reverência, que fora vítima de um feitiço.

Circe, ofendida, abandona Encólpio e se dirige ao templo de Vênus. Encólpio, aterrorizado, refugia-se em seus versos, para depois desabafar com Gitão:

"Crede mihi, frater, non intellego me uirum esse, non sentio. Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram". (Petr. *Sat.* 129, 1)

Circe, movida pelo desejo, envia uma carta a Encólpio, em que, após chamá-lo de "paralítico e sem nervos", dá-lhe a receita para a cura:

"Recipies neruos tuos, si triduo sine fratre dormieris". (Petr. *Sat.* 129, 8)

Encólpio, por sua vez, aos insultos de Circe responde com tentativas de explicação, sem perder o tom respeitoso com que sempre se dirige a ela.

"Illud unum memento, non me, sed instrumenta pecasse. Paratus miles arma non habui. (...) Forsitan animus antecessit corporis moram, forsitan dum omnia concupisco, uoluptatem tempore consumpsi". (Petr. *Sat.* 130, 4-5)

Encólpio encerra a carta com o pedido de mais uma chance e a promessa de não mais decepcioná-la.

Com a ajuda de Crísida e de uma velha feiticeira, chamada Proselenos, Encólpio realiza uma tentativa de quebrar o feitiço que acredita ter sido lançado sobre ele. Após alguns rituais de encantamento, a velha consegue o que parecia impossível. Satisfeito com o resultado, Encólpio sai à procura de Circe, que o recebe com sarcasmo:

"Quid est, paralytice? Ecquid hodie totus uenisti?" (Petr. *Sat.* 131, 11)

Encólpio, bastante seguro de si, não se refere a ela em tom reverencioso e diz:

"Rogas potius quam temptas?" ((Petr. *Sat.* 131, 11)

Certamente Circe prefere experimentar, mas, mais uma vez, o "equipamento" de Encólpio não funciona. Extremamente irritada, Circe pune severamente Encólpio,

sua escrava Crísida e a velha responsável pelo funcionamento efêmero do membro viril do rapaz.

Humilhado pela segunda vez, Encólpio se desespera, não sabe o que fazer, chega a reclamar com seu próprio membro viril, conversa com Gitão. Nada disso adianta.

Por fim, Encólpio se junta novamente à velha Proselenos no santuário de uma sacerdotisa poderosíssima, que consegue fazer até mesmo a lua descer do céu e que, segundo suas próprias palavras, é a única capaz de resolver o problema de Encólpio. Interessante notar aqui que a causa do mau funcionamento do membro viril de Encólpio é buscada fora do campo religioso, no mundo da magia. Assim o é também a tentativa de cura, através da realização de outros encantamentos, como o descrito em *Sat.* 138, em que Encólpio se submete a um dolorosíssimo antídoto, feito com pênis de couro, pimenta, urtiga e azeite. Nesse episódio chama a atenção o fato de que, enquanto busca a cura para seu grave problema nas artes mágicas, Encólpio comete inconscientemente mais um ato de impiedade contra Priapo: mata três gansos consagrados à divindade. Mais interessante ainda é notar o desfecho para essa situação problemática: a sacerdotisa, inicialmente muito irritada com o ato de Encólpio, muda de estado de espírito quando ele promete pagar pelos gansos com moedas de ouro. Assim os gansos viram um opíparo jantar, regado a muito vinho.

Encólpio, vítima da ira de Priapo, esgotados todos os recursos disponíveis, continua sem recuperar sua *uoluptas*, sem proporcionar a Circe o prazer que ela espera dele, sem fazer com que seu membro viril funcione. E esta situação se mantém inalterada. Os nervos de Encólpio permaneceram, por assim dizer, paralisados até o penúltimo capítulo, quando Mercúrio favorece Encólpio com a restituição de sua integridade física.

## **Conclusão**

A partir da análise apresentada, pode-se perceber que os atos de *impietas* do narrador do romance de Petrónio, bem como de seu séquito, realmente refletem e reforçam o jogo paródico do autor, ao compor as características do narrador, de modo inversamente proporcional ao herói cantado pela poesia épica. Como se numa imagem

espelhada e destorcida, Encólpio, ao se pretender herói, se afirma na condição de anti-herói.

### **Referências bibliográficas**

Mora, C.M. – “Obscenidade e humor no *Corpus Priapeorum*”. In Ramos, J.A., Fialho, M.C. & Rodrigues, N.S. (coords.) *A sexualidade no mundo antigo*. Universidade de Lisboa: Lisboa, 2009.

Neto, J.A.O. *Falo no jardim – Priapéia Grega, Priapéia Latina*. Campinas: Ateliê Editorial/Ed. da Unicamp, 2006.

Petrônio. *Satyricon*. Tradução de Sandra Bianchet. Belo Horizonte: Ed. Crisálida, 2004.



# O SIMBOLISMO DOS RITUAIS CRISTÃOS NO DISCURSO DO APÓSTOLO PAULO

Simone Rezende da Penha Mendes – Mestranda – UFES

No século I, provavelmente entre 52 e 54 d.C., o apóstolo Paulo escreve cartas endereçadas à comunidade cristã em Corinto (KOESTER, 2005, p. 136), uma colônia romana, capital política da província senatorial da Acaia, na Ásia Menor. O objetivo de Paulo é intervir nos conflitos suscitados no seio dessa igreja que dizem respeito ao comportamento dos cristãos<sup>1</sup> que convivem numa sociedade greco-romana. A composição da ekklesia coríntia se mostra diversificada: agregava convertidos de procedência judaica, grega e, provavelmente, romana. A estrutura social dessa comunidade ajuda a explicar a motivação dos conflitos relacionados à estratificação social e ao comportamento desses cristãos em relação à sociedade, o que implicava na forma como conviviam com as instituições romanas, importando alguns modelos destas para dentro de seu círculo.

Essas tensões, por sua vez, motivaram o discurso paulino em favor do fortalecimento de uma unidade, uma coesão interna dentro de um grupo caracterizado por fronteiras instáveis. Isso pode ser constatado nos discursos proferidos por Paulo em suas cartas - consideradas autênticas - acerca dos rituais. Nosso objetivo é analisar a simbologia expressa por Paulo em relação aos rituais do “batismo” e da “Ceia do Senhor”.

Quanto ao batismo, o *tebilah*, um rito judaico normal de purificação por imersão, embora revele um simbolismo diferente do batismo cristão, provavelmente foi seu antecedente. Esse batismo judaico por imersão geralmente era realizado num poço de água parada, o *mikveh*. Se tratando do rito cristão, o rio parece atender as prescrições, de “água viva” corrente, sugeridas pela *Didaqué* (MEEKS, 1992, p. 224-225). A mesma *Didaqué* ou “Doutrina dos Doze Apóstolos” - um antigo compêndio de diretrizes da igreja cristã, redigida em algum momento do século II, mas baseada em materiais do século I, provavelmente das primeiras comunidades na Síria (KOESTER,

---

<sup>1</sup> Quando utilizamos o termo “cristão” estamos nos referindo a “judeus cristãos” por entendermos que o cristianismo surge no interior do judaísmo como mais uma vertente judaica e até o final do século I, o cristianismo ainda não deve ser considerado como uma religião distinta do judaísmo.

2005, p. 174) - também recomenda o derramamento de água sobre a cabeça do neófito na falta de água suficiente para a imersão. No século III, as catacumbas e sarcófagos romanos costumam representar o candidato em pé na água, recebendo sobre sua cabeça a água derramada pelo oficiante. Não nos é mencionado se nas comunidades paulinas esse rito se dava de fato por imersão. Talvez, a necessidade física tenha adaptado a ritualística do batismo nos grupos paulinos, informação que a documentação paulina omite (MEEKS, 1992, p. 224-225), só nos é possível extrair das cartas a simbologia desse rito, recomendada pelo apóstolo.

O simbolismo da imersão judaica no *mikveh* estava associado à pureza e não à iniciação. Até mesmo a imersão exigida dos prosélitos faz parte das purificações ordinárias e não de iniciação, enquanto o simbolismo do batismo cristão apresentava um novo elemento: “concentrava em si toda a função de iniciação”, transformando-o no ponto decisivo da entrada numa comunidade exclusiva (MEEKS, 1992, p. 228-229). Como acentua Wayne Meeks (1992, p. 229), o batismo cristão não era precedido por banho, era o próprio banho: ele é quem limita permanentemente o grupo “limpo” e o mundo “sujo”, o que pode ser representado pelos iniciados e os que não foram.<sup>2</sup>

Para Pierre Bourdieu (2008, p. 100), a instituição se constitui num “ato de magia social capaz de criar a diferença”, um ato de instituição notifica a alguém uma identidade - e também autoridade - perante todos. Uma investidura, por exemplo, sanciona e santifica uma diferença (preexistente ou não), fazendo-a conhecer e reconhecer publicamente. De fato, a separação que é levada a cabo durante o ritual exerce um efeito de “consagração” (BOURDIEU, 2008, p. 99-101). De certa forma, um rito de iniciação pode ser considerado como um rito de instituição, pois ambos consagram a diferença. E é exatamente este sentido do rito batismal – o de separar o puro do impuro – que Paulo expressa através de suas admoestações em 1 Cor 5 e 6.

Numa comunidade cristã como a de Corinto, famosa por sua composição mista e por seus vínculos relacionais com a sociedade greco-romana, definir os limites ou as fronteiras de grupo era um dos objetivos de Paulo, que produziu um discurso marcado por expressões dualistas a fim de reforçar a ordem social e a coesão interna do grupo. As advertências e recomendações de 1 Cor 5 e 6 revelam a concepção da comunidade cristã como devendo ser um espaço puro e santo, separado do mundo exterior tido

---

<sup>2</sup> Ver 1 Cor 6,9-11 e Rm 6,2-4.

como impuro e profano. A vida dos de “fora” é caracterizada não só pelas práticas sexuais reprováveis, mas por uma variedade de outros vícios (MEEKS, 1992, p.156). Para Paulo, era fundamental não ser confundido com pagãos por meio das práticas sexuais, pelos banquetes realizados com as carnes sacrificadas aos ídolos, pela procura de tribunal pagão para resolver questões entre os próprios crentes e, sobretudo, no que tange às práticas ou rituais do culto pagão (SILVA, acesso em: 25 jan. 2009).

Sendo assim, para Paulo, todos os que ingressam na comunidade cristã devem se batizar, permitindo que sejam “lavados”, “santificados” e “justificados” (1 Cor 6,11). A fim de estabelecer limites, evitando a contaminação do grupo exterior, o ritual representa o “morrer” e o “ressuscitar” em Cristo, supondo o morrer para as coisas do mundo, “despindo-se do velho homem” e nascendo para uma vida nova com Cristo: o “homem novo”, a “nova criatura” (Rm 6,4). Em contrapartida, para Paulo, o que os prosélitos foram antes do batismo deve ser irrelevante após ele. Enquanto para os judeus a circuncisão é um ritual que estabelece diferenças hierárquicas, pois separa o grupo daqueles que são passíveis de serem circuncidados (meninos e homens) daqueles que não o são (as mulheres e os gentios) (BOURDIEU, 2008, p. 98); em Paulo, essa observância fica em segundo plano e após o batismo, a igualdade em Cristo é que deve imperar na vida social de todos os cristãos (CROSSAN, 2007, p. 210).<sup>3</sup>

Ou seja, na concepção paulina, ao mesmo tempo em que o batismo impõe, no âmbito exterior, uma linha divisória entre os puros e impuros (cristãos e os não cristãos), ele também iguala a todos os batizados entre si por meio da salvação em Cristo no âmbito interior.

Outro ritual que nos interessa destacar é a “Ceia do Senhor”. As únicas referências sobre tal rito estão expostos em 1 Cor 10,14-22 e 11,17-34. Elas nos fornecem poucas informações sobre o processo ordinário do ritual (MEEKS, 1992, p. 234). Do que podemos extrair das cartas, e também dos Evangelhos Sinóticos, é que esse ritual consiste numa refeição comunitária com ênfase no partir do pão e do vinho. Assim como o batismo, a ceia não era uma inovação cristã, a ação com o pão e o vinho remonta à refeição familiar de um lar judeu. Neste, costumava-se iniciar a refeição com a partilha e a distribuição do pão e ao término da refeição, era compartilhada uma taça de vinho, sendo que a cada gesto, bênçãos especiais eram pronunciadas

---

<sup>3</sup> Ver: Gl 3,27-29 e 1 Cor 12,13.

(BRANICK, 1994, p.100). Entre os romanos, refeições festivas faziam parte da vida das associações voluntárias de todos os tipos. Mais tarde, no início do século II, tais associações já não eram bem vistas e suas refeições foram proibidas pelo decreto do imperador Trajano na Bitínia, província da Ásia Menor governada por Plínio, o Moço. Em 112 d.C. Plínio teria interpretado a Ceia dos cristãos como uma dessas refeições como expõe em sua Carta a Trajano (MEEKS, 1992, p. 234) (KOESTER, 2005, p. 16). Quanto ao local, sabe-se que as refeições comunais cristãs eram realizadas nas casas particulares dos cristãos em que se reuniam a *ekklesia*.

Quando Paulo está escrevendo aos coríntios sobre como deve ser conduzida a ceia do Senhor, ele nos fornece sua interpretação quanto à simbologia desse rito, o qual estava sendo deturpado pelos cristãos coríntios durante a sua celebração. A tradição mais antiga sobre a refeição comunal está citada em 1 Cor 11, 23-26 que relaciona a essa prática o simbolismo do sofrimento vicário de Jesus e a instituição dessa refeição na última ceia de Jesus na noite em que foi entregue (KOESTER, 2005, p. 102-103). No entanto, Paulo só relembra a simbologia dessa tradição eucarística com o intuito de tratar os conflitos que surgiram durante a celebração dessas refeições. Em 1 Cor 11,17-34, ele diz:

[...] quando, pois, vos reunis, o que fazeis não é comer a Ceia do Senhor; cada um se apressa por comer a sua própria ceia, e, enquanto um passa fome, o outro fica embriagado. Não tendes casas para comer e beber? Ou desprezais a Igreja de Deus e quereis envergonhar aqueles que nada têm? [...] Portanto, meus irmãos, quando vos reunirdes para a Ceia, esperam uns aos outros. Se alguém tem fome, coma em sua casa, a fim de que não vos reunais para a vossa condenação [...].

A fim de entendermos esse conflito relatado por Paulo é necessário remontarmos às relações desenvolvidas pela sociedade romana imperial do século I. Nos dois primeiros séculos do cristianismo, as comunidades cristãs, ou igrejas domésticas, se reuniam em salas privadas nas casas daqueles que tinham condições de patrocinar as reuniões da *ekklesia* (LAMPE, 2004, p. 439), isto é, dos membros mais abastados que se tornavam os anfitriões das comunidades cristãs (CROSSAN, 2004, p. 465). Como todos os cristãos de uma cidade geralmente não cabiam numa casa particular coexistiam várias igrejas domésticas nas maiores cidades como é o caso de Corinto e Cenecria, onde os grupos se concentravam nas casas de Estéfanos, Gaio, Tito Justo, Crispo e Febe. Segundo Rm 16,23, Gaio, um cristão coríntio batizado por Paulo,

hospedou e patrocinou as atividades do apóstolo (LAMPE, 2004, p. 439, 443). Abrindo sua casa para reuniões da ekklesia coríntia, não seria incomum se Gaio tivesse se comportado como um “patrono rico de associação privada ou de sociedade cúltica gentílica”. Se durante as refeições comuns da comunidade, realizadas em sua sala de jantar, ele fizesse distinções no alimento de acordo com o nível social de seus “irmãos em Cristo”, isso não se constituiria numa atitude fora do procedimento ordinário de acordo com prática comum adotada nas reuniões festivas da sociedade gentílica (MEKKS, 1992, p. 112-113). Nos banquetes festivos oferecidos pelos patronos aos seus clientes, costumava-se servir a comida e vinho inferiores aos clientes mais pobres, enquanto a comida e o vinho superiores eram servidos ao anfitrião e seus amigos mais honoráveis (CHOW, p. 127-128).

O que a crítica de Paulo aos coríntios tratada em 1 Cor 11,17-34 nos remete a pensar é que os ricos estariam desprezando a “Igreja de Deus” e envergonhando “aqueles que nada têm”, os pobres. Como acentua John Dominic Crossan (2004, p. 465), na interpretação de Paulo:

A Ceia do Senhor deve ser uma refeição compartilhada com patrocínio, na qual ricos e pobres alimentam-se juntos, mas naturalmente, a comida e bebida, no todo ou em sua maior parte, deve vir dos ricos. Entretanto, [...] os ricos que não trabalham chegam antes dos pobres que trabalham e juntos comem o que trazem ou o que o anfitrião prepara para eles. Quando os pobres chegam, não resta mais nada para eles, por isso, “enquanto um passa fome [os pobres], o outro [os ricos] fica embriagado”, como Paulo diz.

Neste caso, o conflito se dá entre “diferentes padrões de comportamento, entre as expectativas de um status específico e as normas de uma comunidade de amor” (MEEKS, 1992, p. 236). Paulo adverte que os ricos tenham suas refeições privadas em casa, pois na Ceia do Senhor a norma de igualdade deve prevalecer. O modelo vertical do patronato se torna simétrico em Paulo, quando aos cristãos recomenda o respeito e o amor mútuo, sendo que a igualdade deveria governar as relações sociais dos cristãos. Para Peter Lampe (2004, p. 441), “esse modelo simétrico está no contexto imediato dos “patronos” que cuidam dos cristãos economicamente carentes e que abrem suas casas como hospedeiros”. No entanto, esse igualitarismo parece ser meramente sacramental, ficando restrito no nível puramente simbólico, não surtindo efeito sobre os papéis sociais desempenhados pelos membros (MEEKS, 1992, 238), pois ao mesmo tempo em que eram “amáveis” para ajudar, proteger e

apoiar os mais pobres se constituíam numa ameaça à unidade e igualdade da *ekklesia* devido à rede de relações as quais estavam obrigados a desenvolver com a sociedade romana imperial, como por exemplo, os seus contatos com amigos, clientes e patronos não cristãos (CROSSAN, 2007, p. 306). O discurso de Paulo advertindo os cristãos coríntios a não frequentarem os jantares pagãos (1 Cor 10,14-22) também é um desdobramento desse problema fornecido pelas redes de patronato.

Desta forma, entendemos que o simbolismo do batismo e da Ceia do Senhor para Paulo tende a favorecer a solidariedade de grupo e seus limites. O batismo encerra simbolicamente para o iniciante uma separação do mundo exterior ao mesmo tempo em que abole as diferenças étnicas, sexuais e hierárquicas entre os membros no interior da comunidade através da igualdade celebrada em Cristo. Já a Ceia do Senhor dá ênfase ao aspecto comunitário (a *communitas*), à fraternidade e, assim como o batismo, à igualdade. Todas essas expressões simbólicas são importantes para o apóstolo na tentativa de criar uma unidade de grupo, fortalecer o sentimento de pertença dos cristãos e definir as fronteiras para com os não cristãos. De fato, numa comunidade tão diversificada do ponto de vista étnico, o choque com o cristianismo pregado por Paulo se tornou inevitável, resultando em tensões conectadas com as práticas sociais dos membros coríntios. Podemos imaginar o quão difícil seria, por exemplo, para um cristão coríntio mais abastado - como um patrono - que possuía vínculos tão estreitos com a sociedade greco-romana, de repente abolir seus contatos com o mundo exterior e ao mesmo tempo se enxergar e se comportar como igual a um escravo ou mesmo um liberto. Isso acabou gerando conflitos e uma das formas que Paulo utiliza para contornar esses conflitos está refletida na simbologia dos rituais que ele interpreta e prescreve a fim de reforçar a unidade e igualdade da *ekklesia* de Corinto.

## **Referências bibliográficas**

### *Documentação primária impressa*

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Novo Testamento*. São Paulo: Ed. Paulus, 2006.

FRIBERG, B & FRIBERG, T. *Novo testamento grego analítico*. São Paulo: Ed. Vida Nova, 2006.

*Obras de apoio*

BOURDIEU, P. A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 2008.

BRANICK, V. A igreja doméstica nos escritos de Paulo. São Paulo: Paulus, 1994.

CHOW, J. K. "Patronato na Corinto Romana". In: HORSLEY, R. A. Paulo e o Império: religião e poder na sociedade imperial romana. São Paulo: Ed. Paulus, 2004. p. 111-129.

CROSSAN, J. D. O nascimento do cristianismo: o que aconteceu nos anos que se seguiram à execução de Jesus. São Paulo: Paulinas, 2004.

CROSSAN, J. D & REED, J. L. Em busca de Paulo: como o apóstolo de Jesus opôs o Reino de Deus ao Império Romano. São Paulo: Paulinas, 2007.

KOESTER, H. Introdução ao Novo Testamento, volume 2: história e literatura do cristianismo primitivo. São Paulo: Paulus, 2005.

LAMPE, P. "Paulo, os patronos e os clientes". In: SAMPLEY, J. P. (org.) Paulo no mundo greco-romano: um compêndio. São Paulo: Paulus, 2008. p. 429-457.

MEEKS, W. Os primeiros cristãos urbanos: o mundo social do apóstolo Paulo. São Paulo: Paulinas, 1992.

SILVA, T. I. S. "O problema da sexualidade em Corinto no primeiro século". In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM ESTUDOS CLÁSSICOS "CULTURA CLÁSSICA: INTER-RELAÇÕES E PERMANÊNCIA". 5., 2008, Araraquara. Anais... Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/ec/anais2008.php>>. Acesso em: 25 jan. 2009.

# CULTURA POLÍTICA, PODER E RITUAL NO SÉCULO IV D.C.: A CELEBRAÇÃO DO *COSMOCRATOR* NO PANEGÍRICO A TEODÓSIO I

Thiago Brandão Zardini (Mestre, UFES)

Em junho de 389 d.C., o retórico gaulês Pacato Drepânio chegou a Roma para declamar o panegírico direcionado a Teodósio I em celebração da sua conquista sobre as Gálias, derrotando o usurpador Máximo. Na cerimônia em que Pacato anunciou seu discurso, uma multidão recebeu o imperador, que voltou ao Ocidente justamente para comemorar sua vitória e restabelecer os laços com esta metade do Império. Assentado em seu trono, rodeado pelo Senado e pelos mais influentes representantes da aristocracia ocidental, Teodósio escutava as palavras do orador gaulês, que demonstrava o júbilo de seu povo pela vitória alcançada.

A conexão entre o conteúdo do panegírico e as aspirações da própria sociedade poderia ser medida pela ocasião de sua própria promulgação que, como neste caso que nos ocupa aqui, foi feita durante as festividades do *adventus*, em que ocorriam os rituais de adoração da imagem do imperador, dos quais o discurso do panegirista era parte integrante. Este ritual do *adventus* consistia na cerimônia de recepção do imperador, mas também, em outras ocasiões, de suas representações iconográficas (estátuas) ou de um enviado especial por parte das comunidades locais. A cidade era preparada com antecedência e não faltavam aclamações em forma de cantos e orações. Até mesmo a procissão que acompanhava o cortejo imperial seguia um padrão: os cidadãos mais notáveis seguiam na frente, vestidos de branco, depois os representantes dos *collegia*, os sacerdotes e, por último, os súditos populares (Silva, 2003, p.138). Não resta dúvida de que o momento de aclamação do panegírico era um dos mais esperados.

Com a apresentação do panegírico em público, comemorando a presença do *basileus* na cidade, o autor tem a chance de externar todos os anseios de seus conterrâneos com relação ao soberano que os governa, o que corrobora a afirmação de MacCormack (1981, p.6), que demonstra que os panegíricos, inseridos num cerimonial tão magnífico, ao focar as virtudes imperiais, representam menos um



discurso isolado de características particulares do que uma ponte de acesso à complexa rede de rituais da corte baixo-imperial.

Entre os recursos usados pelo discurso para apresentar o poder imperial não poderia faltar a conexão com a esfera celeste, ou, em outros termos, a relação com a(s) divindade(s), sobretudo ao considerarmos que Teodósio apresenta-se conforme a imagem do *basileus*, representante da realeza sagrada bizantino-cristã – a *basileia* – que legitima o sistema político do Baixo Império desde o governo de Constâncio II.

É exatamente este o nosso foco aqui: elucidar a relação que se estabelece entre a política de Teodósio e o poder de representação da sua imagem sagrada. Essa relação, defendemos, ocorre por meio da ritualização, ou seja, de um conjunto cerimonial de procedimentos sobrenaturais que servem de apoio à manutenção da legitimidade do governante. Optamos, então, por analisar a ritualização dos cerimoniais porque se compreende que este recurso é fundamental para representar o poder imperial, algo que permite ao *basileus* congregar e medir em torno de si a confiança de seus súditos.

Assim, cremos que o poder atribuído ao soberano representa uma construção social cuja força é medida pela mobilização simbólica que encerra, pela crença dos grupos que a reconhecem (Bourdieu, 2000, p.185). Defendemos, portanto, que a representação do governante e de seu poder como ordenador do mundo é legitimada porque a própria sociedade crê que existe nele algo de superior, capaz de defender e garantir a perpetuação da ordem estabelecida, o que fica claro nas festividades imperiais.

Por outro lado, não há dúvidas sobre a significativa rede de benefícios mútuos das quais gozavam os círculos aristocráticos senatoriais perante a corte no século IV d.C., e de como essa elite obtinha ainda maior expressão política ao enaltecer a figura imperial mediante a promoção de rituais públicos. Disso tudo, o tema de investigação aqui proposto pretende voltar-se para uma visão cultural e sociológica que o discurso propaga, buscando adentrar por camadas mais profundas das relações sociais que se estabelecem pelos grupos em questão. Em outras palavras, nosso interesse é superar a visão parcial que explora a análise do panegírico dirigido a Teodósio enquanto uma obra de propaganda política, cujo objetivo é pura e simplesmente de promover a

imagem do Estado, agindo ideologicamente a fim de manipular a opinião pública para exercer sua dominação.

Visto isso, nossa proposta é de investigar as relações sociais no século IV d.C., com base no que o panegírico informa sobre a cultura política que naquela realidade pode ser observada. Eliana de Freitas Dutra, por meio de seu artigo *História e culturas políticas: definições, usos, genealogias* (2002), empenha-se em repensar este conceito, egresso das ciências sociais, para aplicá-lo ao passado, sob uma perspectiva histórica. Neste sentido, relembra que “o ato político, enquanto fenômeno complexo que ele é, se aplica por referência a um conjunto de representações compartilhadas por um grupo bastante amplo no seio de uma sociedade” (Dutra, 2002, p.24). Em outras palavras:

O entendimento da cultura política pressupõe a existência de um conjunto coerente de elementos que, ao se interrelacionarem estreitamente, não apenas constituem um patrimônio cultural, mas, ao fazê-lo, permitem a definição de uma identidade aos indivíduos e às coletividades que a reclamam. Assim, no interior desse conjunto, uma leitura do passado histórico compõe-se com utilizações de uma linguagem política e de um vocabulário de símbolos, ritos, gestos e representações visuais que confluem para uma mesma visão de mundo a ser partilhada. (Dutra, 2002, p.25)

A gama de interesses que perpassam as relações políticas entre o imperador e a aristocracia no Baixo Império, assim, envolvem-se numa rede cultural mais rica em camadas, e que explica o “ato político” em sua essência ritual (e não somente voltado para interesses classistas ou ganhos econômicos, ou diretamente prestígio político e dominação de massa). Daí refletirmos o contexto que envolve o cerimonial no qual está inserido o panegírico com base no conceito de cultura política, selecionando do discurso elementos que representam os grupos em sua inclusão e apoio à autoridade do *basileus*.

Feitas tais referências ao modelo de poder sagrado que respalda as discussões aqui presentes, esclarecemos nosso recorte temático: pela limitação das dimensões deste artigo, e também pela relevância do objeto, optamos por apresentar o poder de representação de um elemento específico contido no panegírico de Pacato Drepânio, que acarreta uma categoria impar de autoridade e domínio, ao mesmo tempo em que reflete em benefícios para os súditos, a saber, o título de *cosmocrator* concedido ao imperador.

Nas inscrições, o termo *cosmocrator* surge representando a transposição dos símbolos imperiais para a divindade e, inversamente, dos atributos sobrenaturais – reservados aos deuses – para o imperador, confundindo-se as imagens de ambas as entidades (Silva, 2003, p.115). Neste aspecto, abundam referências no panegírico que remetem a esta relação: ao justificar a atividade constante do imperador para atender as necessidades do Império, Pacato se volta para metáforas celestes:

Do mesmo modo que o céu é arrastado por um movimento de rotação infatigável, do mesmo modo que os mares são agitados pelo fluxo e refluxo, do mesmo modo que o sol desconhece a imobilidade, assim tu, imperador, tens sido arrastado por incessantes negócios que se renovam periodicamente. (*Pan.Lat.*, XII, X, 1)

Comparado ao sol, ao céu e ao mar, vencendo as adversidades tal como os astros incessantemente o fazem, o imperador assume as características de um autêntico *cosmocrator*, e o seu incessante movimento garante o funcionamento do *cosmos*, do estabelecimento da ordem em sua totalidade. Esta “intimidade” com as instâncias celestes e sagradas é deflagrada com mais evidência ainda quando então afirma que Teodósio é “confidente dos desígnios celestiais e dos segredos da natureza” (*Pan.Lat.* XII, XIX, 2). E não só confidente, como também controlador da natureza, quando o autor proclama que é ao imperador que “em todo o universo, os povos dirigem súplicas, o marinheiro pede bom tempo, o viajante, bom retorno e o combatente, felizes presságios” (*Pan.Lat.* XII, VI, 4).

E esta visão cosmológica do imperador é demonstrada até mesmo quando Pacato Drepânio intenta pedagogicamente exortar Teodósio a ser mais tolerante com a cobrança de impostos, haja vistas que o imperador vencido, Máximo, fora retratado como um sedento usurpador das riquezas das elites gaulesas. Assim, então, propõe o panegirista:

Se a divina lei e a piedade autorizam aos mortais julgar as coisas celestiais, não pode haver maior felicidade para o príncipe do que fazer venturosas as pessoas, combater a miséria, vencer as riquezas e dar um novo destino aos homens. Por isso o imperador que tem a idéia exata de sua majestade deve considerar menos seu o que tem recebido dos outros do que o que tem lhes dado. Pois, uma vez que todas as coisas voltam a ele, do mesmo modo que o oceano que cerca o globo e recebe das terras as águas que ele lhes proporciona, tudo o que flui do príncipe aos cidadãos volta ao príncipe. Um imperador serve bem a seus interesses e a sua reputação quando é generoso. Ele se beneficia da glória dando bens que hão de retornar a ele. (*Pan.Lat.* XII, XXVII, 3-5)

A este ponto, então, reafirmamos a proposta de que, uma vez renovada no Ocidente a imagem sagrada do soberano por meio da proclamação do panegírico, no cerimonial público de entronização de Teodósio, na cidade de Roma, em 389 d.C., não se tem motivos para duvidar de que novos laços se estabeleceram entre imperador/senado/ aristocracia/súditos, visando a reordenar a paz e a prosperidade entre toda esta rede de relações sociais aqui envolvidas, pelo princípio ao qual, muito mais do que receber prestígio político ou benefícios gerais, revigora uma ordem sobrenatural que garante a segurança para os súditos e a concórdia dos senadores e das elites ocidentais para atuarem no âmbito público e privado, em tempos de crises tão agudas no seio do Império. Esta concórdia é, então, mencionada no panegírico quando Pacato descreve que Teodósio fora eleito “príncipe no coração do Império, mediante o sufrágio de todo o exército, com o consentimento de todas as províncias, enfim, com o apoio do próprio imperador reinante” (*Pan.Lat.* XII, XXXI, 2). E a premissa de que os interesses públicos, bem como os privados, estão resguardados pelo governo teodosiano são confirmados quando observamos a seguinte passagem: “aquilo que se pede ao imperador parece ser recebido desde o momento em que é por ele ouvido” (*Pan.Lat.* XII, XVIII, 4).

Todas estas passagens, claro, são facilmente identificáveis com o padrão exigido de uma obra laudatória, e não temos dúvidas do quão cada um destes símbolos e epítetos representam verdadeiros *topoi* literários. O que não esvazia o sentido de suas afirmações: ao contrário, reforça a continuidade de uma tradição imperial e literária que vê na autoridade política um meio – senão o único – de garantir a perpetuação da ordem social, o que (já afirmamos) adequa-se perfeitamente ao conceito de cultura política.

A metáfora referente ao imperador que é enaltecido por todo o globo, ou, numa tradução mais literal, por “todo o mundo”, é também um dos *topos* mais recorrentes do final da antiguidade e início do medievo, conforme afirma Ernest R. Curtis (1996, p.215). Mas é também recorrente a presença constante do globo grafado nas moedas cunhadas neste mesmo período. Tal relação entre a representação de Teodósio como *cosmocrator* no panegírico e a constância do globo simbolizado nas

moedas nos leva a segunda parte deste artigo, que visa demonstrar como se opera a difusão da imagem do *cosmocrator* por meio da imagética imperial.

O material numismático<sup>1</sup> permitirá compreender a visão que o próprio governo cria para si, uma vez que as moedas são artigos repletos de símbolos da majestade imperial. Tais moedas, cunhadas e distribuídas por todo o Império, assumem aqui um caráter histórico e tornam-se objeto de estudo pela difusão e representação que possuem da *domus* imperial (Coimbra, 1957, p.11), sobretudo no que tange a imagem sagrada do soberano.

Para este estudo, foram selecionadas as moedas cunhadas por Teodósio, Máximo e seu filho, Vitor, por oferecerem a imagem do soberano como ordenador do mundo<sup>2</sup>. Isso porque encontramos no seu reverso, comemorações e acontecimentos políticos rememorados e vislumbramos como os imperadores queriam legitimar-se por meio das imagens cunhadas, de modo que estas peças monetárias constituem verdadeiros monumentos imperecíveis que tornam passível de estudo aspectos da vida política e social, ou que as fontes escritas não abarcam ou, como no nosso caso, que reforçam um símbolo já recorrente de modo visual (Coimbra, 1957, p.13).

Desse modo, apresentamos um *solidus* do período datado entre 392-395 d.C., em que o imperador Teodósio representava uma imagem vitoriosa. No verso temos a figura do imperador portando o *labarum* e o globo em suas mãos, pisando sobre um corpo estendido, traduzido como os restos mortais de Máximo, o usurpador (Figura 1).

---

<sup>1</sup>Sendo a Numismática a ciência que estuda as moedas, desde a pesagem, seleção e classificação até a análise dos símbolos, consideramos nesta pesquisa as moedas enquanto material numismático, já selecionado e hábil a ter suas imagens analisadas.

<sup>2</sup>Durante seu governo (379-395 d.C.), Teodósio, então imperador do Oriente, teve de sufocar duas usurpações do trono no Ocidente que lograram apoio e duraram tempo suficiente para estabelecer uma base de governo e emitir moedas: aquela de Máximo, que matou o imperador Graciano, tomando seu lugar, e dividiu o Império de 383 a 388 d.C.; e a investida de Eugênio que, apoiado na influência militar do general Arbogasto e de parte do senado, durou de 392 a 394 d.C.



Figura 1: Símbolos cristãos do triunfo de Teodósio  
Fonte: Kent *et al.*, 1973, p.157 (Fig. 726)

O globo torna-se comum a partir do século III d.C., nas emissões monetárias, como expressão da investidura do imperador pela divindade. No século IV d.C., porém, tomará o sentido de domínio do *basileus* sobre todo o universo, tornando-se “atributo imprescindível para o imperador que aspira à universalidade” (Silva, 2003, p.120). Na verdade, o que se busca ratificar é que o *basileus* é sempre o triunfador, o que nos reporta também ao título de *invictus* (Silva, 2003, p.123), traduzido como uma virtude de invencibilidade militar tão poderosa que torna o imperador capaz de vencer a desordem e a destruição simplesmente por sua presença/existência. Tal representação traduz a mesma mensagem transmitida pelo panegírico que, por sua vez, junta as idéias de respaldo das divindades e aceitação pública (vide as citações anteriores) para afirmar também a imagem do *cosmocrator*.

E, fica comprovado pelas próprias moedas, que a figura do globo é mesmo a mais constante na imagética deste período. Tal símbolo é inclusive o meio pelo qual os usurpadores – Máximo e seu filho Vitor – tentam legitimar seus assaltos ao trono, representando os governos Ocidental e Oriental como duas mulheres no trono, que, em paralelo, seguram ambas um globo em suas mãos (figura 2). Um aspecto interessante está colocado nesta moeda (Figura 2) em que Máximo ousa grafar não a

figura de Teodósio, mas a inscrição e a imagem de seu filho, Vitor, junto a sua, na tentativa provável de garantir sua perpetuação no trono, antevendo um *collegium* imperial com seu filho, ainda *puer*.



Figura 2: Victor, filho de Máximo, representado como Augusto  
Fonte: Kent *et al.*, 1973, p. 156 (Fig. 724)



Figura 3: Máximo, representado em concórdia imperial com Teodósio  
Fonte: Kent *et al.*, 1973, p. 156 (Fig. 723)

Na peça acima (Figura 3), Máximo busca firmar sua concórdia com o governo de Teodósio por meio da inscrição VICTORIA AVGG, o que, é reforçado não só pela

imagem do globo, como também pala letra grega  $\chi$  (*chi*) grafada no centro deste, o que junto a letra  $\rho$  (*rô*) representa o monograma de Cristo, elo religioso fundamental para estreitar as relações entre os imperadores.

É assim, contudo, que entra em vigor a função da moeda como instrumento de poder. Maria Beatriz Florenzano atesta que, desde um passado remoto, os romanos emitiram moedas em decorrência de sua expansão militar e política em direção à Magna Grécia, de modo que “Roma se fazia notar através de suas moedas, mostrando aos gregos do sul sua força, sua ambição” (Florenzano, 1988, p.146).

Assim sendo, não se tem dúvida de que, já no século IV d.C., era preocupação da *domus* imperial inspecionar as cunhagens na extensão de todo o Império. Somos adeptos da tese apresentada por M. H. Crawford (1983, p.47), que demonstra que partia da casa imperial a escolha dos tipos de cunhagem, a fim de chamar a atenção para as virtudes e os êxitos dos imperadores, de modo que tivessem um grande impacto sobre os súditos.

Sendo tão importante a imagem do imperador como *cosmocrator*, haja vistas a difusão deste epíteto por meio do simbolismo do globo pelas moedas cunhadas pela *domus* imperial, lançamos a hipótese de que, ao remontar a tal idéia por meio do discurso, o panegirista – e o grupo que ele representa – não só pretendem oferecer seu apoio ao soberano, e estreitar suas relações políticas com ele, como visam prioritariamente manter a ordem pública por meio da manutenção da autoridade política, a fim de salvaguardar os princípios norteadores da sociedade que anseiam perpetuar.

## **Referências bibliográficas**

### *Documentação primária impressa*

KENT, J. P. C. & OVERBECK, B. & STYLOW, A. U. *Die Römische Münze. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer*. Germany: Hirmer Verlag München (HM), 1973.

PACATO DREPÂNIO. “Panegírico de Teodósio Augusto”. In: HERRERO-LLORENTE, V. *Biógrafos y panegiristas latinos*. Madrid, Aguilar, p.1319-57, 1969.



PACATUS DREPANIUS. "Panegyric of Theodosius". In: NIXON, C. E. V. & ROGERS, B. S. *Praise of Later Roman emperors: the panegyrici latini*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1994.

#### *Obras de apoio*

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Bertrand-Brasil, 2000.

COIMBRA, A.V. *Noções de numismática*. Coleção da Revista de História. São Paulo: MAE, 1957.

CRAWFORD, M. H. "Roman imperial coin and the formation of public opinion". In: GRIERSON, P. *Studies in numismatic method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p.47-64.

CURTIS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.

DUTRA, E. R. F. "História e culturas políticas: definições, usos, genealogias". *Varia História*, nº 28, dezembro, 2002, p.13-28.

Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/28p13.pdf>. consulta em 18 de abril de 2011.

FLORENZANO, M. B. B. "Cunhagens e circulação monetária na Antiguidade Clássica: o testemunho dos tesouros Monetários". *Dédalo*. São Paulo, 26, 1988, p.139-47.

MaCCORMACK, S. *Art and ceremony in late antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1981.

SILVA, G. V. *Reis, santos e feiticeiros: Constâncio II e os fundamentos místicos da basileia*. Vitória: Edufes/CCHN, 2003.

# AS *HISTÓRIAS* DE HERÓDOTO COMO MONUMENTO: ENTRE A CELEBRAÇÃO DO PASSADO E A IMORTALIZAÇÃO DA *SPHRAGIS* DO AUTOR

Tiago da Costa Guterres Mestrando em História (UFRGS)

Em seu célebre artigo intitulado “O que é um autor?”, escrito em 1969, o pensador francês Michel Foucault apresentou uma nova noção para as reflexões a respeito da questão do autor: a de *função-autor*. Segundo Foucault,

Em uma palavra, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: o fato de ter um nome de autor, o fato de poder dizer ‘isto foi escrito por Fulano de Tal’, ‘Fulano de Tal é o autor disto’, indica que o discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se vai, que flutua e passa, uma palavra que pode ser consumida imediatamente, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de certo modo e que deve receber, em uma dada cultura, certo estatuto. (FOUCAULT, 1999, p. 8).

O nome do autor é então o elemento unificador do discurso em uma determinada cultura, aquele que representa o “selo” e a garantia da “posse” daquilo que é escrito. O nome de Heródoto de Halicarnasso, por exemplo, durou mais do que uma habitual apresentação na praça pública de alguma cidade grega do século V a.C. Seu “selo” até hoje responde pelo que foi escrito há uns dois mil e quinhentos anos atrás. E os atributos variaram: de “pai da História” a mentiroso, Heródoto sobreviveu tanto quanto outros autores gregos, e certamente mais do que muitos. “Pai da História”, hoje, já nem tanto. Definir o estatuto de sua obra talvez não seja o melhor caminho a seguir. Historiador? Geógrafo? Etnógrafo? Investigador certamente, no sentido mais amplo possível, que viaja, que vê, que lê, que ouve pessoas, mas também que escolhe, critica, e organiza. Enfim, Heródoto foge às nossas anacrônicas definições. Para o que importa aqui, basta por enquanto dizer que ele é um autor. Um sujeito cuja iniciativa não resultou apenas nas *Histórias*, mas nas *Histórias de Heródoto de Halicarnasso*. E daqui advém o problema a ser explorado no presente texto. Buscarei examinar os modos pelos quais Heródoto, ao celebrar e salvar do esquecimento a memória dos gregos e dos bárbaros, torna seu próprio nome indissociável do tema tratado, impedindo a ele próprio do esquecimento.

Para isso, examinarei brevemente duas passagens da *Histórias*. Em primeiro lugar o nome próprio. Pode-se dizer que é sob a clara vontade de assinar suas obras que se apresentam os autores gregos entre os séculos VI e V a.C. Tal aspecto, denominado por G. E. R. Lloyd (1995, p. 60) de «egotismo», pode ser encontrado nos mais diversos campos, por exemplo, nos médicos (os autores hipocráticos) e filósofos da natureza. Segundo Lloyd, o contraste dos gregos em relação ao Oriente Próximo é marcante no que se refere à presença autoral apresentada nos textos. Se entre os egípcios e mesopotâmicos são raros os exemplos de tal “presença”, o mesmo não ocorre quando tratamos da Grécia. Quanto aos gregos, a poesia se apresenta como um dos principais exemplos: se o primeiro exemplo que dispomos é o do beócio Hesíodo (final do século VIII a.C., ou início do VII a.C.), os autores posteriores não abandonaram a iniciativa, resultando nos mais diferentes modos de apresentação de seu próprio nome. Um bom exemplo dessa variedade é o caso de Safo de Lesbos (século VII a.C.). Seu nome não aparece da forma “usual”, ou ao menos não da forma mais conhecida por nós, onde o autor inicia por apresentar seu nome de forma direta, marcando o ponto inicial de seu texto. Ao contrário, de maneira indireta, há uma espécie de invocação inicial, e um pedido por parte da autora (ainda anônima no início do poema) a Afrodite:

Imortal Afrodite de colorido trono,  
filha de Zeus, artificiosa, te suplico  
que não submetas a infortúnios nem dores,  
oh Soberana, meu coração. (SAFO, I: 1-4).

O nome da autora, então, é inserido não pela própria autora, reivindicando sua autoria; a tarefa cabe a própria Afrodite que, depois de ser chamada, dirige-se a autora, chamando-a pelo próprio nome: “A quem desejas agora que minha persuasão traga até teu amor? Quem, oh Safo, te atormenta?” (SAFO, I: 18-20).

No que se refere se refere à dependência da figura divina para apresentar o conteúdo de sua obra, Safo se difere de Hesíodo, sempre grato às Musas. Mas embora Safo não trate do mesmo assunto que Hesíodo (nem do(s) aedo(s) anônimo(s) conhecido(s) sob o nome de Homero), o fato é que sua ligação com uma entidade divina como Afrodite pode ser equiparada à relação de outros poetas com as Musas.

Relação de intimidade diferenciada, que possivelmente fazia dos poetas sujeitos também diferenciados em seu meio.

Hecateu de Mileto que, ao que parece, Heródoto tomou como rival, também apresentou seu nome próprio em uma de suas obras, a julgar pela famosa citação de Demétrio de Falero:

Assim fala (*mytheĩtai*) Hecateu de Mileto: escrevo (*gráphō*) isso como me parece ser verdadeiro (*moi dokeĩ alēthēa einai*); pois os relatos (*lógoi*) dos gregos são, como me parecem, muitos (*polloĩ*) e ridículos (*geloĩoi*). (*apud* HARTOG, 2001a, p. 40-41).

“Se os gregos inventaram algo”, escreveu o historiador francês François Hartog, “foi menos a história do que o historiador como o sujeito que escreve” (HARTOG, 2001b, p. 14). Hartog se referia ao fato de que bem antes de os gregos criarem, no século V a.C., uma forma de investigação com o intuito de preservar para as gerações futuras as coisas tidas como significativas de seu passado, outras sociedades tiveram iniciativa semelhante<sup>1</sup>. Se sua afirmação quanto ao conceito de história parece vaga e requer maior precisão, sua colocação referente à presença do sujeito produtor da obra “de história” dos gregos parece válida. As primeiras palavras apresentadas nas *Histórias* já apontam nessa direção:

Esta é a exposição das investigações (*historiēs apódexis*) de Heródoto de Halicarnasso, para que os feitos dos homens não se desvançam com o tempo, nem fiquem sem renome (*akleā génētai*) as grandes e maravilhosas empresas, realizadas quer por Helenos quer por Bárbaros; e sobretudo a razão (*aitíē*) por que entraram em guerra uns com os outros. (HERÓDOTO, I: 01).

Trata-se de um preâmbulo não apenas destinado a um ouvinte-leitor imediato. Jesper Svenbro analisou as primeiras inscrições gregas sob o ponto de vista da apresentação do nome próprio. No que se refere aos monumentos funerários, por exemplo, Svenbro notou que a primeira pessoa não designa jamais o autor, e sim o objeto, como neste escrito encontrado em Thassos de 625-600 a.C.: “eu sou o monumento funerário de Glaukos [...]” (SVENBRO, 2004, p. 79-80). Colocado na

---

<sup>1</sup>Como é o caso do Egito, com suas listas reais que remontam até o fim do quarto milênio a. C., e da Mesopotâmia onde, no fim do terceiro milênio a. C., a monarquia dos *Akkad* incumbiu a escribas a tarefa de escrever sua história – uma história feita pelos reis. Nos dois casos, no entanto, não se trata propriamente de uma preocupação com o passado, mas sim, a “busca pela eternidade” pelos egípcios, e “a legitimação do poder real no presente” para os mesopotâmios (HARTOG, 2001, p.12).

terceira pessoa, o sujeito produtor parece prever sua ausência no futuro. Para um homem grego arcaico, parece inútil escrever se estará presente. “Os deuses não escrevem”, coloca Svenbro (2004: 80), pois eles são imortais. Fenômeno que pode causar certo estranhamento no início, mas que pode, segundo Svenbro, ser comparado às obras dos “primeiros historiadores”, pois estes iniciam por apresentar seus nomes (terceira pessoa), para depois “deslizarem” para o *eu* (primeira pessoa) no interior do texto.

Se escrever significa, de certa forma, confessar sua mortalidade, apresentar-se sob a terceira pessoa (como Hecateu, Heródoto, e Tucídides) possui uma conotação “monumental”, um fator de grande relevância para uma maior compreensão do significado da apresentação autoral por parte de Heródoto.

Assim, as obras dos três historiadores portam inscrições em alguma espécie monumentais na primeira página. Vistas do exterior (se se admite que seja a primeira frase que permite entrar na obra), elas designam seus autores na terceira pessoa, então como ausentes. Os autores não estão mais ali. No momento onde o leitor futuro se colocará a ler suas obras, eles não estarão efetivamente mais ali. Não é mais do que por ficção que eles se designam em seguida na primeira pessoa, no interior de suas obras, como se eles estivessem presentes no texto [...]. (SVENBRO, 2004, p. 85).

O linguista francês Émile Benveniste demonstra, em seus estudos de enunciação, como cada pessoa verbal se opõe ao conjunto das outras e sob que princípio se funda a sua oposição, uma vez que não podemos atingi-las a não ser pelo que as diferencia:

Nas duas primeiras pessoas, há ao mesmo tempo uma pessoa implicada e um discurso sobre essa pessoa. Eu designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o “eu”: dizendo eu, não posso deixar de falar de mim. Na segunda pessoa, “tu” é necessariamente designado por eu e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do “eu”; e, ao mesmo tempo, eu enuncia algo como um predicado de “tu”. Da terceira pessoa, porém, um predicado é bem enunciado somente fora do “eu-tu”; essa forma é assim excetuada da relação pela qual “eu” e “tu” se especificam. Daí, ser questionável a legitimidade dessa forma como “pessoa”. (BENVENISTE, 1976, p. 250).

Constata-se então que o elemento “pessoal” não está contido na terceira pessoa, pois se refere exclusivamente ao campo do *eu* e do *tu*. Ela representa então a forma não pessoal da flexão verbal. Heródoto, na apresentação das *Histórias*,

iniciacom a terceira pessoa (seu nome), então uma “não-pessoa”, nos dizeres de Benveniste. Em outras palavras, o autor que então se faz presente no início de sua narrativa apresenta-se justamente como uma “figura ausente”, que é a conotação que possui a terceira pessoa. A terceira pessoa pode ser entendida então como ferramenta utilizada por Heródoto no sentido de manter seu distanciamento como autor e, ao mesmo tempo, impedir que o tempo apague sua autoria, assim como os grandes feitos dos humanos, como o próprio autor escreveu no preâmbulo das *Histórias*. Quando sua obra for lida, ele não estará presente. É preciso uma marca, que unifique o que é lido e direcione ao seu responsável, seu autor.

O segundo exemplo encontra-se no decorrer da narrativa, onde o nome próprio não aparece. Uma vez apresentada a *sphragis* inicial, torna-se possível a presença do *eu*. Há uma articulação contínua entre o nome próprio e o uso constante do *eu*. Longe de ser anônimo, o *eu* remete ao nome apresentado no início da obra, formando assim uma unidade autoral que se impõe frente às múltiplas vozes presentes nas *Histórias*.

O passo que destaco provém também do Livro I:

Isto é o que contam os Persas e os Fenícios. Quanto a mim, a respeito de tais acontecimentos, não vou afirmar que as coisas se passaram assim ou de outra maneira, mas, depois de assinalar aquele que eu próprio sei ter sido o primeiro a cometer atos injustos contra os Helenos, avançarei na narrativa, examinando indistintamente as pequenas e as grandes cidades dos homens. Das que antigamente eram grandes, muitas delas tornaram-se pequenas, enquanto as que *no meu tempo eram grandes* (*tà dè ep’ emêû ên megála*), eram primeiro pequenas. Persuadido de que a felicidade humana nunca permanece firme no mesmo ponto, mencionarei por igual umas e outras.<sup>2</sup> (HERÓDOTO, I: 05).

Heródoto apresenta seu próprio presente ao leitor como pretérito. Também ele (Heródoto) – assim como as inscrições referidas por Svenbro – não estará mais lá quando seu texto for lido. O autor que reconhece sua mortalidade parece ao mesmo tempo estar consciente da imortalidade de sua obra e, por consequência, de si próprio.

Os dois casos mencionados acima são extremamente significativos para o que diz respeito às marcas do autor em sua produção. Ao erigir um novo monumento aos

---

<sup>2</sup>Faço aqui uma leve (mas significativa para meus propósitos) modificação na tradução de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. A tradução destes autores, em meu entender, não considera o pretérito imperfeito *ên*. Substituo, então, “as que no meu tempo são grandes” por “as que no meu tempo *eram* grandes”, a partir da leitura do texto grego estabelecido por Ph.-E Legrand. Os destaques são meus.

gregos, Heródoto deixa sua marca autoral, que é o ponto onde a partir de então deve ser atribuída a responsabilidade. Responsabilidade não de todas as informações e versões contidas nas *Histórias*, visto que nela encontram-se numerosos grupos de informantes, mas a responsabilidade pela iniciativa como um todo na constituição e elaboração da obra. Pois o *eu* que o autor utiliza nos casos que mencionei, assim como os muitos outros no decorrer de seu texto remetem ao nome próprio inicial. Assim, há uma construção da figura do autor enquanto responsável pela iniciativa de conservar a memória dos Gregos (e também dos Bárbaros, devido sua importância na constituição da própria identidade grega). Heródoto foi buscar aquele material “disperso”, aquilo que diziam os Persas, os Egípcios ou qualquer outro grupo. Muitas dessas narrativas certamente estariam destinadas ao esquecimento, não fosse a elaboração de uma obra que as reunisse. A esse material desorganizado e condenado à efemeridade Heródoto contrapõe a tentativa de um agrupamento, uma organização e a conservação. Ao fazer isso, sua assinatura atua como uma espécie de ferramenta, que lhe permite inserir a si mesmo na memória grega. A partir de então, seu nome encontra-se gravado e indissociável daquilo que é apresentado em sua obra. Seja para criticá-lo, seja para recorrer-se ao autor, seu nome é presença obrigatória. Ao construir um monumento em forma de texto para os gregos, Heródoto acaba por cristalizar e preservar do esquecimento não apenas os feitos humanos, mas também acaba por garantir que ele mesmo, o autor, “não seja esquecido com o passar do tempo”.

## Referências bibliográficas

### *Documentação primária impressa*

HÉRODOTE. *Histoires – Livre I*. Traduction de Ph.-E Legrand. Paris: Les Belles Lettres. 1944–1945. (Edição bilíngüe grego-francês).

HERÓDOTO. *Histórias – Livro 1º*. Introdução geral de M.H. Rocha Pereira; Introdução ao livro I, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. Lisboa, Edições 70, 1994.

SAFO. *Poemas*. Introducción, traducción directa y notas de Carlos Montemayor. Editorial Trillas, 1986. (Edição bilíngüe grego-espanhol).

## *Obras de apoio*

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Companhia Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

FOUCAULT, Michel. “¿Qué es um autor?” Traducción de Gertrudes Gavidia y Jorge Dávila. *Literatura y Conocimiento*: 1-19, 1999.

HARTOG, François (Org.). *A história de Homero a Santo Agostinho*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Le miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard, 2001b.

LLOYD, G. E. R. “Tradition and Innovation, Text and Context”. In: \_\_\_\_\_. *The Revolutions of Wisdom: Studies in the Claims and Practice of Ancient Greek Science*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 51-109.

SVENBRO, Jesper. “La naissance de l'auteur dans une inscription grecque (Anthologie palatine 6, 197)”. In: CALAME, Claude & CHARTIER, Roger (Org.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la Tradition Européene*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004, p. 77-87.



# RITO E CELEBRAÇÃO DO CASAMENTO NA ANTIGUIDADE E A INTERTEXTUALIDADE COM A POESIA NO LIVRO DE SALMOS

Zilda Andrade L. dos Santos

## Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo identificar, no âmbito da História, possíveis semelhanças do rito e celebração do casamento nas culturas grega, romana e hebraica, e o modo como o discurso dos costumes da antiguidade dialoga com determinadas produções literárias, que também servem como fontes para fortalecer o discurso histórico. Na literatura Latina, Lucano usa esse fenômeno cultural para se expressar na narrativa do casamento de Catão, na produção da *Farsália*, em meados do século I d.C. Também, na cultura hebraica, o poeta se expressa através do Salmo 45, com uma descrição do ritual do casamento, em que alguns aspectos se mostram na intertextualidade com o Novo Testamento, na narrativa da parábola das dez virgens. No texto bíblico, a representação discursiva da imagem de noivo e noiva está presente tanto no Velho quanto no Novo Testamento.

Na perspectiva desta pesquisa, partindo de uma concepção mais ampla de intertextualidade, como defende Maingueneau, duas dimensões podem ser observadas neste trabalho: uma dimensão de intertextualidade externa, que permite relacionar História e Literatura e outra de intertextualidade interna, que aponta para o diálogo entre os próprios textos literários (Maingueneau, 2007, p. 82). Considerando a discursividade construída pelos efeitos da intertextualidade, a externa transita no campo da metáfora na busca do rito e celebração do casamento, como uma alegoria carregada de sentidos, tanto para a poesia no Salmo 45 como na parábola das dez virgens, que internamente dialogam entre si, permitindo a produção de variados significados, tanto na construção de sentidos através de seu valor poético quanto no religioso. No texto bíblico, a representação discursiva das imagens de noivo e noiva, como figura metafórica que fornece sentidos para compreensão de determinados

conceitos abstratos, perpassa o antigo e novo testamento, culminando com o livro de Apocalipse.

### **Intertextualidades do rito e celebração do casamento em diferentes culturas**

O termo intertextualidade começa a circular com base nas concepções do dialogismo bakhtiniano e nesse sentido, deve-se a Julia Kristeva o uso da designação intertextualidade ao se tratar de um *corpus* literário, em que se identifica, em um mesmo texto, diferentes vozes em relação de intertextualidade (Charaudeau e Maingueneau, 2008, p. 288).

As reflexões de Bakhtin e seu círculo muito têm contribuído para os estudos lingüísticos, principalmente as que se referem à polifonia. Bakhtin considera que o dialogismo é princípio constitutivo e característica essencial da linguagem, sendo condição do sentido do discurso.

Nos seus estudos sobre dialogismo, o referido autor aponta para o diálogo não somente entre interlocutores, mas entre enunciados também. Nesse sentido, a produção da linguagem, num enfoque dialógico, se articula duplamente: na situação de interação (comunicação oral ou escrita entre falantes) e entre discursos que circulam nos meios sociais. A esse respeito, Bakhtin argumenta:

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns aos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva (BAKHTIN, 2006, p. 297).

Um enunciado pode ser introduzido no outro sob formas variadas, numa interação dialética com o próprio texto, o que estabelece novos dados para a compreensão de outros textos, num processo dinâmico, para garantir a comunicação.

No dizer de Bakhtin, *a expressão do enunciado, em maior ou menor grau, responde, isto é, exprime a relação do falante com os enunciados do outro, e não só a relação com os objetos do seu enunciado* (2006, p.298). Essa contribuição bakhtiniana sobre o dialogismo que se instaura na linguagem, através das palavras e enunciados, é fundamental para compreensão da visão dialógica que se estabelece entre diferentes discursos no campo da linguagem.

Nessa perspectiva, Bakhtin considera a palavra como eco de outros enunciados, de algo dito em outro lugar, em outro momento. A expressão da palavra como recurso da linguagem concebe o diálogo de uma língua com outra língua, ou ainda de cultura para cultura. Palavras, obras, enunciados refletem as tradições de cada época e de cada cultura. Desse modo, esta pesquisa interliga tais considerações aqui mencionadas sobre a natureza do rito e celebração do casamento, com o objetivo de verificar em que aspectos essas manifestações culturais dialogam entre si, mesmo ocorrendo em diferentes culturas e épocas.

Maingueneau (1997, p. 120) postula que a produção do discurso se realiza no bojo do interdiscurso e, em linhas gerais, pode-se dizer que o interdiscurso é constituído pela relação existente entre os discursos. Entende-se que essa relação particulariza um determinado discurso, como também sustenta historicamente os sentidos nele inscritos. Ainda, o próprio Maingueneau considera a possibilidade de uma intertextualidade interna no interior de discursos pertencentes ao mesmo campo discursivo, e a externa, alusiva às relações intertextuais entre diferentes campos discursivos (Maingueneau, 2007, p. 82). Desse modo, identificam-se diálogos entre diferentes culturas em relação aos rituais de celebração do casamento, como também o estabelecimento de uma intertextualidade que se firma entre costumes de diferentes épocas históricas.

### **Cultura Grega e Romana**

Na Antiguidade, entre gregos e romanos o ritual do casamento guardava entre si grandes semelhanças e estava interligado à religião doméstica. Segundo Coulanges, *os ritos, as palavras da oração, os cantos que faziam parte essencial dessa religião doméstica, eram patrimônio ou propriedade sagrada que a família não participava a ninguém* (Coulanges, 1961, p.52). Dessa forma, essa religião não era exercida nos templos, mas nas casas, pois cada deus protegia apenas uma família. Nos ritos da religião doméstica só era permitida a participação dos homens, sendo que as mulheres eram apenas assistentes.

Coulanges afirma que o casamento foi a primeira instituição estabelecida pela religião doméstica. Quando uma jovem recebia um pedido de casamento, estava

implícita a mudança da religião da casa paterna para a do marido, assim ela passava a venerar o deus do esposo, partilhando com ele os segredos dos rituais de sua nova família (Coulanges 1961, p.59).

Ao abordar sobre o casamento na Antiguidade, tanto na cultura grega quanto na romana, Coulanges menciona a realização do ritual em três atos. O primeiro ato acontecia na casa do pai da noiva, reunidos em família e com a presença do pretendente. Após o ritual do sacrifício, marcado pelo pronunciamento de entrega da jovem, naquele exato momento o pai da noiva oficializava seu desligamento dos laços da casa paterna, tornando-a livre para o ingresso na religião do seu esposo. No segundo ato, a jovem era conduzida à casa do noivo, com o rosto coberto com um véu e uma coroa na cabeça. Como em todo ato religioso, a cor do vestido era branca e o véu alaranjado. Em todo o percurso era cantado um hino religioso. Um rapto era simulado, quando na entrada, a noiva era erguida nos braços do noivo, sendo carregada até o interior da casa, com o devido cuidado, para não tocar a soleira da porta. O terceiro ato era composto do ritual em frente ao fogo sagrado, como emblema da divindade doméstica, e a água lustral, presente nos atos religiosos. Essa solenidade introduzia a noiva à religião de seu esposo. Logo a seguir, o casal oferecia libações, pronunciando orações, partilhando juntos do manjar de flor de farinha e bolo. Nesse contexto, família e religião eram indissociáveis, fato que servia para fortalecer a forma de casamento *cum manu*, com poder centralizador na figura paterna.

Na literatura, uma das fontes em que um texto menciona o ritual do casamento na antiguidade é encontrado na obra de Lucano, quando ele descreve sobre o segundo casamento de Catão, considerando a ausência do cerimonial da época.

[...] a união desprovida de pompas, no entanto lhe aprouve, e um SIM firmado à vista só dos deuses. Festivo enfeite não recobre o frontispício, nem dos umbrais lacinhos brancos se desprendem, falta a tocha ritual e o leito de marfim distinto por lençóis de doirados enfeitados; sem a turrífera coroa, pouco importa à noiva se tocou seus pés no chão da entrada. Nem cobertura leve à timidez da noiva, a renda flâmea cobre a cabisbaixa face, nem jóia a lhe cintar o volátil vestido nem colar adequado, também nada aos ombros veste, nem véu lhe cai por sobre os braços nus (Lucano, Farsália-Canto II, 210-212).

Na sua construção da *Farsália*, Lucano remonta aos tempos da guerra civil entre César e Pompeu, e como consequência do estado de guerra, o segundo casamento de Catão com Márcia<sup>1</sup> não seguiu o protocolo como previa o rito do casamento. Porém, a descrição de Lucano é um rico material para confirmação e reforço para a história, na descrição do modo de apresentação de tais costumes. A discursividade estabelecida pela remissão aos rituais antigos do casamento demonstra um valor a tal costume, que é quebrado pela consequência da guerra e outras possíveis circunstâncias.

Em Roma, no final da República, se prenuncia uma nova realidade e visão de mundo, que aos poucos, também se mostra na transformação e concepção do casamento, em que a força da autoridade do marido foi diminuindo, e gradativamente, o casamento *cum manu* foi cedendo lugar ao casamento *sine manu*, quando a autonomia da mulher passa a ser preservada, em vários setores da vida, inclusive na liberdade religiosa, sem a obrigação de adotar os segredos e rituais da religião do esposo, no ato do casamento.

Segundo Coulanges, com o advento do cristianismo, a sociedade da antiguidade passa por transformações sociais. Desse modo, a religião doméstica perde sua função no âmbito familiar e citadino, Da exclusividade do culto familiar passa-se para os costumes do culto em coletividade (Coulanges, 1961, p. 628).

## **Cultura hebraica**

Nos primórdios da cultura hebraica, na época de Abraão, o casamento seguia alguns ritos que podem ser identificados no capítulo 24 do livro de Gênesis. Abraão envia seu servo à terra de sua parentela para conseguir uma esposa para seu filho Isaque. Alguns aspectos dos costumes daquela antiguidade podem ser identificados no relato da narrativa. O pai era o responsável pelo arranjo do casamento do filho; era costume buscar uma noiva entre os parentes, para não misturar com povos estranhos; o noivo presenteava o pai da noiva (dote); acontecia o cortejo que levava a noiva em

---

<sup>1</sup> Márcia anteriormente havia sido esposa de Catão e teve com ele três filhos. Cumprida a missão de procriação, foi dada como esposa a Hortênsio e lhe deu filhos, os quais morreram na guerra e também Hortênsio. Márcia retorna para ser acolhida por Catão, quando acontece o segundo casamento descrito por Lucano.

direção ao noivo, assim como a noiva Rebeca se dirigiu à terra de Isaque, acompanhada das jovens que a serviam; a noiva cobria-se com um véu para se colocar diante do noivo, como fez Rebeca antes de se encontrar com Isaque.

Tempos depois, Jacó, o filho de Isaque, fugindo da vingança de seu irmão Esaú, por ter conseguido dele o direito de progenitura, orientado por sua mãe Rebeca, também se dirigiu à terra de seu tio Labão, a fim de encontrar uma esposa entre suas filhas. O interesse de Jacó se voltou para Raquel, a segunda filha, mas como não possuía condições para o devido pagamento (dote), se dispôs a trabalhar sete anos para conseguir seu objetivo. Como o costume da época era o casamento da filha mais velha, em primeiro lugar, foi-lhe entregue Lea como esposa. Para concretizar seu intento de desposar Raquel, foi-lhe necessário trabalhar mais sete anos. Jacó e suas duas esposas formaram uma numerosa família. No final de 20 anos de dedicação ao sogro Labão, Jacó resolveu retornar à sua terra, em Canaã. Na preparação para a longa jornada, Raquel resolveu furtar de seu pai os deuses domésticos. Assim, como na antiguidade romana e grega, os semitas também cultivavam uma forma de religião doméstica. Segundo os costumes, a filha casada não tinha mais direito aos rituais religiosos da casa paterna. Não se sabe os motivos da atitude de Raquel, visto que Abraão, Isaque e Jacó não seguiam esses rituais, desde o encontro de Abraão com o Deus Javé. A expressão “deuses domésticos” permite uma intertextualidade que identifica semelhança entre diferentes culturas que assim procediam religiosamente na antiguidade.

Assim como o rito e celebração do casamento é mencionado na literatura latina, é também mencionado na literatura hebraica, através do Salmo 45:

Com o coração vibrando de boas palavras recito os meus versos em honra do rei; seja a minha língua como a pena de um hábil escritor. És dos homens o mais notável; derramou-se graça em teus lábios, visto que Deus te abençoou para sempre. Prende a espada à cintura, ó poderoso! Cobre-te de esplendor e majestade. Na tua majestade cavalga vitoriosamente pela verdade, pela misericórdia e pela justiça; que a tua mão direita realize feitos gloriosos. Tuas flechas afiadas atingem o coração dos inimigos do rei; debaixo dos teus pés caem nações. O teu trono, ó Deus, subsiste para todo o sempre; cetro de justiça é o cetro do teu reino. Amas a justiça e odeias a iniquidade; por isso Deus, o teu Deus, escolheu-te dentre os teus companheiros ungindo-te com óleo de alegria. Todas as tuas vestes exalam aroma de mirra, aloés e cássia; nos palácios adornados de marfim ressoam os instrumentos de corda que te alegram. Filhas de reis estão entre as mulheres da tua corte; à tua direita está a noiva real enfeitada de ouro puro

de Ofir. Ouça, ó filha, considere e incline os seus ouvidos: Esqueça o seu povo e a casa paterna. O rei foi cativado pela sua beleza; honre-o, pois ele é o seu senhor. A cidade de Tiro trará seus presentes; seus moradores mais ricos buscarão o seu favor. Cheia de esplendor está a princesa em seus aposentos, com vestes enfeitadas de ouro. Em roupas bordadas é conduzida ao rei, acompanhada de um cortejo de virgens; são levadas à tua presença. Com alegria e exultação são conduzidas ao palácio do rei. Os teus filhos ocuparão o trono dos teus pais; por toda a terra os farás príncipes. Perpetuarei a tua lembrança por todas as gerações; por isso as nações te louvarão para todo o sempre.

Esta produção poética além de focalizar aspectos do ritual do casamento, em especial, está relatando uma cena de um casamento de um rei. Não há identificação desse rei, mas percebe-se os elogios e a enaltação à sua pessoa. Alguns aspectos dessa enunciação dialogam com outros textos bíblicos e também com a história dos costumes antigos. Depois de descrever toda a imagem da representação do rei para a cerimônia nupcial, com os festejos animados pelos instrumentos de cordas, aparece a figura da princesa, a noiva escolhida entre as demais, com destaque para suas vestes ornamentadas. O poeta se dirige à noiva dizendo-lhe para esquecer seu povo e a casa paterna, numa intertextualidade com a história da criação do mundo, quando Deus formou o primeiro casal, assim concluindo: *Portanto deixará o homem a seu pai e a sua mãe, e unir-se-á à sua mulher, e serão uma só carne (Gênesis 2:24)*. Na descrição do ritual, o cortejo de virgens conduz a noiva até a presença do noivo. O salmista fala das virgens como “companheiras ou damas de honra” que seguem a noiva. Esta referência conduz a uma intertextualidade com a parábola das dez virgens, relatada no livro de Mateus, demonstrando que havia semelhanças entre rituais existentes entre épocas muito distantes.

No Primeiro século de nossa era, na cultura judaica o ritual do casamento mantinha algumas semelhanças com os costumes entre gregos e romanos, mas também se diferenciava em alguns aspectos. Como nas outras culturas, também havia três estágios no processo matrimonial: primeiro vinha o compromisso, quando era feito um contrato formal entre os pais do noivo e da noiva; depois vinha o noivado, uma cerimônia feita na casa dos pais da noiva, quando eram feitas promessas na frente de testemunhas. O noivo tinha o prazo de um a dois anos para construção e arrumação da moradia, que na cultura judaica dos tempos antigos era designada de *chupá ou huppah*, como uma extensão da casa do pai, sendo este o local da cerimônia do *nissuin* (casamento).

Nesse período, a noiva também se preparava, aguardando a chegada do noivo que poderia acontecer numa data totalmente imprevista, pois o noivo também aguardava a autorização paterna. Conforme os antigos rituais judaicos do casamento, quando o noivo era indagado sobre a data do casamento, ele respondia: “só o meu pai sabe”. O dia das núpcias era esperado pela noiva, acompanhada de damas que a auxiliavam, aguardando o momento de compor o cortejo. A noiva mantinha sua lâmpada, o véu, a coroa, e todos os utensílios a serem usados na cerimônia, junto de sua cabeceira. As damas também aguardavam junto com a noiva, preparadas com suas lâmpadas, pois normalmente a chegada do noivo acontecia à meia noite, e era anunciada através de uma espécie de arauto. O shofar era o instrumento que emitia o som da proclamação da chegada do noivo, que era acompanhado pelos seus convidados. Com a chegada do noivo, dava-se início ao cortejo nupcial. A noiva saía de sua casa acompanhada das pessoas que formavam o seu grupo. O destino era a casa do pai do noivo, onde havia sido construído o *chupá*, ou *huppah*. Os dois grupos eram constituídos de amigos de cada um, que iam caminhando com as lâmpadas acesas, tocando instrumentos musicais ou cantando e espalhando flores pelo caminho. É a esse cortejo que Jesus se refere ao narrar a parábola das dez virgens (Mateus 25:1-13). Nessa narrativa, a função das 10 virgens era a de aguardar a chegada do noivo e acompanhar o cortejo para as bodas.

Nessa parábola, o uso da alegoria do ritual do casamento como metáfora, particulariza o aspecto da espera do noivo. Não se sabia a hora da chegada do noivo, assim a noiva e as virgens acompanhantes deveriam estar preparadas. Na narrativa, 5 virgens foram consideradas prudentes por terem se preparado para a espera da chegada do noivo, sendo que as outras 5 não reservaram azeite suficiente para suas lâmpadas, e ao ouvir o anúncio da chegada do noivo, saíram para comprar o azeite, e quando tentaram entrar no local do banquete, as portas já estavam fechadas. Jesus conta essa parábola ilustrativa no contexto do sermão dos sinais do fim dos tempos, como descrito nos capítulos 24 e 25 de Mateus. Este sermão norteia uma concepção de escatologia, que tem sua culminância no livro de Apocalipse, em que a imagem de noiva adornada para seu esposo ocupa um sentido metafórico, construído discursivamente em todo o perpassar do texto bíblico. *E eu, João, vi a santa cidade, a*



*nova Jerusalém, que descia dos céus, da parte de Deus, preparada como uma noiva, adornada para o seu marido (Apocalipse 21:2).*

Le Goff considera o sentido de escatologia em diferentes aspectos. Partindo de uma base conceitual como *doutrina dos fins últimos do indivíduo e da humanidade, a escatologia, presente em todas as religiões, das mais diversas formas, pensa o tempo como tendo um fim*. Numa abordagem histórica, Le Goff situa mito e escatologia em diferentes concepções. O mito se volta para o passado, exprimindo-se pela narrativa. A escatologia se volta para o futuro, projetando uma perspectiva profética. Nestes termos, Le Goff assim se expressa: *A escatologia pode tornar-se um dos temas mais interessantes de história geral, para os historiadores contemporâneos e futuros, graças a um novo olhar sobre a escatologia na história, a espera e a sua variante religiosa, a esperança* (Le Goff, 1990, p. 316).

Com o advento da internet, facilmente tem se espalhado notícias sobre o final do mundo, com cálculos mirabolantes, como os referentes ao dia 21 de maio de 2011. Outra previsão muito propagada é a do fim do mundo em 2012, segundo o calendário da cultura maia. Anteriormente, sem os recursos tecnológicos do mundo virtual, a ideia do fim do mundo era passada até via ditado popular: *O mundo a dois mil anos chegará, mas de dois mil não passará*.

De certo modo, a cultura hebraica e a cristã contribuem para a concepção do fim do mundo, e essas indagações escatológicas podem também originar da leitura de significados das alegorias e metáforas que perpassam profeticamente o texto bíblico, sendo o rito e celebração do casamento uma fonte para o imaginário construído discursivamente, pela imagem do noivo e da noiva, como representação simbólica dessa celebração.

### **Considerações Finais**

Ao se pensar o ritual e celebração do casamento na antiguidade, tanto pelo viés da história quanto da literatura, percebe-se um diálogo entre diferentes culturas e épocas.

Na atualidade, o rito do casamento, em vários de seus aspectos, retoma os costumes antigos, dialogando com alguns significados que se mantiveram e

perpetuaram ao longo da história. No dizer de Le Goff, *a memória social histórica recebe seus dados da tradição e do ensino, aproximando-se, porém do passado coletivo* (Le Goff, p. 181).

Na cultura grega e romana, os rituais do casamento eram indissociáveis da religião doméstica, e mais tarde, o abandono desse costume religioso, estritamente familiar, não se desvincilhou da religiosidade. Na era cristã, tal rito manteve seu status religioso, mas numa concepção monoteísta e não na diversidade dos deuses domésticos, que imprimiam um autoritarismo no sistema patriarcal.

No primeiro século de nossa era, o ritual da cerimônia do casamento no Império Romano era tão significativo que grandes autores fizeram referências em suas obras de diferentes aspectos que envolvem o casamento como instituição na cultura romana. Nessa perspectiva, Jesus lança mão da descrição de parte desse costume, usando como metáfora para entendimento de sua volta, que será como a chegada do noivo, que aguarda a autorização do Pai para sua chegada.

No século XIX, a rainha Vitória estabeleceu na Inglaterra uma inovação nos costumes do rito e celebração do casamento, fazendo uma releitura dos costumes da antiguidade e influenciando marcadamente outras culturas no mundo ocidental. Desde então, o casamento real passou a ter configurações que servem de modelo e orientam os costumes em grande parte do mundo ocidental, como registrado também no casamento da Lady Diana, e mais recentemente, a cerimônia do casamento do príncipe William.

O casamento real se torna um simbolismo que dialoga com a representação do casamento real na poesia do Salmo 45, que para muitos intérpretes, contém também uma mensagem messiânica e escatológica.

Seguindo as considerações de Maingueneau (1995) sobre discurso fundador, identifica-se que o ritual do casamento na antiguidade se tornou uma cena validada no imaginário da sociedade atual, na busca da permanência da instituição da família.

## **Referências bibliográficas**

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. Nova Versão Internacional. Sociedade Bíblica Internacional: São Paulo, 2000.

CHARAUDEAU & MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*. Contexto: São Paulo, 2008.

COULANGES, F. *A Cidade Antiga*. Edameris: São Paulo, 1961.

LE GOFF, J. *História e Memória*. UNICAMP: Campinas, 1990.

KASDAN, B. *Casamento Judaico*. Disponível em: [www.ensinandodesiao.org.br](http://www.ensinandodesiao.org.br). Acesso em 06/04/2011.

*História da Rainha Vitória – Reino Unido*

História da Família Real. Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vit%C3%B3ria\\_do\\_Reino\\_Unido](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vit%C3%B3ria_do_Reino_Unido) Acesso em 30/04/2011

MAINGUENEAU, D. *O Contexto da Obra Literária*. Martins Fontes: São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Pontes: Campinas, 1997.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos Discursos*. Criar: Curitiba, 2007.



# II Jornada de Estudos Clássicos

---

Rito e Celebração na Antiguidade



UFES

CENTRO DE CIÊNCIAS  
HUMANAS E NATURAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras  
Programa de Pós-Graduação em História  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

ISBN 978-85-99345-16-0



9 788599 345160